

*литературное*  
**НОВОЕ**  
*обозрение*

181

3'2023

- РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ИМПЕРИАЛИЗМ
- ИДЕЯ СОЗДАНИЯ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА В РАННЕМ СССР
- ПОЭЗИЯ И ПЕНИЕ В РУССКОМ РОМАНЕ XIX ВЕКА
- ИНТЕРФЕЙСЫ СОВРЕМЕННОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА
- ЛВДОТЪЯ ПАНАЕВА: СУБЪЕКТНОСТЬ, НАРРАТИВ, СЮЖЕТЫ
- IN MEMORIAM: ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН
- БИБЛИОГРАФИЯ
- ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

литературное  
**НОВОВОЕ**  
обозрение

Содержание № **181** [3'2023]

НОВАЯ ПОЭЗИЯ

**7** *Андрей Карташов. Давайте поговорим об этом*

**10** *Александра Цибуля. Электрические цветы*

АНКЕТА

**13** *Русская литература и империализм  
(Марк Липовецкий, Мария Майофис, Илья Кукулин,  
Елена Чхаидзе, Ирина Шевеленко, Михаил Ямпольский)*

ИДЕЯ СОЗДАНИЯ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА  
В РАННЕМ СССР

*Составитель Любовь Бугаева*

**35** *Любовь Бугаева. От составителя*

**42** *Надежда Григорьева. «Новый человек» в творчестве  
Валериана Муравьева: между философией и литературой*

**58** *Станислав Петряшин. «Новый человек» в этнографическом  
музее: между социалистическим содержанием и националь-  
ной формой*

- 77** *Ольга Илюха.* Советская кукла 1920–1930-х годов как воспитатель «нового ребенка»

ПОЭЗИЯ И ПЕНИЕ В РУССКОМ РОМАНЕ  
XIX ВЕКА

- 102** *Андрей Зорин.* Женское пение, эрос и насилие в мире Л.Н. Толстого. Статья первая. «Crudele affetto» в доме Ростовых
- 123** *Игорь Немировский.* Капитан Лебядкин и его литературное окружение

ИНТЕРФЕЙСЫ СОВРЕМЕННОГО ПОЭТИЧЕСКОГО  
ДИСКУРСА

*Составитель* Ольга Соколова

- 143** *Ольга Соколова.* От составителя
- 147** *Ольга Северская.* Дневниковая поэзия (Аркадий Драгомощенко, Лин Хеджиян, Доминик Фуркад)
- 163** *Владимир Феценко.* Грамматургия Карлы Харриман: интерфейсы диалогической поэзии
- 173** *Ольга Соколова.* Транскодирование в современной поэзии: визуальная и аудиальная переводимость
- 188** *Татьяна Цвигун, Алексей Черняков.* Нейропоэзия грамматики и нейрограмматика поэзии

АВДОТЬЯ ПАНАЕВА САМА ПО СЕБЕ:  
СУБЪЕКТНОСТЬ, НАРРАТИВ, СЮЖЕТЫ

*Составители* Маргарита Вайсман, Павел Успенский, Андрей Федотов

- 200** *Маргарита Вайсман, Павел Успенский, Андрей Федотов.* От составителей
- 205** *Павел Успенский, Андрей Федотов.* Быть женщиной в «Современнике»: поэзия и правда в беллетристике Авдотьи Панаевой
- 226** *Маргарита Вайсман.* Авдотья Панаева vs. Николай Станицкий: гендерная амбивалентность и дискуссии о реализме в романе «Женская доля» (1862)
- 245** *Анастасия Плашинова.* «Жалкие заблуждения женщин»: эмансипационные сюжеты в русских адюльтерных повестях 1830–1850-х годов

## ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ШТУДИИ

- 258** *Елена Зейферт.* Василий Кондратьев в его приближении к поэтике Аркадия Драгомощенко и удалении от нее

## IN MEMORIAM

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН (9.12.1969—6.01.2023)

- 279** *Виктория Попова (Vincenza).* Подстрочник спиритического сеанса
- 281** *Александр Скидан.* Герника Дмитрия Голынка
- 288** *Сергей Финогин.* Пролетарский аристократизм
- 294** *Виталий Лехциер.* День, который никогда не закончится: о цикле Дмитрия Голынка «Приметы времени»
- 303** *Дмитрий Голынка-Вольфсон.* Поэзия Виктора Сосноры. Новые депрессивные: поколение миллениалов в эпоху цифрового капитализма

## ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 309** *Александр Уланов.* Не помехи (Рец. на кн.: Родионова А. Климат. СПб., 2022)
- 314** *Ольга Балла.* Музыка во льду: опыты практического бессмертия (Рец. на кн.: Барабтарло Г. Полупрозрачный палимпсест: рассказы, эссе и заметки. СПб., 2022)

## БИБЛИОГРАФИЯ

- 318** *Федор Николаи.* Национализация памяти, академическая экспертиза и низовые практики коммеморации: три стратегии memory studies (Обзор)
- 327** *Татьяна Венедиктова.* Секрет «сильной прозы» пока не раскрыт (Рец. на кн.: Powerful Prose: How Textual Features Impact Readers. Bielefeld, 2021)
- 333** *Евгений Савицкий.* Корова-подрывник и сторожевая собака: о неясностях в литературе и филологии (Рец. на кн.: Al-Taie Y. Poetik der Unverständlichkeit. Paderborn, 2022; Christen F. „ins Sprachdunkle“: Theoriegeschichte der Unverständlichkeit 1870–1970. Göttingen, 2021)
- 345** *Константин Лаппо-Данилевский.* Петербургское антиковедение: шаг к самопознанию (Рец. на кн.: Словарь петербургских антиковедов XIX — начала XX века. СПб., 2021. Т. 1—3)

- 353** *Валерий Вьюгин.* Первая книга о российском шпионском триллере (Рец. на кн.: Colombo D. *The Soviet Spy Thriller: Writers, Power, and the Masses*, 1938—2002. Bern, 2022)
- 358** *Мария Баскина.* «Когда и мы, и кинематограф были молоды» (Рец. на кн.: Parker L. *Nabokov Noir. Cinematic Culture and the Art of Exile*. Ithaca; L., 2022)
- 362** *Александр Сорочан.* Поджанры и схемы: меч, колдовство и историческая поэтика (Рец. на кн.: Murphy B. *Flame and Crimson: A History of Sword-and-Sorcery*. Pulp Hero Press, 2020)
- 369** Новые книги
- 384** *Михаил Сергеев, Григорий Воробьев.* Научные справочники XVI века и книжная традиция: формы и функции библиографической информации

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

- 401** *Анна Ерошенко.* Экология как периферия и пространство гуманитарных наук. Летняя школа «Пространство в/для экологических гуманитарных наук: переосмысление глобального через изучение периферий» (ИГИТИ им. А.В. Полетаева НИУ ВШЭ, Школа исследований окружающей среды ТюмГУ, 22—28 августа 2022 года)
- 414** *Вера Мильчина.* Всероссийская научная конференция «XIV Мелетинские чтения “Текст и историческая реальность”». Секция «Межкультурная коммуникация» (РГГУ, 20—22 октября 2022 года)
- 423** *Санжар Акаев и другие.* Международная конференция «Полетаевские чтения — XI. “Общество позднего социализма: перспективы исторического осмысления”» (ИГИТИ им. А.В. Полетаева НИУ ВШЭ, 19—20 октября 2022 года)
- 435** Errata
- 436** Наши авторы
- 439** Summary
- 443** Table of Contents
- 446** 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*  
**Кирилл Зубков** (история) *канд. филол. наук*  
**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) РАН, 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 поэзия*

Андрей Карташов

## **Давайте поговорим об этом**

\*

давайте поговорим об этом  
через пару лет  
давайте сначала  
определимся с терминами  
все мы всё понимаем  
ты/мы скифы с раскосыми мыслями  
подземные дети перемолотых в фарш  
энтузиастов

сорок сороков  
в деревне дураков  
ежегодное битье  
лбами на торжественной линейке  
после занятий полдник, свободное  
время, уроки  
маленького кощунства  
и комсомолки машут цинковыми  
платками

давайте без негатива  
давайте не лезть в калашный ряд  
пускай там у себя  
за шторами, ночью и тихо  
давайте чтобы соседи не видели  
зарева на горизонте  
давайте споем  
нашу песню про не наше дело  
на матрасе с расцарапанными  
краями

на первый-второй  
за царя под горой  
перекур за гаражами, игра  
в бутылочку, плач по волосам  
очередь за черноземом  
за супом, компотом и сладким  
дымом, разъевшим глаза  
калиновый мост наведен через черную  
родину

давайте еще раз подумаем  
кому это выгодно  
давайте еще раз для тех  
кто в танке  
трудные дети, трупное время  
станцует под горькими  
грибами, падучими звездами  
под литавры и медные трубы  
и святые проснутся и посмотрят на нас  
безразлично

\*

1

на празднике мясного спаса  
были рукопашные  
бои, стихийные бунты  
пели хором старые песни  
про новое величие  
ночью было посмертное  
шествие с порохом  
на губах, торжественная гекатомба  
этот день повторяли  
как могли

соломенные псы  
андердоги на сене  
с пятикнижием Достоевского под  
подушкой, с терпкими  
мыслями про сладкую жизнь  
все могло быть  
иначе, если бы мы  
стали младше

а так слово за слово  
язык к языку  
начинаем обратный  
отсчет до почетной  
ничьей

## 2

это музы, это пушки  
это бунин, это пушкин  
выходите все, спасайтесь  
кто больше не может

хватит уже  
сидеть сложа голову  
хватит уже  
прокладывать маршруты  
хватит уже  
праздновать даты  
хватит уже  
смотреть в ледяные звезды  
и прохладные звезды  
и тепловатые звезды  
и нравственный закон

## 3

фронтальная лирика  
тыловая лирика  
гражданская лирика  
авангардная лирика  
лирика русской эмиграции  
то есть российской  
конвенциональная  
лирика  
революционная  
лирика  
лирика малых дел  
на обломках уже  
ничего не напишут  
снимем белые венчики  
приналяжем на дно

это было случайно, пока  
не стало нарочно  
было мертвым, пока  
не стало мертвее

## 4

мы не сеем и не пашем  
mother russia пицца наша  
где мы были тридцать лет  
хорошо, что нету старших  
хорошо, что бога нет

Александра Цибуля

## Электрические цветы

\*

Тонкий запах магнолии, распустившейся на теплом люке во дворе. Соседи из окрестных домов приходят посмотреть на местную достопримечательность. Непохожестью на привычный контекст она напоминает привидение, излучающее едва различимый свет. Люди уходят из больших институций в волонтерские практики, выезжают из города в лес и выкрикивают имена пропавших стариков и детей. На прошлой неделе один старик нашелся. Я приехала на север города в надежде увидеть залив, но всю береговую линию обнесли забором, как будто хотели арестовать огромное море юности. Если пройти чуть дальше, возле маяка забор все-таки прерывается, и там проступает отрезок свободно бьющейся жизни, куда стекаются гуляющие. Когда опускается солнце, люди поднимаются на холм в Парке трехсотлетия, чтобы увидеть нежное лицо мира во время войны.

\*

К сожалению, теперь уже нет сомнений, что из окна на фоне Зимнего я вижу сложенную из цветов российского флага букву зэт. Перед ней многочисленные перекрывающие площадь металлические ограждения, пухто, уличный синий туалет. На мосту юноша в свитшоте с надписью «С нами бог», я не успеваю или, скорее, не решаюсь крикнуть ему «С нами бог знает что» и уже через несколько минут вижу «Большой железный кулак Германии» Кифера в Мраморном, где подкошенные стволы священного леса как покореженные тела, и взрывающийся изнутри национальный миф. В штабе еще один Кифер с маленьким корабликом, разбитым стихией истории, эта Аврора не давала залпа к триумфальному штурму, сконструированному Эйзенштейном в двадцать седьмом, а стала детской игрушкой в руках политиков, прилепленной теперь к холсту. Липкая и какая-то ржавая, текущая с неба смола затопит и лодку, и пейзаж, смутно напоминающий левитановскую «Владимирку», оставляя на поверхности нежные «лепестки огня», посылаемые одноименной богиней зари, каждый раз после гибели мира «встающей из мрака с перстами пурпурными».

\*

Новогодние гирлянды больше не светят,  
но никто и не думает снимать их с фасадов,  
кое-где они слабо поблескивают круглый год,  
как электрические цветы. Раздухарились  
дрозды-рябинники, соседи расчехляют  
мангалы и развешивают белье во дворах.  
Грустный гудок над многолетним  
котлованом в районе Старой деревни, чайки,  
строительный кран, автозак  
едет в сторону кладбища, чтобы сажать  
мертвые души, получается. Выцветшие  
лепестки сакуры опадают, как крупный  
пепел, вечерний свет  
очень выразительный, но ледяной.  
Дети снова украли нос у советского  
садового гнома восьмидесятых годов  
из цемента и металлической арматуры,  
которого я не устаю починять,  
чтобы хоть что-то из распавшихся  
вещей мира сохраняло  
иллюзию целостности.

\*

по сквозным дворам разносится  
запах нехитрой трапезы или сладкий  
чубушника аромат, которому время  
пришло опадать, развешаны  
еще твердые и зеленые вишни,  
завязывается северный виноград, ты —  
одинокий белый вьюнок в невысоком  
кустарнике, строгий, с тонкой кожей лица,  
среди увянувших роз, напоминающих  
пожилых эрмитажных сотрудниц  
в тяжелых украшениях из полу  
драгоценных камней, рядом делают  
свою работу шмели, чернеют  
выжженные сирени, тепло  
теряет земля, упорствуют  
ливни, и постепенно  
мы остаемся без благодати

\*

сейчас мне сложно объяснить своим двадца  
тилетним друзьям для которых это большой  
зазор куда ушли эти десять лет на трудную  
любовь ревность предательства друга а потом

и мои предательства тревогу и страх панические  
атаки только иногда эйфорическое чувство  
которое тебя поднимает козни коллег обиды  
протоколы согласования обновлений по сайту  
постоянное желание и невозможность рассла  
биться алкоголь соцсети болезнь близкого  
человека и долгий пробел но в сущности  
это и была жизнь внутренний упадок и рост  
ранняя юность зрелость затвердение и новый  
восход после которого мы снова сидим  
на траве в парке с книгами и делаем что-то  
бесплатно и искренне вопреки всему

\*

Если я уеду в Армению или в Лондон и начну вспоминать,  
чем была для меня Россия, я вспомню:  
— перевалившийся за край сквера, мокрый и покрасневший  
девичий виноград на остановке сорок восьмого;  
— направления с желтым кружком;  
— живых черепашек в хосписе;  
— радио «Мария» с молитвой за упокой;  
— бездомного саксофониста и то, как он надувает щеки, наполняя  
подземный переход легкой бессловесной энергией;  
— треугольный разрез на черной футболке и мое желание  
к этому худому длинному телу, никогда по-настоящему  
не принадлежавшему никому;  
— металлические цветы из колючей проволоки со слепящим  
зеркальцем в середине, торчащие из воды где-то  
в окрестностях Пряжки: спасибо за этот подарок, напоминающий  
инсталляцию Франсиско Инфанте;  
— инопланетные головы белок с черными  
выпуклыми глазами и их беспомощность  
перед силой, готовой снять кожу с земли, обезглавить  
посаженные нами растения.

# Анкета

## Русская литература и империализм

В течение последнего года проблема связей русской литературы и империализма обрела болезненную и пугающую актуальность. Естественным образом в публичном пространстве развернулась активная дискуссия на эту тему. В научной литературе эта проблема обсуждается по меньшей мере с 1994 года — с момента публикации книги Сьюзен Лейтон, посвященной описанию Кавказской войны в литературе<sup>1</sup>. Редакции «Нового литературного обозрения» представляется, что опыт научного исследования связей литературы и империализма мог бы оказаться полезным для современной дискуссии, а научное сообщество не должно оставаться в стороне от обсуждения этих вопросов. Мы обратились к нескольким известным исследователям, знакомым с этой проблематикой, и предложили им вопросы, связанные со значением категории империи для изучения литературы. Мы не ожидали от наших респондентов схожего подхода к проблеме: присланные ответы демонстрируют, что возможны самые разные точки зрения. Тем не менее нам хотелось бы продемонстрировать, что «имперский» характер тех или иных произведений можно обсуждать не для того, чтобы выносить однозначные оценочные суждения по поводу их авторов, а в качестве аналитической категории, позволяющей описать сложные отношения между литературой и властью, стратегии репрезентации национального, этнического и религиозного многообразия России на разных этапах ее истории и многое другое. Мы планируем продолжить публикацию ответов в следующих номерах и приглашаем исследователей к полемике.

---

1 *Layton S. Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy. Cambridge: Cambridge UP, 1994.*

Марк Липовецкий (*Колумбийский университет, Нью-Йорк*).

**Что имеется в виду, когда произведение искусства называют имперским? Какие особенности произведения позволяют так его охарактеризовать? Может ли одно и то же произведение в одном отношении быть имперским, а в другом — не быть?**

**Чем категориальный аппарат исследований империи может помочь, а чем — помешать изучению литературы и ее прошлого?**

**Можно ли сказать, что литература Российской империи / Советского Союза отличается особенно имперским характером на фоне, например, литературы Великобритании или других империй?**

**Как империя повлияла на складывание канона русскоязычной литературы? Что осталось за пределами канона благодаря влиянию империи? Есть ли в русскоязычной литературе что-то, что можно противопоставить империалистическим представлениям о политической и общественной жизни?**

Как и редакция НЛО, я тоже думаю, что русистам следует сосредоточиться именно на деимпериализации, оставив деколонизацию коллегам, специализирующимся по культурам и литературам, находившимся в сфере российского и русского влияния. Дело не в том, что «литература Российской империи / Советского Союза отличается особенно имперским характером на фоне, например, литературы Великобритании или других империй». Нет, наверное, не отличается (непонятно, по каким критериям сравнивать). Дело скорее в том, что «деимпериализация» исследований истории британской и французской литератур началась еще в 1960-е годы, а к XXI веку была благополучно закреплена в учебных планах и штатных расписаниях университетов и колледжей. В русофонной культуре — как в России, так и в меньшей степени на Западе — этот процесс был скомпрометирован его советской версией<sup>2</sup> и ошибочно отброшен как тупиловый (похоже на то, что происходило с феминизмом). В результате в большинстве случаев (есть, разумеется, важные исключения<sup>3</sup>), до известных событий, эта *оптика* была отключена в русистике, за что и приходится теперь расплачиваться.

Как я понимаю характеристику «имперский» по отношению к произведению? По-моему, это достаточно самоочевидно. Имперскость как дискурс предполагает ряд бинарных оппозиций, прежде всего между метрополией и колонией; центром и периферией; главенствующей (развитой) культурой/цивилизацией и «дикостью» (природой, естественностью, невинностью, наивностью и т.п.); в конечном счете между русским и нерусским — это самые элементарные характеристики. Но, как и во всякой бинарной оппозиции, один из членов всегда привилегирован. В имперской культуре это, разумеется, всегда

---

2 О противоречивости советской империи написано предостаточно — в качестве наиболее свежего обобщения отсылаю к точной статье: *Калинин И., Смола К.* Империя постколониальных ситуаций: логики (холодной) войны // Новое литературное обозрение. 2022. № 178. С. 251–272. См. также спецвыпуски журнала (2020. № 161 и 166) «Постсоветское как постколониальное».

3 См., например: *Harsha Ram.* The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire. Madison: The University of Wisconsin Press, 2006.

метрополия, центр, понимаемые как источник культуры и цивилизации, Россия и все русское. (В постколониальной — все наоборот. А вот как в постимперской — это вопрос, требующий серьезного исследования<sup>4</sup>.) Так что произведения, в которых эти оппозиции акцентированы или играют структурную роль, вполне заслуживают того, чтобы быть охарактеризованы как имперские. При ближайшем рассмотрении выясняется, что в классической русской литературе таких произведений не так уж и много, зато канон соцреализма — при всей декларативной антиколониальности советского дискурса — практически целиком состоит из таких текстов.

Но справедливо ли будет определять «Три сестры» как имперский текст на основании тоски героинь по имперскому центру? Наверное, более продуктивно читать эту пьесу как репрезентацию кризиса интеллигентского сознания, парализованного имперскими комплексами. Как, впрочем, и «Петербург» Белого, в котором оппозиция между имперским центром и опасной, хаотической периферией поворачивается разными сторонами и переливается с безумием как Аполлона Аполлоновича, так и Дудкина, и Николая Аполлоновича. Короче говоря, анализ имперского дискурса, его репрезентации и деконструкции, кажется небесполезным и, во всяком случае, не обедняющим, а обогащающим понимание модернистской классики.

«Может ли одно и то же произведение в одном отношении быть имперским, а в другом — не быть?» Я бы сформулировал этот вопрос несколько иначе: может ли деконструкция имперского дискурса быть непоследовательной? Достаточно сравнить, скажем, «Капитанскую дочку», «Бэлу», «Казачков» и «Хаджи-Мурата». Везде имперский дискурс (имперские оппозиции) так или иначе проблематизируются. Но последовательность и глубина этих проблематизаций далеко не одинакова.

Важно, конечно, иметь в виду, что в русской культуре структура имперского дискурса усложняется взаимоналожением внутренней и внешней колонизации, как это было показано А. Эткиндо<sup>5</sup>. Особенно этот процесс сложен в советское время. Приведу простой пример: так называемая деревенская проза возникает в 1960-е годы как литературный дискурс (и движение), направленный против внутренней колонизации. В ней можно обнаружить все черты постколониального дискурса — возвращение субъектности субалтерну, переворачивание имперских бинарностей, субверсивная мимикрия властных дискурсов и т.п. Но деревенская проза довольно скоро, наследуя позднесталинскому шовинизму, делает символом «внутреннего колонизатора» еврея и плавно соединяет постколониальный пафос с этноцентрическим национализмом, порождающим, в свою очередь, новые (современные) имперские фантазии о «русской цивилизации» и ее глобальном превосходстве.

«Как империя повлияла на складывание канона русскоязычной литературы?» Самое очевидный отпечаток империи — централизация. Львиная доля

4 См.: *Gerasimov I., Glebov S., Mogilner M. The Postimperial Meets the Postcolonial: Russian Historical Experience and the Postcolonial Moment // Ab Imperio. 2013. № 2. P. 97–135.* См. также: Там, внутри: Практики внутренней колонизации в культурной истории России / Под ред. Д. Уффельманна, А. Эткинда и И. Кукулина. М.: Новое литературное обозрение, 2012; *Tlostanova M. Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art: Resistance and Re-existence.* New York: Palgrave, 2017.

5 См.: *Эткинд А. Внутренняя колонизация: Имперский опыт России.* М.: Новое литературное обозрение, 2014.

произведений, ассоциируемых с русскоязычным канонem, создана либо в Петербурге и Москве, либо писателями, чья жизнь неотделима от Петербурга и Москвы. Расширение литературной географии — в сторону провинции и так называемых (сугубо имперская терминология!) национальных окраин, а также диаспоры — это один путь.

Другой путь — это создание истории, прослеживающей осмысление русофонной литературой на российской, а затем советской империи и ее дискурсов. Это, конечно, будет также история попыток деконструкции имперского дискурса вообще и дискурса великой русской литературы в частности. Попыток (как правило, очень противоречивых), идущих как из центра, так и со стороны культур, находящихся под контролем имперского центра. Такой подход заставит (уже заставил) по-новому прочитать не только «Джан» Платонова, но и Павла Зальцмана, и Юрия Домбровского (особенно «Хранитель древностей»), и Фридриха Горенштейна, и Геннадия Айги. Хочу подчеркнуть, что эти имена — только знаки тенденций, которые они наиболее внятно выразили. Большой вопрос — не только литературоведческий, но и политический — касается тех фигур в национальных литературах СССР, которые играли серьезную роль в общесоюзном масштабе и писали как минимум на двух языках, — например, Чингиза Айтматова, Олжаса Сулейменова, Юрия Рытхэу, Василия Быкова, братьев Ибрагимбековых, Акрама Айлисли и других важных писателей позднесоветской эпохи (в некоторых случаях и постсоветской тоже). Постсоветские реакции на империю и имперскость, в диапазоне от Александра Гольдштейна до Дениса Осокина, Алексея Иванова, Гузели Яхиной и Алисы Ганиевой (опять-таки упоминаю эти имена как эмблемы довольно широких тенденций) уже хорошо известны и часто становятся предметом дельных исследований, хотя, конечно, в контексте истории деконструкции дискурса российской империи эта литература может быть понята гораздо глубже.

### **Мария Майофис, Илья Кукулин** (*Амхерст Колледж*)<sup>6</sup>

Если позволите, имеет смысл начать ответ с анализа использованного Вами понятия «имперский». Оно предполагает, что если произведение искусства является «имперским», то это плохо, и наследие «имперства» в культуре нужно рефлексировать и прорабатывать, потому что именно это наследие способствовало насильственным действиям (войны, депортации, репрессии), которые советское, а потом и российское руководство регулярно осуществляло в второй половине XX и в XXI веке, и в целом экспансионистской политике СССР и России.

Мы предполагаем, что этот термин используется слишком расширительно. Отказываясь от сверхгенерализации «имперскости», мы исходим из предположения о том, что российское общественное сознание находится в глубоком кризисе и что в русской культуре есть агрессивные и экспансионистские тенденции, влияющие на это сознание, — отчасти они перечислены выше. Но если мы хотим действительно отрефлексировать эти тенденции, чтобы создать возможность их прояснения и преодоления — нам нужен гораздо более тонкий и проработанный концептуальный аппарат.

---

6 Благодарим Александра Семенова за плодотворное обсуждение этого текста.

Слово «имперский» происходит от слова «империя», а у этого слова есть минимум три разных значения. Первое: империя — это империалистическое государство, то есть осуществляющее внешнюю экспансию, прежде всего с помощью военной силы. В современном политическом сознании такая политика оценивается как аморальная и нарушающая нормы международного права. Сегодня понятие империализма почти синонимично понятию колониализма. Второе: империя — государство или территория, где сосуществуют разные этнокультурные или религиозные группы, находящиеся в сложных иерархических отношениях. В случае, например, Российской империи к этому добавляется централизованная власть, которая берется регулировать отношения между этими группами по своему усмотрению — в том числе и с помощью прямого насилия. Наши коллеги из журнала «*Ab Imperio*» предлагают ввести понятие «имперской ситуации», которое подразумевает «многоплановое разнообразие, не вмещающееся в простые классификации. <...> <В такой ситуации> каждое явление существует одновременно в нескольких измерениях, и воздействие на одно из них часто приводит к непредсказуемым последствиям в других»<sup>7</sup>. Применительно к истории России это может значить, например, что в XVIII веке «распространение авторитарной власти императора не смогло подавить местные очаги самоорганизации и структурные условия, питавшие эти очаги»<sup>8</sup>. Таким образом, термин «имперский» в этом случае не является морально оценочным — он аналитический. Более того, в новой статье редактор журнала Илья Герасимов понимает этот термин даже скорее в положительном смысле, предлагая его использовать для анализа эволюции обществ после кризиса концепции национального государства, то есть в современную эпоху<sup>9</sup>.

Третье значение: империя — государство, которое само себя так называет. Когда по-английски говорят *Imperial Russia* (в отличие, скажем, от *Soviet Russia*) — имеется в виду Россия того периода, когда она называлась Российской империей. В англоязычных научных книгах можно встретить такие выражения, как «русская литература имперского периода». Это выражение, очевидно, тоже является безоценочным.

Слово «имперский» можно тоже понимать в трех значениях, соответственно значениям «империи» — но применительно к русской литературе сегодня используется только первое: «имперский» в смысле «империалистический». Это уже создает некоторую путаницу, потому что «имперский» может указывать и на те свойства литературы, которые обусловлены именно разнообразием культур, а не территориальной экспансией. Слово «имперский» не синонимично и слову «колониальный», потому что колониализм предполагает экономическую эксплуатацию колонии со стороны метрополии и, как уже неоднократно писали постколониальные теоретики, создает бинарную оппозицию колонизатора и колонизируемого — в империи же экономические отношения могут не основываться на однонаправленной эксплуатации, а власт-

7 Новая имперская история Северной Евразии: В 2 ч. Ч. 2: Балансирование имперской ситуации: XVIII—XX вв. / Под ред. И. Герасимова. Казань: *Ab Imperio*, 2017. С. 111.

8 Там же. С. 133.

9 *Gerasimov I. The Russian imperial situation: before and after the nation-state // Ab Imperio. 2022. № 4. P. 31—59* (см. особенно финал статьи).

ные отношения — быть намного более сложными, чем допускает бинарная оппозиция<sup>10</sup>.

Сегодня в спорах о русской культуре слово «имперский» не только означает «империалистический», но часто ассоциативно соединяется с качествами литературных произведений, прямо не связанных ни с империализмом, ни даже с «имперской ситуацией». Участники споров могут иметь в виду и ограниченность культурного кругозора — то есть отсутствие интереса к большинству культур, помимо крупных стран Запада; и связанное с этим нежелание принимать во внимание «собственный Восток» России, понимаемый не столько географически, сколько культурно (например, здесь могут иметься в виду этнические группы, исповедующие ислам или буддизм); и равнодушие к региональному культурному разнообразию со стороны политических элит и массового потребителя литературной продукции; и общий консерватизм, свойственный советской культуре начиная с конца 1930-х годов, а до этого — культуре Российской империи; и подчиненность человека государству, и в целом культ сильного государства; и уверенность во всемирной миссии русской литературы... Но если вкладывать в «имперскость» сразу все эти значения, термин перестает быть содержательным. От него лучше или вообще отказаться при разговоре о русской литературе, или, используя его, всякий раз объяснять, что мы имеем в виду. Иначе «имперскость» превратится в эссенциалистский ярлык, указывающий на то, что русская культура якобы в целом «безнадежно отравлена».

В недавнее время разработано, кажется, уже несколько конкурирующих проектов по постколониальному и деколониальному чтению русской литературы — и этот подход представляется нам более перспективным, чем ссылки на обобщенную «имперскость», — потому, что он предусматривает не вынесение заранее известного приговора, а интеллектуальную рефлексию с непредetermined финалом.

**Что имеется в виду, когда произведение искусства называют имперским? Какие особенности произведения позволяют так его охарактеризовать? Может ли одно и то же произведение в одном отношении быть имперским, а в другом — не быть?**

Давайте говорить именно о русской литературе. В значительной степени империалистические мотивы в ней подчеркнуты и выдвинуты на первый план не потому, что они находятся на первом плане самих этих произведений, а из-за того, как они вписаны в национальный канон. Эва Томпсон вводит понятие «текстуальной империи», которая в русской литературе начинается с «Истории государства Российского» Карамзина<sup>11</sup>; это — совокупность канонических текстов, репрезентирующих Россию как экспансионистское и современное государство, разорвавшее со своим патриархальным прошлым. То или иное про-

10 О различных типах империи см.: *Burbank J., Cooper F. Empires In World History: Power and the Politics of Difference.* Princeton; Oxford: Princeton UP, 2010. Об определении России и СССР как империи см.: *Бейссингер М. Переосмысление империи после распада Советского Союза / Пер. с англ. М. Лоскутовой // Ab Imperio. 2005. № 3. С. 35—88.*

11 *Thompson E. Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism.* Westport, Conn.: Greenwood Press, 2000.

изведение, включенное в состав «текстуальной империи», приобретает в ее контексте новый смысл. Однако и каждое из этих произведений в отдельности, и репрезентация военной экспансии в русской литературе в целом могут быть прочитаны и иначе. В одной из первопроходческих работ по обсуждаемой нами теме — в книге Сьюзан Лейтон «Русская литература и империя: Завоевание Кавказа от Пушкина до Толстого» (1994) — показано, что русские писатели часто относились к военным действиям на Кавказе амбивалентно, одновременно принимая их как неизбежность и изображая горцев как «благородных дикарей, истребление которых нет никаких оснований прославлять»<sup>12</sup>.

Поэтому, конечно, если прояснять термины, которыми мы пользуемся, литературные произведения могут быть одновременно и «имперскими», и «неимперскими». В каноне, несомненно, есть произведения, в которых империалистические мотивы являются главными и очевидными — например, «Клеветникам России» Пушкина. Однако его же — Пушкина — «Капитанская дочка» — повесть, основанная на художественном анализе имперской ситуации: в ней показано разнообразие групп, входящих в Российскую империю, и очень большая социальная и культурная сложность конфликтов в имперском государстве<sup>13</sup>. В эти конфликты вовлекаются разные люди с разными мотивами. «Очарованный странник» Николая Лескова или «Хаджи-Мурат» Льва Толстого тоже основаны на художественном анализе имперской ситуации и поэтому могут быть названы произведениями имперскими, но апологии империализма в них нет. Более того, «Хаджи-Мурат» чрезвычайно жестко оценивает политику государственной власти в отношении чеченцев и вообще народов Северного Кавказа (второе значение слова «имперский»), и в этом смысле повесть Толстого — произведение антиимперское и — более того — антиимпериалистическое.

Другое дело, что во многих произведениях русской литературы XIX века, направленных на анализ имперской ситуации, имперская экспансия и подчинение других народов представлены как неизбежные процессы, почти как закон природы<sup>14</sup>. Вот эта «неотменимость» империи — то, что до недавнего времени, примерно до 1990-х годов, находилось в «слепой зоне» гуманитарного знания.

На формирование современного российского сознания оказало влияние прежде всего позднесоветское подцензурное искусство — бесконечные эпопеи «секретарской литературы» (Анатолий Иванов, Петр Проскурин и другие) и снятые по ним телесериалы, которые демонстрируются российскими телекомпаниями и сегодня — а также и более поздние сериалы, продолжающие эстетику позднесоветских «семейных саг»<sup>15</sup>. В этих опусах нет явной апологии

12 *Layton S. Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy. Cambridge: Cambridge UP, 1994. P. I.*

13 См. об этом, например: *Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России / Авториз. пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2013.*

14 Как следует из книги Лейтон, это не означает, что все авторы безусловно поддерживают такую экспансию — достаточно вспомнить произведения, прославляющие свободолюбие кавказских горцев. Очевидный пример — поэмы М. Лермонтова «Измаил-Бей» и «Мцыри».

15 Об эволюции постсоветских исторических сериалов см., например: *Дубин Б. Старое и новое в трех телекранизациях 2005 года // Новое литературное обозрение. 2006. № 78. С. 273—277.*

имперско-колониальных порядков, но есть ощутимые мотивы русского национализма и нормализации сталинизма, то есть представление периода правления Сталина как «трудного, но плодотворного» для СССР. Эти тексты предполагают, что культура в СССР и в России везде примерно одинакова, только деревенская отличается от городской, и разнообразие культур России имеет минимальное значение. Если говорить о том, какие произведения искусства больше всего повлияли на нынешнее состояние умов в России, имеет смысл обратить внимание на продукцию позднесоветской массовой культуры. Именно они и влияли и продолжают в наибольшей степени влиять на общество — через переиздания и телевизионные трансляции.

Напомним о теории культивации, которую выдвинул в 1970-е — 1980-е годы американский исследователь медиа Джордж Гербнер: если по телевизору будут изо дня в день показывать в основном белых мужчин, меньше — женщин и совсем редко — чернокожих, белые мужчины будут восприниматься телезрителями как самая важная группа общества, и это положение они будут считать «естественным»<sup>16</sup>. Тиражирование литературных произведений имперского и советского периодов, их экранизации и демонстрация фильмов и сериалов по телевидению вполне может быть изучена методами Гербнера — точнее, его современных продолжателей. Вероятно, именно таким способом можно выяснить, как упрощающая и «государственническая» версия канона влияет на представления о социально-политической реальности.

Сегодня российская армия восстанавливает памятники Ленину на контролируемой ею территории Украины, а российские гражданские администраторы распространяют там же учебники русской литературы с текстами канонизированных авторов, как если бы они тоже верили в свою «цивилизаторскую» миссию, — однако за такой политикой стоят не специфические свойства русской литературы, а *отношение российских политических и военных элит к литературе и в целом к культуре как к монополю собственности государства*. Необходимо анализировать не только сам канон, в том числе и с точки зрения «текстуальной империи», но и это циничное использование русской литературы: она здесь используется для «культурной» легитимации агрессии<sup>17</sup>.

### **Чем категориальный аппарат исследований империи может помочь, а чем — помешать изучению литературы и ее прошлого?**

Безусловно, категориальный аппарат исследований империи может помочь изучению литературы, тем более русской, которая пока что в очень слабой степени исследована с этой точки зрения. Тут стоит оговорить, что «исследования империи» могут быть осуществлены в разных дисциплинарных полях — новой имперской истории, постколониальных и деколониальных исследований, со-

16 Из многочисленных работ на эту тему см., например: *Gerbner G., Gross L., Morgan M., Signorelly N. Living with Television: The Dynamics of the Cultivation Process // Perspectives on Media Effects / Ed. by J. Bryant, D. Zillman. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1986. P. 17—40; Gerbner G. Cultivation Analysis: An Overview // Mass Communication and Society. 1998. Vol. 1. № 3—4. P. 175—194.*

17 О методах социально-психологической легитимации агрессии в современных русских медиа см.: *Майофис М., Кукулин И. Эмпрессия вместо идеологии // Перед лицом катастрофы / Под ред. Н. Плотникова. Берлин: Lit Verlag, 2023. С. 35—46.*

циальной теории (если вспомнить, например, работы Майкла Хардта и Антонио Негри<sup>18</sup>), наконец, исследований по социально-политической истории, обращенных к проблематике истории империи. Помешать же этот аппарат может только в случае, если не рефлексировать границы применимости подходов, выработанных в каждой из этих областей, или подменять аналитику — наклеиванием на литературные произведения политических ярлыков.

Политическую мифологию империи сегодня необходимо не клеймить, а деконструировать, то есть — если упрощенно излагать концепцию Жака Деррида — анализировать ее ментальные основания. Если просто говорить, что империя — это плохо и опасно, мы рискуем повторять до бесконечности аргументацию сторонников национального государства, которые боролись в XIX—XX веках за независимость от тогдашних империй — но в сегодняшнем мире уже и национальное государство вместе с идеей национализма постепенно выглядит столь же устаревшим, как и империя. Мы вступаем в эпоху постнациональных государств, участвующих в глобальном обмене товарами и информацией<sup>19</sup>.

Сегодня, когда мы говорим о политических аспектах литературы, очень важно помнить мысль, которую высказал Герберт Маркузе: «Политический потенциал искусства содержится только в его эстетических аспектах. Связь искусства с практикой неизбежно является косвенной и опосредованной; она может даже разочаровывать»<sup>20</sup>. Иначе говоря, мотивы поддержки государственного экспансионизма или противостояния ему в том или другом произведении могут быть поняты только через его эстетический анализ, производимый с учетом широкого культурного, социального и политического контекста. Авторская позиция часто может быть понята только на пересечении точек зрения разных персонажей и даже, как показал в своих работах Вольфганг Изер, из умолчаний, отсутствующих позиций и «пропущенных» точек зрения. Эти герменевтические стратегии сохраняют свое значение и при анализе литературы с постимперской точки зрения<sup>21</sup>.

Если согласиться с тем, что политический меседж литературного произведения может быть понят только через анализ его эстетических особенностей,

18 Хардт М., Негри А.: 1) Империя / Пер. с англ. под ред. Г.В. Каменской, М.С. Фетисова. М.: Праксис, 2004; 2) Множество: Война и демократия в эпоху империи / Пер. с англ. под ред. В.Л. Иноземцева. М.: Культурная революция, 2006.

19 Подробнее см., например: Бек У. Власть и ее оппоненты в эпоху глобализма. Новая всемирно-политическая экономия / Пер. с нем. А.Б. Григорьева, В.Д. Седельника. М.: Прогресс-Традиция; Территория будущего, 2007.

20 Marcuse G. The Aesthetic Dimension: Toward the Critique of Marxist Aesthetics / Transl. from German by G. Marcuse and E. Sherover. Boston: Beacon Press, 1978. P. XII—XIII (название немецкого оригинала: «Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte Marxistische Aesthetik»). Пер. с англ. наш. — М.М., И.К.

21 Маркузеанская интерпретация позволяет разрешить антиномии, описанную в эссе: Наринская А. Между вивисекцией и поклонением. Зачем нужен деколониальный взгляд на русскую литературу // Сайт Института Карнеги. 2023. 24 марта (<https://carnegieendowment.org/politika/89337?fbclid=IwAR3JHQCSEFd05XmTOEViYls7kqXWХbСМJ6zBWU7486Hw1VLVA-oWXhou4a6g>). Наринская противопоставляет восходящий к советским диссидентам взгляд на литературу как на чистое искусство — и характерный для современных дебатов на Западе взгляд на литературу как артикуляцию прежде всего «политической повестки». На наш взгляд, эстетический анализ литературного произведения не может быть отделен от политического и этического.

то станет возможным изучить, как мотивы государственной экспансии взаимодействуют с другими аспектами произведения. Очень интересный пример здесь — новейшая работа Александра Долинина о пушкинском «Путешествии в Арзрум». Долинин утверждает в начале книги, что не обращается к постколониальной методологии:

Пушкин видит и описывает чужой мир не политически, а эстетически, и потому к «Путешествию в Арзрум» неприменимы лекала, выработанные постколониальной критикой... <...> ...осмелюсь утверждать, что для пушкинского травелога легко вычитываемая из него имперская и колониалистская составляющая — дело десятое, и потому в дальнейшем ей будет уделено не очень много внимания<sup>22</sup>.

Тем не менее об «имперской» и вообще о политической составляющей и самого «Путешествия», и написанных на Кавказе стихотворений в книге все же сказано достаточно много. Однако Долинин связывает «Путешествие в Арзрум» сразу с целым рядом культурных контекстов — в частности, с эстетикой аллегорических описаний духовного странствия; одновременно он показывает, что Пушкин пародирует романтические травелоги. Если приравнивать постколониальное чтение просто к разоблачению интересов агрессивного государства, стоящих за тем или иным литературным произведением, то метод Долинина, безусловно, не таков; но если считать, что постколониальное и «постимперское» чтение направлены на анализ того, как мотивы колониальной экспансии и участия в ней героев и повествователя соотносятся с другими контекстами и уровнями произведения, — то новая книга о «Путешествии в Арзрум» реализует именно такую стратегию.

В контексте заданных Вами вопросов представляется не случайным, что «Путешествие по “Путешествию в Арзрум”» появилось практически одновременно с новым циклом стихотворений Андрея Сен-Сенькова «Пушкинематограф»: в нем и мифологизированная в русской культуре фигура Пушкина, и его творчество тоже оказываются включены в новые и неожиданные контексты. Правда, у Долинина эти контексты связаны с историей, а у Сен-Сенькова — с фантастикой, позволяющей превратить Пушкина в современного поэта, затерянного в городе<sup>23</sup>. В его стихотворениях Пушкин оказывается не героем или титаном, а психоделическим экспериментатором, а его творчество переписывается как приватное, лишенное связи с государственными амбициями, но именно поэтому преодолевающее границы реальности:

пушкин подбирает на улице грязные слова  
уродцев деревянного петербурга

чистит их  
сушит

подкрашивает кисточкой трещинки и суффиксы

22 Долинин А.А. Путешествие по «Путешествию в Арзрум»? М.: Новое издательство, 2023. С. 13–14.

23 Не случайно тексты «Пушкинематографа» Сен-Сеньков публиковал в социальных сетях вперемешку со своими переводами из современного американского поэта Рона Паджетта (р. 1942). Герой фильма Джима Джармуша «Патерсон» (2017) — талантливый, но никому не известный поэт, отказывающийся от публикаций (он работает водителем автобуса), — «сочиняет» именно стихи Паджетта.

решает переименовать  
 дав им имена знаменитых кастратов  
 матеуччо николино фаринелли  
 сенезино кортона джидзиелло кузанино<sup>24</sup>

**Можно ли сказать, что литература Российской империи / Советского Союза отличается особенно имперским характером на фоне, например, литературы Великобритании или других империй?**

Не вполне понятно, как можно измерить, у какой литературы «имперский характер» сильнее, а у какой — слабее. О чем тут идет речь — о выраженности мотивов экспансии и гегемонии? Или, наоборот, о восприятии государственной гегемонии как естественной и необсуждаемой, превращающейся в «подтекст» всего описываемого в произведении? В зависимости от того, какой вопрос имеется в виду, ответы тоже будут разными — но, разумеется, еще это зависит от исторического периода и от множества других ограничений.

В русской литературе, как справедливо пишет Александр Эткинд, уже с конца XVIII века присутствовали не только экспансионистские, но и аболиционистские и антиколониальные тенденции<sup>25</sup> — тут можно вспомнить как минимум Александра Радищева, позже — Александра Одоевского, приветствовавшего польское восстание 1831 года (стихотворение «Недвижимо, как мертвые в гробах...»), Александра Герцена... Поэтому нет особых оснований считать русскую литературу особенно империалистической или исполненной спеси по отношению к другим народам и культурам — если имеется в виду именно это. Дело скорее в другом: империалистические и экспансионистские мотивы в русской культуре отрефлексированы очень слабо, и работа эта началась недавно — большей частью после краха советского режима. В других же литературах европейских держав, в прошлом владевших колониальными империями, такая рефлексия началась уже довольно давно — примерно 50–60 лет назад. Один из самых нашумевших текстов, направленных на антиколониальное перечтение британской литературы — эссе Чинуа Ачебе о скрытом расизме в романе Джорджа Конрада «Сердце тьмы» — основано на лекции, прочитанной еще в 1975 году<sup>26</sup>. Уже тогда эта работа Ачебе вызвала бурную полемику — и только после и в результате последовавших обсуждений стали возможны такие высказывания, как эссе писательницы Кэрил Филипс, которая открыто не согласилась с Ачебе и отказалась считать Конрада расистом — признавая при этом значительность работы Ачебе как писателя<sup>27</sup>.

Сегодня необходимо признать, с одной стороны, что Российское государство на протяжении последних нескольких веков регулярно вело захватнические войны и что эти войны оказали существенное влияние на российскую культуру; с другой — что литература часто (но далеко не всегда) поддержива-

24 Цит. по авторской рукописи. Благодарим А. Сен-Сенькова за разрешение привести его неопубликованный текст.

25 Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России / Авториз. пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

26 Achebe Ch. An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness* // Massachusetts Review. 1977. Vol. 18. No 4. P. 782–794.

27 Phillips C. Out of Africa // The Guardian. 2003. February 22 (<https://www.theguardian.com/books/2003/feb/22/classics.chinuaachebe>).

ет государство в его политических устремлениях и мессианских амбициях; с третьей — что именно литература может стать пространством рефлексии этого положения как аномального и требующего исправления.

Впрочем, когда мы говорим, что колониальные и империалистические мотивы и имперское наследие в русской культуре отрефлексируются мало, — это не значит, что они не отрефлексируются вообще. Работа по постколониальному и «имперско-историческому» прочтению русской литературы и культуры началась уже довольно давно — задолго до нынешних дискуссий<sup>28</sup>. Журнал «Новое литературное обозрение» в 2020 году издал два специальных номера «Постсоветское как постколониальное» (№ 161 и 166). С началом нынешних катастрофических событий эта многолетняя работа оказалась отчасти полузабыта, и дискуссии об империалистических или колониальных аспектах русской литературы начались словно бы с чистого листа. Это психологически понятно, но, учитывая контекст, в котором развивались подходы к изучению империй и литературы империй в последние годы, довольно огорчительно. Сегодня было бы важно, чтобы уже существующие работы по «постимперскому» прочтению не только русской литературы, но и других литератур России и бывшего Советского Союза оказались учтены в новейших дискуссиях с участием литературных критиков и публицистов.

Кажется, единственные, кто думал и продолжает систематически работать над «продвижением» постколониальных интерпретаций в российском публичном пространстве, — команда интернет-проекта «Беда» (<https://www.beda.media/>). Но их усилий явно недостаточно. Кроме того, вообще не были созданы каналы для адаптации новых прочтений русской литературы в школьном и университетском образовании. На следующем историческом этапе их будет необходимо создавать заново.

**Как империя повлияла на складывание канона русскоязычной литературы? Что осталось за пределами канона благодаря влиянию империи? Есть ли в русскоязычной литературе что-то, что можно противопоставить империалистическим представлениям о политической и общественной жизни?**

---

28 *Thompson E.* Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism; *Kujundzic D.* “After”: Russian Post-Colonial Identity // *Modern Language Notes (MLN)*. 2000. December. Vol. 115. № 5. P. 892—908 (рус. пер. И. Борисовой: *Куюнжич Д.* «После»: Российская постколониальная идентичность // *Куюнжич Д.* Воспаление языка / Пер. с англ. М.: Ad Marginem, 2003. С. 237—250); *Moore D.Ch.* Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique // *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*. 2001. January. Vol. 116. № 1. P. 111—128 особ. (р. 123—124); материалы обсуждения, представленные на ежегодной конференции Американской ассоциации преподавателей славянских и восточноевропейских литератур 29 декабря 2005 года (Вашингтон, округ Колумбия, США): *Are We Postcolonial? Post-Soviet Space* // *PMLA*. 2006. May. Vol. 121. № 3. P. 828—836 [в обсуждении принимали участие Гаятри Ч. Спивак, Нэнси Конди, Харша Рам и Виталий Чернецкий]; *Ram H.* The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire. University of Wisconsin Press, 2006; «Sub Altera Specie»: взгляд на постколониальную парадигму изнутри российской/советской истории [участвуют: Сергей Абашин, Эдриенн Эдгар, Сося Люрманн, Елена Гапова] // *Ab Imperio*. 2008. № 2; *Kirschbaum H.* Im intertextuellen Schlangennest: Adam Mickiewicz und polnisch-russisches (anti-)imperiales Schreiben. Peter Lang, 2016; и др.

Так как на первую часть этого вопроса мы уже, кажется, ответили, начнем отвечать сразу со второй — «Что осталось за пределами канона...» Прежде всего, из него оказались исключены произведения, делающие видимым каждодневное насилие, положенное в основу имперской экспансии. Элеонора Шафранская очень убедительно анализирует посмертную репутацию писателя и художника Николая Каразина (1842—1909). Он был очень известен в 1870-е годы и позже, много писал о российском завоевании Средней Азии, в 1905 году вышло собрание его сочинений в двадцати томах — но в XX веке его произведения оказались вытеснены из истории русской литературы<sup>29</sup>. Каразин слишком подробно и натуралистически описывал, как российская армия захватывала Среднюю Азию и контролировала ее народы, и в результате получалась настоящая колониальная проза, как у Киплинга. Такие произведения слишком «царапали глаз» тех советских писателей и чиновников, которые в XX веке «перекомпоновывали» канон, складывавшийся в XIX-м, и стремились показать, что все народы империи вошли в ее состав якобы добровольно. Каразин — видимо, самый заметный из таких авторов, но не единственный.

Важно понимать, что в истории России внешняя экспансия была тесно переплетена с государственными репрессиями против собственного населения. Эткинд говорит об авторах-революционерах, которые выступали против «внутренней колонизации» — от Радищева до Герцена и Огарева<sup>30</sup>. К ряду авторов, которые хорошо понимали эту связь и критиковали империю именно за такую двойную экспансию, можно добавить как минимум Михаила Салтыкова-Щедрина с его сатирическим изображением «цивилизаторской миссии» империи в «Господах ташкентцах»<sup>31</sup> и Николая Лескова с его инвективами против российского мессианства и чувства исключительности (пример — рассказ «Пламенная патриотка»).

Есть еще целый ряд даже не отдельных авторов, а стратегий, на которых основана критика государственного экспансионизма в российской литературе. Это могут быть произведения, основанные на анализе культурной гибридности и подрыве дихотомии «Восток — Запад» — от Андрея Платонова<sup>32</sup> до Беллы Улановской (рассказ «Путешествие в Кашгар»). Говоря о Платонове, вообще имеет смысл помнить о том, что в литературе модернизма сосуществовали движения, ориентированные на национализм и на универсализм, всемирность. Модернистские движения в литературах СССР — в том числе и универсалистские — были насильственно подавлены в 1930-е годы<sup>33</sup>; немногие из авторов-

29 *Шафранская Э.Ф.* «Каразин! Азия!» // Каразин Н.Н. На далеких окраинах. Погоня за наживой: Романы / Подгот. Э.Ф. Шафранская; отв. ред. Б.Ф. Егоров. М.: Наука, 2019. С. 525—596 (см. особ. с. 533 и след.). В СССР изредка републиковалась проза Каразина для детей — но не его романы о Средней Азии, которые принесли ему наибольшую известность и которые он, видимо, считал главным делом своей жизни.

30 *Эткинд А.* Русская литература, XIX век: Роман внутренней колонизации // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 103—124.

31 Анализ сатиры Щедрина в этом цикле очерков см., например: *Шафранская Э.Ф.* «Каразин! Азия!». С. 539.

32 Об очень своеобразном «ориентализме» этого автора см., например: *Скаков Н.* Пространства «Джана» Андрея Платонова // Новое литературное обозрение. 2011. № 107. С. 211—230.

33 *Кукулин И.* Русская литература во главе «младших братьев» (эпизод из новейшей истории российского школьного образования) // Новое литературное обозрение. 2020. № 166. С. 414—429.

модернистов перешли в неподцензурную литературу, то есть отказались от надежды увидеть свои произведения в печати. Из таких модернистов-универсалистов и критиков государственного насилия в первую очередь имеет смысл назвать позднего Максимилиана Волошина (цикл поэм «Путями Каина») и Даниила Андреева («Железная мистерия»).

Еще один пласт литературы составляют произведения, которые написаны на русском языке, но акцентируют оптику другой, не русской культуры. Иначе говоря, гибридные по самому типу представленного в них самосознания — от Фазиля Искандера до Дениса Осокина (повесть «Овсянки», 2006).

Наконец, вообще эстетика неподцензурной словесности 1950—1980-х годов в значительной степени — хотя и не всегда — основана на дискурсивном сопротивлении государственному экспансионизму и его проявлениям в культуре: централизаторским тенденциям и отказу в признании Другого. Игорь Вишневецкий в одном из устных выступлений начала 2000-х предположил, что основой неподцензурной литературы стало миноритарное письмо, которое Жиль Делёз и Феликс Гваттари в книге «Кафка: за малую литературу» описали как способ подрывного использования литературного языка против тирании большинства; в этой же книге они предположили, что миноритарным письмом можно считать произведения Франца Кафки (пишущего по-немецки пражского еврея) и современных на тот момент (1975 год) афроамериканских писателей США.

Поэзия, критикующая военную экспансию «родного» государства, в позднем СССР и постсоветской России оказалась представлена прежде всего авторами, которые или принадлежали к неподцензурной литературе (Сергей Стратановский, Иван Ахметьев, Михаил Сухотин, Герман Лукомников...), или печатались в СССР с большим трудом (Ольга Постникова). Списки авторов антологии «Время “Ч”»<sup>34</sup> (стихотворения о чеченской войне) и «Поэзия последнего времени»<sup>35</sup> (о современных событиях) очень характерны: значительную их часть составляют поэты, эстетически связанные с традициями неподцензурной литературы. Безусловно, эта связь — неподцензурной литературы с антиэкспансионистскими мотивами — не жесткая, не стопроцентная, но она и не случайная.

**Елена Чхаидзе** (*Рурский университет, Бохум, Германия*)

**Что имеется в виду, когда произведение искусства называют имперским? Какие особенности произведения позволяют так его охарактеризовать? Может ли одно и то же произведение в одном отношении быть имперским, а в другом — не быть?**

Дефиниция «имперский» использовалась мной главным образом для определения развития и распространения литературной традиции. Политическое *превосходство* не было основным фокусом исследования. Я концентрирова-

34 Время «Ч». Стихи о Чечне и не только / Сост. Н. Винник. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

35 Поэзия последнего времени: Хроника / Сост. Ю. Левинг. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2022.

лась на абстрактных гранях *широты и вовлеченности*. Отсюда и возникло понятие — *имперская литературная традиция*<sup>36</sup>. В данном случае под *имперским* я понимаю объединение нескольких составляющих: 1) многолетнюю временную протяженность (в моем случае это был доимперский, имперский (досоветский), советский и постсоветский периоды); 2) широкое территориальное включение/распространение (здесь могут быть и не только русско-грузинские литсвязи, но и русско-украинские, русско-армянские и многие другие), то есть международный, многонациональный контекст; 3) заочность в одно профессиональное поле (например, литературное); 4) жизнеспособность и воспроизводимость *тем-паттернов* и *паттернов образов*. Доказательством *имперской литературной традиции* послужили русско-грузинские литературные связи.

Следы их зарождения отмечались уже в XV веке<sup>37</sup>, задолго до вхождения грузинских княжеств под протекторат Российской империи. Но начиная с конца XVIII века, после подписания Георгиевского трактата (1783), начинает выстраиваться *русско-грузинская* или даже *русско-кавказская культурная империя*, так как Тифлис являлся культурно-административным центром Кавказского края / наместничества Российской империи. Ее активное расширение началось при графе Михаиле Семеновиче Воронцове (управлял краем с 1844 по 1854 год), глубоко убежденном в том, что завоевать территорию оружием недостаточно, следует завоевать и души людей. С началом *культурного империализма*<sup>38</sup> на Кавказе стали активно открываться учебные<sup>39</sup> заведения<sup>40</sup> и

36 Чхаидзе Е. Политика и литературная традиция: русско-грузинские литературные связи после Перестройки. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 13.

37 Там же. С. 25—26.

38 Fanon F. Les damnés de la terre / Mit einem Vorwort von J.-P. Sartre. Paris: Maspéro, 1961.

39 До советского периода университетов на Кавказе не было. За высшим образованием молодые люди отправлялись либо в центральную часть Российской империи (Москву, Санкт-Петербург и т.д.), либо в Европу. С приходом большевиков были основаны университеты в Тбилиси, Ереване, Баку. В дореволюционной России существовало 105 высших учебных заведений, а в Закавказье был всего один вуз — Высшие женские курсы в Тбилиси, на которых учились 300 человек. В 1927—1928 году в Грузинской ССР было уже 6 вузов, в которых обучались 10 503 студента, а к 1959—1960 годам их было уже 51 100 человек (Басилая III. Сухумский государственный институт. Сухуми: Абгосиздат, 1962. С. 7).

40 Интересна история создания первой школы в Абхазии. Грузинский священник (будущий архимандрит) Иоанне Иоселиани внес свой проект правителю Абхазии об открытии приходской-церковной школы. В этой школе было предложено вести занятия на абхазском языке. Это предложение было одобрено правителем Абхазии, но российские власти отказали в этой инициативе. Спустя несколько лет, 30 мая 1851 года, Священный Синод Русской церкви принял решение об открытии абхазской богословской школы. За несколько месяцев до принятия этого решения, 15 апреля, будущий грузинский епископ Александре Окропиридзе был назначен руководителем учебного заведения, которое способствовало восстановлению христианства среди абхазов и организации богословского образования. 25 сентября 1852 года в селе Лыхны появляется школа (4 класса). Он преподавал юриспруденцию, русский язык, грузинский язык (гражданский и церковный), чистописание на русском языке, чистописание на грузинском языке, арифметику, русскую грамматику, грузинскую грамматику, песнопение, географию и упражнения на абхазском языке. Это был первый случай в истории преподавания абхазского языка.

объекты культуры<sup>41</sup>. Несмотря на *положительные действия*<sup>42</sup>, в литературе появляется критический взгляд на *колонизатора*, и именно литература становится местом проецирования конкурирующих идентичностей и представлений своей правды, своего восприятия окружающего, как в имперский, так и в советский и постсоветский периоды. На протяжении многих лет, включая и постсоветский период, в литературе грузинских и русских писателей повторялись одни и те же *темы-паттерны*: мессианская роль *колонизатора* / защита национальной идентичности *колонизованного*, тема рая в отношении экзотических территорий / тема покорения сильным, тема восточной красавицы / тема благородного *покорителя* и т.д. Несмотря на то что литературные произведения противоположны по тематике, все равно они относятся к *имперскому контексту*, так как полем порождения является *империя*.

Ставшие в последние десятилетия ведущими постимперские и постколониальные исследования предложили науке ряд терминов, которые используются и по отношению к бывшим империям и их колониям, и по отношению к постсоциалистическим/посткоммунистическим территориям. Правомерно ли это? Если СССР создавался как раз как проект постколониальной федерации и *пролетарское мессианство* стало частью сознания общества *центра*<sup>43</sup>, то терминология постимперских исследований вроде не особо подходит, но здесь вспоминается процесс образования СССР, точнее, кровавая роль 11-й Красной армии и советизация закавказских республик: Азербайджан — 1920 год, Армения — 1920 год, Грузия — 1921 год.

Смешение *положительных действий* и кровавых страниц, сложная иерархия взаимоотношений и избирательной привилегированности вынуждает некоторых исследователей оговариваться при обращении к терминологии постимперских исследований: империя, но особого типа, *положительного действия*; *колонизатор*, но сделавший и свой положительный вклад; *колонизованный*, но воспользовавшийся благами *империи больше самого колонизатора*. Не всегда основные категории постимперских исследований служат идеальным выбором (*свой/чужой, господство/насилие, инаковость, колонизатор/колонизованный, Запад — Восток, мировой Север как колонизатор или мировой Юг как колонизованный, гибридность, in-betweenness (Bhabha), контактная зона*)<sup>44</sup>, но пока ограничиваемся указанными. Они остаются актуальными в силу вырабатывающихся, но неизвученных новых. Саидовский

41 Русский театр в Тифлисе, позже он будет называться Тбилисский государственный драматический театр им. А.С. Грибоедова, открылся в 1845 году, а с 1898 года началось строительство театра Артистического общества, которое переедет в здание в 1901 году и впоследствии будет называться Тбилисский государственный академический театр им. Шота Руставели. В 1851 году в Тифлисе при здании караван-сарая открылся театр оперы и балет, но после пожара, который там произошел, здание театра восстановлено не было, но было построено новое — известное теперь как здание Тбилисского государственного театра оперы и балета им. Закария Палиашвили.

42 Martin T. The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

43 Ср.: «Один из любимых риторических приемов советской пропаганды заключался в противопоставлении себя Российской империи» (Глостанова М. Постколониальный удел и деколониальный выбор: постсоциалистическая медиация // Новое литературное обозрение. 2020. № 161. С. 76).

44 Пономарев Е. Постколониальная теория и литература путешествий. Взгляд из России // Новое литературное обозрение. 2020. № 161. С. 355–377.

*Восток* (из книги «Ориентализм», 1978) схематичен для советского *Востока*, включающего в себя Азию и Кавказ. К тому же Россия расценивается и как *Восток* по отношению к Европе, и как *Запад* по отношению к Азии и Кавказу. Кроме того, *власть* (Фуко), как определяющая категория имперскости — *господства и подчинения*, — не была в СССР одновекторной. Не всегда только *центр* (Москва) определял правила взаимоотношений с советскими республиками. Элиты республик имели значительное влияние и часто не попадали под определение *непросвещенный Восток*. Например, в книге «Свои чужаки. Грузинская диаспора и эволюция Советской империи» (2019) Эрика Скотта анализируется значение и влияние грузинской советской элиты и грузинской диаспоры в целом. Если обратиться к современной литературе, то и здесь оспаривается дихотомия *колонизатор — колонизованный*. Андрей Битов в своей «Империи в четырех измерениях» выстраивает образ *русского имперского человека*<sup>45</sup> как несчастного интеллигента, ностальгирующего по величию русской литературы, пропитанного социофобиями из-за советской власти и иронизирующего по поводу своего «имперского величия». А если обратиться к *колонизованному* на бывшем советском пространстве, то он обладает такой силой сопротивления, самопознания и осознанности, что мало похож на непросвещенного и подавленного *центром*. Пример тому — роман Отара Челадзе «Годори» (2003). Книги, схожей по силе критики своего же народа (грузин) и его же мимикрии под советскую власть, сложно найти, но некоторые литераторы увидели только одну сторону и посчитали произведение антироссийским. Например, Лев Аннинский в статье «Капсулированный дух» (2004) отразил свое разочарование в определении образа России в романе как чудовища<sup>46</sup>.

Литературы разных империй и их колоний всегда оригинальны. Российская империя внесла свой вклад в культуру, например, каждой закавказской республики, но она не принесла туда письменность и литературу. Грузинская и армянская письменности и литературы древнее русской. Между писателями и общественными деятелями *метрополи* и *периферии* велось активное общение единомышленников. В переписке грузинских шестидесятников XIX века (Ильи Чавчавадзе, Акаки Церетели, Нико Николадзе) с русскими шестидесятниками (Н. Чернышевским и его сподвижники) звучат единые, схожие демократическо-революционные идеи, направленные на обсуждение свержения самодержавия. В обеих литературах есть образы *колонизатора/колонизованного* и тема завоевания земель, но, например, в отличие от литературы Великобритании, в русской литературе о Кавказе не звучат тема поиска сокровищ и тема примитивного общества. Теме *приключений колонизатора* в загадочной и богатой ресурсами земле можно *противопоставить тему душевного рая*, центральную в поэмах русской литературы XIX века. Романтическое восприятие не пересекается с материальной выгодой в данном ракурсе. Кроме того, очень важно отметить, что литература *колонизованного*, а я обращусь к грузинской литературе, писалась только на грузинском языке. Это было принципиально важным шагом для сохранения национальной идентичности и национального языка. Грузинские писатели не писали художественные произведения на русском. Их тексты переводились с грузинского на русский.

45 Битов А. Империя в четырех измерениях. Измерение III. Путешествие из России. СПб.: Амфора, 2009. С. 362.

46 Аннинский Л. Капсулированный дух // Родина. 2004. № 11. С. 5—10.

Это еще одно отличие от англоязычных литератур бывших колоний Великобритании. Судить о степени характера *имперскости* в литературе Российской империи и Великобритании сложно. Каждая обладает схожими и некоторыми отличительными чертами, но эти рассуждения заслуживают отдельного разговора.

После Российской империи складывается забавная ситуация, которую можно было бы обозначить словами перифразированного известного выражения: «Империя умерла, да здравствует Империя!» Появляется Советский Союз — особая форма империи — и *империя литературы* в виде литературы СССР, включающей в себя тексты на более чем восьми десятках языков. Случившаяся метаморфоза породила огромную индустрию (тексты, переводы, литературные сообщества и союзы писателей). Несмотря на политику коренизации, начатую в СССР в 1920-е годы, целью развития которой было в том числе развитие языков и письменностей малых народов, русский язык стал играть роль проводника в *большую* литературу и к широкому читателю. Если говорить о каноне русскоязычной литературы в СССР, то после перерождения империи представители русской литературы продолжили определять развитие национальных литератур малых народов, пишущих на русском или переведшихся на него. А советские писатели, пишущие на национальных языках, мимикрируя, лавировали между двух установок: придерживаться требований и веяний официальных властей, тем самым получать возможность быть опубликованными, или говорить на языке Эзопа, стремясь тем самым сохранить свободу высказывания, закрываясь при этом непонятным чужим, национальным языком (например, книги Чабуа Амiredжиби или Отара Чиладзе).

**Ирина Шевеленко** (*Висконсинский университет в Мэдисоне, США*)

**Что имеется в виду, когда произведение искусства называют имперским? Какие особенности произведения позволяют так его охарактеризовать? Может ли одно и то же произведение в одном отношении быть имперским, а в другом — не быть?**

Смысл, который вкладывается в слово «имперский» применительно к искусству, зависит от контекста. Сегодня у этого слова очень сильный оценочный шлейф, который мешает им пользоваться как аналитическим инструментом. Часто, на мой вкус, его использование просто тавтологично, то есть оно педалирует очевидное — например, то, что литературный текст транслирует ценности империи как единого полического пространства и/или прославляет мудрость ее правителей. В этом смысле империя — это лишь подвид государства, идентификация с которым, будучи выражена в литературном тексте, может программировать идентификацию с государством у читателей. Таков же механизм формирования идентификации с нацией, национальным государством, классом, расой и т.д., когда в нем участвует искусство. Может ли читатель сопротивляться такой ценностной рамке? Да, читатель может сопротивляться, и чем дальше он от текста хронологически или культурно, тем спонтанней возникает такое сопротивление. Всегда ли эта рамка так уж однозначна? Нет, транслируемые искусством ценности империи сплошь и рядом обременены оговорками и даже прямой проблематизацией этих ценностей. Это тоже,

в принципе, похоже на способ работы современного искусства с любимыми ценностями: они никогда не абсолютны, о них и пишут часто для того, чтобы транслировать напряжение между ценностью как принципом и ее человеческим измерением: браки распадаются, долги не отдаются, обещания нарушаются, а Евгений в «Медном всаднике» внезапно опознает в «строителе чудотворном» (то есть в Петре I как демиурге) и его творении (империи) виновников своего несчастья. И именно этим напряжением и живет текст и мы, его читатели.

Но тут следует усложнить картину. Империя применительно к российской культурной ситуации включает в себя, по крайней мере, две долговременные константы: абсолютистскую форму правления и огромное разнообразие этноконфессиональных сообществ, имеющих представление о собственной территориальности, которые постепенно, в течение нескольких веков, инкорпорировались в Российскую империю, частично смешивались с русским населением, нередко переходили на русский язык (как второй или даже первый) и фактически включались в русский культурный проект. «Имперскость», которую сегодня вменяют русской литературе (выступающей как *pars pro toto* русской культуры), больше связана именно с этими двумя обстоятельствами. Абсолютизм как политическая рамка империи был одним из способов справиться с имперским разнообразием, при котором разные территории управлялись по-разному, но все решения на этот счет принимались очень узким кругом лиц. Гигантское зияние между разнообразием страны и узостью круга людей, допущенных к принятию административных и политических решений, могло бы быть заполнено какой-то формой представительной демократии, но долгое время даже попыток таких не делалось. Русская литература, будучи доминирующей на пространстве империи и с определенного времени, примерно с 1840-х годов, формирующая мощное критическое течение по отношению к политическим реалиям российской жизни и государственности, была безусловно «отформатирована» описанной ситуацией. Чтобы состязаться с государством за умы образованной прослойки (и даже чтобы государство поддерживать), она присваивала себе право репрезентации всего и вся в империи столь же безусловно, как делал это политический режим, с которым она делила общее социокультурное пространство.

Собственно, это и можно назвать основанием «имперскости» русской литературы в чистом виде, и тут дело не в отдельных авторах, произведениях или темах, а в уверенности, что русская культура, будучи русской, одновременно репрезентирует всю империю (двусмысленность слова «репрезентация», как политического и эстетического понятия, тут как нельзя кстати). Это по умолчанию маргинализировало голоса ее других народов. Это же поставило русскую культуру в ряд наиболее заметных европейских культур к концу XIX — началу XX века. Русский (советский) XX век многое в этой конфигурации обстоятельств изменил, и эти изменения были разнонаправленными. Мне трудно сейчас оценить плодотворность приложения категории «имперскости» к литературе, написанной по-русски между 1920-м и 1990-м годами в целом.

Разумеется, есть и куда более узкое значение «имперскости» — например, когда мы читаем зарисовки нравов народов империи в текстах русских авторов. В них смешиваются в разных пропорциях и представление о цивилизационном превосходстве, и экзотизация другого (но иногда и себя), и национализм, и расизм, но такой тип зрения вообще характерен до определенного

периода для западных литератур Нового времени, и русская литература на этом фоне не слишком выделяется.

### **Чем категориальный аппарат исследований империи может помочь, а чем — помешать изучению литературы и ее прошлого?**

Категориальный аппарат исследований империй в своем современном изводе неразрывно связан с категориальным аппаратом исследований наций и национализмов. Мне приходилось пользоваться обеими в своей книге «Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России» (2017). Их использование помогает, например, анализировать импульсы, которые задаются ситуацией империи и которые формируют поле культуры — в том числе и за счет того, что вызывают сопротивление.

В случае России важно при этом не забывать культурную специфику имперского периода в его отношении к национализму (русскому). Империя оформляется одновременно с началом вестернизации, которая обесценивает на какое-то время «национальные традиции», то есть допетровскую культуру. Это делает идентификацию с империей для нарождающейся новой западной русской культуры куда более прочной, чем категориальный аппарат имперских исследований может нам объяснить: какое-то время новой русской культуре просто больше не к чему себя привязывать. Однако постепенно происходит размывание этого симбиоза и начинается состязание литературы (а позже искусств) с имперской идеологией — за власть над умами. И тут опять-таки важно, как имперские институты устроены, потому что тогда есть возможность объяснить алгоритм успешного состязания.

### **Можно ли сказать, что литература Российской империи / Советского Союза отличается особенно имперским характером на фоне, например, литературы Великобритании или других империй?**

Я коснулась этого вопроса выше, в ответе на первый вопрос. Именно комбинация абсолютистского режима и имперского разнообразия, двух главных демаркаторов российского политического пространства, задают для русской литературы матрицу «имперскости» определенного типа.

### **Как империя повлияла на складывание канона русскоязычной литературы? Что осталось за пределами канона благодаря влиянию империи? Есть ли в русскоязычной литературе что-то, что можно противопоставить империалистическим представлениям о политической и общественной жизни?**

Прежде всего, как я отметила в ответе на первый вопрос, русская литература вытесняла на обочину другие, нерусскоязычные литературные голоса в империи. Одним из вариантов для них поэтому становился переход на русский язык.

Что касается складывания русского литературного канона в XIX веке, то тут отделить влияние империи от множества других факторов не так просто. Пожалуй, одна сторона русского литературного канона, которая кажется специфическим образом связанной с описанными выше особенностями Российской империи, — это его предельная иерархичность. Говоря образно, это по-

стоянный урок письма в столбик, а не в строчку. «Абсолютизм» безусловно торжествует над разнообразием в каноне XIX века.

Это, кажется, начинает меняться в первые десятилетия XX века, но затем происходит резкий слом: русских культурных пространств становится больше, чем одно. Сначала основное разделение проходит по линии СССР/эмиграция, но во второй половине XX века к этому добавляется, внутри СССР, разделение на «официальную» (публикуемую в СССР) и «неофициальную» (самиздатовскую) литературу. После 1991 года возникают новые русскоязычные литературные сообщества в странах бывшего СССР. Таким образом, отвечая на последний вопрос, можно сказать, что уже целый век русская литература живет в ситуации, которая не укладывается в прежнюю матрицу имперского существования. Институционально значительная ее часть русской литературы сегодня полностью отделена от государства, Российского или иного. «Имперскость» остается одной из ее традиций — по выбору, а не по обстоятельствам времени и места.

**Михаил Ямпольский** (*Нью-Йоркский университет*)

**Что имеется в виду, когда произведение искусства называют имперским? Какие особенности произведения позволяют так его охарактеризовать? Может ли одно и то же произведение в одном отношении быть имперским, а в другом — не быть?**

Кроме тех редких случаев, когда малые и колонизованные народы описываются как не совсем полноценные, хотя бы в культурном плане, я не вижу возможности говорить о произведениях искусства как об имперских. Другое дело культура, созданная на определенном языке и подавляющая проявление других культур. Культура в этом смысле может быть имперской. Но в реальности русская культура была прежде всего носителем химеры *нации* как некоего культурного единства.

**Чем категориальный аппарат исследований империи может помочь, а чем — помешать изучению литературы и ее прошлого?**

К сожалению, сегодня исследования имперскости в основном воспроизводят модель, разработанную американскими постколониальными исследованиями. Эти исследования мне не кажутся адекватными для анализа российской ситуации. Приведу мнение такого авторитетного исследователя, как Андреас Каппелер, с которым я полностью согласен:

Поскольку развивавшаяся в Западной Европе модель колониализма не может быть просто перенесена в Россию, постольку и такие понятия, как «колония», «колониальная зависимость» и т.д., не могут использоваться без детального и точного анализа соответствующей ситуации. Характерное прежде всего для американских исследований сплошное и огульное перенесение понятий «колониализм» и «империализм» на Россию и на Советский Союз более запутывает, чем разъясняет суть дела<sup>47</sup>.

---

47 Каппелер А. Россия — многонациональная империя. М.: Прогресс-традиция, 2000. С. 12.

**Можно ли сказать, что литература Российской империи / Советского Союза отличается особенно имперским характером на фоне, например, литературы Великобритании или других империй? Как империя повлияла на складывание канона русскоязычной литературы? Что осталось за пределами канона благодаря влиянию империи? Есть ли в русскоязычной литературе что-то, что можно противопоставить империалистическим представлениям о политической и общественной жизни?**

Проблема России в XIX веке в том, что, в отличие от Великобритании или Франции, она не была нацией, а потому не могла вступать в отношения метрополии — колонии с контролируемыми ей народами. Идея нации была позаимствована во Франции, в том числе и крайними консерваторами вроде Шишкова, люто ненавидевшими Францию и французскую революцию. В конце XIX века только 43 процента россиян принадлежали русской народности, в остальном Россия была невнятным конгломератом этносов, культур и религий. Русская культура, однако, этого не замечала и мыслила Россию как относительно однородную страну, которую она придумала. Историки писали об истории России как некоего единства, а писатели создавали национальную литературу, которая была призвана представить Россию как единую нацию, которой она не была. Не была она и империей в классическом смысле, так как не признавала чужеродности иных народов (колониальных), но так до конца и не смогла стать нацией, несмотря на старания своей культуры. Россия, на мой взгляд, была прежде всего *абсолютистским государством*, что отличало ее, например, от империи монголов, но и от Османской империи или империи Габсбургов. Вот, как мне кажется, та ситуация, с которой следует разбираться.

# Идея создания нового человека в раннем СССР

Любовь Бугаева

## От составителя

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_35

Lyubov Bugaeva

From the Editor

**Любовь Бугаева** (СПбГУ; профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета; доктор филологических наук) [ldbugaeva@gmail.com](mailto:ldbugaeva@gmail.com).

**Lyubov Bugaeva** (Dr. habil.; Professor, St. Petersburg University, Faculty of Philology, Department of History of Russian Literature) [ldbugaeva@gmail.com](mailto:ldbugaeva@gmail.com).

Человек, с хваткой строителя, который бы сумел схватить за горло сегодняшний день и положить его на обе лопатки, человек эпохи социалистической индустриализации — вот герой нашего времени, вот по кому нужно держать равнение нашей молодежи. Вот кого должна воспеть пролетарская литература.

*Аркадий Незнамов*

Стахановцы, кривоносовцы, бусыгинцы, демченковцы, виноградовцы — вот это и есть новые люди, люди, рожденные и возвращенные пролетарским Октябрем. Это, товарищи, самая могучая силушка пролетарской революции, новые люди, большевистские люди, это, товарищи, самая сокрушительная сила для всей контрреволюции.

*П.П. Постышев*

В 1928 году на страницах «Комсомольской правды» развернулась дискуссия о том, какой человек нужен молодому Советскому государству. В выпуске газеты от 24 июня было напечатано открытое письмо в редакцию под заголовком

«Кто строитель социализма?», которое и стало отправной точкой и триггером инициированного редакцией обсуждения, а порой — яростного спора, растянувшегося почти на полгода. Сразу обозначив свое расхождение с позицией автора письма, редакция обратилась к «старой большевистской гвардии» с призывом высказаться по поставленным в письме вопросам, а именно:

1. КТО ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ СТРОИТЕЛЬ СОЦИАЛИЗМА? Какие качества должны быть у нового рабочего, нового человека для того, чтобы он мог быть полезным и деятельным участником дела строительства социализма?
2. КАКАЯ РАСТЕТ МОЛОДЕЖЬ? Воспитываем ли мы в ней необходимые делу революции качества? Какие люди наиболее характерны для новых прослоек рабочей молодежи? Что значит «культурный человек» в наше время? Как организовать культурную жизнь молодежи и подлинно переделать ее быт?
3. ВЕРЕН ЛИ ЛОЗУНГ — «БОЛЬШЕВИЗИРОВАННЫЙ АМЕРИКАНИЗМ»? Как общественное воспитание связать с задачами специализации? Совместима ли «революционная романтика» и практическая целеустремленность в работе? Верен ли для наших дней лозунг о «профессиональных революционерах»? [Незнамов 1928].

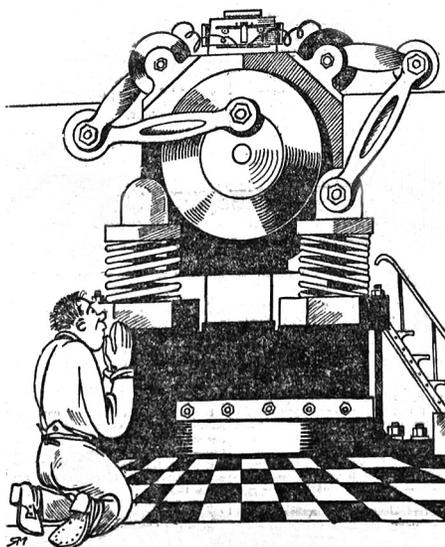
Автор письма, Аркадий Незнамов, студент Киевского политехнического института, в полемике с расхожей фразой, что «комсомол хочет, чтобы каждую гайку рабочий винтил с точки зрения мировой экономики», высказался за профессионализм и узкую специализацию «нового советского человека», который должен быть «знатоком своего дела», а не «общественником-всезнайкой», занимающимся общественной деятельностью в ущерб профессиональной. Незнамов заявил, что для мировой революции «человек, не умеющий ввинтить гайку», — это помеха, а действительным строителем социализма является «только тот, кто знает каждую гайку в своем деле», даже если он при этом «путается в мировых вопросах» [Там же].

Эта гайка, которую должен был мастерски ввинчивать «знаток своего дела», сильно задела за живое многих читателей газеты, их возмущенные голоса слились в дружном хоре в публикации со знаковым названием «Гайка и социализм» (1928. № 159. 11 июля). Оскорбленные метафорическим образом, читатели заявили, что «новый советский человек» — не машина, он создатель и творец, и не каких-то там однобоких «размножающихся и саморемонтирующихся» автоматов, а — ни больше ни меньше — новой жизни. И работать он должен в коллективе, а не «как сыч», в одиночку [Гайка и социализм 1928]. Особенно возмутили читателей слова автора письма о необходимости размежевания политики и профессиональной сферы — читатели (читай: редакция газеты) назвали это требование (с явно неодобрительной интонацией) «незнамовским рецептом для нового человека» [Палей 1928] и противопоставили незнамовскому «новому человеку», равнодушному ко всему, «кроме гаек своего станка», «человека сегодняшнего дня», интересующегося многим из того, что входит в его профессиональную сферу, в первую очередь общественной жизнью и международной политикой [Фрейганг 1928].

Незнамовский «новый человек» как будто возник из проекта Алексея Гастева по воспитанию новой «двигательной культуры», реализацией которого занимался Центральный институт труда. Гастев был убежден, что «трудовые установки», закрепленные системой тренировок рефлексy, приведут к прогрессивным изменениям в социальных и экономических отношениях:

Предположим, что тончайшими измерителями мы определили бы энергетические процессы мозга и нервов или мельчайшими микроизмерителями мы могли бы определять электрические токи, проходящие через нервные узлы и окончания двигательных нервов и, наконец, всю рефлекторную работу головного мозга. Что бы это нам дало? Это дало бы нам измерение работы, потраченной на связывание, сочетание тех рефлексов, которые накопились в нервной системе в качестве ее, так сказать, основного капитала. Этот основной капитал в одной своей солидной части представляет именно отложенную в нервной системе сочетательно-распределительную трудовую культуру, которую и приводит в движение новая реакция [Гастев 1972: 288].

Далеко не случаен поэтому сделанный Незнамовым акцент на «иных рефлексах» нового человека [Незнамов 1928]. Именно рефлексология в биополитической программе создания «нового советского человека» занимала важное место [Залкинд 1925: v—vii]. Результатом же этой программы должен был стать особо «организованный человек», человек-машина. Включившиеся в дискуссию о «новом человеке» противники гастевского подхода опознали черты «организованного человека» в незнамовском узком специалисте, возмутились героизацией человека-автомата и обвинили киевского студента в «машинопоклонничестве» (ил. 1). Более того, они увидели в узкой профессиональной специализации «американизацию большевизма» [В.С. 1928], а в незнамовском «узком специалисте — американского “обывателя-олайтника” — “американизированного человека”» [Зильперт 1928].



Заставь человека машину молиться — он лоб разобьет!

Ил. Комсомольская правда.  
1928. № 155. 6 июля

Впрочем, нашлись и те, кто вслед за Незнамовым утверждал приоритет специального знания над общественной «шлифовкой», превосходство специалистов над так называемыми «шлифованными людьми» [Чертков 1928], и говорил о невозможности совмещения кропотливой работы с «политтиром, политучебой, профжизнью и “нагрузкой”» [Дубов 1928]. Так, пространной статьей о «новом человеке» ворвался в дискуссию поэт-футурист С. Третьяков, представив «лицо нового рабочего строителя социализма» как лицо специалиста-большевика, «максимально сузившего поле своего удара, умеющего предельно оберечь себя от эстетических затрат времени и энергии», например от похода в театр или на художественную выставку [Третьяков 1928]. Эти культурные походы, как считал поэт, не

дают автоматического права «на паспорт культурного человека в советском смысле». Поэтому женщина-агроном, «ежедневно прочитывающая газеты и с легкостью глотающая специальные книги по агрокультуре», но не умеющая читать художественную литературу (в отпуске она читала «Виринею» Лидии

Сейфуллиной «с удивлением и тягостью, точно глыбы ворочала, не дочитала и уехала к своим зернам, удобрениям, коровам и научным книгам со вздохом облегчения»), — это безусловный пример нового культурного человека, культурного по-советски. Логичен тогда вывод Третьякова, что для конца 1920-х годов самый нужный человек — не «всеобъемлющий гуманист», не «эстет», не «гармоничский человек», а так называемый «деловик» (не путать с дельцом) [Там же].

В полемике с Незнамовым и Третьяковым обрела контуры альтернативная модель «нового человека», где тот предстал отличным не только отношением к труду и общественной работе, но и к культуре:

Труд для него не скука, а неотъемлемая часть жизни; но после труда нужен здоровый отдых. Для этого нет необходимости «млетъ» в концерте или «охать» над картинками, а нужно получить определенную дозу культурного развлечения (не говоря уже о более серьезных задачах искусства), в театре, в клубе, прочесть книгу, заняться другим неповседневным, необязательным трудом и т.п. Такой отдых должен дать и строителю настоящего момента желание на завтра опять с охотой идти трудиться и строить, чтобы он не становился на работу, как в надоевшее тяжелое ярмо [Левицкий 1928].

«Новый человек» оказался неким многостаночником, легко переключающимся с одной деятельности («дозы» культуры, «дозы» работы...) на другую и в ходе этих «переключений» постоянно самосовершенствующимся и воспитывающим в себе черты строителя социализма. Желание оппонентов Незнамова/Третьякова отойти от человека-машины на деле оказалось вариантом «нового человека» как стройной и правильно организованной системы, той же машины, но более совершенной.

Спор о «новом человеке» в результате вылился в противопоставление двух конкурирующих моделей. Разделительной чертой между ними стало отношение к совмещению профессиональной и общественной деятельности. Так, оппоненты Третьякова решительно не приняли модель поведения, заданную третьяковской женщиной-агрономом. Если для Третьякова она образец строителя социализма, то для его оппонентов — нет:

Теперь остановимся на главных чертах самого строителя [у Третьякова]. Вся жизнь его — сплошное корпение в своей узкой норке. Он не может отсюда увидеть и понять смысл того, что делают другие строители. А если с трудом и оглянется, то потом опять «со вздохом облегчения» уйдет в свою тесную скорлупу. Разве не такова женщина-агроном, приводимая тов[арищем] Третьяковым, очевидно, как пример строителя? [Левицкий 1928].

Попутно были заклеены литературные попытки показать «нового героя» не с лучшей, идеализированной, стороны. Однако, представляя карикатурные образы неуспешного поиска «нового советского человека» и обыгрывая знаменитое «ищу человека» Диогена, «Комсомольская правда» невольно поставила под сомнение саму возможность существования совершенного «нового человека».

В дискуссии приняли участие не только рядовые читатели и литераторы, но и «тяжелая артиллерия» — высокопоставленные советские деятели. Народный комиссар просвещения А.В. Луначарский в программной статье «Какой человек нам нужен» (№ 169—171), пожалуй, наиболее системно и последова-

тельно подошел к вопросу, что есть «новый человек» в эпоху «первоначального строительства социализма» и какими методами его можно создать. Двигаясь, по его собственному выражению, «классовой стезей» и исходя из того, что «подлинным человеком наших дней» является пролетарий-коммунист, Луначарский попытался совместить два подхода к человеку: как к составной части сложного механизма и как к уникальному разумному существу. Вернее, попытался очистить образ советского производственника от возникших после статьи Незнамова ассоциаций с капиталистической моделью человека. Провозгласив промышленного пролетария самым нужным сегодня типом, нарком решил, что необходимо «подтянуть» к нему и другие группы населения. Например, интеллигента, который «до тех пор, пока он еще будет существовать... должен будет, по крайней мере, проходить во время своего воспитания известный период практического погружения в производственную стихию, а в течение своей жизни от времени до времени окунаться в нее» [Луначарский 1928а]. В отказе от профессиональной специализации Луначарский увидел отход от реальности и ловушку идеализма. В то же время, решительно отвергнув незнамовского «узкого специалиста», он предпринял попытку обозначить черты «правильного» специалиста, пролетария-коммуниста, который «должен уметь и широко поставить производственные задачи и обладать широкой культурной политической мыслью». Собственно, именно этот «правильный» пролетарий и оказался тем «новым человеком», к проблеме воспитания которого Луначарский будет постоянно обращаться в статьях и речах, он и есть та последняя, высшая категория в классификации Луначарского: «Для чего человек трудится? Одни трудятся для того, чтобы себя прокормить, это — безрадостный труд; другие — чтобы обогатиться, тут работают превосходно, это — буржуазные принципы; третьи — потому что упиваются работой, принцип специалиста ремесла, трудовика; четвертые — потому, что считают, что каждый удар их молота вносит что-то в высокое строительство судьбы. Вот эти последние могут превзойти всех своих конкурентов. Только они должны соединить в себе с огнем энтузиазма и действительное умение владеть материалом, над которым они работают» [Луначарский 1928б; 1928в]. Позднее подобными героями, «новыми людьми», в глазах идеологов нового общества станут стахановцы.

Как заметил Томас Вуди, посетивший Советскую Россию в 1928 году в составе американской делегации и вернувшийся через год, чтобы более детально изучить методы воспитания «нового советского человека»:

Ни один режим никогда не предпринимал попыток столь полной трансформации того, что обычно считалось «природой» человека. Теоретики мечтали о создании идеальных государств путем некоего преобразования человеческой природы или регуляции человеческих действий, — но ни одно правительство не пыталось этого сделать. <...> Короче говоря, там, где другие стремились согнуть человека, коммунисты стремились его переделать [Woody 1932: 2–3].

Вуди, как и участники дискуссии в «Комсомольской правде», со своей стороны попытался определить компоненты «нового советского человека». Американский исследователь не нашел в нем, однако, ни «американизированного человека», ни «обывателя-ольтрайтника», ни «человека-машину». Он начал с того, что «новый советский человек» обязательно должен верить в необходимость партийной диктатуры, или диктатуры пролетариата, а затем, стремясь быть предельно объективным, насчитал еще одиннадцать его черт:

Он должен быть *воинственен*, защищая или отстаивая ее. Он должен быть *активистом*. Хотя на первый взгляд это может показаться парадоксом, он должен обладать классовым сознанием; но в то же время самому ему надлежит стать *бесклассовым* умом (a *classless mind*). Он верит во *всеобщий труд*, высоко ставит трудящегося, а эксплуататора в величайшей степени презирает. Его ум должен быть *секулярным* (находиться под господством науки), а также атеистическим, *политическим, коллективистским, ненационалистическим* и позитивно *интернационалистическим*. Он должен быть *здоров* в физическом смысле, здоровый дух в здоровом теле. Это должен быть *бесполоый* ум, то есть не признающий половых предпочтений. Тот, кто обладает перечисленным, и есть «новый человек» [Ibid.: 42].

Удалось ли Вуди в аккуратном и претендующем на объективность определении «нового человека» схватить «сторонним» взглядом его сущность? Или ее передал печально известный доносами на писателей В. Ермилов, когда заявил, что принесенный революцией «бурный поток новых чувств, таких, какие еще никогда не испытывал человек», и образует «нового человека» [Ермилов 1928]?

В статьях, представленных в данном блоке, рассматриваются разные варианты решения той социальной задачи, которую обозначила дискуссия в «Комсомольской правде», а именно задачи производства «новых людей», причем производства массового. Статьи выросли из докладов международной конференция «Сотворение “нового человека”: научные и художественные эксперименты (Россия — СССР, 1900—1939)», организованной Любовью Бугаевой и Николаем Кременцовым. Разговор о «новом человеке», триггером для которого стала эта конференция, переместился на страницы книги «Искусство и наука создания нового человека в России начала XX века»<sup>1</sup>, 176-го номера «Нового литературного обозрения», вышедшего в 2022 году, и продолжается в предлагаемом блоке. **Надежда Григорьева** в статье «“Новый человек” в творчестве Валериана Муравьева: между философией и литературой» говорит о создании «нового человека» посредством биотехнологий, мистериального и художественного опыта. **Станислав Петряшин** в статье «“Новый человек” в этнографическом музее: между социалистическим содержанием и национальной формой» анализирует репрезентации «нового человека», станхановца, в этнографических экспозициях второй половины 1930-х годов, роль и позицию музейного искусства в деле массового производства человека с новым сознанием. **Ольга Илюха** в статье «Советская кукла 1920—1930-х годов как воспитатель “нового ребенка”» на примере советских детских игрушек раскрывает властные стратегии, с помощью которых формируется сознание будущего «нового человека».

---

1 The Art and Science of Making the New Man in Early 20<sup>th</sup>-Century Russia / Ed. by Y. Howell, N. Kremontsov. London: Bloomsbury, 2021.

## Библиография / References

- [В.С. 1928] — В.С. О мудром дятле, сказавшем правду (Кто строитель социализма?) // Комсомольская правда. 1928. № 195. 23 августа.
- (V.S. O mudrom dятle, skazavshem pravdu (Kto stroitel' sotsializma?) // Komsomol'skaya pravda. 1928. № 195. August 23.)
- [Гайка и социализм 1928] — Гайка и социализм (Кто строитель социализма?) // Комсомольская правда. 1928. № 159. 11 июля.
- (Gaika i sotsializm (Kto stroitel' sotsializma?) // Komsomol'skaya pravda. 1928. № 159. July 11.)
- [Гастев 1972] — Гастев А.К. Как надо работать. Практическое введение в науку организации труда. 2-е изд. М.: Экономика, 1972.
- (Gastev A. Kak nado rabotat'. Prakticheskoe vvedenie v nauku organizatsii truda. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, 1972.)
- [Дубов 1928] — Дубов. Невозможное совместительство (Кто строитель социализма?) // Комсомольская правда. 1928. № 155. 6 июля.
- (Dubov. Nevozmozhnoe sovместitel'stvo (Kto stroitel' sotsializma?) // Komsomol'skaya pravda. 1928. № 155. July 6.)
- [Ермилов 1928] — Ермилов В. Еще о «герое» нашего времени // Комсомольская правда. 1928. № 127. 2 июня.)
- (Ermilov V. Eshche o geroe nashogo vremeni // Komsomol'skaya pravda. 1928. № 127. June 2.)
- [Залкинд 1925] — Залкинд А.Б. Рефлексология и наша современность // Новое в рефлексологии и физиологии нервной системы / Под ред. В.М. Бехтерева. Л.: Государственное издательство, 1925.
- (Zalkind A.B. Refleksologiya i nasha sovremennost' // Novoe v refleksologii i fiziologii nervnoy sistemy / Ed. by V.M. Bekhterev. Leningrad, 1930.)
- [Зильперт 1928] — Зильперт Б. Американский герой нашего времени (Кто строитель социализма?) // Комсомольская правда. 1928. № 155. 6 июля.
- (Zil'pert B. Amerikanskiy geroy nashogo vremeni (Kto stroitel' sotsializma?) // Komsomol'skaya pravda. 1928. № 155. July 6.)
- [Левицкий 1928] — Левицкий И. Третьяков не прав (Кто строитель социализма?) // Комсомольская правда. 1928. № 165. 18 июля.
- (Levitskii I. Tretiakov ne prav nuzhnyy (Kto stroitel' sotsializma?) // Komsomol'skaya pravda. 1928. № 165. July 18.)
- [Луначарский 1928а] — Луначарский А. Какой человек нам нужен (Кто строитель социализма?) // Комсомольская правда. 1928. № 169. 22 июля.
- (Lunacharskii A. Kakoy chelovek nam nuzhen (Kto stroitel' sotsializma?) // Komsomol'skaya pravda. 1928. № 169. July 22.)
- [Луначарский 1928б] — Луначарский А. Какой человек нам нужен (Кто строитель социализма?) // Комсомольская правда. 1928. № 170. 24 июля.
- (Lunacharskii A. Kakoi chelovek nam nuzhen (Kto stroitel' sotsializma?) // Komsomol'skaya pravda. 1928. № 170. July 24.)
- [Луначарский 1928в] — Луначарский А. Какой человек нам нужен (Кто строитель социализма?) // Комсомольская правда. 1928. № 171. 25 июля.
- (Lunacharskii A. Kakoy chelovek nam nuzhen (Kto stroitel' sotsializma?) // Komsomol'skaya Pravda. 1928. № 171. July 25.)
- [Незнамов 1928] — Незнамов А. Кто строитель социализма? (Открытое письмо «Комсомольской правде») // Комсомольская правда. 1928. № 145. 24 июня.
- (Neznamov A. Kto stroitel' sotsializma? (Otkrytoe pis'mo "Komsomol'skoy pravde") // Komsomol'skaya pravda. 1928. № 145. June 24.)
- [Палей 1928] — Палей Л. «Подальше от политики». Незнамовский рецепт для нового человека (Кто строитель социализма?) // Комсомольская правда. 1928. № 148. 28 июня.
- (Palei L. "Podal'she ot politiki". Neznamovskiy retsept dlya novogo cheloveka (Kto stroitel' sotsializma?) // Komsomol'skaya pravda. 1928. № 148. June 28.)
- [Третьяков 1928] — Третьяков С. Самый нужный (Кто строитель социализма?) // Комсомольская правда. 1928. № 153. 4 июля.
- (Tretiakov S. Samyy nuzhnyy (Kto stroitel' sotsializma?) // Komsomol'skaya pravda. 1928. № 153. July 4.)
- [Фрейганг 1928] — Фрейганг И. Влюбиться в станок и революцию! (Кто строитель социализма?) // Комсомольская правда. 1928. № 148. 28 июня.
- (Freigang I. Vlyubit'sya v stanok i revolutsiyu! (Kto stroitel' sotsializma?) // Komsomol'skaya pravda. 1928. № 148. June 28.)
- [Чертков 1928] — Чертков Е. Шлифованные люди вместо специалистов (Кто строитель социализма?) // Комсомольская правда. 1928. № 148. 28 июня.
- (Chertkov E. Shlifovannyye lyudi vmesto spetsialistov (Kto stroitel' sotsializma?) // Komsomol'skaya pravda. 1928. № 148. June 28.)
- [Woody 1932] — Woody Th. New Minds: New Men? The Emergence of the Soviet Citizen. New York: Macmillan Co., 1932.

Надежда Григорьева

# «Новый человек» в творчестве Валериана Муравьева:

МЕЖДУ ФИЛОСОФИЕЙ И ЛИТЕРАТУРОЙ

Nadezhda Grigor'eva

The New Man by Valerian Muravyev: Between Philosophy and Literature

**Надежда Григорьева** (Университет Тюбинген, преподаватель; кандидат филологических наук, доктор философских наук) nadja.grigorieva@gmail.com.

**Nadezhda Grigor'eva** (PhD; Lecturer, University of Tubingen) nadja.grigorieva@gmail.com.

**Ключевые слова:** антропология, мистерия, философия, литература, интертекстуальность

**Key words:** anthropology, mystery, philosophy, literature, intertextuality

УДК: 141.33+572+82-31

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_42

УДК: 141.33+572+82-31

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_42

В статье анализируется фигура «нового человека» в творчестве русского философа Валериана Николаевича Муравьева. Материалом исследования служат литературные и философские тексты Муравьева: философский трактат «Овладение временем как основная задача организации труда» (1924), незаконченная работа «Культура будущего» (1925–1927), статья «Всеобщая производительная математика» (1923), а также «философская мистерия» «София и Китоврас» (1921–1925). Утверждается, что биологические и мистические концепции строительства нового человека обогащаются в трактовке Муравьева утопическим интертекстуальным созданием homo novus'a из предвосхищений предшествующей культуры и предвосхищают квазиритуальные схемы воспитания нового героя в соцреализме.

Grigor'eva's article examines the portrayal of the "new man" in the literary and philosophical works of Valerian Muravyev, a Russian philosopher. The materials analyzed in the study include Muravyev's philosophical tractate *Mastering of Time as the Main Task of the Organization of Labour* (1924), his unfinished work *Culture of the Future* (1925–1927), the article *Universal Productive Mathematics* (1923), and his philosophical mystery *Sofia and Kitovras* (1921–1925). The article argues that Muravyev's treatise enriches biological and mystical concepts of human evolution with utopian intertextual creations of *homo novus* from the products of previous culture, and anticipates the pseudo-ritual patterns of formation of the new hero in socialist realism.

Творчество русского космиста Валериана Муравьева (1885–1930) относится к периоду 1910–1920-х годов, когда создавалась революционная антропология и когда общество стремилось разными путями сконструировать искусственного человека. В статье «Всеобщая производительная математика» (1923), в философском трактате «Овладение временем как основная задача организации труда» (1924) и в незаконченной работе «Культура будущего» (1925–1926) Муравьев предлагает проект кардинально нового человека — биологически небывалого существа, которое должно населить небывалый, идеальный мир. При этом философ требует «полного биологического и физиологического, а быть может, и физического изменения природы планетных обитателей» [Муравьев 2011, 2: 77], фантазирует об их «многоплости», обсуждает проблему клонирования и предсказывает «производство людей при помощи средств науки и искусства» [Там же: 174] в будущем.

Учение о «новом человеке» Муравьева зародилось на стыке религиозно-антропологических идей русского космизма<sup>1</sup> и экспериментальной биологии первой трети XX века. В своих работах философ объединил религию и науку, космическую мистирию и теорию улучшения человеческой породы<sup>2</sup>, а также использовал понятие «антропотехники». А. Гачева возводит понятие «антропотехники» у Муравьева к работам Николая Кольцова<sup>3</sup> [Гачева 2011, 2: 636]. В своей речи 1921 года «Улучшение человеческой породы», а впоследствии и в одноименной книге (1923) Кольцов использует понятие «антропотехнии» как синоним евгеники: «...наука об улучшении человеческой породы, обычно называемая евгеникой, может быть названа также антропотехнией, так как она является не более как отделом зоотехнии» (цит. по: [Бабков 2008: 82]). Важно подчеркнуть, что если Кольцов интересуется биологической родословной человека и возводит антропотехнику к «зоотехнии», то Муравьев, напротив, отставляет в сторону биологическую составляющую производства новых людей и связывает антропотехнику с мистическим преобразованием человека<sup>4</sup>: в работе «Всеобщая производительная математика» Муравьев констатирует «потребность в особом искусстве, связанном с усовершенствованной антропологией, — в антропотехнике или даже антропоургии» [Муравьев 2011, 2: 138].

Философские работы Муравьева о трансформации вида *homo sapiens* пересекались с его литературными опытами, также имевшими своим предметом мечты о будущем человечества. В первую очередь здесь важен роман Муравьева «София и Китоврас» (1921—1925, впервые опубликован в 2011 году) — философская мистерия, над которой автор работал параллельно с «Овладением временем». Конструирование «нового человека» восходит в обоих текстах, как в научном, так и в литературном, к одним и тем же источникам: помимо современных достижений математики, физики и биологии, Муравьев учитывает «философию общего дела» Николая Федорова, организационную науку Александра Богданова, философию времени Анри Бергсона, научно-фантастические романы Герберта Уэллса («Машина времени», 1895; «Война миров», 1897) и Вилье де Лиль-Адана («Ева будущего», 1886), созданные в эпоху символизма, а также символистские концепции мистериального преобразования человечества в синтетическом, тотальном произведении искусства (мистерии Вячеслава Иванова и Александра Скрябина).

- 1 В начале XX века представители русского космизма предлагали удивительные сценарии по изменению человеческой природы: новый человек с «радикально трансформированным организмом» [Семенова 1993: 30] должен был населить не только Землю, но и другие планеты, как это проектировал Николай Федоров.
- 2 «Улучшение человеческой породы» при помощи экспериментальной биологии и отбора интересовало мыслителей уже в XIX веке. Историю разработки этой идеи в России, начиная с «улучшения человечества» у В.М. Флоринского (1865) и заканчивая евгеникой Николая Кольцова и Александра Серебровского, подробно проследживает Николай Кременцов [Кременцов 2014: 26—50].
- 3 Однако, как справедливо указывает Кременцов, русский термин «антропотехника» впервые появляется в русскоязычных текстах польского антрополога Людвика Крживицкого (Ludwik Krzywicki) [Кременцов 2014: 27, 28]. Муравьев мог читать статьи Крживицкого «Антропотехника» в русских «Энциклопедических словарях» (1912, 1914). Как полагает немецкий исследователь Кевин Лиггери, Крживицкий заимствовал термин из французских источников: по мнению Лиггери, понятие «антропотехника» возникло впервые во французском антропологическом дискурсе середины XIX века (*antropotechnique*) [Liggieri 2015: 238].
- 4 Об антропотехнике у Муравьева см. также: [Hagemeister 2005: 46—56].

Цель моей статьи состоит в том, чтобы классифицировать различия между философскими размышлениями Муравьева о человеке будущего и литературным образом «нового человека», запечатленным философом в романе-мистерии. Основной тезис состоит в том, что как литературный, так и научный проекты «нового человека» у Муравьева опирались на представления о мистериальном преображении личности, однако в «Овладении временем» философ был вынужден, приспособившись к советскому режиму, отказываться от обсуждения религиозных тем, и только в художественной прозе он делает явной религиозную подоплеку своего антропологического проектирования.

## Мистерия как усовершенствование человека

Как в своих научных трудах, так и в романе «София и Китоврас» Муравьев совместил технобиологические грезы о совершенствовании человеческой породы с феноменом мистерии — священнодействия, хранимого в тайне от непосвященных. Это совмещение органично сочеталось с главной целью большинства священных таинств. В самых разных религиозных системах ритуальное преобразование участника мистерий мыслилось эквивалентным сотворению нового человека. Нередко мистериальные действия были нацелены на то, чтобы обожествить человеческую плоть. В книге «Египетские мистерии» (1913) французский египтолог Александр Морэ выявляет сходство индийских и египетских обрядов в формировании человекобога: в ведических ритуалах совокупность церемоний была нацелена на обретение новой, небесной жизни жреца, приносящего себя в жертву; в Египте существовала мистерия «повторного рождения» — праздник Сед, обожествлявший фараона [Морэ 2009: 55]. Это «второе рождение» разыгрывалось воочию: жрец, замещающий царя, заворачивался в шкуру животного, принимая позу зародыша во чреве матери; выйдя из шкуры, жрец, а вместе с ним и царь, считались воскресшими. Как отмечал Шеллинг, тайна, содержащаяся в мистериях, футурологична, ее раскрытие являет собой «некое откровение о *будущем* человеческого рода» [Шеллинг 2000: 626]. Футурологичность мистерий, отмеченная Шеллингом, прочитывалась Морэ на современный для 1910-х годов лад как техника омоложения: «...догмат искупления через Осириса уже произвел в умах духовную революцию. История страстей, смерти и воскресения бога открыла людям перспективу обретения вечной молодости» [Морэ 2009: 114—115]<sup>5</sup>.

По мнению Антона Бирля [Bierl 2010: 83], древние мистерии изначально служили совершенствованию человека, преодолевая его дефицитарность (Гелен) [Bierl 2010: 83]<sup>6</sup>. Так, во время элевсинских мистерий посвящаемый после

5 Идея «омоложения» человеческого организма широко обсуждается в 1910-е годы. Об истории идей физиологической регенерации человека см., к примеру: [Stoff 2004].

6 Немецкий антрополог Арнольд Гелен характеризует морфологические признаки человека через понятие «нехватки» (Mangel) [Gehlen 1986: 33] и в ходе своих рассуждений определяет человека как недостаточное существо (Mängelwesen) [Ibid.: 122], отстающее от животного по многим параметрам (см. об этом: [Григорьева 2012: 32—33]). Подобное «негативное» понимание человека было свойственно философской антропологии 1920—1940-х годов. В своем труде «Ступени органического и человека» (1928) другой немецкий антрополог, Хельмут Плесснер, пишет о человеке, перефразируя Макса Штирнера: «Его существование в самом деле основано на ничто» [Plessner 1928: 293].

прохождения ряда подготовительных обрядов достигал совершенства в Телестерионе [Ibid.: 86]. Вслед за Петером Слотердайком Бирль видит в мистериальных практиках разновидность «антропотехники» [Ibid.: 84, 86], позволяющей усовершенствовать отдельного индивидуума:

Ритуальное прохождение ступеней совершенства отличает посвящаемого от простых людей, которые поклоняются тем же божествам в нормальных культах. Такое совершенствование всегда являет собой преодоление нехватки на пути к «телосу» (τέλος). Перфекционирование может иметь телесный, социальный, психический, духовный и религиозный характер. Так, к примеру, в подростковых обрядах посвящения дефицитарное бытие ребенка торжественно преодолевается в *rite de passage* по трехшаговой схеме Арнольда ван Геннепа (1909) [Ibid.: 87]<sup>7</sup>.

«Антропотехника» Муравьева тяготеет именно к «мистериальному» типу преобразования человека. Основная идея мистерий — защита от смерти и «воскрешение» умерших<sup>8</sup> — подготовила философию русского космизма вообще и концепцию Муравьева в частности. Личное преобразование, связанное с техникой преодоления смерти, сочеталось в большинстве религиозных обрядов с коллективным действием: индивидуальный путь к единению с вечностью пролегал через групповой ритуал. В этом «хоровом» единении должно было происходить обожествление неопфита<sup>9</sup>, ищущего способ породниться с богами. С идеей усовершенствования человека соседствовала идея преобразования мира, приобретающая в фантазиях, которые вынашивал *homo liturgus*<sup>10</sup>, апокалиптические черты.

Не только в романе «София и Китоврас», но и в своем научном трактате «Овладение временем» Муравьев обращается к феномену мистерии<sup>11</sup>, фантазируя о священнодействиях, направленных на проект всеобщего бессмертия:

---

Антропология Муравьева развивалась в эпоху, когда идеи омоложения и обновления человека столкнулись с контрдвижением так называемой негативной антропологии (о понятии см.: [Смирнов 1999]), зародившейся уже в начале 1920-х годов. В книге «Загадка человечности» («Das Menschheitsrätsel», 1922) Пауль Альсберг исследовал способы компенсации телесной «неполноценности» (Minderwertigkeit) [Alsb. 1975: 58] у человека, который «утратил животный принцип телесной приспособленности» [Ibid.: 106]. Философская антропология 1920—1940-х годов, противопоставившая себя биологическим теориям «улучшения человеческой породы», поняла человека как недостаточное существо, не могущее добиться совершенства.

7 Здесь и далее, если не указано дополнительно, перевод мой. — Н.Г.

8 Согласно Н.И. Новосадскому, в элевсинских мистериях делалось возможным общение живых и мертвых, и души умерших могли на время принимать видимые формы: «Учение о возможности тесного единения и неразрывности общений между живыми и мертвыми представляло одну из наиболее привлекательных сторон элевсинских мистерий» [Новосадский 1887: 176].

9 О том, как неопфит мог «сродниться» с богами в элевсинских мистериях, см., к примеру: [Элиаде 2002: 269].

10 Термин «*homo liturgus*» был использован Павлом Флоренским в его работе «Философия культа».

11 Как считает исследовательница творчества Муравьева Анастасия Гачева, многие фрагменты книги «Овладение временем...» имеют своим истоком мистирию «София и Китоврас» [Гачева 2011, 2: 624—625]. При этом многие ключевые понятия своей мистериальной философии Муравьев вуалирует в книге, подготовленной для печати в Советском Союзе: так, «мессианский акт», упоминающийся в «Софии и Китоврасе», превращается в «Овладении временем» в «исторический» и в «коллективный» акты [Там же: 623] или даже в революционный акт, возводимый к философии Карла Маркса.

...обряды земные должны быть началом обрядов мировых. Гармоническое это движение таким образом должно из себя создавать общее дело живых существ. Так зародыши, заключенные в храмовом обряде, с одной стороны, и в трудовой бурлацкой песне — с другой, должны слиться в массовом производственном радении живых существ, воссоздающих мир [Муравьев 2011, 2: 96]<sup>12</sup>.

Способом создания нового человека и идеального мира в «Овладении временем» оказывается мистерия, которую Муравьев сопоставляет с «внехрамовой литургией»<sup>13</sup> из «философии общего дела» Николая Федорова:

...действие и служба в самом священном смысле должны совершаться не столько внутри храмов, сколько в виде внехрамового служения — общественной литургии, увлекающей человеческие массы не в молитвенном только, но в действенном подвиге. Постепенно расширяясь, движение это должно охватить все человечество, стать стихийным и вместе с тем организованным общим делом, движущим мир в сторону совершенства и могущества и преобразующим окружающее силою человеческого сознания и разума [Муравьев 2011, 2: 82].

Ориентируясь на Скрябина и фантазируя о дематериализации человечества в энергию<sup>14</sup>, Муравьев подключает к своей образной системе сектантские радения, которые во многих случаях синонимически заменяют для Муравьева понятие мистерии. И в «Овладении временем», и в «Софии и Китоврасе» философ говорит о космическом, всемирном радении, а в одном из черновиков вписывает в план своего романа-мистерии: «История как радение» [Муравьев 2011, 1: 406]. В футуристических прозрениях Муравьева посредством радений совершается как новое рождение человека (в «Софии и Китоврасе»), так и его воскресение из мертвых, вплоть до всемирного воскрешения, вызванного всемирным радением [Там же: 243—244].

Таким образом, следует признать, что Муравьев совмещает в своем проекте по преобразованию человека разные интерпретации мистерий, объединяя хлыстовские радения, уже использованные в художественных текстах Дмитрием Мережковским и Андреем Белым, «внехрамовую литургию» Николая Федорова, а также «вселенскую симфонию», восходящую к музыкально-поэ-

12 Не случайно образцом для такого «производственного радения» Муравьев называет Скрябина — автора «Поэмы экстаза», «Предварительного действия» и незавершенной «Мистерии».

13 Если в «Овладении временем» термин «внехрамовая литургия» употребляется без указания авторства, то в диалогах Софии и Китовраса называется имя того, кто разработал план этого всеобъемлющего космического действия: «...рисуя проект... будущего в колоссальном масштабе, Федоров раскрывает новый смысл его, решает этот вопрос также по-новому, но вместе с тем в направлении старом, родственном всему русскому духу — в направлении идеи соборности, общего дела. Общее дело это совершается как вселенская симфония или вселенская внехрамовая литургия, всеми людьми, забывшими рознь и направляющими объединенные усилия к овладению природою, временем, к победе над смертью!» [Муравьев 2011, 1: 444]. Рассуждая в «Овладении временем» о разных способах воскрешения материи и человека (ср.: «мировой процесс есть процесс постоянного воспроизведения или самовоскрешения» [Муравьев 2011, 2: 59], Муравьев ни разу не упоминает имени Николая Федорова. Складывается впечатление, что эта лакуна стала следствием самоцензуры автора, ссылающегося на Федорова в мистерии «София и Китоврас» вполне открыто и даже дающего тем русскому философу-космисту чуть ли не энциклопедическую характеристику.

тическим опытам Александра Скрябина. Столь широко понятая мистерия мыслится Муравьевым как элементарная основа универсума: в романе «София и Китоврас» предполагается, что «движение планет или электронов есть не что иное, как такое же радение, и весь мир охвачен переплетающимися и взаимно проникающими друг друга гармонично ритмами» [Там же: 462].

## Мистериальное искусство будущего: «новый человек» между наукой, литературой и религией

Незавершенный роман-мистерия Муравьева «София и Китоврас», оказываясь прибежищем веры, служил философу дискурсом, расширяющим научное знание, — в «Овладении временем» Муравьев был вынужден, приспособившись к советскому режиму, отказываться от обсуждения религиозных тем и вуалировать формулировки из области культа. Так, черновики к «Овладению временем» показывают, что в разных местах окончательного текста «радение» было заменено на «действие»<sup>14</sup>. Только в художественной прозе Муравьев делает явной религиозную подоплеку своего научного «проекта человека».

В своей «философской мистерии» Муравьев сталкивает двух мифологических персонажей, имеющих древнюю генеалогию и воплотившихся в земных людей, встретивших друг друга в дореволюционном Петербурге. Если «София» отсылает, с одной стороны, к учению гностиков, а с другой — к «мировой душе» поэтов и философов русского символизма, то «Китоврас» (искаженное греческое слово «кентавр») заимствован из древнерусских сказаний и апокрифов, согласно которым этот демонический персонаж помогал Соломону строить Иерусалимский храм. Роман об отношениях «мировой души» и нечистой силы, к которой относит себя муравьевский Китоврас, построен в форме диалогов. Майская ночь, на скамейке в саду возле Исаакиевского собора сидит одинокая дама в бальном платье. К ней подсаживается словоохотливый коми-

---

14 Желание освободить людей от материальности восходит к философии Владимира Соловьева и к символистским мистериам. В «Предварительном действии» Александра Скрябина, либретто к которому было опубликовано в «Русских пропилеях» в 1919 году, финальный призыв звучит так: «Родимся в вихрь! / Проснемся в небо! / Смешаем чувства в волне единой! / И в блеске роскошном / Расцвета последнего / Являясь друг другу / В красе обнаженной / Сверкающих душ / Исчезнем... / Расстаем...» [Скрябин 1919: 234–235].

15 См., к примеру: [Гачева 2011, 2: 642]. Можно предположить, что «действие» оказалось не единственным эквивалентом «радений» в мистериальной антропологии Муравьева, разрабатывавшейся тайно в советских условиях. В «Культуре будущего» Муравьев анализирует хлыстовское «радение», привлекая работу о хлыстах Овсяннико-Куликовского (1880), и отмечает, что тот сравнил радение со светским балом (ср. комментарий к этому фрагменту: [Там же: 648]). Далее Муравьев ссылается также на работу Андерсона (1908), который в главе о хлыстах цитирует фрагмент о бале из Куликовского: «Вообразите, что вы попали на бал, но не танцуете, а, забившись в угол, наблюдаете отсюда в качестве постороннего наблюдателя, развертывающуюся перед вами картину общего веселья. <...> Наблюдая эти кружащиеся фигуры... наблюдая эти оживленные лица и горящие глаза, воодушевленные одним и тем же чувством... вы в своем углу придете к убеждению, что перед вами развертывается картина экстаза. На балу мы находим совокупность тех самых факторов, которые действуют и на раденьях "людей божьих", — за вычетом мистической веры» (цит. по: [Андерсон 1908: 310–311]).

ческий незнакомец в котелке — Китоврас, пророчит скорое разрушение собора, выказывает сверхъестественную осведомленность о ее прошлом и настоящем, называет ее имя — София — а затем фантазирует о возможности написать «Феноменологию бала», «как назвали бы это исследование последователи Гуссерля» [Муравьев 2011, 1: 68]. Так указание на тексты, сравнивающие балы и радения, сделанное Муравьевым мимоходом в примечаниях к научному трактату «Культура будущего», трансформируется в сюжетный ход философской мистерии.

Мало-помалу комедийная ситуация перерастает в фантастическую драму. София — красивая светская дама, душа тайного мистического общества<sup>16</sup>, по типу масонского, участники которого мечтают создать идеальное государство — Новый Бенсалем (то есть «Новую Атлантиду»). Уставшие от разногласий, члены союза, так называемые искатели Града, решают каждый самостоятельно строить свое царство, и София призвана совершить путешествие в сопровождении демона Китовраса, чтобы узнать о результатах строительства. Преодолевая границы времени и пространства, София посещает царство «свободной личности», «царство подземных людей», «царство Блудницы», «Беловодское царство» и, неудовлетворенная результатами инспекции, в конце концов решается возглавить движение по фундаментальной переделке мира.

София путешествует не только по удаленным друг от друга участкам пространства и сквозь время: она словно скользит по фиктивным мирам, каждый из которых имеет подоплекой сразу несколько культурных претекстов. Не столько исторические реалии прошлого и современности, сколько фикции, почерпнутые в легендах, сказаниях, апокрифах, оказываются первичны в отношении романного мира «Софии и Китовраса». Как отмечает Китоврас, «я родился в духовных книгах» [Там же: 195].

Представляется, что фигура Софии, собранная из фрагментов учений Валентина<sup>17</sup> и Якоба Бёме, философских размышлений Владимира Соловьева и Сергея Булгакова, поэтических фантазий Александра Блока и Андрея Белого, означала для Муравьева не только мировую душу, «Премудрость Божию» или «вечную женственность», но и прообраз «нового человека», могущего осуществить так называемый мессианский акт по преобразованию универсума.

Антропологическая алхимия<sup>18</sup>, наследующая «опытам Парацельса» [Муравьев 2011, 2: 138], сочетается в произведениях Муравьева со сложным интертекстуальным сплавом. «Новый человек» у философа-космиста вбирает в себя многочисленные отсылки к мировой литературе. И в художественной прозе, и в научных трактатах «новый человек» Муравьева тяготеет к искусственности, борясь с элементарными биологическими законами, например с законами размножения. В «Культуре будущего» Муравьев, следуя за Федоровым, говорит о несовершенстве деторождения:

16 Здесь следует отметить, что в 1923—1925 годах Муравьев руководил «закрытым семинаром» [Савельев 1998: 19], посвященным «истории русской дореволюционной культуры», который иногда посещали А.К. Горский и Н.А. Сетницкий. Воспоминания об этом тайном кружке, где собиралась в основном молодежь, изучавшая историю под руководством Муравьева, оставил Василий Савельев, в будущем — архимандрит Сергей. См. об этом: [Гачева 2011, 1: 22].

17 Ср. псевдоним Муравьева Валентинов, под которым он публиковал свои публицистические тексты в 1920-е годы. См. об этом: [Гачева 2011, 1: 31].

18 Об алхимии у Муравьева см.: [Hagemester 2005: 54].

...деторождение... чрезвычайно сложный, болезненный и несовершенный акт. Можно сказать, что природа его извращена неестественным половым развитием людей, начавшимся с появления у отдаленных наших предков в первобытном органическом состоянии двуполой структуры. Быть может, другие способы размножения, на которые мы смотрим свысока, потому что они остались уделом низших существ, вроде почкования, деления и т.п., являются на самом деле более естественными и совершенными. Если бы эволюция усовершенствовала эти средства передачи наследственности новым особям, быть может, многое мучительное и вредное было бы устранено в нашей жизни [Там же: 173].

Федоров выстраивает антропологию по контрасту с зоологией, указывая, что «процесс рождения не свойственен существу, принявшему вертикальное положение» [Федоров 1995: 254]. Этот фрагмент цитирует и соратник Муравьева Александр Горский в своей работе о созидательной силе Эроса «Организация мировоздействия» (1928). В отличие от Горского, поставившего Эрос в центр своей космической антропологии, Муравьев протестует против физического разделения полов:

Прежде всего, могло бы не существовать деления человека на мужчину и женщину. <...> ...можно себе представить многополость, т.е. такое множество индивидуальных различий, при которых каждый индивид будет глубоко отличен во всей своей природе от других и между полюсами таких расхождений будет гамма проявлений, во много раз большая, чем та, которая сейчас обнимает воплощения мужского и женского начал [Муравьев 2011, 2: 173—174].

В поисках альтернативы репродуктивным техникам, основанным на сексе, философ 1920-х годов поручает производство сверхчеловека науке и искусству:

Отмена деторождения выдвигает необходимость четвертого способа преобразования человека рядом с воспитанием, лечением и евгеническим выращиванием. Это производство людей при помощи средств науки и искусства<sup>19</sup> [Там же: 174].

Производство людей, по Муравьеву, не должно быть личным делом отдельной семьи, а должно превратиться в коллективный проект по изготовлению нового человека. Этот «проект», осуществляемый «соборным целым» [Там же: 175], имеет несколько составляющих: экстатическую («священнодействие»), музыкальную («живая симфония») и электрическую («В конце концов современное тело в виде определенного облика, принимаемого группировками электронов, будет вовсе устранено и останется электрическое тело в виде некоторого центра или очага электрических сил» [Там же: 177]).

---

19 В своем романе-мистории Муравьев подробно обсуждает бесполое человечество: «В будущем с усовершенствованием природы человека уродливое и болезненное современное разделение на два пола будет отменено, и люди будут однополями, наподобие ангелов, причем будет выработан средний тип между мужчиной и женщиной. Каждый такой однополюный человек будет иметь в себе одинаково мужскую и женскую энергию, и потому разнообразие, вносимое различием этих начал, не потеряется, но будут устранены нелепые и отвратительные проявления половой жизни. В акте же создания существа заранее по формуле каждый будет знать, какую энергию и в каком размере он должен отдавать новорожденному, опять-таки так же как музыкант участвует в игре оркестра различных инструментов» [Муравьев 2011, 1: 383—384].

В далеком будущем, как считает философ, человек будет создаваться, как сейчас создаются художественные произведения. В контексте изготовления нового человека Муравьев разворачивает также идею «нового театра», занятого не только «производством» людей, но и их «целостным преобразованием»: «...актер не меняет грим, но представляет собой нечто вроде сказочного оборотня, действительно меняющего свой физический облик» [Там же: 174].

Трансгуманизм<sup>20</sup>, отмеченный в «Культуре будущего» мимоходом и скорее в тезисной форме, реализуется как художественный сюжет в мистерии «София и Китоврас»: Китоврас оказывается как раз таким «сказочным оборотнем», предстающим перед Софией то философствующим незнакомцем в котелке, то зверем с человеческим лицом, то Навуходоносором, то Единорогом, то архангелом, то, в финале, — Метатроном. Строитель ницшеанского царства Адарян превращается в финале в одного из «мировых архонтов» по имени Орей, который занимается совершенствованием человека и вносит в Новый Бенсалема «идею необходимости преобразования организмов» [Муравьев 2011, 1: 380].

Некоторые персонажи философской мистерии, словно предвосхищая пьесы обэриута Александра Введенского автора поэтических диалогов «Крутом возможно Бог», внезапно на абсурдистский манер претерпевают квазибожественные преобразования:

**Все.** Где Он? Мы хотим видеть Его сейчас, мы устали ждать. Если нужно подвиг или работа — мы готовы, только бы в самом деле Он появился между нами.

**Иоанн** (открываясь). Он перед вами. Я Параклет, обещанный Христом. Я несу вторично в мир Его Истину в полном ее виде с теми дополнениями, которых раньше в ней не было. (Его окружает сияние.)

**Ив<ан> Андреяныч.** Что это, снова как будто Бог?

**Параклет.** Нет, я не Бог, но во мне дух Божий имеет своего земного выразителя [Там же: 372].

Мистические преобразования соседствуют в романе с техническими. Орей называет телепортацию энергии необходимым условием для «творчества жизни» и рассказывает об опытах, проводимых в Бенсалема<sup>21</sup>: «У нас... сейчас в Бенсалема вырабатываются приборы, посредством которых человек может передавать на расстояние путем использования беспроводного телеграфа всю собранную в нем энергию» [Там же: 382].

Передача энергии на расстоянии используется в романе утопическим однопольным обществом, состоящим из «отцов», с целью коллективного рождения нового человека:

Они приходят в особое состояние, близкое к экстазу, но не мистическому экстазу, а творческому экстазу разума. Охваченные единым порывом, они начинают совершать плавные, заранее предусмотренные формулой движения, и все начинает

20 Принципы трансгуманного преобразования человека во многом восходят к философии Фридриха Ницше, мечтавшего о преодолении современной человеческой природы. См. об этом, в частности: [Sorgner 2009].

21 Следует отметить, что в годы написания «Софии и Китовраса» опыты по телепортации энергии проводились под руководством ОГПУ с участием Александра Барченко. См. об этом, к примеру: [Shishkin 2012].

кружиться как бы во всеобщем радении. <...> Наконец, нарастающие звуки сливаются в оглушительный аккорд, и в это время все участники ощущают, что они отдали каждый свою часть нервной силы и что там, в лаборатории, совершилось желанное чудо, создан новый человек. На особом экране появляется его образ, смутный еще и неясный, но все же явственный. И растроганные отцы лицезреют своего коллективно созданного ребенка. Но музыка тем временем замирает, и световые явления бледнеют. Один за другим отцы падают в изнеможении на широкие диваны и мягкие ковры и засыпают в сознании исполненного долга [Там же: 383].

Коллективное слияние «нервных сил» как альтернатива биологическому деторождению отсылает к литературному претексту XIX века: к групповому созданию электрической женщины, изображенному в романе Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего»: физик Эдисон, работающий над изготовлением искусственной женщины Гадали, ищет третьего живого человека, чтобы осуществить до конца свой замысел:

Она рождается из того высшего состояния, в котором нахожусь я: она пронизана двумя нашими волями, слившимися в одну: это двойственность, ставшая единством. Это не сознание, это дух. <...> Ах, у меня ощущение, что она готова воплотиться!.. <...> Увы! Нужна третья живая душа, чтобы завершить это Великое Творение! [Villiers de l'Isle-Adam 1891: 11].

Состоящий из энергии homo povus Муравьева, созданный по модели электрической женщины де Лиль-Адана, знаменует «мистериальную» имматериализацию грядущих существ, сродни той, что испытывал мир в «Предварительном действии» Скрыбина:

Состав их будет значительно другой. <...> ...в пределе идеалом должно быть полное устранение материального состава, принимаемого электронами, и сохранение их в виде электромагнитных агломератов. Тогда живое существо будет подобно электронному центру или очагу электрических сил. Но этого возможно достигнуть только в отдаленном будущем. Пока же эволюция должна идти в смысле замены настоящих химических соединений такими, которые легче всего будет впоследствии освободить от материальности [Там же: 384].

Как роман Муравьева, так и роман де Лиль-Адана ставят в центр повествования судьбу идеальной женщины. Сама фигура светской красавицы Софии, наделенной, как замечает Китоврас, второй, «эфирной» природой, отсылает к электрическому созданию Эдисона, бесполому ангелу Гадали, воплощенному в женщину путем «клиширования» прекрасного облика бездушной и эгоистичной Алисии Клери. Парадоксальным образом Китоврас у Муравьева, в теории мечтавшего об уничтожении полов, словно спорит с героями символиста де Лиль-Адана, видя прелесть в циничной плотской красавице и отрицая любовь к бестелесному, асексуальному идеалу:

...я отлично учел не только ваш идеализм, но также всю вашу земность. Именно это сочетание больше всего привлекает нас, демонов. Я совсем не хотел бы, по примеру Соловьева, обожать идеальную, эфирную, бестелесную голубую Софию, которая витала бы в поднебесных или небесных пространствах [Там же: 104].

Сама София признается в своем эгоизме и в том, что «не могла бы променять ни на какую воздушную плирому...<sup>22</sup> автомобиль и... уютную квартиру» [Там же]. Со своей стороны, электрическая Гадали из «Евы будущего» напоминает бесформенную Софию Ахамот<sup>23</sup>, блуждающую в поисках Эона, могущего вывести ее из кеномы<sup>24</sup>:

...какие сокровища волнений, меланхолии и надежды скрываются за моей безликостью! Моя бестелесная плоть ждет лишь дуновения твоего духа, чтобы ожить; в моем голосе слились все созвучия [Villiers de l'Isle-Adam 1891: 337].

Характерно, что в «Еве будущего» проект Эдисона терпит поражение — электрическая возлюбленная тонет во время кораблекрушения, тогда как в финале «Софии и Китовраса» преобразование мира под руководством Софии находится на пути к осуществлению.

## Машина времени философа Муравьева

Задача искусства, согласно Муравьеву, состоит в преодолении времени: искусство призвано дать «художественный проект будущего преображенного мира» [Муравьев 2011, 2: 94]. Этот умозрительный тезис философ-космист пытался реализовать на практике, работая над художественным сюжетом, в рамках которого создавались и терпели крах многочисленные проекты по изменению человеческого существования. Философская мистерия «София и Китоврас» является своего рода производственным романом, написанным за несколько лет до того, как этот жанр определил магистральную линию советской литературы. Главная тема «Софии и Китовраса» — труд по строительству нового мира и нового человека, причем сотворение мира у Муравьева эклектично: между собой соревнуются сразу несколько типов организации существования, а главная героиня облетает строящиеся «царства», подобно тому как начальник строительства инспектирует подведомственные ему стройплощадки. В финале труд преображения становится мистерией, в которой объединяются все те, кто раньше не мог согласиться друг с другом: «Новый Бенсалем» строят по ту сторону времени и пространства — в инобытии. В предпоследней главе, в «Ночи седьмой», герои засыпают бездну, лежащую между

22 «Плирома» или, чаще употребляется, «Плерома» (от греч. πλήρομα — полнота, множество) — одно из центральных понятий гностицизма, означающее божественную полноту.

23 Гностические традиции в творчестве Вилье де Лиль-Адана уже становились предметом исследований, см.: [Anzalone 1983].

24 Ср.: «София Горняя родила земное помышление, названное Энф[юм]есис, и несовершенная дочь эта носится в виде Софии Нижней, Софии Ахамот, Софии Премудрости Человеческой, в кеноме, на границах жизни и вечного света. Страждущая София Ахамот печальна: она томится страшным неведением и тоской: она исполнена осознанием своей отделенности и беспомощности. Но мысль ее обращена к источникам жизни, и она жаждет окунуться вновь в животворную полноту плиромы. И вот к ней является спасительный Эон, Предел, ставший Вестником Жизни, и открывает ей двери истинного Царства... Так учил Валентин» [Муравьев 2011, 1: 349]. Кенома (от греч. κένωμα — пустота) — понятие гностической философии, противостоящее плероме и означающее пустоту, темноту, неведение.

странниками, добравшимися до края земли, и потусторонностью. Дорога в потустороннее открыта — в царстве, куда переходит София со своими помощниками, время не движется, ибо в нем присутствуют все те, кто жил много веков назад.

Конструирование «нового человека» было неразрывно связано для Муравьева с возможностью проникать по ту сторону пространства и времени. Эти путешествия становятся структурообразующим центром как «научных», так и «художественных» текстов философа-космиста. К примеру, научный трактат «Овладение временем» начинается с отсылки к фантастической литературе, базирующей приключенческий сюжет на преодолении темпорального порядка: «В одном рассказе английский писатель Уэллс описывает изобретение машины для движения во времени и рисует путешествие на этой машине в будущее»<sup>25</sup> [Там же: 9]. В «Софии и Китоврасе» волшебная машина отсутствует — вместо нее появляется демон Китоврас, способный мгновенно перемещаться в любую точку времени и пространства. Но если герои фантастических романов могли переноситься в определенное время, будь то будущее или прошлое, то герои философской мистерии Муравьева летят в неопределенность, в несуществующие времена и страны, основанные на вымышленных литературных и философских топосах:

---

25 Важно, что после характеристики путешествий в будущее Муравьев переходит к опытам по возвращению прошлого, описывая физические эксперименты «воскрешения воды»: «Каждый день в ограниченных областях мы овладеваем временем и осуществляем его обращение. Это происходит, например, в каждом научном опыте. Когда я из двух газов получаю воду и затем обратно ее разлагаю на газы, и затем снова создаю, возобновляя этот процесс желаемое количество раз, я повторяю последовательность явления, или воскрешаю воду» [Муравьев 2011, 2: 30]. Можно предположить, что рассуждения об обращении вспять времени, высказанные бывшим участником контрреволюционного заговора, отпрыском старинного аристократического рода Муравьевым, в 1920 году чудом избежавшим расстрела, скрыто намекают на возможность возвращения к дореволюционному режиму. Эту возможность, так или иначе имплицитованную в аппарате по возврату утраченного времени, комически обыгрывает десятилетием позже Михаил Булгаков в своей пьесе «Блаженство» (1934), где бывший князь Бунша-Корецкий обвиняет инженера Рейна в том, что тот строит «аппарат... чтобы на нем из-под советской власти улететь» [Булгаков 1989: 385], а при появлении Ивана Грозного звонит в органы: «Дежурного по городу! Секретарь домкома десятого жакта в Банном переулке. У нас физик Рейн без разрешения сделал машину, из которой появился царь! Не я, не я, а физик Рейн!» [Там же: 387]. В переделанной на основе «Блаженства» пьесе Булгакова «Иван Васильевич» машина времени издает во время работы «приятный певучий звук» [Там же: 424], сродный музыке синтетических мистерий будущего, описанных в «Овладении временем». В «римейке» «Блаженства» мотивы соотнесенности с русским космизмом комически усиливаются: бывший князь, а ныне управдом Иван Васильевич слушает лекцию о стратосфере. К сказанному надо прибавить, что имеются удивительные совпадения между рукописью Муравьева «София и Китоврас» и романом Булгакова «Мастер и Маргарита»: в центре обоих текстов стоит городская красавица, ведущая свою родословную от исторической или мифологической фигуры (София Премудрость Божия vs. Маргарита Наваррская и Маргарита де Валуа) и связавшаяся с нечистой силой. Например, сцена, в которой незнакомец уговаривает сидящую на скамейке Маргариту пойти на бал к Сатане, словно переинициализирует начало мистерии Муравьева, где к сбежавшей с бала Софии подсаживается на скамейке незнакомец, рекомендуемый ей как «бес-строитель» [Муравьев 2011, 1: 85]. Подобных параллелей между двумя романами можно было бы указать довольно много, но это предмет отдельного исследования.

**София.** <...> Знаешь свежие горные вершины Ницше, где рождается его сверх-человеческая мечта? Там я смогу в самом деле найти искомое царство свободной личности.

**Китоврас.** Такое путешествие в моей власти. Закрой глаза и не бойся. (*Комната наполняется туманом. Стены раздвигаются. София и Китоврас в облаках в воздушном пространстве.*) [Муравьев 2011, 1: 149].

В целом роман-мистерия Муравьева противостоит science fiction рубежа веков<sup>26</sup>: в отличие от героев Уэллса, разочарованных в будущем, построенном без их участия, герои Муравьева намереваются строить будущее сами, хотя и не знают, каким образом это сделать<sup>27</sup>, ибо лелеемый ими новый порядок основан на панхронии, подразумевает сопричастие прошлого и будущего в выстраиваемой вечности. Философ-космист скрыто полемизирует и с романом Марка Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1889), написанного за несколько лет до «Машины времени» Уэллса. У Твена отсутствует решающий для Муравьева момент технического изобретения — переход во времени совершается в результате того, что герой-янки получает сильный удар по голове, после которого просыпается среди рыцарей Круглого стола. Подобная случайность не может поставить прошлое на службу настоящему и будущему, не означает настоящего овладения временем. Представляется, что более близок Муравьеву другой текст, описывающий путешествия во времени: роман Александра Вельтмана «Предки Калиме-роса» (1836), в котором автор-рассказчик отправляется странствовать по истории на гиппогрифе — полуконе-полутрифоне, посещая царство Александра Македонского и встречая по дороге самых разных мифологических персонажей. Таким образом, транстемпоральное и транстекстуальное путешествие Софии в сопровождении кентавра Китовраса имеет истоки в русской романтической прозе.

Кажется, что в своем романе-мистерии Муравьев дополняет экспериментальную деятельность по созданию нового человека, о которой рассуждают его

26 В связи с вниманием Муравьева к фантастической прозе Уэллса интересно, что параллельно русскому тексту мистерии философ создает английский вариант текста «Sophia and Kitovras. A Mystery», собираясь напечатать его в Англии. Английский текст отличается от русского в первую очередь обилием религиозных аллюзий, которые в русском варианте «переведены» в общекультурный план (ср. вместо «теогонический» «космогонический»): восемь действий, соответствующие восьми «ночам» («Ночь первая», «Ночь вторая» и т.д.), отсылающим к композиции философского романа «Русские ночи» Владимира Одоевского, в английской версии соответствуют «семи громам» из Апокалипсиса (главы здесь называются «Гром первый», «Гром второй» и т.д.). В финале английской редакции строители, собравшись в разрушенном храме, обсуждают планы преобразования материи и внимают призыву к «святому преображающему мир действию» [Гачева 2011, 1: 611]. Подробный анализ английской версии текста см. в комментариях: [Там же: 609–611].

27 Ср.: «Ваша цель, увы, в достаточной степени и туманна. Общая ваша идея — найти или построить идеальное царство человеческих отношений. Тут сочетаются в вашем представлении все идеалы царств земных и неземных, какие были когда-либо в истории у людей. Здесь новый Иерусалим Иезекииля и Исаяи, и Республика Платона, и общественное устройство Пифагора, и община филоновских терапевтов, Царствие Иисуса Христа, или же Плерома гностиков... Здесь все церковные идеалы Западного и Восточного Христианства. Здесь вместе с тем все земные Утопии, от Города Солнца Кампанеллы и Утопии Томаса Моруса до новейших социалистических и анархических прыжков из царства необходимости в царство свободы. Как видите, диапазон у вас большой и вы рискуете несколько заблудиться где-нибудь между Градом Божиим Августина и Интернационалом» [Муравьев 2011, 1: 73].

герои и о которой рассказывается в его научном трактате «Овладение временем», методами искусства. Если предельное достижение искусства — это «картина будущего совершенства» [Там же: 467], а методы порождения нового человека подобны фантастическому слиянию разнообразных мифических и художественных персонажей, то очевидной становится фикциональная, интертекстуальная природа усовершенствованной, новой человеческой породы. Биологические и мистические концепции строительства нового человека обогащаются в трактовке Муравьева утопическим созданием homo novus'a из духа предшествующей культуры. К сожалению, Муравьеву не удалось до конца осуществить свой проект прокреативного произведения искусства, предвосхитивший квазиритуальные схемы воспитания героя в соцреализме, — к 1929 году бывший дипломат оказался уволен со всех постов, стал дворником и в конце концов был отправлен в тюрьму, так и не завершив работу над философской мистерией.

Однако идеи русского философа-космиста продолжали развиваться по ходу истории культуры, и не только в соцреализме. Думается, что «новый человек» Муравьева оказался созвучен современному «сетевому» субъекту, выстраивающему свою «эфирную» идентичность в виртуальной реальности интернета. В пространстве мировой паутины homo novus XXI века создает своего дематериализованного двойника, свой «аватар», используя при этом стратегии интертекстуальности, слияния персонажей мировой культуры в едином образе, созданном на основе компьютерных технологий. «Полное устранение материального состава» человека, о котором мечтал Муравьев, становится мыслимым в параллельной реальности электронных гаджетов: видеоконтакты по Skype, перевод собственной жизни в YouTube и социальные сети... Философ-космист не мог это предвидеть: погружение современного человечества в дигитальную мистирию вызывает не столько оптимизм, сколько тревогу.

## Библиография / References

- [Андерсон 1908] — *Андерсон В.* Старообрядчество и сектанство: исторический очерк русского религиозного разномыслия. СПб.: Тип. Первой труд. артели, [1908].
- (*Anderson V.* Staroobryadchestvo i sektanstvo: istoricheskii ocherk russkogo religioznogo raznomysliya. Saint Petersburg, 1908.)
- [Бабков 2008] — *Бабков В.В.* Заря генетики человека. Русское евгеническое движение и начало генетики человека. М.: Прогресс-Традиция, 2008.
- (*Babkov V.V.* Zarya genetiki cheloveka. Russkoe evgenicheskoe dvizhenie i nachalo genetiki cheloveka. Moscow, 2008.)
- [Булгаков 1989] — *Булгаков М.А.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Пьесы. М.: Художественная литература, 1989.
- (*Bulgakov M.A.* Sbranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 3: P'sy. Moscow, 1989.)
- [Гачева 2011, 1] — *Гачева А.Г.* Комментарии // Муравьев В.Н. Сочинения: В 2 кн. / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Гачевой. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 589—702.
- (*Gacheva A.G.* Kommentarii // Murav'ev V.N. Sochineniya: In 2 bks. / Comp., text prep. and comment. by A.G. Gacheva. Bk. 1. Moscow, 2011. P. 589—702.)
- [Гачева 2011, 2] — *Гачева А.Г.* Комментарии // Муравьев В.Н. Сочинения: В 2 кн. / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Гачевой. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 608—706.
- (*Gacheva A.G.* Kommentarii // Murav'ev V.N. Sochineniya: In 2 bks. / Comp., text prep. and comment. by A.G. Gacheva. Bk. 2. Moscow, 2011. P. 608—706.)

- [Григорьева 2012] — *Григорьева Н.Я.* Человечное, бесчеловечное: радикальная антропология в философии, литературе и кино конца 1920-х — 1950-х гг. СПб.: Петрополис, 2012.
- (*Grigor'eva N.Ya.* Chelovechnoe, beschelovechnoe: radikal'naya antropologiya v filosofii, literature i kino kontsa 1920-kh — 1950-kh gg. Saint Petersburg, 2012.)
- [Кременцов 2014] — *Кременцов Н.Л.* От «звериной философии» к медицинской генетике: евгеника в России и Советском Союзе // *Studies in the History of Biology.* 2014. Vol. 6. № 2. P. 24—56.
- (*Kremencov N.L.* Ot "zverinoj filosofii" k meditsinskoj genetike: evgenika v Rossii i Sovetskom Soyuze // *Studies in the History of Biology.* 2014. Vol. 6. № 2. P. 24—56.)
- [Морэ 2009] — *Морэ А.* Египетские мистерии / Пер. с фр. С.В. Архиповой. М.: Культурный центр «Новый Акрополь», 2009.
- (*Moret A.* Mystères égyptiens. Moscow, 2009. — In Russ.)
- [Муравьев 2011, 1] — *Муравьев В.Н.* София и Китоврас. Философская мистерия // *Муравьев В.Н. Сочинения: В 2 кн. / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Гачевой.* Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 55—395.
- (*Murav'ev V.N.* Sofiya i Kitovras. Filosofskaya misteriya // *Murav'ev V.N. Sochineniya: In 2 bks. / Comp., text prep. and comment. by A.G. Gacheva.* Bk. 1. Moscow, 2011. P. 55—395.)
- [Муравьев 2011, 2] — *Муравьев В.Н.* Сочинения: В 2 кн. / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Гачевой. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2011.
- (*Murav'ev V.N.* Sochineniya: In 2 bks. / Comp., text prep. and comment. by A.G. Gacheva. Bk. 2. Moscow, 2011.)
- [Новосадский 1887] — *Новосадский Н.И.* Элевсинские мистерии. Исследование в области древнегреческих мистических культов. СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1887.
- (*Novosadskiy N.I.* Elevsinskie misterii. Issledovanie v oblasti drevnegrecheskikh misticheskikh kul'tov (1887). Moscow, 2014.)
- [Семенова 1993] — *Семенова С.Г.* Русский космизм // *Русский космизм: Антология философской мысли / Сост. С.Г. Семенов, А.Г. Гачевой.* М.: Педагогика-Пресс, 1993. С. 3—33.
- (*Semenova S.G.* Russkiy kosmizm // *Russkiy kosmizm: Antologiya filosofskoy mysli / Comp. by S.G. Semenova, A.G. Gacheva.* Moscow, 1993. P. 3—33.)
- [Савельев 1998] — *Архим. Сергей (Савельев).* Далекий путь. История одной христианской общины. М.: Даниловский благовестник, 1998.
- (*Arkhim. Sergiy (Savel'ev).* Dalekiy put'. Istoriya odnoy khristianskoj obshchiny. Moscow, 1998.)
- [Скрябин 1919] — *Скрябин А.* Предварительное действие // *Русские пропилеи.* Т. 6: Материалы по истории русской мысли и литературы / Под ред. М. Гершензона. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 202—247.
- (*Skryabin A.* Predvaritel'noe deystvie // *Russkie propilei.* Vol. 6: Materialy po istorii russkoj mysli i literatury / Ed. by M. Gershenzon. Moscow, 1919. P. 202—247.)
- [Смирнов 1999] — *Смирнов И.П.* Homo homini philosophus... СПб.: Алетейя, 1999.
- (*Smirnov I.P.* Homo homini philosophus... Saint Petersburg, 1999.)
- [Федоров 1995] — *Федоров Н.Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1995.
- (*Fedorov N.F.* Sbranie sochineniy: In 4 vols. Vol. 2. Moscow, 1995.)
- [Шеллинг 2000] — *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия откровения: В 2 т. Т. 1 / Пер. с нем. А.Л. Пестова. СПб.: Наука, 2000.
- (*Schelling F.W.J.* Philosophie der Offenbarung: In 2 vols. Vol. 1. Saint Petersburg, 2000. — In Russ.)
- [Элиаде 2002] — *Элиаде М.* История веры и религиозных идей: В 3 т. / Пер. с фр. Т. 1: От каменного века до элевсинских мистерий. М.: Критерион, 2002.
- (*Eliade M.* Histoire des croyances et des idées religieuses: En 3 t. T. 1. De l'âge de la pierre aux mystère d'Eleusis. Moscow, 2002. — In Russ.)
- [Alsberg 1975] — *Alsberg P.* Der Ausbruch aus dem Gefängnis: zu den Entstehungsbedingungen des Menschen. Giessen: Fokus-Verlag, 1975.
- [Anzalone 1983] — *Anzalone J.* Villiers de L'Isle-Adam and the Gnostic Tradition // *The French Review.* Vol. 57. № 1. 1983. P. 20—27.
- [Bierl 2010] — *Bierl A.* Antike Mysterien — ein Weg zur Vollkommenheit und die literarische Verarbeitung in Apuleius' Metamorphosen // *Vollkommenheit / Hrsg. A. Assmann, J. Assmann.* München: Wilhelm Fink Verlag, 2010. S. 83—106.
- [Gehlen 1986] — *Gehlen A.* Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt. Wiesbaden: Aula-Verlag, 1986.
- [Hagemeister 2005] — *Hagemeister M.* „Unser Körper muss unser Werk sein.“ Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts // *Die neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts / Hrsg. B. Groys, M. Hagemeister.* Frankfurt a./M.: Suhrkamp, 2005. S. 19—67.
- [Liggieri 2015] — *Liggieri K.* Von der „Menschenzucht“ zur „Menschenbehandlung“: Zur Begriffsgeschichte der „Anthropotechnik“ //

- Archiv für Begriffsgeschichte. Vol. 57. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2015. S. 235—258.
- [Plessner 1928] — *Plessner H.* Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie. Berlin; Leipzig: de Gruyter, 1928.
- [Shishkin 2012] — *Shishkin O.* The Occultist Aleksandr Barchenko and the Soviet Secret Police // *The New Age of Russia: Occult and Esoteric Dimensions* / Ed. by B. Menzel, M. Hagemester, B.G. Rosenthal. München; Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012. P. 81—100.
- [Sorgner 2009] — *Sorgner S.* Nietzsche, der Übermensch und Transhumanismus // *Der neue Mensch? Enhancement und Genetik* / Hrsg. N. Knoepffler, J. Savulescu. Freiburg i. B.: Alber Verlag, 2009. S. 127—144.
- [Stoff 2004] — *Stoff H.* Ewige Jugend. Konzepte der Verjüngung vom späten 19. Jahrhundert bis ins Dritte Reich. Köln: Böhlau Verlag, 2004.
- [Villiers de l'Isle-Adam 1891] — *Villiers de l'Isle-Adam A.* L'Ève future. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1891.

Станислав Петряшин  
«Новый человек»  
в этнографическом музее:

МЕЖДУ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИМ СОДЕРЖАНИЕМ  
И НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОРМОЙ

Stanislav Petriashin

A "New Man" in the Ethnographic Museum: Between the Socialist Content and the National Form

**Станислав Петряшин** (Российский этнографический музей, отдел этнографии русского народа, научный сотрудник) s-petryashin@yandex.ru.

**Stanislav Petriashin** (Research Fellow, Department of Ethnography of Russian People, The Russian Museum of Ethnography) s-petryashin@yandex.ru.

**Ключевые слова:** этнографический музей, стахановское движение, национальная политика, советское искусство, СССР

**Key words:** ethnographic museum, Stakhanovite movement, nationality policy, Soviet art, USSR

УДК: 39:069(47)

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_58

UDC: 39:069(47)

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_58

Во второй половине 1930-х годов этнографическим музеям была навязана задача пропаганды «новых людей». Музейные экспозиции стали местом столкновения новой модели советского человека, задаваемой стахановским движением, и идеологического образа национальной политики. На примере Государственного музея этнографии я показываю, как этнографы решали проблему сочленения при показе «нового человека» национальной формы и социалистического содержания, традиционного времени с марксистским. Анализ музейной репрезентации стахановцев выявил темпоральную дистанцию между «новым человеком» и национальными культурами, вытесненными в сферы дореволюционного быта, советского досуга и воспитания.

In the second half of the 1930s ethnographic museums were obliged to propagandize the "new men". Museum expositions became a place of encounter of the new model of a Soviet man, developed out of the Stakhanovite movement, and ideological image of nationality policy. Using the example of The State Museum of Ethnography in Leningrad I show how ethnographers tried to reconcile the "national form" and the "socialist content", traditional and Marxist time in the "new man's" image. An analysis of museum representation of stakhanovites revealed a temporal distance between a "new man" and national cultures, which were displaced to the spheres of pre-revolutionary everyday life, Soviet leisure and nurture.

В Государственном музее этнографии (далее — ГМЭ) (Ленинград) в 1938 году открылась постоянная выставка «Туркмены в прошлом и настоящем». В тематико-экспозиционном плане задача раздела «Социалистическая Туркмения» формулировалась следующим образом:

...в свете Ленинско-Сталинской национальной политики и Сталинской Конституции ПОКАЗАТЬ — гигантские успехи социалистического строительства на всех участках хозяйственной, политической и культурной жизни Туркмении и на фоне их организовать ПОКАЗ в первую очередь ЧЕЛОВЕКА, человека Сталинской эпохи, длительную и упорную борьбу партии Ленина-Сталина за этого Человека<sup>1</sup>.

1 АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 609. Л. 114.

Туркменская выставка — довольно типичная для ГМЭ 1930-х годов — сильно выделялась на фоне этнографических экспозиций Европы и Америки того же времени и более ранних экспозиций российских этнографических музеев. В них обычно показывалась или эволюция человеческой культуры от простых форм к сложным (типологический принцип), или культурная специфика определенных регионов (географический принцип) (см.: [Dias 1994: 165—171; Holmes 1902; Jacknis 1985: 77—83]). Так или иначе, объектами музейной репрезентации всегда становились «архаичные» культуры колониальных обществ и европейских крестьян, живущих вдали от «современности» — городской индустриальной цивилизации<sup>2</sup> [Fabian 1983]. В советском музее, как показывает пример туркменской выставки, объектом показа была не только традиционная культура народа («туркмены в прошлом»), но и его положение в социалистической современности («в настоящем»). Смысловым центром экспозиции признавался «человек сталинской эпохи». Что это за человек и почему он появился в этнографическом музее?

Во время культурной революции рубежа 1920—1930-х годов советским музеям была навязана задача политического просвещения, пропаганды достижений советской власти, индустриализации и коллективизации [Шангина 1991]. В продолжение этой политики во второй половине 1930-х годов музеи (как и другие сферы медиа) были обязаны прославлять стахановцев как героев сталинской эпохи и советских «новых людей». Со страниц «Советского музея» — официального органа музейного отдела Наркомпроса РСФСР — звучали требования сделать «нового человека» главным элементом экспозиции:

Мы говорили и говорим о показе нового человека. Стахановец и есть тот новый человек, которого воспитала коммунистическая партия большевиков и советская власть. Это нужно показать на конкретных примерах, на определенных людях. Это должно стать стержнем экспозиции отделов социалистического строительства [Комарова 1936: 8—9].

Этнографические музеи, отвечая на вызовы времени, занялись перестройкой экспозиций на основе марксизма. Задача включить стахановцев в «советские» разделы выставок оказалась нетривиальной. Репрезентация социалистического строительства в этнографическом музее выстраивалась как демонстрация достижений национальной политики, в то время как стахановское движение официально подавалось прежде всего как движущая сила экономической модернизации. Стахановцы плохо подходили для показа современной культуры народов СССР: при избытке «социалистического содержания» им не хватало «национальной формы». Пропагандисты представляли «новых людей» предвестниками коммунистического будущего, свободного от национальных границ и предрассудков, экстраординарными личностями, смело бросившими вызов авторитетам и традициям. Пантеон пионеров стахановского движения выстраивался не по национально-территориальному принципу, а по профессиям и отраслям хозяйства: Алексей Стаханов (шахтер), Макар Мазай (сталевар), Дуся Виноградова (ткачиха), Пётр Кривонос (железнодорожник), Паша

2 Только в последней трети XX века на волне движения политической и культурной деколонизации западные этнографические музеи стали постепенно отходить от данных принципов экспонирования и искать новые формы представления своих коллекций [Shelton 2006: 71—79].

Ангелина (трактористка), Мария Демченко (свекловод), Билял Ихласов (буровой рабочий) и т.д.<sup>3</sup>

Статус стахановца или ударника был особенно привлекателен для людей, страдавших от национальной и гендерной дискриминации, так как позволял активной личности публично противостоять общественным предрассудкам [Рауне 2001: 209—245; Buckley 2006]. Как следствие, «типичными знатными колхозниками стали женщины, часто представительницы какого-нибудь колоритного этнического меньшинства» [Фицпатрик 2001: 305]. Директор Института национальностей СССР С. М. Диманштейн писал, что стахановское движение обеспечит резкий подъем производительности труда и тем самым послужит делу «окончательной ликвидации отсталости» и «фактического неравенства» среди национальностей [Диманштейн 1936: 18]. В этом контексте стахановцы преподносились властями как примеры успешной модернизации «отсталых» окраин — интеграции «нацменов» в советское общество.

Тем не менее этническая специфика стахановцев исчерпывалась появлением на съездах стахановцев и на торжественных вручениях наград в национальных костюмах и чтением докладов на родных языках. Пропагандируемая модель поведения стахановца скорее подталкивала людей к культурной ассимиляции. Они должны были овладеть современной техникой, предложить рационализаторские решения и служить примерами «культурности», которую можно определить как «амальгаму из элементов исторической национальной культуры России и относящихся к коммунистическому циклу идей и образцов поведения» [Timasheff 1946: 354]. Определение стахановцев как «богатырей» в идеологическом дискурсе, по замечанию Л. Сигельбаума, отсылало к былинам, Киевской Руси и имело эксклюзивно «русские» коннотации [Siegelbaum 1988: 148]. Можно сказать, что стахановец работал на слом традиций, в то время как национальная политика их избирательно поддерживала и сохраняла в виде «национальной формы» культуры. Это противоречие требовало своего решения и стало предметом заботы музейных этнографов.

Что представлял собой стахановец в музейной экспозиции? Это был конкретный живой человек, воплощающий в себе, подобно персонажу соцреалистической литературы, типические характеристики стахановца. Именно этот синтез общего и частного сотрудники музеев должны были показывать на выставках. И если с реальными носителями звания стахановца этнографы общались во время экспедиций, то представления о его типических чертах черпались из идеологической литературы, пропагандистских речей и популярных художественных произведений (картин, плакатов, кинофильмов и др.). Весь комплекс официальных постулатов, предписанных норм и ценностей, структурирующих жизнь реальных стахановцев, я буду называть далее идеологическим образом. Отметим, что репрезентация стахановцев в контексте этнографической экспозиции порождала особый музейный вариант его идеологического образа.

Большое значение имело определение стахановца как «нового человека». Понятие «новый человек» всегда подразумевает различие «старого» и «но-

3 Параллельно возникали пантеоны национальных героев, обращенные, однако, не к славному настоящему, но к конструируемому «великому прошлому» того или иного народа. В них входили поэты, ученые, государственные деятели, такие как Шота Руставели, Низами, Навои, Улугбек, Пушкин, Александр Невский и другие (см.: [Бранденбергер 2011; Румянцев 2011]).

вого», специфическое видение прошлого, настоящего и будущего человеческой природы и общества [Krementsov 2021]. Поэтому стахановец в этнографическом музее будет рассматриваться мной с точки зрения темпоральной структуры его идеологического образа: противопоставления стахановца как примера нового социалистического отношения к труду («ростки будущего в настоящем») технической отсталости, устаревшим нормам и отжившим традициям («пережитки прошлого»). Эту общую для всех стахановцев марксистскую темпоральность я дополняю понятием биографического времени, отражающего личные истории конкретных людей. Биография каждого стахановца не только иллюстрировала этот идеологический образ, но и обогащала его частными деталями, делала доступным пониманию широких масс.

Настоящая работа должна ответить на следующие вопросы. Как в этнографическом музее появился «новый человек»? Какое место заняли стахановцы в этнографических экспозициях и как они показывались? Каким образом в музейной репрезентации стахановцев «национальная форма» согласовывалась с «социалистическим содержанием», национальная политика с экономической модернизацией, а прошлое с будущим? Как при показе «новых людей» частное соотносилось с общим, биографическое время с историческим? Эти вопросы решаются на материалах Государственного музея этнографии в Ленинграде второй половины 1930-х годов. В первом разделе статьи раскрываются исторические предпосылки экспонирования в ГМЭ «новых людей». Во втором разделе я рассматриваю основные формы их музейной репрезентации в контексте показа достижений промышленности и сельского хозяйства. В третьем разделе анализируется тема «воспитания новых людей» при экспонировании результатов культурной политики государства. Четвертый раздел посвящен биографии «нового человека» в «фабульных» экскурсиях музея. Наконец, в пятом разделе сравнивается темпоральная структура идеологического образа стахановца в этнографической экспозиции и в известной речи Сталина на совещании рабочих и работников-стахановцев 1935 года.

## 1. Появление в музее «нового человека»

В 1920-х годах Этнографический отдел Русского музея (с 1934 года — Государственный музей этнографии) включал в себя четыре отделения: этнографии великорусов и финнов (I), этнографии Украины и Белоруссии (II), этнографии Кавказа и Туркестана (III), этнографии народов Сибири и Дальнего Востока (IV). Такую же структуру имела и экспозиция музея. На рубеже 1920—1930-х годов выставки этнографического отдела были раскритикованы по причине их излишней «академичности» и непонятности простому обывателю. Также у музейного начальства вызывало недовольство отсутствие показа классовой борьбы и достижений советской власти в национальном строительстве [Hirsch 2005: 197—211]. Музей должен был перестроить свои экспозиции на основе марксизма и показывать наряду с традиционными доиндустриальными культурами советскую современность. В первую половину 1930-х годов в Этнографическом отделе Русского музея были открыты три экспозиции: «Украинское село до и после Октября» (1931), «Народы Саяно-Алтая в прошлом и настоящем» (1931), «Белорусы и БССР» (1933). Украинская и белорусская вы-

ставки получили критические отзывы [Гаген-Торн 1934; Соловьева 1931], и только алтайскую экспозицию признали успешной [Потапов 1932].

В это время сотрудники музея выработали общую двухчастную модель экспозиции, которой продолжали придерживаться в общих чертах до 1950-х годов. Постоянные выставки, как правило, посвящались одному народу или группе близких народов в рамках отдельной республики или области. В первом разделе экспозиции демонстрация музейных коллекций по стандартным этнографическим рубрикам (занятия, жилище, одежда, обрядность и пр.) дополнялась марксистским подходом, подчеркивающим классовую борьбу и колониальное угнетение. Связующими звеньями между дореволюционной историей и советской современностью на выставках ГМЭ служили темы революций 1905 и 1917 годов, интервенции и Гражданской войны. Второй раздел («советский») на контрасте показывал достижения социалистического строительства, культурный рост и зажиточную жизнь колхозников. До середины 1930-х годов была также актуальна тема классовой борьбы в колхозах. В этом разделе большая часть тем раскрывалась посредством плоскостного «бумажного» материала: фотографий, плакатов, документов, диаграмм, экспликаций. Обстановочные сцены с манекенами порой оформлялись при помощи фабричных вещей, купленных в соседних ленинградских магазинах. Для показа экономических успехов музейные сотрудники в начале 1930-х годов собирали производственные коллекции. Например, в 1932 году в Керчи была приобретена коллекция, иллюстрирующая изготовление чугуна и стали. Она включала в себя фотографии ударников завода в процессе производства и образцы руды, агломерата, известкового камня, скраба, чугуна, стали и др.<sup>4</sup>

К середине 1930-х годов доминирование экономической проблематики при экспонировании социалистического строительства было раскритиковано. Так, авторы редакционной статьи «Советского музея» за 1934 год особое внимание уделили белорусской выставке Этнографического отдела:

Авторы этой выставки ошибочно полагают, что для характеристики социалистического уклада в строительстве Советской Белоруссии достаточно показать пуговичные фабрики, трикотажные и т.п. Они не понимают того, что не самый факт существования таких производств характерен для социалистической Белоруссии, а тот новый быт рабочих и на производстве, и в их общественной жизни, который может существовать только в стране диктатуры пролетариата, строящей социализм. Вот этого нового, социалистического быта, новой советской культуры мы не видим ни в Русском музее в Ленинграде, ни в других музеях. <...> В экспозиции мы не видим того нового человека, которого создает советский строй [На новом этапе 1934: 8—9].

В марте 1934 года Этнографический отдел выделился из Русского музея и стал называться Государственным музеем этнографии [Грусман, Дмитриев 2014: 7]. Изменились и принципы показа советской современности: теперь сотрудники музея стремились подавать успехи социалистического строительства в разрезе производственного, общественного и домашнего быта [Крюкова, Студенецкая 1971: 42]. Первая экспозиция, основанная на новых принципах, — «Узбеки» — была построена в 1935—1937 годах. Опыт был признан удачным,

4 См.: АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 420.

выставка пользовалась популярностью у посетителей и получала положительные отзывы. От прежних экспозиций ее отличало также большое количество красочных обстановочных сцен с живописными панно и диорамами в качестве задников. Для всех выставок второй половины 1930-х годов «Узбеки» стали образцом и точкой отсчета.

Переориентация на быт вскоре была дополнена разворотом к «новому человеку». Важные установки прозвучали на совещании при директоре ГМЭ в марте 1937 года. Заведующий музейным отделом Наркомпроса РСФСР Ф.Я. Кон указал, что при экспонировании социалистического строительства главный акцент следует делать на руководящей роли партии и «новом человеке». Экспозиция, по его мнению, должна была показывать, «как под руководством партии человек, который недавно угнетался, создал свою культуру», и представлять «этапы, через которые воспитался новый человек и был доведен до стахановского движения»<sup>5</sup>.

На том же совещании А.К. Супинский (заведующий отделом Белоруссии) призвал строить советские разделы экспозиций на основе экспедиционного изучения «облика человека, который переродился в быту» — «советского социалистического человека»<sup>6</sup>. Уже в 1936 году он критиковал установившиеся в ГМЭ приемы экспонирования социалистического строительства, «из которого обычно человек либо выпадает вовсе, либо показывается односторонне, только в процессе производства»<sup>7</sup>. Чтобы был возможен показ «новой жизни новых людей», требовалось изменить подход к изучению советской деревни. В процессе подготовки к Северо-Белорусской экспедиции Супинский разработал программу изучения нового быта, в которой ряд вопросов был посвящен «новому человеку». В частности, он планировал исследовать молодежные рассказы о героях социалистического труда, участие в стахановском движении сельских жителей старшего и младшего поколений, их героические поступки<sup>8</sup>.

Летом 1937 года музей был закрыт, а его руководство объявлено «вредителями». Но уже в ноябре, после исправления выявленных на экспозициях «искажений», музей открылся для публики (см.: [Грусман, Дмитриев 2014: 19]). При новом директоре (Е.А. Мильштейне<sup>9</sup>) ГМЭ продолжил развиваться в намеченном ранее направлении. Задача изучения «новых людей» стала важным пунктом в полевых исследованиях музейных этнографов. Для экспедиционной работы выбирались наиболее передовые — «типичные» — объекты (см.: [Петряшин 2018: 153—157]). В своем выборе сотрудники музея полагались на республиканских или областных чиновников и местных работников культуры, которые предоставляли статистические материалы и указывали наиболее экономически успешные районы. Их районные коллеги, в свою очередь, рекомендовали самые зажиточные и культурные колхозы. В них этнографы наконец начинали работать со стахановцами, орденоносцами и пр. Исследователи беседовали с ними, фотографировали, записывали биографии, наблюдали бытовые условия. Материалы про «знатных людей» колхоза собирали также в местных учреждениях культуры, редакциях газет, администрациях

5 АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 599. Л. 23.

6 Там же. Л. 22.

7 АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 568. Л. 2.

8 См.: Там же: Л. 4.

9 О нем подробнее см.: [Долгова 2018].

колхозов. Например, Н.П. Гринкова с коллегами во время экспедиции в Воронежскую область работали с шестью «пятисотницами», добившимися рекордных урожаев сахарной свеклы: «Мы с ними познакомились, произвели фотоснимки, осмотрели поля, где произвели снимки орденосок за работой. Много ценного и интересного для характеристики нового колхозника и нового социалистического отношения к труду сообщили нам эти замечательные девушки» [Гринкова 1937: 17].

## 2. «Новый человек» за работой

В выставочной работе сотрудники музея начали придерживаться обозначенной выше установки Ф.Я. Кона. Судя по неопубликованному путеводителю 1937 года<sup>10</sup>, экспозиция «Русское население черноземных областей» на момент открытия в конце 1936 года практически не показывала «новых людей» и была раскритикована<sup>11</sup>. После закрытия музея в 1937 году авторы выставки во главе с Н.П. Гринковой насытили ее требуемым материалом, отразившимся в новом путеводителе 1939 года [КППВР 1939].

Экспонирование советской современности можно условно разделить на два подраздела. Согласно логике исторического материализма, первый подраздел представлял экономический базис — сельское хозяйство (в незначительной степени — промышленность), рабочий быт и трудовые подвиги. Вторым подразделом заключал в себе «новый быт», образование, здравоохранение, народное творчество, искусство — культурную надстройку. В заключительной части кратко раскрывались темы гражданской обороны, Красной армии и пограничной службы, Конституции 1936 года и выборов в Верховный Совет СССР, подводились общие итоги.

Наиболее полно «новые люди» — стахановцы — показывались в экономическом подразделе. Основной формой их репрезентации были официальные студийные фотопортреты с оплечным или погрудным изображением на нейтральном фоне. Обычно использовался городской европейский костюм, хотя представители союзных республик могли носить национальный костюм. Например, в Средней Азии мужчины нередко представляли в халатах и тибетейках. На груди в качестве важных атрибутов присутствовали ордена Ленина, Трудового Красного Знамени, «Знак Почета», и другие советские награды. Коллективные фотографии обычно показывали «новых людей» на слетах и съездах ударников и стахановцев промышленности и сельского хозяйства.

Рассмотрим подробнее образ «новых людей» в выставочном контексте на примере экспозиции «Русское население черноземных областей». Впервые «новый человек» возникает на щите № 45. В левой части щита были представлены материалы о недавнем прошлом — борьбе с кулаками и религиозными сектами в Воронежской области и решении земельного вопроса в ходе коллективизации. В правой части демонстрировалась счастливая современность, в частности макет «культурного полевого стана», расположенного среди колхозных полей. С его помощью показывались новые производственные и бытовые условия работы колхозников — жилища для ночлега, кухни, колодец,

<sup>10</sup> См.: АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 630.

<sup>11</sup> См.: Там же. Д. 566.

радио, ясли для детей и др. (см.: [Там же: 25]). Рядом с макетом были расположены портреты «орденоносцев колхозных полей Воронежской области». Общая идея, видимо, была следующей: царизм порождает «религиозный дурман» и выдвигал вперед кулаков, а советская власть создала новый культурный быт и «новых людей» — передовиков производства, лидеров и бенефициаров социалистического общества.

Щит № 47 был посвящен упоминавшимся выше орденоносцам, вырастившим рекордный урожай сахарной свеклы. Кроме фотографий самих девушек, в том числе и на приеме в Кремле, было представлено письмо Сталину от их родителей, в котором они «выразили большую благодарность за высокую награду, полученную их дочерьми и за счастливую колхозную жизнь» [Там же: 26]. Рядом со щитом с одной стороны располагались материалы о хатах-лабораториях (щит № 46), а с другой — обстановочная сцена, показывающая работы по садоводству в питомнике И.В. Мичурина (сцена № 48). Такое сочетание отсылало к грамотности колхозников, их рациональности и доверию к науке. Вместе с тем в таком контексте рекордные урожаи уже заслуга не лично стахановцев и орденоносцев, но и социалистической науки, научившейся преодолевать эволюционное время и рационально преобразовывать природу [Лысенко, Презент 1935].

Материалы щита № 49 демонстрировали, как воронежские колхозники на основе социалистических методов труда выполнили поставленную Сталиным задачу развития животноводства. Этому трудовому подвигу было посвящено выставленное коллективное письмо от колхозников Сталину. Также были показаны фотографии четырех орденоносцев. В тексте экскурсии, согласно методическим разработкам, следовало проговаривать полное имя каждого колхозника, их профессии и места работы: «Жизнь каждого орденоносца — большой творческий путь, большая любовь к делу, честное отношение к труду»<sup>12</sup>. Тему животноводства закрывали материалы о подготовке животноводческих кадров в Зоотехническом институте, техникуме и кружках (см.: [КППВР 1939: 27]). Таким образом, трудовые подвиги «новых людей» вдохновлялись руководством «вождя народов» и подготавливались их образованием в советских учреждениях.

Фотопортреты передовиков производства в этой части экспозиций ГМЭ часто сопровождалось публичными письмами Сталину — не только коллективными, но и личными. В экскурсии по выставке «Евреи в царской России и в СССР» (1939) они преподносились следующим образом:

Выражением любви и благодарности за эту счастливую жизнь являются письма колхозников, адресованные т. Сталину, письма знатных людей еврейских национальных районов, в которых колхозники рассказывают о своих завоеваниях в области социалистического труда, в области развития сельского хозяйства<sup>13</sup>.

На экспозиции «Эвенки в прошлом и настоящем» на одном щите умещались материалы о новых культурно-бытовых условиях на промысле («дома промышленника»), фотопортреты стахановцев и их письма. В них стахановцы-охотники благодарили за счастливую жизнь Сталина и рассказывали, «как они

12 АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 694. Л. 7 — 7 об.

13 АРЭМ. Ф. 9. Оп. 3. Д. 5. Л. 23.

охотятся, как повышают свой культурный уровень и как они становятся зажиточными» [КППВЭ 1939: 19].

Портретная галерея стахановцев могла также отражать дружбу народов СССР. В частности, на туркменской экспозиции этой цели служила выставка фотографий «знатных людей» промышленности разных национальностей (туркмены, киргизы, казахи, белуджи и др.)<sup>14</sup>. В случае Кольского полуострова фотопортреты, выставленные в особой витрине или сложенные в альбомы на столах в центре залов, иллюстрировали героическую борьбу с природой орденосцев и ударников за полярным кругом<sup>15</sup>.

Участие женщин в стахановском движении, в административной и общественной работе показывалось для раскрытия темы женской эмансипации при советской власти. Например, на выставке «Узбеки в прошлом и настоящем» единым комплексом шли снимки, иллюстрирующие борьбу партии и советов за раскрепощение женщин, символическое сжигание паранджи и фотографии делегатки, председателя сельсовета и инициатора стахановского движения<sup>16</sup>.

В заключительной части экспозиции, следующей за подразделом о культурном строительстве (см. ниже), показывали «лучших людей страны». Чаще всего это были портреты депутатов в Верховный Совет СССР и партийной верхушки республики или области. Рядом располагались материалы о гражданской обороне и Красной армии, большая экономическая карта региона, барельефы или бюсты Ленина и Сталина — «творца и вдохновителя всех побед»<sup>17</sup>. В этой части экспозиций показывалась особая категория «лучших людей», отличающаяся от передовиков производства наличием политической власти и высоким уровнем «сознательности». Вместе со Сталиным и Лениным они олицетворяли партийное руководство страной и заботу мудрых «отцов» о воспитании «сыновей» — стахановцев, чкаловцев и пр. (см.: [Clark 1977: 193]).

### 3. Культурная жизнь и воспитание «нового человека»

Экспонирование культурного строительства, в отличие от экономики, практически не включало в себя стахановцев. Фотографии яслей и детских садов, школ и библиотек, больниц и санаториев, театров и клубов иллюстрировали тезисы о повышении культурного уровня советских граждан, становлении нового быта и заботе о трудящихся. И если «новые люди» практически не были представлены, то тема их воспитания была заявлена как одна из ключевых. На фотографиях, панно и в обстановочных сценах можно было видеть советских детей разных возрастов — будущих «новых людей». Их воспитанию должны были служить не только государственные институты вроде школы или клуба, но и правильная — «культурная» — домашняя обстановка. Как уже упоминалось, пропагандируемые государством (а также самими стахановцами) формы «культурности» отсылали во многом к нормам буржуазной городской культуры. Узнаваемыми бытовыми воплощениями культурности стали абажуры, скатер-

14 См.: АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 609. Л. 116.

15 АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 497. Л. 29.

16 См.: АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 689. Л. 12.

17 Там же. Л. 15.

ти, занавески, ковры, велосипеды и домашние цветы [Kelly, Volkov 1998: 297—300]. Посредством экспонирования подобных вещных символов ГМЭ должен был демонстрировать возросшую культурность советских граждан.

Показательны интерьеры жилищ колхозников, построенные на всех региональных экспозициях. Как правило, в них располагалась сцена домашней трапезы, собирающей вокруг стола всех членов семьи — от детей до старших родственников. Например, на выставке «Карелия и Кольский полуостров» (1935) был представлен интерьер дома колхозников-саамов: «Большинство саамов живет сейчас в деревянных домах, в сравнительно культурной обстановке. Саамам доступны промышленные изделия и культтовары. Здесь радио, газеты, книги»<sup>18</sup>. На той же выставке демонстрировался интерьер дома финского рыбака из с. Белокаменка (колхоз «Северная звезда»):

Благодаря значительным заработкам домашнюю утварь и одежду колхозники приобретают в кооперации. Этим объясняется то обстоятельство, что почти вовсе отсутствуют предметы национальной финской культуры. Обстановка помещения, а также костюмы манекенов — воспроизводят типичные черты материальной культуры в колхозе<sup>19</sup>.

В этом описании также любопытна извиняющаяся интонация автора путеводителя — музейный показ интерьера современного финского жилища в идеале должен был соединять в себе признаки национальности и культурности (занимающей в этом случае позицию социалистического) и свидетельствовать о сближении города с деревней. В аналогичных сценах в других экспозициях размещались разные предметы народного искусства (вышивки, полотенца, подзоры, игрушки, элементы национального костюма и пр.) вместе с часами, радио, книгами и другими символами городской культуры. Народное творчество и искусство было призвано не только показывать специфику советских национальных культур, но и воплощать собой новый — эстетизированный — быт, в условиях которого только и возможно воспитание «нового человека».

Советская культурная политика также ставила своей целью сделать доступными широким слоям населения разные художественные практики. Все выставки, начиная с узбекской, показывали появление новых форм профессионального искусства — театра и литературы, недоступных ранее крестьянам и «националам». Эти темы выделялись тем, что допускали определенный акцент на личностях артистов и литераторов. Например, на еврейской экспозиции демонстрировались фотографии еврейских поэтов и писателей, отмеченных правительственными наградами<sup>20</sup>. Рассказ о театрах акцентировал разнообразие их репертуаров: пьесы на фольклорные и исторические «национальные» сюжеты сочетались с постановками произведений русских и западноевропейских классиков<sup>21</sup>. Предметами экспонирования становились и различные формы художественной самодеятельности (колхозные хоры, ансамбли народных инструментов и т.д.). На выставке «Русское население черноземных областей» (1936) впервые стали широко использовать фольклор (прежде всего частушки) в качестве иллюстративного материала. Были введены материалы

18 АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 496. Л. 18.

19 Там же. Д. 497. Л. 27—28.

20 См.: АРЭМ. Ф. 9. Оп. 3. Д. 5. Л. 33.

21 См.: АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 689. Л. 14.

по советскому народному декоративно-прикладному искусству — узорному тканью, ковровому производству, елецким кружевам, скопинской керамике и пр.<sup>22</sup> В последующих выставках ГМЭ экспонирование фольклорных текстов и предметов современного народного декоративно-прикладного искусства стало общим местом.

Советским властям было свойственно убеждение, что народ может усвоить социализм только в национальной форме [Slezkine 1994: 417—418]. Поэтому в ассортименте продукции советских народных художественных промыслов сотрудники музея особое внимание уделяли предметам, в декоре которых отражалась «новая тематика»: сцены из колхозной и городской жизни, портреты вождей, серпы, молоты, звезды и т.д. В таких произведениях наиболее отчетливо воплощались идеологические установки социалистического реализма — участие в «борьбе за завтрашний день», показ будущего в настоящем, «должного как действительного» [Луначарский 1938: 17; Синявский 2003: 165]. Можно сказать, что именно в советском народном искусстве сложился искомый синтез «социалистического содержания» и «национальной формы» — современности и традиции: утилитарная функциональность вещей, пропаганда революционных символов и достижений в их декоре творческим усилием художника соединялись с традиционной формой, материалом, стилистикой, техникой изготовления или орнаментом. Проблема, однако, заключалась в том, что на экспозиции этот синтез служил только воспитанию и культурному досугу «нового человека». Предметы советского народного искусства отсутствовали в экономическом подразделе и, таким образом, не были частью трудового подвига как конституирующего стахановца события.

Отметим, что при экспонировании произведений советского декоративно-прикладного искусства имена их творцов не акцентировались. Во всех просмотренных путеводителях и текстах экскурсий ни один предмет народного искусства не рассматривался с точки зрения художественного мастерства или идейного замысла автора произведения. Такой анонимизирующий подход, обычный для экспонирования традиционной сельской культуры, должен был, с одной стороны, подчеркнуть органичную связь «национальной формы» современной культуры народа с лучшими традициями народного искусства прошлого и, с другой стороны, презентовать советское декоративно-прикладное искусство как «народное», то есть выражающее чувства всех членов некоторой этнической общности.

Любопытно сравнить формы выражения благодарности Сталину и партии в двух подразделах экспозиций. В сельскохозяйственной части благодарность высказывалась публично в эпистолярной форме от лица «новых людей». Такое обращение соответствовало доминирующему положению медиума письма в советской культуре 1930-х годов (см.: [Мурашев 2000: 599—601]). При показе культурного строительства выражением «любви, доверия и благодарности» всего народа по отношению к своим «вождям» служили произведения народного декоративно-прикладного искусства<sup>23</sup>. Особенно отчетливо эту мысль выражали предметы с портретами Сталина, Ленина, Молотова, Калинина и других высокопоставленных чиновников (вышивки, ковры, резная кость и пр.). Подобная форма выражения благодарности была более чувственной и эмо-

22 См.: АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 615. Л. 19—20.

23 См.: АРЭМ. Ф. 2. Оп. 2. Д. 142. Л. 21.

циональной, чем шаблонное письмо по поводу хозяйственных задач и производственных успехов (см.: [Савин 2016: 136—138]).

#### 4. Повесть о «новом человеке»

Народное искусство, однако, только косвенным образом компенсировало «бумажный», плоскостной и зачастую лишенный этнической специфики образ «новых людей» в экономических подразделах выставок. Как уже отмечалось выше, на экспозициях ГМЭ второй половины 1930-х годов было устроено большое количество обстановочных сцен. В советских разделах манекены изображали типичных советских граждан в разных жизненных ситуациях — на работе в поле или на заводе, в домашнем интерьере, на отдыхе и в обстановке сельского праздника. Несмотря на идеализацию, в персонажах сцен сложно было видеть именно «новых людей» из-за их обезличенности и обобщенности. В этом можно снова усмотреть свойственное этнографическому музею стремление к анонимизирующему показу. В ленинградском Государственном музее социалистической реконструкции сельского хозяйства, например, к середине 1930-х годов сложился другой подход. Так, на экспозиции этого музея была представлена диорама «Уборка урожая в крупном социалистическом хозяйстве» с комбайном, на который сотрудники музея «поставили человека, даже целую бригаду людей, и не каких-нибудь людей, а конкретных, имеющих имя, фамилию, “ударников соцстроительства”, знатных людей» [Околович 1935: 21].

В ГМЭ не пошли по этому пути. Альтернативным решением стали «фабульные» экскурсии, в которых на примерах нескольких поколений одной вымышленной семьи показывали жизнь до и после Октябрьской революции. Чтобы увидеть в манекене не безликое обобщение, а типическую личность — «нового человека» — ему надо было дать имя и биографию, сделать его действующим лицом повести (см.: [Крюкова, Студенецкая 1971: 52]). Такой подход в конце 1930-х годов предложила Е.Н. Студенецкая, заведующая отделом Кавказа. Первая «фабульная» экскурсия — «Повесть о маленькой Маисхон» — рассказывала о трех поколениях узбекской семьи с середины XIX века до 1930-х годов. Похожие экскурсии разрабатывались и для некоторых других выставок, преимущественно для детской аудитории. Экскурсия по экспозиции «Народы Северного Кавказа в прошлом и настоящем» (1939) называлась «Сто лет жизни Ахсара». Среди экскурсий, созданных для работы на русской выставке, отметим «Два детства» и «Судьбу маленькой Анюты»<sup>24</sup>. Для экспозиции историко-бытового отдела «История СССР в XVIII в.» были разработаны фабульные экскурсии «Арап Петра Великого» и «История крепостной семьи» (см.: [Там же]).

Во всех этих этнографических «повестях» (за исключением относящихся к XVIII веку) сюжет строился на противопоставлении старшего поколения, страдавшего в дореволюционные времена, поколению внуков — воспитанному в условиях социализма и воплощающего в себе идеалы «нового человека». Так, старшая Маисхон родилась еще в феодальной Бухаре и погибла во время Среднеазиатского восстания 1916 года, а младшая Маисхон — ее внучка — «занималась парашютным спортом, строила Ферганский канал, избирала в Советы, словом, по воле экскурсовода, делала все то, о чем особенно важно было

---

24 См.: АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 723. Л. 72.

рассказать слушателям в текущий момент» [Там же]. Три поколения семьи ответственности трем разделам экспозиции, посвященным жизни узбеков при феодализме, капитализме и социализме. Символическая связь имен подталкивала к сравнению женской судьбы до и после революции.

Рассмотрим подробнее экскурсию «Сто лет жизни Ахсара», также подготовленную Студенецкой. Кабардинский князь после успешного набега на осетинское село продает плененного мальчика Ахсара в рабство богатому балкарцу. После освобождения он работает батраком у карачаевца и рабочим на рудниках у русского фабриканта. Его тяжелой жизни приходит конец только с окончанием Гражданской войны, в которой он участвует на стороне советской власти. Его сын Чермен работает председателем колхоза, а внук Бейбулат — трактористом в бригаде прославленного орденоносца Мылыха Цораева. Когда последнего отправляют учиться в Москву, бригадиром становится Бейбулат: он «бережет опыт Мылыхо, накапливает свой. По его инициативе колхоз вызывает на соревнование колхозы Карачая и Балкарии»<sup>25</sup>. Жизнь Бейбулата иллюстрируется материалами обстановочной сцены «Обед в поле», портретом Мылыха Цораева и щитом с фотографиями, показывающими зажиточную жизнь. На старости лет Ахсар занялся резьбой по дереву и изготовил красивую трость:

В ней целый рассказ о жизни осетинского народа. Осетинский народ жил опутанный змеями угнетения и невежества. У одной из этих змей голова Николая II. <...> Но народ не смирялся, боролся и победил. Вот подавлено прошлое — поп, офицер; на развалинах прошлого вырос новый человек с книгой в руках и с конем, готовый к учебе и борьбе<sup>26</sup>.

В действительности эту трость сделал известный в Северной Осетии «наивный» художник Сосланбек Михайлович Едзиев (1865—1953).

Описание дома Каракулака — старинного друга Ахсара — продолжает тему народного декоративно-прикладного искусства и увязывает ее с художественной самодеятельностью и фольклором:

В уютном домике живет старик. Молодая жена его внука разрисовала весь домик узорами. Она мастерица выдумывать узоры. Она делает чудесные ковры. В нее видно пошел и сын — лучший кружковец Дома художественного воспитания детей. На праздники берут ковры ее работы. На лучшие праздники едет она, как мастерица. Едет вместе со старым певцом. Песни его передают по радио, по его рассказам пишут пьесы<sup>27</sup>.

Экспозиционной опорой для рассказа служит обстановочная сцена «Дом колхозника».

Отсылка к кавказскому долголетию позволила Студенецкой поместить в личную историю Ахсара смену трех формаций от феодального рабства и капитализма к социализму. Но «новым человеком» является не сам Ахсар, а его внук Бейбулат. И в этом качестве он был помещен в обстановочную сцену экономического подраздела. В культурном подразделе мы не находим взрослых активных мужчин, но видим стариков, женщин и детей, занимающихся народным искусством. Искусство тем не менее не лишено важных функций:

25 АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 763. Л. 13.

26 Там же. Л. 13 об. — 14.

27 Там же. Л. 15.

оно служит формой самовыражения, символом культурной преемственности, средством женской эмансипации и советского воспитания детей. Отметим, что в интерьерах жилища на других экспозициях взрослые мужчины обычно присутствовали. Фабульная экскурсия по русской экспозиции, например, скорее всего, обыгрывала фигуру молодого мужчины во главе стола в интерьере «Жилище колхозника» как «нового человека», пришедшего домой после работы.

Таким образом, при помощи «фабульной» экскурсии экспозиция превращалась в пространство соцреалистической повести, а манекены на ярких обстановочных сценах становились личностями с именами и жизненными историями. Биографическое время конкретных персонажей становилось ареной классовой борьбы и смены марксистских формаций. Вместе с тем в советском разделе выставки «новые люди» — младшее поколение героев экскурсии — овеществлялись и насыщались атрибутами национальной культуры: на них надевали отдельные элементы национального костюма, их помещали в интерьеры, украшенные предметами народного искусства, и в региональный ландшафт, показанный живописными панно и диорамами.

## 5. Темпоральная структура «нового человека»

Порядок пространственного размещения стахановцев в музейной экспозиции отразил темпоральную структуру их идеологического образа. Советские «новые люди», представленные в экономическом подразделе, были противопоставлены дореволюционной «отсталости» и «пережиткам прошлого» вроде кулаков, сопротивлявшихся коллективизации. В их лице социализм пришел на смену традиционному быту народов Российской империи. Иными словами, переход из дореволюционного отдела в советский при осмотре экспозиции воплощал в себе темпоральность модернизации или, по выражению Ф. Хирш, поддержанного государством эволюционизма [Hirsch 2005].

Раздел социалистического строительства, однако, отразил в своей структуре и другую темпоральность — онтогенез стахановца. Логика пространственного порядка здесь оказалась нарушена, так как воспитание и детство «нового человека» показывалось во втором подразделе — культурном, а он сам демонстрировался в первом — экономическом. Иной порядок разрушил бы выгодное сравнение дореволюционного быта с достижениями советской экономики и марксистскую логику движения от базиса (экономики) к надстройке (культуре). Вместе с тем именно в культурном подразделе при помощи искусства был найден приемлемый синтез национальной специфики, требующей преемственности с прошлым, и социалистической модернизации, провозглашающей разрыв с традициями. Этот синтез был необходим, так как, по мнению большевиков, советское воспитание «стихийных» людей из народа (и их не менее «стихийных» детей) требовало не только строгого надзора и совета со стороны «сознательных» отцов, но и упаковки марксистского содержания в доступную «народную» форму.

Необходимо отметить, что онтогенез стахановца не понимался только как биологическое взросление — воспитание «нового человека» подразумевало прежде всего внутренний переход от «стихийности» к «сознательности». Как следствие, стахановцем мог быть и пожилой человек, «омоложенный» свободным социалистическим трудом. Результаты такого воспитания или «перекон-

ки» — трудовые подвиги — были ключевой частью биографических нарративов «новых людей» и показывались в экономической части выставок. Согласно тематико-экспозиционному плану, на экспозиции «Узбеки в прошлом и настоящем» (1937) была приведена выдержка из беседы с орденоносцем, звеньевым Файзуллой Юнусовым:

Я хочу, чтобы наши вожди знали, что в колхозе старики помолодели. Мне уже 62 года, но я старости не чувствую и работаю лучше молодых. Труд я полюбил только в колхозе. Разве можно было раньше любить работу, которая тебя мучила, а другим украшала жизнь. Наше звено дало урожай в 57 центнеров с га. Главный секрет моего звена заключается в том, что мы не выделяем самой важной работы. У нас все работы самые важные<sup>28</sup>.

Чтобы понять истоки рассматриваемой темпоральной структуры, я обращаюсь к самому авторитетному идеологическому тексту про стахановцев — речи Сталина на первом всесоюзном совещании рабочих и работниц-стахановцев 1935 года. Согласно Сталину стахановцы — это «люди новые, особенные». Они появились только благодаря революции и советской власти, отменившей эксплуатацию и добившейся коренного улучшения материального положения рабочих [Первое всесоюзное 1935: 368—370]. В этом контексте стахановское движение предстает историческим феноменом, возникшим в процессе перехода от капитализма к коммунизму и предвосхищающим последний.

По мысли Сталина, стахановское движение «развилось не в порядке постепенности, а в порядке взрыва, прорвавшего какую-то плотину» [Там же: 371]. Для преодоления препятствий надо было перестать «играть в отсталость» и «сломить консерватизм некоторых наших инженеров и техников, сломить старые традиции и нормы и дать простор новым силам рабочего класса» [Там же: 371—372]. Противники стахановцев, таким образом, дискурсивно связывались Сталиным с отсталостью, консерватизмом и традициями.

Сталин, однако, начинает характеристику значения стахановского движения не с борьбы с устаревшими нормами, а с его определения как нового, высшего этапа социалистического соревнования. От «старого этапа» стахановское движение выгодно отличалось наличием новой техники и ее освоенностью [Там же: 363]. Такая темпоральность подразумевает уже не противопоставление «вредных» традиций «полезным» новациям, но скорее «борьбу хорошего с лучшим» (одних новаций с другими). В сталинской характеристике отразилась специфика ударного и стахановского труда — постоянное превышение норм, преодоление результатов своих прежних трудовых подвигов или рекордов товарищей по движению [Hanson 1997: 165—171].

Как можно заметить, темпоральные структуры идеологических образов стахановца в речи Сталина и в музейной экспозиции совпадают в противопоставлении прошлого и настоящего, традиционного и социалистического времени и утверждении их исторической смены. Этнографическим аналогом устаревших норм и консервативных инженеров оказалась «отсталость» традиционных обществ, угнетаемых «прислужниками капитала». Также сходство обнаруживается во внимании к биографическому времени стахановцев, разделенному их личными подвигами на «до» и «после».

---

28 АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 479. Л. 68.

Основной проблемой сталинской модели стахановца можно назвать отсутствие положительного образа традиции, позволяющего адекватно вписать «новых людей» в советские национальные культуры. Как следствие, в культурном подразделе этнографических экспозиций стахановцы если и присутствуют, то виртуально — в виде детей, правильное воспитание которых порождает следующее поколение «новых людей». Таким образом, конститутивные для идеологического образа стахановца неприятие традиции и резкий разрыв с прошлым стали причиной темпоральной дистанции между «новым человеком» и национальными/этническими культурами: в исторической перспективе они оказались вытесненными в дореволюционный быт, а в онтогенетической — в сферу советского воспитания и детский быт.

## Заключение

Тема «нового человека» появилась в этнографическом музее в годы Большого террора и ознаменовала собой высшую точку идеологического давления на работу ГМЭ. Показ стахановцев в музее, впрочем, не только был частью пропагандистской кампании за социалистическое отношение к труду, но также служил проводником идеологических представлений о советском «новом человеке», выражал определенный взгляд на прошлое, настоящее и будущее. Репрезентация стахановцев в этнографическом («национальном») контексте высветила структурное противоречие во внутренней политике Советского Союза. Если национальная политика работала скорее в качестве «пряника», поощряя «коренизацию» управленческого аппарата и поддерживая национальные культуры, то централизованная плановая экономика функционировала в качестве «кнута», продвигая форсированную индустриализацию и коллективизацию. Это противоречие имело темпоральный аспект. Национальная политика исходила из преимущества настоящего и прошлого, в то время как экономическая политика основывалась на разрыве с прошлым в пользу устремленного в будущее настоящего. Идеологический образ стахановца, соответственно, был продуктом экономической модернизации и воплощением марксистской темпоральности. Исторически стахановец явился закономерным итогом социального развития и смены общественно-экономических формаций, а на уровне повседневной жизни — борцом с пережитками прошлого за коммунистическое будущее. В таком качестве он не мог стать органичной частью национальной политики и этнографической экспозиции.

Отчасти сгладить разнообразные изъяны и противоречия в репрезентации стахановца получалось при помощи искусства — продукции советских народных художественных промыслов, обстановочных сцен и «фабульных» экскурсий. Искусству удавалось объединить «национальную форму» и «социалистическое содержание», а плоскостной материал, отсылающий к газетам и политпросветительским выставкам, дополнить уместными в этнографическом музее объемными вещами. «Фабульные» экскурсии, наконец, увязывали биографическое время «новых людей» с историческим процессом в рамках марксистской парадигмы. В соответствии с духом эпохи искусство в этнографическом музее должно было находить и пропагандировать красоту новой жизни, но в реальности его функция скорее состояла в восполнении недостатков и снятии противоречий посредством эстетики социалистического реализма (см.: [Гюнтер 2010; Dobrenko 2007]).

## Сокращения

АРЭМ — Архив Российского этнографического музея (г. Санкт-Петербург)

ГМЭ — Государственный музей этнографии

## Архивные источники

- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 420. Описание коллекции чугуна и стали, собранная в г. Керчи. 1932 г.
- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 479. Статьи, заметки, копии документов, собранные к экспозиции «Узбеки в прошлом и настоящем», тезисы к экспозиции. 1934—1936 гг.
- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 496. Краткий путеводитель по выставке «Карелия и Кольский полуостров». 1935.
- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 497. Путеводитель к выставке «Кольский полуостров». 1935 г.
- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 566. Доклад о положении в этнографической науке с обзором экспозиционной деятельности этнографического музея. 1937 г.
- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 568. Материалы (план, описание этнографической коллекции, отчет) о Северо-Белорусской экспедиции 1936 г.
- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 599. Протоколы совещаний при директоре. 1937 г.
- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 609. Материалы по организации выставки Туркмена в прошлом и настоящем. 1937 г.
- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 615. Акт и заключение комиссии по приему выставки [русских] Черноземных Областей, рецензии и замечания на выставку. 1937—1939 гг.
- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 630. Путеводитель по выставке «Русское население черноземных областей РСФСР». 1937 г.
- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 689. М.Е. Глинка. Методическая разработка по экспозиции «Узбеки в прошлом и настоящем». 1938 г.
- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 694. Методическая разработка К.Ф. Кирилловской и Н.А. Федоровой по выставке «Центральные черноземные области». 1938 г.
- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 723. Отчет Государственного музея этнографии за 1939 год. 1939 г.
- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 763. Методическая разработка Е.Н. Студенецкой по теме «Сто лет жизни Ахсара» по выставке «Народы Северного Кавказа в прошлом и настоящем». 1939 г.
- АРЭМ. Ф. 2. Оп. 2. Д. 142. Этнографические очерки Т.А. Крюковой «Липецкая глиняная игрушка», А.С. Морозовой «Новая тематика в Туркменских коврах» и др. 1938 г.
- АРЭМ. Ф. 9. Оп. 3. Д. 5. Лекция Шахновича по экспозиции «Евреи в царской России и в СССР» для экскурсоводов (стенографический отчет). 1939 г.

## Библиография / References

- [Бранденбергер 2011] — *Бранденбергер Д.* Сталинский популизм и невольное создание русской национальной идентичности // *Неприкосновенный запас*. 2011. № 4. С. 17—33.
- (*Brandenberger D.* *Stalinskiy populizm i nevol'noe sozдание russkoy natsional'noy identichnosti // Neprikosnovennyy zapas*. 2011. № 4. P. 17—33.)
- [Гаген-Торн 1934] — *Гаген-Торн Н.И.* Белорусская выставка Этнографического отдела Русского музея в Ленинграде // *Советский музей*. 1934. № 1. С. 65—68.
- (*Gagen-Torn N.I.* *Belorusskaya vystavka Etnograficheskogo otdela Russkogo muzeya v Leningrade // Sovetskiy muzey*. 1934. № 1. P. 65—68.)
- [Гринкова 1937] — *Гринкова Н.П.* Быт Воронежской колхозной деревни (по материалам экспедиции в Воронежскую область). Л.: ГМЭ, 1937.
- (*Grinkova N.P.* *Byt Voronezhskoy kolkhozhnoy derevni (po materialam ekspeditsii v Voronezhskuyu oblast')*. Leningrad, 1937.)
- [Грусман, Дмитриев 2014] — *Грусман В.М., Дмитриев В.А.* Из истории Российского

- этнографического музея: к 80-летию обретения самостоятельности // Музей, традиция, этничность. 2014. № 1. С. 6—24.
- (Grusman V.M., Dmitriyev V.A. Iz istorii Rossiyskogo etnograficheskogo muzeya: k 80-letiyu obreteniya samostoyatel'nosti // Muzey, traditsiya, etnichnost'. 2014. № 1. P. 6—24.)
- [Гюнтер 2010] — Гюнтер Х. О красоте, которая не смогла спасти социализм // Новое литературное обозрение. 2010. № 1. С. 13—31.
- (Günther H. O krasote, kotoraya ne smogla spasti sotsializm // Novoe literaturnoe obozrenie. 2010. № 1. P. 13—31.)
- [Диманштейн 1936] — Диманштейн С. О стахановском движении в национальных республиках // Революция и национальности. 1936. № 2. С. 16—25.
- (Dimanshteyn S. O stakhanovskom dvizhenii v natsional'nykh respublikakh // Revolyutsiya i natsional'nosti. 1936. № 2. P. 16—25.)
- [Долгова 2018] — Долгова Е.А. О биографии одного сталинского управленца: Ефим Абрамович Мильштейн // Новейшая история России. 2018. № 4. С. 912—924.
- (Dolgova E.A. O biografii odnogo stalinskogo upravlentsa: Efim Abramovich Mil'shteyn // Noveyshaya istoriya Rossii. 2018. № 4. P. 912—924.)
- [Комарова 1936] — Комарова М.Ф. Работать по-стахановски // Советский музей. 1936. № 1. С. 8—12.
- (Komarova M.F. Rabotat' po-stakhanovski // Sovetskii muzey. 1936. № 1. P. 8—12.)
- [КППВР 1939] — Краткий путеводитель по выставке «Русское население черноземных областей». Л.: Издание Государственного музея этнографии, 1939.
- (Kratkiy putevoditel' po vystavke "Russkoye naseleniye chernozemnykh oblastey". Leningrad, 1939.)
- [КППВЭ 1939] — Краткий путеводитель по выставке «Эвенки в прошлом и настоящем». Л.: Издание Государственного музея этнографии, 1939.
- (Kratkiy putevoditel' po vystavke "Evenki v proshlom i nastoyashchem". Leningrad, 1939.)
- [Крюкова, Студенецкая 1971] — Крюкова Т.А., Студенецкая Е.Н. Государственный музей этнографии народов СССР за пятьдесят лет советской власти // Очерки истории музейного дела в СССР / Сост. А.Б. Закс. М.: Советская Россия, 1971. С. 9—120.
- (Kryukova T.A., Studenetskaya E.N. Gosudarstvennyu muzey etnografii narodov SSSR za pyatidesyat let sovetскоy vlasti // Ocherki istorii muzeynogo dela v SSSR / Ed. by A.B. Zaks. Moscow, 1971. P. 9—120.)
- [Луначарский 1938] — Луначарский А.В. Социалистический реализм // Луначарский А.В. Статьи о театре и драматургии. М.; Л.: Искусство, 1938. С. 11—34.
- (Lunacharskiy A.V. Sotsialisticheskiy realizm // Lunacharskiy A.V. Stat'i o teatre i dramaturgii. Moscow; Leningrad, 1938. P. 11—34.)
- [Лысенко, Презент 1935] — Лысенко Т.Д., Презент И.И. Стахановское движение и задачи советской агробиологии // Яровизация. 1935. № 3. С. 1—12.
- (Lysenko T.D., Present I.I. Stakhanovskoye dvizhenie i zadachi sovetскоy agrobiologii // Yarovizatsiya. 1935. № 3. P. 1—12.)
- [Мурашев 2000] — Мурашев Ю. Письмо и устная речь в дискурсах о языке 1930-х годов: Н. Марр // Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 599—608.
- (Murashev Yu. Pis'mo i ustnaya rech' v diskursakh o yazyke 1930-kh godov: N. Marr // Sotsrealisticheskiy kanon / Ed. by H. Günther, E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000. P. 599—608.)
- [На новом этапе 1934] — На новом этапе музейного строительства // Советский музей. 1934. № 1. С. 7—13.
- (Na novom etape muzeynogo stroitel'stva // Sovetskii muzey. 1934. № 1. P. 7—13.)
- [Околович 1935] — Околович Е.И. На новом этапе (О работе Государственного музея социалистической реконструкции сельского хозяйства) // Советский музей. 1935. № 1. С. 16—25.
- (Okolovich E.I. Na novom etape (O rabote Gosudarstvennogo muzeya sotsialisticheskoy rekonstruktsii sel'skogo khozyaystva) // Sovetskii muzey. 1935. № 1. P. 16—25.)
- [Околович Е.И. На новом этапе (О работе Государственного музея социалистической реконструкции сельского хозяйства) // Советский музей. 1935. № 1. С. 16—25.]
- [Первое всесоюзное 1935] — Первое всесоюзное совещание рабочих и работников стахановцев. 14—17 ноября 1935. Стенографический отчет. М.: Партиздат, 1935.
- (Pervoye vsesoyuznoye soveshchanie rabochikh i rabotnikov-stakhanovtsev. 14—17 noyabrya 1935. Stenograficheskiy otchet. Moscow, 1935.)
- [Петрашин 2018] — Петрашин С. Соцреализм и этнография: изучение и репрезентация советской современности в этнографическом музее 1930-х гг. // Антропологический форум. 2018. № 39. С. 143—175.
- (Petraшин S. Sotsrealizm i etnografiya: izucheniye i reprezentatsiya sovetскоy sovremennosti v etnograficheskoy muzee 1930-kh gg. // Antropologicheskiy forum. 2018. № 39. P. 143—175.)
- [Потапов 1932] — Потапов Л.П. Саяно-Алтайская выставка (Ленинград) // Советская этнография. 1932. № 3. С. 93—96.
- (Potapov L.P. Sayano-Altayskaya vystavka (Leningrad) // Sovetskaya etnografiya. 1932. № 3. P. 93—96.)

- [Румянцев 2011] — *Румянцев С.* Советская национальная политика в Закавказье: конструирование национальных границ, историй и культур // *Неприкосновенный запас*. 2011. № 4. С. 47—65.
- (*Rumyantsev S.* Sovetskaya natsional'naya politika v Zakavkaz'e: konstruirovaniye natsional'nykh granits, istoriy i kul'tur // *Neprikosnovennyy zapas*. 2011. № 4. P. 47—65.)
- [Савин 2016] — *Савин А.И.* Письма во власть как специфическая форма политической адаптации советского населения (1930-е гг.) // *Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология*. 2016. Т. 15. Вып. 8: История. С. 133—145.
- (*Savin A.I.* Pis'ma vo vlast' kak spetsificheskaya forma politicheskoy adaptatsii sovetskogo naseleniya (1930-e gg.) // *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta*. Seriya: Istoriya, filologiya. 2016. Vol. 15. Iss. 8: Istoriya. P. 133—145.)
- [Синявский 2003] — *Синявский А.Д.* Что такое социалистический реализм // *Синявский А.Д. Литературный процесс в России*. М.: РГГУ, 2003. С. 139—175.
- (*Sinyavskiy A.D.* Chto takoe sotsialisticheskiy realizm // *Sinyavskiy A.D. Literaturnyy protsess v Rossii*. Moscow, 2003. P. 139—175.)
- [Соловьева 1931] — *Соловьева В.* К вопросу о национальных этнографических выставках // *Советская этнография*. 1931. № 1—2. С. 149—152.
- (*Solov'eva V.* K voprosu o natsional'nykh etnograficheskikh vystavkakh // *Sovetskaya etnografiya*. 1931. № 1—2. P. 149—152.)
- [Фицпатрик 2001] — *Фицпатрик Ш.* Сталинские крестьяне: социальная история Советской России в 30-е годы: деревня. М.: Российская политическая энциклопедия, 2001.
- (*Fitzpatrick S.* Stalin's Peasants: Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization. Moscow, 2001. — In Russ.)
- [Шангина 1991] — *Шангина И.И.* Этнографические музеи Москвы и Ленинграда на рубеже 20—30-х гг. XX в. // *Советская этнография*. 1991. № 2. С. 71—81.
- (*Shangina I.I.* Etnograficheskie muzei Moskvy i Leningrada na rubezhe 20—30-kh gg. XX v. // *Sovetskaya etnografiya*. 1991. № 2. P. 71—81.)
- [Buckley 2006] — *Buckley M.* Mobilizing Stalin's Peasants: Heroines and Heroes of Stalin's Fields. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.
- [Clark 1977] — *Clark K.* Utopian Anthropology as a Context for Stalinist Literature // *Stalinism: Essays in Historical Interpretation* / Ed. by R.C. Tucker. New York: W.W. Norton and Company, 1977. P. 180—198.
- [Dias 1994] — *Dias N.* Looking at Objects: Memory, Knowledge in Nineteenth-century Ethnographic Displays // *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement* / Ed. by G. Robertson, M. Mash, L. Tickner, J. Bird, B. Curtis, T. Putnam. London: Routledge, 1994. P. 164—176.
- [Dobrenko 2007] — *Dobrenko E.* Political Economy of Socialist Realism. New Haven: Yale University Press, 2007.
- [Fabian 1983] — *Fabian J.* Time and the Other: How Anthropology Makes its Object. New York: Columbia University Press, 1983.
- [Hanson 1997] — *Hanson S.E.* Time and Revolution: Marxism and the Design of Soviet Institutions. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1997.
- [Hirsch 2005] — *Hirsch F.* Empire of Nations. Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- [Holmes 1902] — *Holmes W.* Classification and arrangement of the exhibits of an anthropological museum // *Science*. 1902. Vol. 16. № 404. P. 487—504.
- [Jacknis 1985] — *Jacknis I.* Franz Boas and Exhibits: On the Limitations of the Museum Method of Anthropology // *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* / Ed. by G. Stocking. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. P. 75—111.
- [Kelly, Volkov 1998] — *Kelly C., Volkov V.* Directed Desires: Kul'turnost' and Consumption // *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881—1940* / Ed. by C. Kelly, D. Shepherd. Oxford, 1998. P. 291—313.
- [Krementsov 2021] — *Krementsov N.* Introduction: On Words and Meanings // *The Art and Science of Making the New Man in Early 20<sup>th</sup>-Century Russia* / Ed. by N. Kremntsov, Y. Howell. London; New York: Bloomsbury Academic, 2021. P. 1—23.
- [Payne 2001] — *Payne M.* Stalin's Railroad: Turksib and the Building of Socialism. Pittsburgh, 2001.
- [Shelton 2006] — *Shelton A.A.* Museums and Anthropologies // *A Companion to Museum Studies* / Ed. by S. Macdonald. Malden, MA; Oxford: Blackwell Publishing, 2006. P. 64—80.
- [Siegelbaum 1988] — *Siegelbaum L.H.* Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR, 1935—1941. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- [Slezkine 1994] — *Slezkine Yu.* The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism // *Slavic Review*. 1994. Vol. 53. No. 2. P. 414—452.
- [Timasheff 1946] — *Timasheff N.S.* The Great Retreat. New York: E.P. Dutton and Company, 1946.

Ольга Илюха

# Советская кукла 1920—1930-х годов как воспитатель «нового ребенка»<sup>1</sup>

Olga Ilyukha

Soviet Dolls of the 1920s and 1930s in the Upbringing of the “New Child”

**Ольга Илюха** (Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН, директор; доктор исторических наук) [ilyukha.olga@mail.ru](mailto:ilyukha.olga@mail.ru).

**Olga Ilyukha** (PhD; Director, Institute of Linguistics, Literature and History, Karelian Research Centre, RAS) [ilyukha.olga@mail.ru](mailto:ilyukha.olga@mail.ru).

**Ключевые слова:** советское детство, советская педагогика, педология, история куклы, новый человек

**Key words:** Soviet childhood, Soviet pedagogy, paedology, doll history, new man

УДК: 37.013:688.721<sup>1</sup>1920/1939<sup>1</sup>  
DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_77

UDC: 37.013:688.721<sup>1</sup>1920/1939<sup>1</sup>  
DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_77

В статье раскрывается проблема репрезентации «нового человека» в образе советской куклы и подходы к ее использованию в качестве средства воспитания «нового ребенка» в 1920—1930-х годах. В этот период были отвергнуты старые игрушки, складывались педагогические и эстетические требования к советской кукле, в ее производстве утверждался реалистический метод. Если в 1920-х годах шли поиски подходов к использованию куклы в воспитательном процессе и осуществлялся определенный диалог ее создателей с властью, то в 1930-х годах сформировался четкий канон внешнего облика советской куклы и определенные требования к детским игровым практикам.

This article examines the representation of the “new man” in Soviet dolls and their use as tools for the upbringing of the “new child” in the 1920s and 1930s. During this period, old toys were rejected, and new pedagogical and aesthetic standards for Soviet dolls were established, emphasizing a realistic approach to their manufacture. While the 1920s saw a search for effective ways to use dolls in child-rearing, with doll creators engaging in a dialogue with the authorities, by the 1930s clear rules had been formulated regarding the appearance of Soviet dolls and specific requirements for playtime practices.

Модернистская интенция большевиков выражалась в задаче сформировать массового нового человека, «эскиз» которого был создан задолго до революции (см.: [Геллер 1994: 28; Soboleva 2017]). Наиболее податливым материалом для социального инжинеринга в интересах коммунизма считались «подобные воску» дети<sup>2</sup>, поэтому детство стало сферой особого государственного интереса.

«Рожденные Октябрем» и не знавшие досоветского прошлого дети, в отличие от взрослых людей, не требовали усилий по социальной «перековке». Однако для правильной формовки мировоззрения юного поколения нужны были новые книги и игры, новый круг образов, включая новую куклу. Этот запрос власти отразился в лозунге «Новым детям — новые игры»<sup>3</sup>.

- 1 Статья выполнена в рамках государственного задания Карельского научного центра РАН.
- 2 Эту метафору использовала заведующая отделом народного образования Петроградского исполкома З.И. Дилина (Зиновьева) в 1918 году.
- 3 Этот призыв был использован в качестве названия книги М.А. Радиной-Корнильевой и Е.П. Радина [Радина-Корнильева, Радин 1927]. Авторы книги писали: «...ребенок

И процесс игры в кукол, и сама кукла как материальный объект игры в образе человека оказались под пристальным вниманием и подверглись пересмотру, поскольку доставшиеся в наследство от дореволюционного времени ее внешность и игровые практики отражали в себе «отжившую форму семьи», атрибуты «прежней» жизни и устаревшие формы воспитания [Сальникова, Хамитова 2013: 202]. Большевицкая педагогика не могла допустить присутствия в играх детей куклы противной пролетариату внешности, коль скоро ставилась задача истребления буржуазии как класса, а советская кукла должна была стать важным средством процессов социализации и самоидентификации.

Историю советской куклы исследователи рассматривают под разными углами зрения. С большей или меньшей степенью подробности освещены философские, антропологические, культурологические, литературоведческие, искусствоведческие, педагогические аспекты этой темы. Неисчерпаемость проблематики, связанной с историей куклы, объяснена Ю.М. Лотманом:

От первой игрушки до театральной сцены человек создает себе «второй мир», в котором он, играя, удваивает свою жизнь, эмоционально, эстетически, познавательно ее осваивает. В этой культурной ориентации стабильные игровые элементы — кукла, маска, ампула — играют огромную социально-психологическую роль. Отсюда — исключительно серьезные и широкие возможности, присущие кукле в системе культуры [Лотман 1992: 380].

Проблемы детской игры, трансформации ее содержания в советское время, не обходят стороной антропологи и историки детства. Игра рассматривается ими как элемент детской повседневности, которую взрослые пытались подчинить максимальному контролю (см.: [Салова 2008; Сальникова 2007; Kelly 2007]). Выявлена находящаяся в основе советских игр традиционная матрица, характерная для народных игр, в которую советские педагоги вкладывали актуальное содержание [Гаврилова 2013]. Игрушка же как таковая редко становится объектом анализа. Еще реже в поле зрения исследователей попадает советская кукла. В этой связи интересен опыт написания небольшой научно-популярной книги, основанной, в частности, на коллекциях Санкт-Петербургского музея игрушки, авторы которой наметили этапы истории и характерные особенности советских игрушек, включая куклу [Heinimaa et al. 2005]. Оригинальные работы филолога Марины Костюхиной показывают куклу в качестве персонажа русской и отчасти советской литературы, представляют ее на пересечении игры и чтения — важнейших практик детской повседневности [Костюхина 2008; 2017].

В данной статье представлена прежде всего история детской массовой игровой куклы, производившейся по шаблонам. В центре внимания — проблема репрезентации «нового человека» в образе куклы и подходы к ее использованию в качестве средства воспитания «нового ребенка». Межвоенный период интересен в этом отношении, поскольку в это время складывались педагогические и эстетические требования к советской кукле, в ее производстве утверждался реалистический метод. Если в капиталистических странах ориентиром для производителей оставались прежде всего вкусы и предпочтения потребителей, ведомых модой, а дети становились агентами коммерческих интересов,

---

периода диктатуры пролетариата есть дитя Октября — новый ребенок, а новым детям нужны и новые игры» [Там же: 4].

то вектор поисков облика идеальной куклы в СССР определяла политическая идеология. Схожей была ситуация в коммунистическом Китае, где также пытались создать политически обоснованную игрушку для «новых детей» [Boretti 2019].

Создание советской куклы и отношение к ней находились под влиянием меняющейся советской повестки дня касательно пола, возраста, классов и этнической принадлежности. Таким образом, небольшой предмет детской игры оказался связанным с изменениями курса большой политики, а его история — вписанной в генеральную периодизацию истории страны XX века. Попытаемся в общих чертах показать разрывы и преемственность в академической и политической публичной риторике, формировавшей и отражавшей отношение к кукле, обозначить роль ученых, педагогов, художников, писателей, политиков в создании представлений об идеальной кукле. Важно также высветить этапы, рубежи и «переломы», которые определялись политикой, но корректировались спецификой положения куклы в системе культуры. В конце концов, хотелось бы ответить на вопрос о том, насколько поиски особого облика советской куклы сопрягались с идеей «нового человека», какие черты «нового человека» пытались воплотить в кукле как его модели и что из этого получилось.

## Попытки управления рефлексам и инстинктами в игровом пространстве

В дореволюционный период в России производство кукол определяли рыночные отношения. Основная часть детей довольствовалась игрушками, произведенными кустарным способом. Игровая кукла фабричного производства поступала в Россию в основном из-за границы: до начала Первой мировой войны на российском рынке игрушек в изобилии были представлены куклы «с лицами болвашек» германского производства [Оршанский 1912: 61—62]. В обеспеченных семьях детям покупали импортных кукол с головками из бисквитного фарфора, закрывающимися глазами и двигающимися конечностями. Самыми желанными были французские куклы — настоящие дамы, продававшиеся в дорогих магазинах вместе с наборами одежды и аксессуаров. Немногочисленные отечественные заводы по производству фарфоровых кукол работали в Московской губернии и на территории Польши.

Первая мировая война вызвала «смену власти» в мире кукол. Объемы производства в Германии резко пошли на убыль, а с 1917 года на передний план в массовом выпуске кукол вышли Соединенные Штаты, где предпочтение отдавалось пухлой детской форме [Peers 2008: 27]. США стали влиятельным «законодателем» кукольных типажей, которые в какой-то мере попадали и в поле зрения советских идеологов игры и игрушки.

В России в годы войн и революций кукольное производство практически сошло на нет, а ввоз зарубежных игрушек прекратился. Советской власти досталось в наследство ослабленное кустарное производство, на базе которого стали создавать кооперативы по производству дешевых игрушек, которые были по карману основной части населения страны [Heinimaa et al. 2005: 21, 52].

Уже с конца XIX века в педагогике нарастало стремление управлять детскими играми, включая игру в куклу. Условия и правила внедрялись «сверху», чтобы исключить «вредные игры», в которых проявляется детская агрессия, ран-

няя сексуальность и т.д. [Гаврилова 2013: 134]. Педагогика игры привлекла внимание идеологов большевизма, а задача управления детской игрой в советское время приобрела характер государственного дела. С первых лет советской власти игрушка рассматривалась в одном ряду с учебными наглядными пособиями.

Нарком просвещения А.В. Луначарский призывал не только не препятствовать детям играть, но помогать им играть, направляя игру «в благоприятную сторону» [Луначарский 1918: 2]. Его позиция была воспринята как руководство к действию. Под эгидой Наркомпроса в 1918 году был открыт Музей игрушки в Москве, последовали многочисленные публикации специалистов по теории и практике детских игр, был создан целый ряд комиссий, осуществлявших идеологический контроль за производством игр и игрушек и влиявших на политику в этой сфере.

Государственной поддержкой пользовались педологические исследования, рассматривавшие ребенка комплексно, в социологическом, психологическом, психоаналитическом, генетическом, физиологическом, онтологическом, педагогическом, педиатрическом и других планах. Педология как многопрофильное научное направление и профессиональное движение возникла в начале XX века во многих странах, переживавших быструю модернизацию, поскольку с детьми связывались успехи или неудачи будущего развития. Россия была в этом ряду одной из первых. Здесь «наука о детях» быстро развивалась, и в начале советской эпохи страна дальше других пошла в официальной институционализации педологии. Советским педологам была предоставлена значительная интеллектуальная свобода и широкие возможности для развития научного движения. В арсенале методов их работы были фрейдовский психоанализ и программы психологических тестов; достижения психоневрологической школы Бехтерева и павловской рефлексологии; методы психологии образования с приматом эмпатии, ориентированной на ребенка; антропометрические показатели развития и так называемая дефектология; социологические опросы, дающие право голоса ребенку, наряду с новыми психофизиологическими подходами к изучению «малолетних преступников» [Vyford 2012: 5]. При этом теоретические конструкции педологов строились на безусловной марксистско-ленинской основе, они руководствовались в своих изысканиях «классовым компасом». А.В. Луначарский, Н.К. Крупская, Н.И. Бухарин живо интересовались этими исследованиями. От педологов, а к ним относили всех представителей обозначенных направлений, кто занимался изучением детей, ждали практических рецептов для быстрого создания массового «социалистического человека».

Спектр эмпирических штудий был широк, обеспечивая фундаментальные исследования, позволившие выдающемуся психологу Л.С. Выготскому сделать выводы об игре как творческом процессе в жизни ребенка и источнике его развития.

Одни из первых рекомендаций по использованию фигурок человека в детском саду были даны комиссией по детской игрушке Центрального педологического института под руководством Н.А. Рыбникова. Основываясь на исследованиях отечественной и зарубежной педагогики, предлагалось создать коллекцию объемных деревянных раскрашенных фигурок для игры детей разного возраста: от чисто схематического изображения человеческой фигуры для младших дошкольников, до усложненных версий, представляющих городские и сельские типы человеческих фигур, — для детей старшего дошкольного

возраста. Показательно, что при разработке этих кукол специалисты института настаивали на ненужности детализации их облика, в том числе точной раскраски, поскольку подобная детализация «стесняет фантазию ребенка» [Рыбников 1924а: 5].

К наблюдениям за играющими с куклами детьми исследователи пытались привлечь родителей и воспитателей, которым предлагалась специальная анкета. Педологов интересовали не только содержание игры в куклы (одевание, прогулки, кормление, сон, походы в гости, похороны, свадьбы и т.д.), но и средства дисциплинирования кукол, их имена, системы кукольного «родства», изложение детьми «снов» кукол и т.д. То есть в центре внимания был мир детской игры во всей его глубине, необходимой для постижения психологии играющего ребенка, для понимания процессов формирования в игре его морали, отражения религиозности, развития родительских качеств [Рыбников 1924б: 75—76].

Сотрудник Центрального педологического института психолог К.Н. Корнилов (позже — директор Института экспериментальной психологии) в 1924 году писал, что «разрешить вопрос об играх ребенка — значит разрешить основной вопрос жизни ребенка» [Корнилов 1924: 36]. Если исследование детских игр в целом имело давнюю традицию, то вопрос о детских куклах оставался «недостаточно освещенным и мало проанализированным» [Там же]. Педологи, работавшие с «сугубо-изменчивым детским материалом», в 1920-х годах увлекались рефлектологическим подходом. Он основывался на предположении академика И.П. Павлова о превращении условных рефлексов в безусловные, возможности их наследственного закрепления, что смыкалось с задачей формирования «нового человека»<sup>4</sup>. В русле социального детерминизма биологической природы человека сторонники рефлектологии признавали, что поведение детей можно и нужно формировать на уровне рефлексов, то есть идеологически одобренные персональные и социальные поведенческие практики должны были стать физиологической потребностью организма (см.: [Грэхэм 1991]). Высоко оценивалось значение игрового пространства для выработки рефлексов. В ходе подвижных игр предполагалось, в частности, развивать рефлексы нападения и обороны. Игрушка, включая куклу, в экспериментах по изучению поведенческих рефлексов рассматривалась в качестве «раздражителя», вызывающего определенные реакции. При этом акцент делался на изучении коллективной игры. В этих исследованиях особо обращалось внимание на способности детей — будущих строителей коммунизма объединяться в коллектив, приспосабливаться к среде, преодолевать препятствия (см.: [Файвусиович 1928: 26, 40]).

Последователи В.М. Бехтерева делали акцент на способности детского коллектива «видоизменять ответные реакции организма», нужным образом корректировать «социальные рефлексы» [Осипова 1928: 26]. Эти изыскания были подхвачены практикующими педагогами, создававшими новые игры. Многократное повторение одних и тех же игровых действий, в которые заложено «революционное» содержание, направление фантазии детей в правильное русло, — все это должно было вырабатывать и закреплять нужные рефлексы. «Образование условных рефлексов направляется данными играми в сторону

4 См. подробнее о семантическом смыкании предположений Павлова и дискурса о создании «нового человека»: [Богданов 2007].

окружающих детей явлений классовой борьбы как в СССР, так и во всем мире» [Радина-Корнильева, Радин 1927: 14], — констатировали авторы одного из методических пособий.

Педологи рассматривали социальные практики детского поведения в совокупности с природными инстинктами. Игра в куклы трактовалась как проявление материнского инстинкта, заложенного природой в девочек, и заслуживающего его культивирования. Педолог А.Н. Антонов отмечал, что «родителям можно было бы посоветовать дарить детям прежде всего кукол бэбэ, а не разряженных барышень» [Антонов 1924: 27]. Эта рекомендация отражала популярную в плане воспитания «нового человека» идею регулирования врожденных инстинктов, но она звучала диссонансом относительно политических установок по формированию женщины-работницы, общественницы, шла вразрез с советским гендерным проектом 1920-х годов, направленным на уравнивание полов, противоречила прогнозам о скором исчезновении института семьи и обобществлении процесса воспитания. Исходя из этих установок куклы с обликом ребенка частью педагогов отвергались, делался акцент на создании кукол «взрослого типажа», изображавших красноармейцев, рабочих, крестьян, представителей различных профессий, к которым ребенок должен был «примерить» себя, перевоплощаясь в условиях игры. Игры в таких кукол подразумевали равноправное участие мальчиков и девочек.

Результатом исследования педологами детских игровых практик должно было стать установление черт *идеальной куклы*, которая бы максимально соответствовала запросам ребенка. Такою идеальной куклу К.Н. Корнилов называл художественно-психологической, поскольку она мыслилась как продукт сотрудничества психолога-экспериментатора и специалиста-художника. Корнилов положил в основу своего исследования биографический метод, подразумевающий использование воспоминаний и анкет с опорой на труды американского психолога Стэнли Холла. Он собрал информацию от 15–16-летних московских школьниц о их опыте игры в куклы.

Корнилов шел не от государственного интереса в воспитании детей, а пытался «воссоздать образ куклы, который пленяет девочек». Обобщив их высказывания, он выразил характерные черты такой куклы:

...большая, блондинка — «с длинными вьющимися волосами, которые можно расчесывать», — «с красивым цветом лица», — «с большими голубыми закрывающимися глазами, с длинными ресницами», — «с небольшим носиком, пухленькими щечками, с аленьким чуть полуоткрытым ротиком, с мелкими жемчужными зубками», — с подвижной головой, ручками и ножками, «на которых обозначены рельефно пальчики», говорящая, «одетая в светлое платье» [Корнилов 1924: 48].

Несомненно, обозначенные качества могли назвать девочки, которым доводилось видеть подобных дореволюционных кукол. К.Н. Корнилов подчеркивал, что полученный им на основе анкетирования образ идеальной куклы лишь грубая схема, нуждающаяся в экспериментальном уточнении, после чего можно было бы перейти к работе с художником над созданием образцовой куклы [Там же: 50]. Эти наблюдения не были востребованы практикой, поскольку не соответствовали идеологической задаче дня.

В общекультурном «кукольном мотиве», представленном в прессе 1920-х годов, отчетливо звучат ноты критики не только буржуазной (с локонами, нарядно одетой, с бездушным лицом), но и народной куклы. В целом поддерживая

народные кустарные промыслы, чья продукция приносила валюту, поскольку пользовалась спросом за рубежом, советские пропагандисты пытались актуализировать ассортимент их продукции, призывая создавать из глины и дерева образы рабочих, работниц, красноармейцев и пионеров [Gasper-Hulvat 2018]. Особым нападкам подверглись стилизованные модели человека: «раболепно бьющий поклоны» ванька-кувыркач (неваляшка, ванька-встанька) и матрешка «с покорным взглядом», ассоциировавшаяся с матерью многочисленного семейства [Амесьевский 1927]. Обе игрушки не соответствовали реалистическому подходу и были уязвимы с точки зрения воплощения идеалов современности. «Пионерская правда» призывала: «Наша задача в ближайшее время — произвести революцию в производстве игрушек. Старым дореволюционным матрешкам и ванькам-встанькам нет места среди наших ребят» [Суворов 1932].

Вопрос о кукле дискутировался страстно. «Новый человек» — революционер, борец, вовлеченный в стремнину перемен, противопоставлялся мещанину, прозябающему в тиши домашнего уюта, где как раз и было место куклы. Кукла в своем традиционном облике подверглась жесткой критике. Эти споры перекликались с дебатами о сказке, которую пытались дискредитировать как средство воспитания и убрать из круга детского чтения, поскольку сказка уводила ребенка от реального мира. Так, куклы в образе Красной Шапочки и гномов оказались среди педагогически сомнительных. Утверждая принцип реализма в образе куклы, советские педагоги находили, в частности, подкрепление своим взглядам в идеях Ж. Пиаже о реализме детского восприятия и постепенном расширении такого восприятия. При этом в тени оказывались рассуждения Пиаже о детском фантазировании (см.: [Шабад 1929]). Тем не менее создатель и руководитель НИИ игр и праздников В.Г. Марц вместе с известным режиссером кукольного театра Н.И. Сац выступил в защиту кукол с обликом сказочных персонажей [Сац, Розанов 1925: 22, 33, 34; Сац 1961: 86].

Желание спроецировать на кукольный социум социальную структуру советского общества принимало подчас радикальные формы. В первые годы большевистской власти проводились эксперименты по созданию игрушек, изображающих врагов нового строя. Такие куклы создавались нарочито уродливыми и должны были вызывать отвращение детей. Евгений Шварц писал в этой связи в своем дневнике:

На всем еще лежал отпечаток голодного и холодного 18/19 года. <...> В те дни мрачные противники антропоморфизма и сказки, утверждавшие, что и без сказок ребенок с огромным трудом постигает мир, захватили ключевые позиции педагогики. Детскую литературу провозгласили они довеском к учебнику. Они отменили табуретки в детских садах, ибо таковые приучают к индивидуализму, и заменили их скамеечками. Изъяли кукол, ибо они гипертрофируют материнское чувство, и заменили их куклами, имеющими целевое назначение: например, толстыми и страшными попами, которые должны были возбуждать в детях антирелигиозные чувства. Пожилые теоретики эти были самоуверенны. Их не беспокоило, что девочки в детских садах укачивали и укладывали спать и мыли в ванночках безобразных священников, движимые слепым и неистребимым материнским инстинктом. Ведь ребенка любят не за красоту [Шварц 1952].

Как видим, кукольная игра отчетливо обозначилось как место сопротивления детей взрослой культуре и пространство собственной интерпретации ими культурных посланий.

Результатом новых приоритетов в создании куклы стало изменение «кукольного населения» страны. В рассказе директора музея игрушки при Наркомпросе Н.Д. Бартрама об одной из выставок игрушек конца 1920-х годов представлена структура нового «кукольного социума»:

В первых рядах здесь прошли красноармейцы, после чего появились пионеры и милиционер... Вслед за ними появился рабочий с молотом, торговцы «Моссельпрома», изображения крестьян и крестьянок, маленьких школьников, и изредка проскальзывает «совбарышня» с портфелем (цит. по: [Салова 2008: 116]).

Доверяя юным кукловодам модели взрослых людей, их словно торопили взростать, подчеркивая ответственность детей за судьбы страны.

Кукла-красноармеец, производство которой началась кустарным способом еще в условиях Гражданской войны, к концу 1920-х годов стала частью игровой атрибутики детских учреждений страны (см.: [Иоффе и др. 1930: 142]). По мере отдаления от событий Октябрьской революции и Гражданской войны модель куклы-красноармейца не исчезает, но переводится в формат «оборонной игрушки», где занимает свое место в разнообразном по составу воинстве, готовом защищать воображаемую Советскую страну. С переходом к мирной жизни культовой фигурой в организованной взрослыми детской игре становится милиционер — воплощение надзора. Фигура милиционера противопоставлялась облику полицейского и символизировала новый порядок с декларируемой заботой о простом человеке.

С возрождением семейных ценностей в конце 1920-х — начале 1930-х годов отношение к кукле решительно меняется. Поскольку идеальная женщина теперь сочетает социальные функции работницы и жены [Мазур 2015: 121], постольку кукла-ребенок вновь становится полноправным предметом в играх девочек. Показательно, что в изданной в 1927 году книге о самодельных игрушках в паре с картонажной куклой-красноармейцем, предназначенной для мальчиков, появляется кукла-пеленашка для девочек [Быковские 1927: 76—79]. Идеологическое наступление на куклу-ребенка было приостановлено, вернулось осознание ценности куклы для развития детей, правда с оговоркой, что она должна использоваться в интересах «социалистического воспитания ребенка».

В условиях НЭПа характер выпускаемых кукол в значительной мере определял производитель. Рынок был наполнен некачественными кустарными изделиями; широко использовались самодельные, сшитые в домашних условиях куклы. По мере свертывания НЭПа происходили решительные действия и на «игрушечном фронте». Закрытие по распоряжению Наркомпроса фабрики «Журавлев и Кочешков», уцелевшей с дореволюционных времен, сопровождалось уничтожением произведенных здесь фарфоровых головок кукол-«барышень» [Heinimaa et al. 2005: 22]. Это символическое событие, напоминающее древние практики уничтожения изображений врага с целью нанесения ему вреда<sup>5</sup>, состоялось вскоре после Первого педологического съезда (27 декабря 1927 — 3 января 1928 года), ставшего предвестником «великого перелома» в гуманитарных исследованиях. На съезде выступали с речами о задаче формирования «нового человека» Н.И. Бухарин, Н.К. Крупская, А.В. Луначарский, Н.А. Семашко. Съезд знаменовал собой определенный рубеж в развитии педологии

5 См. об использовании кукол в архаических культурах в качестве предметов-заместителей: [Морозов 2011: 86—96].

в СССР в направлении ее объединения и укрепления статуса как «официальной науки советского государства». Лидер советской педологии, председатель съезда А.Б. Залкинд, заявил о преодолении советскими педологами «длительного и глубокого идеологического кризиса» [Залкинд 1929а: 5]. На съезде были высказаны опасения в том, что на современных детей влияет не только «революционная социалистическая творческая среда», но и «отживающая, но еще достаточно сильная мелкобуржуазная стихия» [Рыбников 1928: 157]. Все вредоносные проявления этой «стихии» подлежали искоренению. Задачей дня стал перевод игрушки из «предмета коммерческой эксплуатации» в средство коммунистического воспитания «детских масс». В том же духе высказался четвертый Всероссийский съезд по дошкольному воспитанию, состоявшийся в декабре 1928 года. Курс на унификацию воспитательного процесса был закреплен в виде резолюции по составлению программы для детского сада, вносившей в дошкольные учреждения «элементы политического воспитания» [Салова 1998: 37—38].

## От выработки правильных рефлексов к коммунистической убежденности

С началом пятилетнего планирования (1928) работа над созданием игрушек попала под более жесткий государственный контроль. Валовые объемы их производства росли быстро. В 1928/29 году, когда крупных предприятий промышленности по производству игрушек в СССР еще не существовало, мелкая и кустарная промышленность произвели игрушек на 7—8 млн рублей. В 1936 году только артелями их было выпущено на 114,5 млн рублей (см.: [Майзлер 1937]), в 1938 году общий объем произведенных игрушек оценивался в 350 млн рублей (см.: [Воронцова 1939]). При этом быстро множилось число артелей кустарей-игрушечников, которые в начале 1930-х создавали до 90% всей продукции (в 1934 году их было 111, в 1938 году уже 385).

В эти годы в системе образования СССР осуществлялся возврат от педагогических экспериментов к традиционной школьной модели, ориентированной на авторитет учителя и дисциплину. Педологи в свете задач, сформулированных профессиональным съездом в 1928 году, видели свою миссию в изучении «темпа изменчивости организма ребенка». Также в центре внимания на ближайшую перспективу оказались вопросы производственного воспитания и «трудовой эволюции» детей [Залкинд 1929б: 281—282]. В этой связи приоритетное значение получили игры, тесно связанные с темой труда и необходимые для них технические игрушки, конструкторы, детские строительные материалы. На исследования игры в куклы проецировалась политически важная задача культурной работы «над женскою массою», формирование востребованных обществом социальных ориентиров у девочек и изучение «половой типологии» ребенка в различных социальных и национальных средах [Там же: 284]. Становится актуальным производство игровой куклы, изображающей различные национальные типы детей.

Новый темп социалистического строительства требовал физически здорового человека, и это заставляло предметно заняться вопросами охраны здоровья и физической культуры трудящихся. Увязывание педагогической и оздоровительной работы закрепилось в термине «педагого-гигиеническая ра-

бота». На этом фоне оттачивается подход к телу куклы как одному из многочисленных средств «техники педагогического воздействия» (А.Б. Залкинд).

В 1930 году был организован Междудементственный научно-художественный совет по игрушке и игровым материалам (включал представителей Всероссийского кооперативного промышленного совета и Наркомпроса), который должен был преодолеть разрыв между теорией игрушки и практикой ее массового производства, «коренным образом ее переделать». 14 июля 1931 года коллегия Наркомата просвещения РСФСР приняла постановление «О советской игрушке». Отмечалось, что «в деле замены старой буржуазной игрушки новой сделано чрезвычайно мало», а «попытки дать современный типаж в кукле выражаются порой в острой карикатуре на современность» [Об учебных пособиях 1931: 11–12].

В этом же году Междудементственный совет по игрушке был превращен в Методический центр по игрушке и игровым материалам при учебно-методическом секторе НКП РСФСР. На данный центр возлагались надежды на «создание подлинно советской, здоровой, политехнической игрушки» [От редакции 1931: 4]. Этой структуре вменялись в обязанность выработка новых образцов, контроль за их производством, координация деятельности заинтересованных ведомств, организация педагогически ориентированной торговли игрушками. В срочном порядке в 1932 году на базе Музея игрушки, переведенного к тому времени в Загорск, был создан Научно-экспериментальный институт игрушки [Об учебных пособиях 1931: 13–16]. С 1935 по 1939 год Институт совместно с Комитетом по игрушке при Наркомпросе РСФСР издавал журнал «Советская игрушка» (с 1937 года выходил под названием «Игрушка»), нормировавший производство и потребление игрушек.

В составе Междудементственного научно-художественного совета по игрушке и игровым материалам, а затем Методического центра активно работала выпускница Императорского Строгановского художественно-промышленного училища, известный советский педагог, специалист по теории детской игрушки Евгения Александровна Флерина. Ее перу принадлежат «программные статьи», где четко формулируются требования к советской кукле. В 1931 году Флерина критически писала, что «современного типажа в кукле почти не находим. Если и попадает из тысячи “барышень” одна пионерка, то на ней — букли, белые завитые локоны, накрашенные губы и пр.» [Флерина 1931: 10]. Аскетизм жизни требовал создания куклы соответствующей внешности и антуража. Педагог подчеркивала, что производство мягких диванчиков для кукол, комодиков с зеркалами и цветочками, самоварчиков служит привитию старых буржуазных навыков, а не отражает новый коллективный быт. Флерина обращала особое внимание на низкое качество современной куклы, представляющей «интернациональные типы»: «Карикатурное оформление делает эту игрушку контрреволюционной. Эти куклы пугают, отталкивают, вызывают совершенно извращенные представления о разных народностях и нациях». Евгения Александровна требовала реализма в игрушке, критиковала проявления антропоморфизма: «зайцы в штанах и атласных накидках, коты в сапогах — игрушка никчемная, ненужная, вредная», она способна ввести в заблуждение ребенка, который воспринимает ее «как прямую реальность». Флерина допускала использование игрушки с обликом «отрицательных социальных типов» — буржуя или служителя культа, но обязательно выполненных в карикатурном плане, «заставляющих переживать соответствующие эмоции». При

этим она считала преждевременным давать такую игрушку дошкольнику, у которого отрицательный персонаж может превратиться в положительный («мой попик»). Призывая общественников и производителей обратить самое пристальное внимание на куклу, Флерина резюмировала: «Во многих случаях игрушка выполняет роль педагога...» [Там же: 14].

Антисоциальные типажи от советского производителя подлежали изъятию и уничтожению. Разного рода комиссии и советы по игрушке навешивали ярлыки буржуазности на кукол, отличавшихся от советского канона красоты. В 1931 году в издании научно-художественного совета по игрушке утверждалось:

Нарядная барышня-белоручка в буклях, бантах и кружевах, с напмаженными губами — игрушка с подчеркнутой мелкобуржуазной тенденцией. Такая игрушка может привить ребенку вкусы, свойственные мещанским группам населения, и поэтому должна рассматриваться как игрушка антисоциальная и антипедагогическая [Василевский 1931: 34].

Для выявления таких вредных кукол проводились комсомольские рейды на предприятия, производящие игрушки, и устраивались пропагандистские компании. Рейд ЦК ВЛКСМ, организованный в 1931 году, выявил, что до сих пор создаются «куклы нарядные, расфранченные “барышни” с завитыми волосами и кружевным бельем». То, в каком виде были представлены в предметах игры солдаты, матросы, крестьяне и рабочие, заставляло участников рейда заключить:

Такие игрушки развивают отвращение к основным социальным группам Советского Союза. Если вообще производить игрушки-куклы, то нужно производить кукол-комсомолок, пионерок, но только не то, что производится теперь [Революция требует 1931: 54].

Перелом в отношении к игре в куклы произошел в 1934 году, когда НКП утвердил Программы детского сада с четкими указаниями по этому поводу. С этого времени детские дошкольные учреждения повсеместно начинают вводить куклу в детские игры. В частности, был определен круг кукольных персонажей, с которыми следовало устраивать игру детей в зависимости от их возраста: трехлеткам рекомендовалось давать кукол крупного размера, одетых в костюмы детей; четырехлеткам тех же кукол с добавлением некоторых персонажей (в качестве примера указывались пионеры, красноармейцы и милиционеры), для игр детей более старших возрастов по мере взросления ежегодно добавлялись новые кукольные типажи (см.: [Курлова, Литвин 1936: 3]). Воспитательный процесс должен был строиться на «жгучем, ярком материале современности», а программы детских учреждений старались «полностью пропитать современностью» [Дети 1928: 3].

В условиях нарастания авторитарных тенденций в управлении научными исследованиями, на острие партийной критики оказалась педология как научное профессиональное движение, бросившее вызов устоявшимся методам исследований [Байфорд 2013: 47—49]. В процессе наступления на педологию изучение рефлексов у играющих детей было объявлено буржуазным идеализмом. Травле подверглись также те, кто изучал проявления инстинктов в игре: они обвинялись в рассмотрении этого явления без должной связи с классовой средой, в отрыве от реалий жизни детей. Исследователи ребенка играющего (проф. К.Н. Корнилов, ученик Г.И. Челпанова психолог А.А. Смирнов и др.)

обвинялись в биологизаторстве, в противовес чему утверждалось: «мы знаем, что игра ребенка насквозь социальна», а ребенка нужно рассматривать «как конкретного классового ребенка» [Бабушкин 1932: 40]. Рефлектологическая школа Корнилова была разгромлена.

В ходе беспрецедентной кампании против педологии, была подвергнута остракизму книга А.А. Смирнова «Психология ребенка и подростка» (издана в 1930 году). Критика этой книги показывает, в каких направлениях ожидалось развитие детских игровых практик. Ярость одного из оппонентов вызвала фраза Смирнова о том, что «живя в своем совершенно особом мире — мире игр, ребенок не может быть особенно близок и чуток к нашей реальной действительности». Оппонент возмущенно вопрошал: «Как это можно так клеветать на детвору, в особенности у нас, в Советской стране... где дети чуть ли не с 2—3 летнего возраста начинают по-своему понимать общественную жизнь и участвовать в ней?» [Там же: 36]. В этом обличительном тексте отчетливо обозначен партийный идеал «нового ребенка», на формирование которого и следовало направлять игровое действо:

Разве у нас нет фактов героического участия детей в гражданской войне, разве мы не знаем, как дети шли на помощь взрослым строить социализм, разве единичны случаи, когда деревенский ребенок убеждает — и не безуспешно — старика отца, деда вступить в колхоз, или мать — снять иконы [Там же: 41].

В том же духе звучали обличения в адрес Корнилова:

В результате своего исследования проф. Корнилов пришел к выводу, что кукла — главная принадлежность девочек, что материнский инстинкт находит свое естественное отражение в играх с куклой у девочек, что... при соответствующем культивировании игры в куклы можно было бы развить у девочек целый ряд ценных моральных качеств (опрятность, аккуратность, любовь к детям), словом — ряд свойств, нужных для будущих членов общества. Согласно этой теории следует, что культивировать у детей нужно только инстинкты, заложенные в них природой. Это положение в корне противоречит современной советской педагогике. Наш советский детский сад ставит своей задачей воспитание нового человека, личности с богатой творческой инициативой, борца, строителя нового коммунистического общества. Кукла, как игрушка, стимулирует социальный опыт дошкольника, отсюда и ее большая значимость и ценность [Курлова, Литвин 1936: 4].

Под социальным опытом в данном случае понималась преимущественно его общественно-политическая составляющая. Противоречили интересам воспитания «нового человека» — коллективиста и наблюдения исследователей о том, что «игре в куклы свойственен по преимуществу интимный характер» [Корнилов 1924: 45]. Активное вмешательство в процесс игры, управление ею стало общепринятым в дошкольных учреждениях и школах.

1937 год с полным основанием можно признать годом игрушки. Беспрецедентное внимание, ажиотаж управленцев вокруг этой темы, безусловно, стали откликом на принятие Конституции в 1936 году, провозгласившей построение основ социализма в СССР, а также известное высказывание Сталина на I Всесоюзном совещании стахановцев (17 ноября 1935 года) о том, что жить стало лучше и веселее. Была создана специальная комиссия по производству детской игрушки при СНК РСФСР, развернувшая активную работу. На разных уровнях звучали призывы к налаживанию производства игрушек:

Сталинская Конституция, Сталинская забота о детях создали исключительно благоприятную обстановку для воспитания наших детей в условиях светлой, радостной и зажиточной жизни. Это обязывает все фабрики, все предприятия промышленности создать высококачественную, идеологически выдержанную игрушку, от которой наши дети могли бы получить воспитание в духе советского патриотизма [Прейскурант 1938: 3].

Под эгидой правительства приступила к работе инспектура по контролю за качеством игрушки, стали создаваться художественные советы по игрушке при различных производственных отраслевых ведомствах, начала формироваться сеть специализированных магазинов, государство принялось решительно регулировать цены на игрушки, снизив их в 1937 году сразу на 11% [Прейскурант 1938: 3; 1937: 3] и т.п. Срочно верстались повышенные планы производства, расширялись старые предприятия, создавались новые. Всего по СССР в 1937 году были введены в строй или значительно расширены 32 предприятия, производящие игрушку (из них 26 — на территории РСФСР)<sup>6</sup>. План выпуска игрушек предусматривал рост объемов производства более чем на 50% (см.: [Майзлер 1937]). В дополнение к кукле советская промышленность должна была изготавливать предметы ее быта и гардероба. Как пишет М. Костюхина, «нарядные куклы с запасом платьев и хозяйственных предметов были призваны символизировать советское благополучие» [Костюхина 2017: 225].

Кукла должна была изображать физически крепкого, жизнерадостного ребенка, на что ориентировали художников. В конце 1936 года журнал «Советская игрушка» рапортовал: «наконец, мы получили вполне культурную, “квалифицированную” куклу. Художница М.П. Киселева сделала модели кукол-бебе. Это большие, нарядные, высокохудожественные куклы — мальчик и девочка, которые могут конкурировать с хорошими иностранными образцами. Художницей дан реалистичный образ здорового, радостного ребенка: фигура, голова и костюм четко и выразительно проработаны» [Игрушки 1936: 11]. Однако у куклы был и недостаток, не свойственный советскому человеку, — «излишняя манерность в выражении лица», который художница должна была устранить. Если плоть куклы соотносилась с телесностью советского человека, то выражение лица должно было передавать советскую одухотворенность.

Особым ориентиром для советских идеологов и производителей куклы были зарубежные достижения. Мир западной игрушки был и недостижимым идеалом, и объектом ожесточенной критики. В 1939 году газета «Советское искусство» опубликовала заметку педагога Л. Воронцовой, в которой обозначено соотношение советской и «западной» куклы. Игрушки Диснея характеризовались как идеальные по своему веселому характеру, и это следовало заимствовать, но отбор кукольных типажей нужно было осуществлять из советской действительности, многонациональной литературы и фольклора:

У нас до сих пор нет веселых игрушек, равных по популярности персонажам Диснея. А ведь в литературе всех народов имеются замечательные, любимые детьми образы, которые можно было бы отобразить в производстве кукол. Тематика народных сказок и былин дает большой простор для творчества [Воронцова 1939].

6 Государственный архив Российской Федерации. Ф. А-312. Оп. 1. Д. 452. С. 33—34.

Автор проговаривается о роли Голливуда и кинематографа вообще в корректировке образа человека и куклы, создания их по модным образцам. Обесцвеченные волосы блондинок из черно-белого кино в эти годы становятся идеалом и живой женщины, и ее кукольного образа. В заметке Л. Воронцовой слышались обвинения в адрес художников и мастеров-игрушечников: «Широко распространенная у нас кукла является несколько переработанным образцом заграничных кукол второй половины XIX века» [Там же]. Что же не устраивало идеологов игрушечного мира в облике такой куклы? Л. Воронцова отвечает конкретно: «Стандартное, пустое лицо-маска».

Задача создания кукол, изображающих детей различных национальностей и рас, была решена далеко не сразу. В 1931 году методический совет по игрушке при Наркомпросе РСФСР утвердил к производству набор кукол «Детский интернационал», созданный мастером Стулевым. В набор входили четыре куклы: японка, китаец, негр, карелка [Об учебных пособиях 1931: 22]. Эти куклы по своему назначению отличались от этнографических кукол, которые служили скорее наглядным пособием при изучении географии или становились сувенирами. Они должны были вызывать симпатию к детям всех народов СССР и угнетенным детям за рубежом. Такие куклы были идеологически маркированы: атрибутом их костюма, как правило, был красный галстук. Первые опыты в этом направлении вызвали жесткую критику:

Прямо вредна «интернациональная кукла». Негры, китайцы, цыгане из тряпок, фаянса и папье-маше — карикатурны. Все эти куклы представляют собой не что иное, как злобное издевательство над национальностями других рас. Производство этих игрушек в их настоящем виде есть прямое вредительство на фронте коммунистического интернационального воспитания ребят [Зинбах 1932].

Но позитивные сдвиги на кукольном направлении этого фронта все же были: в качестве успешных отмечались модели М.П. Киселевой «Киргизенок» и стахановки Власовой (ее имя не указывалось) «Ненец на оленях»<sup>7</sup>. Показательно, что эти образцы отражали антропологические черты народов СССР, и, что особенно отмечалось, лица были улыбающимися, веселыми.

Созданные художниками куклы-образцы с большими трудностями осваивались массовым производством. Зачастую они выходили из фабричных цехов непохожими на оригинал. Изготовление кукольной версии нормативного советского тела сталкивалось с кадровыми и техническими сложностями, дефицитом необходимых материалов. Высокий процент брака был серьезной проблемой производства, на прилавки поступало немало дефектных кукол. Бракованная игрушка могла получить ярлык «контрреволюционной», что решало ее дальнейшую судьбу: «Сейчас игрушкой начали заниматься соответствующие организации. Они из 10 тыс. ассортимента забраковали 67,8% идеологически вредной, прямо контрреволюционной игрушки» [Суворов 1932] — сообщала «Пионерская правда» в апреле 1932 года. Целая полоса газеты вышла под заголовком-лозунгом «Прекратить производство пупсиков. Широко развернуть производство политехнической игрушки». Аргументом против кук-

7 См.: [Воронцова 1939]. Автор пишет, что тема и трактовка игрушки «Ненец на оленях» была подсказана автору ее десятилетним сыном, «который требовал, чтобы маленький ненец на оленях был веселым и улыбался: ведь так радостно идти первый раз в школу!».

лы выступало не в последнюю очередь ее низкое качество. Крупным планом давались фотографии дефектных пупсов с соответствующими подписями: «Урод с раздутым животом и косыми глазами. Это ребенок в изображении кукольной фабрики», «Другой уродец, тоже изображающий ребенка». В духе медиализации кукольных тел звучали призывы к «срочному хирургическому вмешательству» в процесс производства [Революция требует 1931]. Такие оценки отражали отношение советской культуры к телу человека: культ здоровой, спортивной телесности и нежелание видеть отклонения от принятой нормы. Инвалиды в советском обществе, в сущности, были изгоями, а в отношении куклы слово «инвалид» звучало как характеристика брака. Такая кукла вызывала раздражение, поскольку могла ассоциироваться с советским человеком. Высказывание театрального критика ярко демонстрирует маргинальный статус инвалида в изображении сценических кукол: «На сцене мы видим каких-то попрыгунчиков, инвалидов с протезами, а не положительных героев» [Белецкий 1938: 42]<sup>8</sup>.

1937 год, отмеченный массовыми репрессиями, был суровым и в отношении игрушек, выполненных не по государственным стандартам и требованиям. В частности, форму очередной компании приобрело изъятие из торговли и снятие с производства «кукольных уродцев». Особенно раздражали представителей власти неудачи в производстве военной игрушки, включая кукол «оборонного комплекса», в условиях растущей милитаризации страны получивших приоритетное значение.

Внешность военных кукол оценивалась на высоком государственном уровне. Так, замначальника политотдела Военной академии им. Фрунзе майор М. Московцев, вместе с маршалом СССР С. Буденным и героем Советского Союза В. Чкаловым участвовавший в выставке оборонной игрушки, организованной в столице в начале 1938 года, критически отзывался о наборах оловянных фигурок красноармейцев и куклах — пограничнике, пилоте и пехотинце:

Допущенные искажения в форме одежды, исключительно плохие фигуры, невыразительные, подчас даже тупые лица (у кукол), отсутствие выправки, подтянутости, той молодцеватости, которая так характерна для наших смелых, молодых бойцов, — совершенно нетерпимы в игрушке [Московцев 1938].

Лицу игрушечного воина придавалось особое значение. Оно должно было быть выразительным, энергичным и волевым, в противовес графаретным кукольным личикам. Этому идеалу соответствовало лицо куклы «Пограничник», производство которой было освоено артелью «Художественная игрушка» в 1937 году. Особенно удачными признавались лица, выполненные из более темного трикотажа, «хорошо передающего бронзовый загар закаленного бойца» [Новинки 1937]. Задача усовершенствования кукол, создания механизмов, позволяющих производить фигурки с закрывающимися глазами, неожиданным образом задела интересы «оборонной игрушки»: такая кукла не поддерживала идеал бдительного, не спящего воина, днем и ночью стерегущего «покой страны». Выразительность фарфоровых глаз, производившихся из отходов, также была принципиально важна при создании лица зоркого пограничника.

8 Речь идет о спектаклях «Граница» Преображенского, «Зеленая фуражка» Немковского, «Особый эскадрон» Мерзлякова.

Судя по тому вниманию, которое уделялось в конце 1930-х годов наделенными властью людьми военной кукле, она оставалась в авангарде игрушечного аналога советского общества. Актуальной в предвоенное десятилетие становится также модель человека как создателя нового мира, новой страны. Советская кукла принимает образы летчиков, участников экспедиций на Северный полюс. При этом не учитывались рассуждения педагогов, уверенных в том, что обычная кукла, способная выполнять множество ролей, дает гораздо больше свободы детской фантазии, чем кукла определенной профессии [С.Р. 1927: 3].

В целом же советская легкая промышленность в 1920—1930-х годах производила ограниченное количество кукольных типажей. Их более широкое видовое разнообразие достигалось за счет одежды и аксессуаров. Поскольку производственники испытывали большие трудности в изготовлении кукол со взрослыми фигурами и лицами, за выполнение планов производства «оборонной куклы» приходилось отчитываться пухлыми пупсами, одетыми в форму красноармейцев. Одна и та же кукла, по-разному одетая производителем, могла поступить в торговую сеть и как «пупсик», и как «красноармеец». То есть одно и то же кукольное тело (и лицо) под покровом (и на фоне) новой одежды должно было обрести для ребенка новый смысл. Эта ситуация перекликалась с положением дел на кукольном рынке Германии периода Первой мировой войны или США в годы Второй мировой, когда резко возросший спрос на военную куклу поначалу также удовлетворялся за счет переодевания в промышленных масштабах «мирной куклы» [Hoffmann 1997; Peers 2008: 29].

Применительно к кукле «оборонной» один вопрос, уже решенный педагогом в отношении куклы «обычной», оказался камнем преткновения. Если одевать и раздевать бесполок пупсов во время игры признавалось нормой и даже поощрялось (чем, как считалось, прививались гигиенические привычки и навыки), то педагогические основания для таких манипуляций с куклой-военным и куклой-милиционером отыскать было сложно. Тем не менее компромиссное решение нашлось: верхняя одежда могла сниматься, а нижнее белье пришивалось к телу, чтобы не допустить игры ребенка с обнаженным «представителем власти».

Е.А. Флерина так сформулировала требования к куклам «взрослых, советских типажей»:

- а) они не должны быть раздевающимися (снимать можно лишь платье);
- б) они должны обладать хорошей устойчивостью;
- в) подвижность, динамика этих кукол должны обеспечить основные характерные позы, соответствующие образу;
- г) большое внимание должно быть уделено снимающимся и одевающимся добавочным атрибутам, например для красноармейца — кобура с поясом, винтовка; к зимней одежде — лыжи и т.д.;
- д) лица должны быть сделаны особенно художественно и тщательно, должны соответствовать его реальному образу, обобщая в нем его лучшие, выразительные черты [Флерина 1938].

Для достижения новых целей следовало не только откорректировать внешность куклы, но и перестроить практики игры с ней. Шельмование педологов и фактический запрет на комплексные исследования ребенка и детства привели к деградации педагогики как науки. Игра в куклы прямо или косвенно все более регламентировалась, подчиняясь актуальным политико-идеологи-

ческим задачам. Направление игры задавали уже сами по себе рекомендованные для использования в детских садах варианты кукол: рабочий, работница, пекарь, мальчик, девочка, пионер, пионерка, красноармеец, командир, санитарка, колхозник, колхозница, куклы-дети в детском саду, лыжник, ненец, узбек, китаец, индеец, татарка<sup>9</sup>.

В игровом пространстве детских учреждений воспитатель выступал как организатор игры в куклы, корректировал ее ход, подсказывал, направлял развитие сюжета. Свободная игра в куклы в детских садах практически отсутствовала, поскольку куклы вносились только в отведенное время, а затем их убирали, аргументируя тем, что бесконтрольная игра легко может перерасти в формат изображения пьянки, склоки или драки [Курлова, Литвин 1936: 37].

В педагогической практике поощрялось натаскивание детей на актуальные политические темы. 6—7-летние дети представлены в характеристиках воспитателей Свердловского областного детского сада им. Ленина как политически грамотные и хорошо информированные об общественной жизни страны. Педагоги предлагали им игры с развернутым сюжетом: «Красная армия на маневрах», «Лыжный пробег Свердловск — Москва и на Север», «Колхоз» и т.п. В ходе лыжного пробега дети организовали проводы куклы-делегатки на съезд в Свердловск, куклы также выступали с речами по маршруту пробега [Там же: 25].

Педагоги утверждали, что через подобные игры дети познают социальную реальность. Например, в финале игры в колхоз воспитанник детского сада Петя — «председатель колхоза», обращаясь к куклам говорил: «Вы устали, колхозники, сегодня у нас много работы было, кушайте досыта. Поработали хорошо, так пойдем теперь в театр» [Там же: 47].

Показательно, что в своих выводах по результатам изучения игр в куклы свердловские педагоги сделали акцент на значении таких игр для включения детей в общественную жизнь:

Через куклу закрепляется любовь ко всему нашему: к нашим фабрикам, к заводам, к красноармейцам, к пионерам, к рабочим, к колхозникам. ...дети эмоционально закрепляют, уточняют свои симпатии и антипатии. С какой злобой замечает семилетний Вова неповоротливому Донату — разрушителю его кропотливой постройки: «У, вредитель, мы строим, а ты разрушаешь». С какой готовностью и силой звучат детские возгласы, раздающиеся с трибуны (при игре «пионеры на трибуне речи говорят»):

«Войны мы не хотим, но в бой готовы!»

«Да здравствует наш вождь, великий Сталин!»

«Да здравствует Красная Армия, наша защита!»

Дети восторженно подхватывают эти слова и демонстрируют со своими куклами [Там же: 29—30].

Педагоги хорошо понимали, насколько важна сила эмоции, которую вызывает кукла, для достижения нужного результата в воспитании «общественно активного человека». Копирование детьми в игре с куклами речевых советских штампов, подражание одобренным шаблонам поведения, использование политических ярлыков приветствовалось педагогами и тиражировалось в печати как «обобщение передового опыта».

9 На основе приложения к методическому пособию: [Курлова, Литвин 1936].

В ходе игр-драматизаций, подразумевавших наличие противника, возникла проблема: никто не хотел играть роль врага — будь то диверсант, шпион или солдат. Взрослые давали свой рецепт решения проблемы: диверсантом, притаившимся в кустах, по их мнению, могла быть лопоухая обезьянка, «которую дети не любят», или плюшевый мишка. Их «ожидала одна и та же участь: быть разоблаченными, разгромленными, уничтоженными» [Давыдова 1938]. Аналогичный рецепт содержало описание игры для младших детей, моделирующей вступление Красной армии в Польшу. Журнал «Игрушка» предлагал педагогам всей страны использовать опыт Московского городского дома пионеров, где дети под руководством воспитателя создали игру «Встреча Красной армии с детьми Западной Белоруссии и Западной Украины»:

Вытащили столик, окружили его деревьями. Это будет дом помещика. А где же помещики? Девочки притащили кукол:

— Потерпите, пожалуйста: сегодня вы будете панями.

Одной кукле надели цилиндр и пелерину. Она должна была изображать толстого помещика. Другую куклу нарядили в капор, — это помещица-злюка, обижающая крестьян.

— Подожди, мы тебя победим! Наша Красная армия сильная!

Рядом с домом построили костел из строительного материала, в окошечки посадили кукол, польских офицеров, поставили две пушки.

По дороге к усадьбе устроили мост. Командиром единогласно была избрана Рая. Ребята взяли ружья, гранаты (детали строительного материала).

— Отряды, построиться! — скомандовала Рая. — Товарищи бойцы! Идем освобождать наших братьев белорусов и украинцев, тех, которые живут в Польше. Паны и помещики заставляли их работать на себя, а им ничего не давали. Они голодали, у них не было колхозов, у них нет даже своих школ. Вперед, бойцы, за родину, за Сталина! [Панова 1939].

В угоду идеологическим целям приносились в жертву чувства детей: им предстояло предать любимых кукол, которые по воле педагогов перевоплощались в образы помещиков, буржуев, вражеских офицеров. Аналогичные интенции содержат и рисунки в детских изданиях, где мальчики изображены целящимися из игрушечных винтовок то в котенка, то в плюшевого мишку. В таких посланиях взрослым детям откровенно проявлялось отступление от норм гуманистической педагогики.

## Проекция советских социальных отношений на мир кукол: литературные версии

Дискурс о куклах в советской литературе приобрел характер, резко отличающийся от дореволюционного. Практически исчезли популярные в XIX — начале XX веков тексты в формате «записок», «дневников» и «переписки» кукол [Костюхина 2017], поскольку проявления индивидуальности в игровом пространстве старались вытеснить коллективистскими идеалами. Мир кукол рассматривался как модель советского общества, его реалий, что получило свое осмысление в художественно-литературной форме.

Игрушки в советской детской литературе переживают те же трудности, что и люди: они ведут Гражданскую войну; участвуют в классовых битвах мирного

времени; строят Советскую страну, куда мечтают попасть куклы из других стран. Останемся на нескольких произведениях для детей, ярко отражающих актуальные социальные контексты, в которых действуют куклы — любимые и одухотворяемые детьми объекты, поставленные взрослыми на службу идеологии.

Ю.К. Олеша в сказке «Три толстяка» (1924), пронизанной аллегориями и аллюзиями, дал сложный образ куклы, который может прочитываться как архетипический. Трех толстяков, — угнетателей рабочего люда, повстанцам удается победить с помощью девочки Суок, которая то уподобляется своему двойнику кукле, то изображает ожившую куклу. Ребенок-кукла наделяется Олешей базовой чертой, формируемой пропагандой у советских детей: смелостью и «социально верным» поведением — готовностью к самопожертвованию. Суок, как живая девочка, рискует своей жизнью, но, с другой стороны, этот риск смягчен тем, что становясь куклой, она подлежит ремонту, а значит, может рассчитывать на физическое бессмертие. Девочка, подобная хрупкой кукле, соответствует советской концепции ребенка, идущего в авангарде социума, — более ловкого, быстрого и сообразительного, чем взрослые, готового к самопожертвованию в борьбе «за счастье народа».

Н.Я. Агнивцев представил в своей книге «Война игрушек» (1925) социум, расколотый военным противостоянием, где идет кровавый бой деревянных и тряпичных созданий. Кукольный «простой народ» — «Ваньки-Встаньки» и «Матрешки», а также полк оловянных солдатиков — живут в детской. Они с доверием относятся к вновь прибывшим заграничным «благородным», дорогим игрушкам, но те отвечают им презрением. Тогда обиженные хозяева встают под красные знамена и объявляют войну иностранцам. Начинается сражение с заграничными (белыми) игрушками — наших, простых «Ванюшек и Матрешек и солдатиков немножко» — за равенство всех, ибо «пробил час революции!». Матрешки и Ванюшки припоминают богатым «белым» игрушкам все свои прежние обиды: «Мы страдали / И терпели, / Голодали / И потели!» [Агнивцев 1925: 8].

Игрушки-враги, игрушки-господа прекрасно вооружены и поначалу одерживают победы на кукольном фронте, но в конце концов их побеждает смекаливый Иван, загоняя «эту рать и эту знать под кровать». После завершения войны Матрешки и Ваньки впервые оказались на свободе и «закружились в хороводе», а оловянные солдаты отправились на парад. Иллюстратор книги Семен Малют в центре финальной страницы изобразил хоровод счастливого кукольного народа, а по ее периметру выстроил солдат с винтовками и пушками наизготовку. В этом изображении — образ счастливой свободной страны, надежно защищенной армией от врагов.

Актуальная для 1920-х годов модель человека-революционера, разрушителя старого мира, перенесенная в мир кукол, нашла отражение в детской литературе эпохи диктатуры пролетариата. Проекция на мир кукол классовых сражений, большевистского общественного устройства, новых этических и эстетических канонов были с потрясающей прямолинейностью представлены в сказке Александра Неверова «Как жили куклы и что сделал оловянный солдатик» (1924; 2-е изд. — 1925). Автор рассказывал детям о том, как солдатик-часовой Панфилов навел порядок в кукольном микросоциуме. Он в союзе с куклой-работницей простушкой Марфой разделался с куклами-белоручками и модницами Кларочкой и Зиночкой, заставлявшими Марфу трудиться для

них. Солдатик Панфилов объяснил Марфе, что она может быть такой же красивой, как ее обидчицы, и предложил расправиться с ними по красноармейскому рецепту:

Будет нашим барышням сидеть на мягких подушечках, пусть и они поваяются в темном углу. Бери сейчас Зиночку и выкидывай из тележки. Тележку не ломай и платье не рви, оно пригодится тебе. Сам я выкину Кларочку. Они, наверное, драться полезут на нас — не бойся! Если руками не осилим — я из ружья могу выстрелить! Тут не обойдешься без крови, ничего не поделаешь... [Неверов 1924: 16–18].

Когда обездвиженные с помощью подвязок от марфушиных чулок куклы уже валялись в углу, Марфуша угостила Панфилова оставшимся в хозяйкиной чашке недопитым кофе. В финале сказки Панфилов построил плененных кукол и, вскинув на плечо ружье, громко зашел: «Смело, товарищи, в ногу!» Рассмотренные книги показывают, что советская интеллигенция спешила передать детям идеи нового миропорядка, а кукольный социум был для этих целей хорошим наглядным пособием.

И еще один показательный пример переноса социальных явлений на сказочный мир «живых кукол» дает книга Е.Я. Данько «Побежденный Карабас» (1941; журнальная версия — 1938). Она написана уже в условиях «победившего социализма» как продолжение сказки «Золотой ключик, или Приключения Буратино» А.Н. Толстого. В основе сюжета — мечты детей из других стран, а также живых кукол Папы Карло из тарабарской страны, попасть в страну счастья — СССР, где все лучшее принадлежит детям. Куклам это удастся, а преследующие их Карабас (воплощение капиталиста-эксплуататора) и его секретарь — двуличная Лиса разоблачаются в СССР пионерами и милицией (в задержании Лисы участвует также хорошо распознающая шпионов овчарка) и выдворяются за пределы страны (см.: [Данько 1941]). Книга полна пропагандистских штампов, а образы кукол используются как средство адаптации для детского понимания политически актуальных тем и сюжетов.

В советское время антропоморфный образ куклы стал предметом государственного идеологического интереса, поскольку виделся средством формирования «нового ребенка». Если в западных дискурсивных практиках между Первой и Второй мировыми войнами доминировала функция куклы, направлявшая девочек на путь правильного материнства и современного понимания гигиены и заботы о ребенке [Peers 2008: 36], то в СССР за два межвоенных десятилетия официальное отношение к кукле прошло путь от авангардистской попытки уравнивать с ее помощью мальчиков и девочек в игре, вытеснить куклу-ребенка взрослыми типажам до возвращения к практикам игр в дочки-матери, в которых кукла-ребенок была восстановлена в своих правах. Меняющийся состав «кукольного населения страны» в определенной мере отражал изменения идеала человека в большевистской идеологии.

В 1920-х годах сосуществовали разновекторные подходы к использованию куклы в детской игре. С конца десятилетия и особенно в 1930-х годах, в условиях нарастающего государственного контроля по отношению к игровому пространству детей, в кукольном производстве возобладали принципы не только реализма, но соцреализма, основанного на идее преобразования действительности, сформировался четкий канон внешнего облика куклы, были сформулированы определенные требования к игровым практикам. Кукла должна была стать воплощением лучших черт «советского человека» и «советского ребенка». Она

уже не могла оставаться прежним предметом детской игры-импровизации, ее следовало всецело подчинить воспитательным целям.

«Практическое обслуживание социализма» на рубеже десятилетий становится девизом педагогических исследований [Залкинд 1929б: 285], оно распространяется и на отношение к кукле. Кукла была выведена за пределы детских комнат и потаенных мест в коллективные подконтрольные государству детские локусы — дошкольные и школьные учреждения, детские дома и пионерские лагеря. В игровом пространстве этих учреждений диалог взрослых с ребенком происходил все реже. Именно там кукла становилась предметом управляемой взрослыми игры. Но в приватной сфере любимая игрушка, без сомнения, жила более многообразной жизнью, вне идеологизированных канон и навязанных клише.

С помощью куклы ее создатели пытались транслировать идеологемы о физически и духовно здоровом советском человеке: физическое здоровье передавалось через форму тела, его пропорции, а нравственное — через выражение лица, его «одухотворенность». Букли, напмаженные губы, отведенные в сторону глаза, кружева в одежде воспринимались как черты «буржуазности», порока, чрезмерного внимания к внешности. Открытая улыбка, прямой взгляд, отсутствие лукавства и кокетства в выражении лица, а у кукол-военных — волевые и мужественные черты — таковы искомые характеристики облика советской куклы. Воплощение этих черт в кукольной модели «нового человека» сталкивалось в процессе производства порой с непреодолимыми технологическими трудностями. Тем не менее кукла — уподобление идеалу советского человека — представляла собой знаково-символическую инструкцию для самоидентификации играющего ребенка, культурное послание взрослым детям. Таким образом, через куклу уточнялось отношение к биологическому телу, а кукольная репрезентация советского человека стала одной из стратегий помещения тела в социальное пространство и его определения, способом проектирования идентичности.

## Библиография / References

- [Агнивцев 1925] — *Агнивцев Н.Я.* Война игрушек. М.; Рязань: Друзья детей, 1925.  
(*Agnivcev N.Ya.* Voyna igrushek. Moscow; Ryazan, 1925.)
- [Амесьевский 1927] — *Амесьевский А.* Игрушка в политике и революции // Кустарь-кооператор. 1927. № 3. С. 7—8.  
(*Ames'evskij A.* Igrushka v politike i revolyutsii // Kustar'-kooperator. 1927. № 3. P. 7—8.)
- [Антонов 1924] — *Антонов А.Н.* Игра в куклы и ее общественное значение // Педологический журнал. 1924. № 3. С. 1—27.  
(*Antonov A.N.* Igra v kukly i ee obschestvennoe znachenie // Pedologicheskij zhurnal. 1924. № 3. P. 1—27.)
- [Бабушкин 1932] — *Бабушкин А.Л.* Эклектика и реакционная клевета на советского ребенка и подростка. «О психологии ребенка и подростка» А.А. Смирнова // Педология. 1932. № 1—2. С. 35—41.  
(*Babushkin A.P.* Eklektika i reaktionnaya kleveta na sovetского rebenka i podrostka. "O psikhologii rebenka i podrostka" A.A. Smirnova // Pedologiya. 1932. № 1—2. P. 35—41.)
- [Байфорд 2013] — *Байфорд Э.* Загробная жизнь «науки» педологии: к вопросу о значении «научных движений» (и их истории) для современной педагогики // Преподаватель XXI век. 2013. № 1. С. 43—54.

- (Byford A. Zagrobnaia zhizn' "nauki" pedagogii: k voprosu o znachenii "nauchnykh dvizhenii" (i ikh istorii) dlya sovremennoy pedagogiki // *Prepodavatel' XXI vek*. 2013. № 1. P. 43—54.)
- [Белецкий 1938] — *Белецкий И.* О кукольной драматургии // *Детская литература*. 1938. № 5. С. 41—43.
- (*Beleckij I.* O kukol'noy dramaturgii // *Detskaya literatura*. 1938. № 5. P. 41—43.)
- [Богданов 2007] — *Богданов К.А.* Право на сон и условные рефлексy: колыбельные песни в советской культуре (1930—1950-е годы) // *Новое литературное обозрение*. 2007. № 4 (<https://magazines.gorky.media/nlo/2007/4/pravo-na-son-i-uslovnye-refleksy-kolybelnye-pesni-v-sovetskoj-kulture-1930-1950-e-gody.html> (дата обращения: 06.04.2023)).
- (*Bogdanov K.A.* Pravo na son i uslovnye refleksy: kolybel'nye pesni v sovetskoj kul'ture (1930—1950-e gody) // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2007. № 4 (<https://magazines.gorky.media/nlo/2007/4/pravo-na-son-i-uslovnye-refleksy-kolybelnye-pesni-v-sovetskoj-kulture-1930-1950-e-gody.html> (accessed: 27.06.2019)).)
- [Быковские 1927] — *Быковские Е. и М.* Картонажные игрушки своими руками. Новая детская библиотека. Серия «Своими руками» / Под ред. Н. Бартрама. М.; Л.: Госиздат, 1927.
- (*Bykovskie E. and M.* Kartonazhnye igrushki svoimi rukami. Novaya detskaya biblioteka. Seriya "Svoimi rukami" / Ed. by N. Bartram. Moscow; Leningrad, 1927.)
- [Василевский 1931] — *Василевский И.И.* Игрушечный промысел в системе промкооперации // *Советская игрушка: Сборник Межведомственного научно-художественного совета по игрушке и игровым материалам Всекопромсовета и Государственного музея игрушки*. Вып. 1. М.: Всесоюз. кооп. объедин. изд-во, 1931. С. 34—38.
- (*Vasilevskij I.I.* Igrushechnyy promysel v sisteme promkooperacii // *Sovetskaya igrushka: Sbornik Mezhdovedomstvennogo nauchno-khudozhestvennogo soveta po igrushke i igrovym materialam Vsekopromsoвета i Gosudarstvennogo muzeya igrushki*. Iss. 1. Moscow, 1931. P. 34—38.)
- [Воронцова 1939] — *Воронцова Л.* Советская кукла // *Советское искусство*. 1939. 8 января. С. 3.
- (*Voroncova L.* Sovetskaya kukla // *Sovetskoe iskusstvo*. 1939. January 8. P. 3.)
- [Гаврилова 2013] — *Гаврилова М.В.* Трансформация традиционных русских игр в советской педагогике (1920—1930-е гг.) // *Антропологический форум*. 2013. № 19. С. 130—175.
- (*Gavrilova M.V.* Transformatsiya traditsionnykh russkikh igr v sovetskoj pedagogike (1920—1930-e gg.) // *Antropologicheskij forum*. 2013. № 19. P. 130—175.)
- [Геллер 1994] — *Геллер М.* Машина и винтики. История формирования советского человека. М.: МИК, 1994.
- (*Geller M.* Mashina i vintiki. Istoriya formirovaniya sovetskogo cheloveka. Moscow, 1994.)
- [Грэхэм 1991] — *Грэхэм Л.Р.* Естественное знание, философия и науки о человеческом поведении в Советском Союзе / Пер. с англ. М.Д. Ахундова, В.Н. Игнатъева. М.: Политиздат, 1991 ([https://scepsis.net/library/id\\_852.html](https://scepsis.net/library/id_852.html) (дата обращения: 28.03.2023)).
- (*Graham L.R.* Science, philosophy, and human behavior in the Soviet Union. Moscow, 1991 ([https://scepsis.net/library/id\\_852.html](https://scepsis.net/library/id_852.html) (accessed: 28.03.2023)). — In Russ.)
- [Давыдова 1938] — *Давыдова А.* Пограничники // *Игрушка*. 1938. № 2. С. 12—13.
- (*Davydova A.* Pogranichniki // *Igrushka*. 1938. № 2. P. 12—13.)
- [Данько 1941] — *Данько Е.* Победенный Карabas / Рис. В. Конашевича. М.; Л.: Дет. изд-во, 1941.
- (*Dan'ko E.* Pobezhdenny Karabas / Drw. by V. Konashovich. Moscow; Leningrad, 1941.)
- [Дети 1928] — Дети и Октябрьская революция. Идеология советского школьника: [Сборник статей] / Под ред. и с предисл. В.Н. Шульгина. М.: Работник просвещения, 1928.
- (*Deti i Oktyabr'skaya revolyutsiya. Ideologiya sovetskogo shkol'nika: [Sbornik statey]* / Ed. and introd. by V.N. Shul'gin. Moscow, 1928.)
- [Залкинд 1929а] — *Залкинд А.Б.* Педагогика в СССР. М.: Работник просвещения, 1929.
- (*Zalkind A.B.* Pedologiya v SSSR. Moscow, 1929.)
- [Залкинд 1929б] — *Залкинд А.Б.* Основы пятилетнего плана по научно-исследовательской педологической работе // *Педагогика. Орган центральной межведомственной педологической комиссии*. Вып. 3. С. 273—314.
- (*Zalkind A.B.* Osnovy pyatiletnego plana po nauchno-issledovatel'skoj pedologicheskoy rabote // *Pedologiya. Organ tsentral'noy mezhdovedomstvennoy pedologicheskoy komissii*. 1929. Iss. 3. P. 273—314.)
- [Зинбах 1932] — *Зинбах.* Разве зайцы носят платье? // *Пионерская правда*. 1932. 1 апреля. С. 3.
- (*Zinbah.* Razve zaytsy nosyat plat'e? // *Pionerskaya pravda*. 1932. April 1. P. 3.)
- [Игрушки 1936] — *Игрушки хорошего качества* // *Советская игрушка*. 1936. № 12. С. 10—12.

- (Igrushki khoroshego kachestva // Sovetskaya igrushka. 1936. № 12. P. 10—12.)
- [Корнилов 1924] — *Корнилов К.* К психологии детской игры в куклы // Ребенок и игрушка. Сб. статей / Под ред. Н.А. Рыбникова. 2-е изд. М.: Госиздат, 1924. С. 36—50.
- (*Kornilov K.* K psikhologii detskoj igry v kukly // Rebenok i igrushka. Sb. statej / Ed. by N.A. Rybnikov. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, 1924. P. 36—50.)
- [Костюхина 2008] — *Костюхина М.* Игрушка в детской литературе. СПб.: Алетейя, 2008.
- (*Kostiukhina M.* Igrushka v detskoj literature. Saint Petersburg, 2008.)
- [Костюхина 2017] — *Костюхина М.* Записки куклы. Модное воспитание в литературе для девиц конца XVIII — начала XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- (*Kostyuhina M.* Zapiski kukly. Modnoe vospitanie v literature dlya devits kontsa XVIII — nachala XX veka. Moscow, 2017.)
- [Курлова, Литвин 1936] — *Курлова Л.Н., Литвин Ф.С.* Игра с куклой. Свердловск: Свердловское книжное издательство, 1936.
- (*Kurlova L.N., Litvin F.S.* Igra s kukloy. Sverdlovsk, 1936.)
- [Лотман 1992] — *Лотман Ю.М.* Куклы в системе культуры. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992.
- (*Lotman Yu.M.* Kukly v sisteme kul'tury. Izbrannye stat'i: In 3 vols. Vol. 1. Tallinn, 1992.)
- [Луначарский 1918] — *Луначарский А.В.* Вместо введения // Игра: Непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры. Ч. 1. № 1. Пг.; М.: Изд. театрального отдела Наркомпроса, 1918. С. 1—4.
- (*Lunacharsky A.V.* Vmesto vvedeniya // Igra: Nepriodicheskoe izdanie, posvyaschennoe vospitaniju posredstvom igry. Pt. 1. № 1. Petrograd; Moscow, 1918. P. 1—4.)
- [Майзлер 1937] — *Майзлер Ф.Е.* Памятка продавцу игрушек. М.: Госторгиздат, 1937.
- (*Majzler F.E.* Pamyatka prodavtsu igrushek. Moscow, 1937.)
- [Мазур 2015] — *Мазур Л.Н.* История ранне-советской семьи: проблемы типологии // Документ. Архив. История. Современность. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. Вып. 15. С. 115—125.
- (*Mazur L.N.* Istoriya rannesovetskoj sem'i: problemy tipologii // Dokument. Arkhiv. Istoriya. Sovremennost'. Ekaterinburg, 2015. Iss. 15. P. 115—125.)
- [Иоффе и др. 1930] — Метод целевых заданий в советском детском саду: труды объединенной комиссии Педстудии НКП и Кабинета по дошкольному воспитанию МОНО под руководством Н.М. Шульмана / Под ред. Л.Э. Иоффе, Р.Э. Орловой, Ц.М. Раппо, Н.М. Шульмана. М.: Работник просвещения, 1930.
- (Metod tselevykh zadaniy v sovetskom detskom sadu: trudy ob"edinennoj komissii Pedstudii NKP i Kabineta po doshkol'nomu vospitaniju MONO pod rukovodstvom N.M. Shul'mana / Ed. by L.E. Ioffe, R.E. Orlova, C.M. Rappo, N.M. Shul'man. Moscow, 1930.)
- [Морозов 2011] — *Морозов И.А.* Феномен куклы в традиционной и современной культуре. Кросскультурное исследование идеологии антропоморфизма. М.: Индрик, 2011.
- (*Morozov I.A.* Fenomen kukly v traditsionnoj i sovremennoj kul'ture. Krosskul'turnoe issledovanie ideologii antropomorfizma. Moscow, 2011.)
- [Московцев 1938] — *Московцев М.* Почетный долг игрушечников // Игрушка. 1938. № 2. С. 11.
- (*Moskovcev M.* Pochetnyy dolg igrushechnikov // Igrushka. 1938. № 2. P. 11.)
- [Неверов 1924] — *Неверов А.С.* Как жили куклы и что сделал оловянный солдатик. М.: Изд. Г.Ф. Мириманова, 1924.
- (*Neverov A.S.* Kak zhili kukly i chto sdela olovyanny soldatik. Moscow, 1924.)
- [Новинки 1937] — Новинки // Игрушка. 1937. № 10. С. 30.
- (*Novinki // Igrushka.* 1937. № 10. P. 30.)
- [Об учебных пособиях 1931] — Об учебных пособиях, учебном оборудовании и о советской игрушке. Постановления Коллегии НКП РСФСР от 13—14 июля 1931 г. М.: Наркомпрос РСФСР; Л.: Огиз. гос. учеб.-пед. изд-во, 1931.
- (Ob uchebnykh posobiyakh, uchebno oborudovanii i o sovetskoy igrushke. Postanovleniya Kollegii NKP RSFSR ot 13—14 iyulya 1931 g. Moscow; Leningrad, 1931.)
- [Оршанский 1912] — *Оршанский Л.* Исторический очерк развития игрушек и игрушечного производства на Западе и в России // Игрушка. Ее история и значение. Сб. статей / Под ред. Н.Д. Бартрама. М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1912. С. 3—64.
- (*Orshanskij L.* Istoricheskiy ocherk razvitiya igrushek i igrushechnogo proizvodstva na Zapade i v Rossii // Igrushka. Ee istoriya i znachenie. Sb. statej / Ed. by N.D. Bartram. Moscow, 1912. P. 3—64.)
- [Осипова 1928] — *Осипова В.Н.* Школа В.М. Бехтерева и педология // Педология. Журнал психологии, педологии и психотехники. 1928. Кн. 1. С. 10—26.
- (*Osipova V.N.* Shkola V.M. Bekhtereva i pedologiya // Pedologiya. Zhurnal psikhologii, pedologii i psikhotehniki. 1928. Bk. 1. P. 10—26.)

- [От редакции 1931] — От редакции // Советская игрушка: Сборник Межведомственного научно-художественного совета по игрушке и игровым материалам Всесоюзного совета и Государственного музея игрушки. Вып. 1. М.: Всесоюз. кооп. объедин. изд-во, 1931. С. 3—5.
- (Ot redaktsii // Sovetskaya igrushka: Sbornik Mezhdovedomstvennogo nauchno-khudozhestvennogo soveta po igrushke i igrovym materialam Vsekopromsoвета i Gosudarstvennogo muzeу igrushki. Iss. 1. Moscow, 1931. P. 3—5.)
- [Панова 1939] — *Панова Н.* Военные игры октября // Игрушка. 1939. № 11—12. С. 20. (*Panova N. Voennye igry oktyabrya // Igrushka. 1939. № 11—12. P. 20.*)
- [Прейскурант 1937] — Прейскурант отпускных цен на игрушки системы промкооперации, кооперации инвалидов и различных общественных организаций Московской области с 1-го июля 1937 года. М.: Мособлвнутриорг, 1937.
- (Preyskurant otpusknykh tsen na igrushki sistemy promkooperatsii, kooperatsii invalidov i razlichnykh obschestvennykh organizatsiy Moskovskoy oblasti s 1-go iyulya 1937 goda. Moscow, 1937.)
- [Прейскурант 1938] — Прейскурант отпускных и розничных цен на детские игрушки. Киев: Управление книгокультуры, 1938.
- (Preyskurant otpusknykh i roznichnykh tsen na detskie igrushki. Kiev, 1938.)
- [Радина-Корнильева, Радин 1927] — *Радина-Корнильева М.А., Радин Е.П.* Новым детям новые игры: Подвижные игры школьного и внешкольного возрастов от 7 до 18 лет в рефлексологическом и педологическом освещении. 3-е изд. М.: Изд-во Наркомздрава РСФСР, 1927.
- (*Radina-Kornil'eva M.A., Radin E.P. Novym detyam novye igry: Podvizhnye igry shkol'nogo i vneshkol'nogo vozrastov ot 7 do 18 let v refleksologicheskom i pedologicheskom osveschenii. 3<sup>rd</sup> ed. Moscow, 1927.*)
- [Революция требует 1931] — Революция требует новых игрушек (Из итогов обследования игрушечной промышленности бригадой ЦК ВЛКСМ) // Советская игрушка: Сборник Межведомственного научно-художественного совета по игрушке и игровым материалам Всесоюзного совета и Государственного музея игрушки. Вып. 1. М.: Всесоюз. кооп. объедин. изд-во, 1931. С. 53—55.
- (Revolutsiya trebuyet novykh igrushek (Iz itogov ob sledovaniya igrushechnoy promyshlennosti brigadoy TsK VLKSM) // Sovetskaya igrushka: Sbornik Mezhdovedomstvennogo nauchno-khudozhestvennogo soveta po igrushke i igrovym materialam Vsekopromsoвета i Gosudarstvennogo muzeу igrushki. Iss. 1. Moscow, 1931. P. 53—55.)
- [Рыбников 1924а] — Комиссия по детским игрушкам Центрального Педологического Института // Ребенок и игрушка. Сб. статей / Под ред. Н.А. Рыбникова. 2-е изд. М.: Госиздат, 1924. С. 3—6.
- (Komissiya po detskim igrushkam Tsentral'nogo Pedologicheskogo Instituta // Rebenok i igrushka. Sb. statey / Ed. by N.A. Rybnikov. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, 1924. P. 3—6.)
- [Рыбников 1924б] — О постоянной выставке игрушек // Ребенок и игрушка. Сб. статей / Под ред. Н.А. Рыбникова. 2-е изд. М.: Госиздат, 1924. С. 74—77.
- (O postoyannoy vystavke igrushek // Rebenok i igrushka. Sb. statey / Ed. by N.A. Rybnikov. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, 1924. P. 74—77.)
- [Рыбников 1928] — *Рыбников Н.А.* Идеология современного школьника // Педология. Журнал психологии, педологии и психотехники. 1928. Кн. 1. С. 150—158. (*Rybnikov N.A. Ideologiya sovremennogo shkol'nika // Pedologiya. Zhurnal psikhologii, pedologii i psihotehniki. 1928. Bk. 1. P. 150—158.*)
- [Салова 1998] — *Салова Ю.Г.* «Новый человек»: взгляд на проблему в 1920-е годы: учеб. пособие. Ярославль: М-во общ. и проф. образования РФ; Яросл. гос. ун-т им. П.Г. Демидова, 1998.
- (*Salova Yu.G. "Novyyu chelovek": vzglyad na problemu v 1920-e gody: ucheb. posobie. Yaroslavl, 1998.*)
- [Салова 2008] — *Салова Ю.Г.* Игровое пространство советского ребенка-дошкольника в 1920-е годы // Какорея. Из истории детства в России и других странах. Сборник статей и материалов / Сост. Г.В. Макаревич. М.; Тверь, 2008. С. 114—123.
- (*Salova Yu.G. Igrovoe prostranstvo sovetskogo rebenka-doshkol'nika v 1920-e gody // Kakoreya. Iz istorii detstva v Rossii i drugih stranakh. Sbornik statey i materialov / Comp. by G.V. Makarevich. Moscow; Tver, 2008. P. 114—123.*)
- [Сальникова 2007] — *Сальникова А.А.* Российское детство в XX веке: история, теория и практика исследования. Казань: Казанский государственный университет им. В.И. Ульянова-Ленина, 2007.
- (*Sal'nikova A.A. Rossiyskoe detstvo v XX veke: Istoriya, teoriya i praktika issledovaniya. Kazan, 2007.*)
- [Сальникова, Хамитова 2013] — *Сальникова А.А., Хамитова Ж.А.* Журнал «Советская игрушка» как источник по истории советского детства 1930-х годов //

- Ученые записки Казанского университета. 2013. Т. 155. Кн. 3. Ч. 1. С. 200—211.
- (*Sal'nikova A.A., Hamitova Zh.A.* Zhurnal "Sovetskaya igrushka" kak istochnik po istorii sovetskogo detstva 1930-kh godov // Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. 2013. Vol. 155. Bk. 3. Pt. 1. P. 200—211.)
- [Сац 1961] — *Сац Н.И.* Дети приходят в театр. М.: Искусство, 1961.
- (*Sac N.I.* Deti prikhodyat v teatr. Moscow, 1961.)
- [Сац, Розанов 1925] — *Сац Н., Розанов С.* Театр для детей. Л.: Изд-во Сев.-зап. отд. Гл. конторы «Известий ЦИК СССР и ВЦИК», 1925.
- (*Sac N., Rozanov S.* Teatr dlya detey. Leningrad, 1925.)
- [С.Р. 1927] — *С.Р.* Можно ли давать ребенку куклу в качестве игрушки // Женский журнал. 1927. № 12. С. 3—4.
- (*S.R.* Mozhno li davat' rebenku kuklu v kachestve igrushki // Zhenskiy zhurnal. 1927. № 12. P. 3—4.)
- [Суворов 1932] — *Суворов А.* Вместо меккано... банки для гуталина // Пионерская правда. 1932. 1 апреля. С. 3.
- (*Suvorov A.* Vmesto mekkano... banki dlya gutalina // Pionerskaya pravda. 1932. April 1. P. 3.)
- [Флерина 1931] — *Флерина Е.А.* Игрушка как она есть // Советская игрушка: Сборник Межведомственного научно-художественного совета по игрушке и игровым материалам Всесоюзного совета и Государственного музея игрушки. Вып. 1. М.: Всесоюз. кооп. объедин. изд-во, 1931. С. 8—14.
- (*Flerina E.A.* Igrushka kak ona est' // Sovetskaya igrushka: Sbornik Mezhdovedomstvennogo nauchno-khudozhestvennogo soveta po igrushke i igrovym materialam Vsekopromsoвета i Gosudarstvennogo muzeya igrushki. Iss. 1. Moscow, 1931. P. 8—14.)
- [Флерина 1938] — *Флерина Е.* Нужен решительный сдвиг // Игрушка. 1938. № 3. С. 6—7.
- (*Flerina E.* Nuzhen reshitel'nyy sdvig // Igrushka. 1938. № 3. P. 6—7.)
- [Файвусиович 1928] — *Файвусиович А.А.* Об особенностях детей дошкольного возраста // Педология. Журнал психологии, педологии и психотехники. 1928. Кн. 2. С. 24—46.
- (*Fajvusiovich A.A.* Ob osobennostyakh detey predshkol'nogo vozrasta // Pedologiya. Zhurnal psikhologii, pedologii i psikhotehniki. 1928. Bk. 2. P. 24—46.)
- [Шабад 1929] — *Шабад А.* Jean Piaget. La Representation du Monde chez L'Enfant. Paris, 1926. Жан Пьяже. Представления о мире у ребенка. Париж, 1926 // Педология. 1929. № 1—2. С. 262—263.
- (*Shabad A.* Jean Piaget. La Representation du Monde chez L'Enfant. Paris, 1926. Zhan P'yazhe. Predstavleniya o mire u rebenka. Parizh, 1926 // Pedologiya. 1929. № 1—2. P. 262—263.)
- [Шварц 1952] — *Шварц Е.* Дневниковая записка от 17 октября 1952 года (<https://prozhito.org/notes?diaries=%5B74%5D&date=1952-01-01&offset=125> (дата обращения: 28.03.2023)).
- (*Schwartz E.* Dnevnikovaya zapis' ot 17 oktyabrya 1952 goda (<https://prozhito.org/notes?diaries=%5B74%5D&date=1952-01-01&offset=125> (accessed: 28.03.2023)).)
- [Boretti 2019] — *Boretti V.* Patriotic Fun: Toys and Mobilization in China from the Republican to the Communist Era // War and Childhood in the Era of the Two World Wars / Ed. by M. Honck, J. Marten. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 17—34.
- [Byford 2012] — *Byford A.* Russian Child Science in International and Contemporary Context. Durham University, 2012 (<https://www.dur.ac.uk/resources/russianchildscience/Report1Nov12.pdf> (accessed: 04.17.2023)).
- [Gasper-Hulvat 2018] — *Gasper-Hulvat M.* Public Nostalgia and the Infantalization of the Russian Peasant: Early Soviet Reception of Folk Art Toys // Childhood by Design: Toys and the Material Culture of Childhood, 1700—Present / Ed. by M. Brandow-Faller. New York: Bloomsbury Visual Arts, 2018. P. 273—292.
- [Heinimaa et al. 2005] — *Heinimaa M., Ivanova J., Marchenko M., Stserbina T.* Sankarilliset lelut: Neuvostoleikkikalun lyhyt historia. Jyväskylä: Atena, 2005.
- [Hoffmann 1997] — *Hoffmann H.* „Schwarzer Peter im Weltkrieg“. Die deutsche Spielwarenindustrie 1914—1918 // Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkriegs / Hrsg. G. Hirschfeld et al. Essen: Klartext, 1997. S. 323—335.
- [Kelly 2007] — *Kelly C.* Children's World: Growing Up in Russia, 1890—1991. New Haven: Yale University Press, 2007.
- [Peers 2008] — *Peers J.* Doll Culture // Girl Culture: an Encyclopedia. Vol. 1. Ed. by C.A. Mitchell and J. Reid-Walsh. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 2008. P. 25—38.
- [Soboleva 2017] — *Soboleva M.* The Concept of the "New Soviet Man" and Its Short History // Canadian-American Slavic Studies. 2017. Vol. 51. Iss. 1. P. 64—85.

# Поэзия и пение в русском романе XIX века

Андрей Зорин

## Женское пение, эрос и насилие в мире Л. Н. Толстого<sup>1</sup>

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ. «CRUDELE AFFETTO»  
В ДОМЕ РОСТОВЫХ

Andrei Zorin

Female Singing, Eros and Violence in the World of Leo Tolstoy.  
Article 1. "Crudele Affetto" in Rostovs' House

**Андрей Зорин** (Оксфордский университет, профессор; доктор филологических наук)  
andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

**Andrei Zorin** (Professor, University of Oxford; DPhil)  
andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

**Ключевые слова:** *Война и мир*, женское пение, переживание, *Последний день Помпеи*, *Одиссея*, сирены, *Il bacio*

**Key words:** *War and Peace*, female singing, lived experience, *The Last Day of Pompeii*, *Odyssey*, sirens, *Il bacio*

УДК: 82.091+82-311.6  
DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_102

UDC: 82.091+82-311.6  
DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_102

Первая статья цикла анализирует характерное для Толстого восприятие женского пения, отразившееся и в его биографическом опыте, и в творчестве, прежде всего романе «Война и мир». Взгляды Толстого рассмотрены на фоне романтической мифологии женского голоса второй половины XVIII — первой половины XIX веков, начиная с романтического переосмысления сцены с пением сирен из «Одиссеи».

The first article of the cycle analyses Tolstoy's attitude to female singing as reflected both in his lived experience and fiction, especially *War and Peace*. Tolstoy's perception is reconstructed against the background of the romantic mythology of female voice developed in late 18<sup>th</sup> — early 19<sup>th</sup> century starting with romantic reconceptualization of the Sirens episode from *Odyssey*.

1 Я приношу глубокую благодарность Н.П. Великановой за помощь в работе с черновиками «Войны и мира», И. Бендерскому за сверку цитат из Рукописного отдела Государственного музея Л.Н. Толстого и Е. Верещагиной за консультации по вопросам итальянского вокала.

В написанном в 1890-х годах трактате «Об искусстве» Толстой определил искусство как деятельность, состоящую «в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» (XXX, 65)<sup>2</sup>.

Таким образом, именно единство *переживания* связывает автора, текст, а в музыкальном или драматическом искусстве еще и исполнителя, и аудиторию. Более того, оно укореняет искусство в историческом времени его создания. По Толстому, способность писателя, художника, музыканта или актера «заразить» других своими чувствами так, чтобы они «переживали их так же, как он переживал их» (Там же), определяется не только его умением выразить свои чувства в словах, красках, звуках или жестах, но и содержанием самих этих чувств, от того, насколько они, с одной стороны, отвечают «религиозному сознанию» его эпохи, а с другой — «новы и не испытаны людьми». Отражая эмоциональный репертуар эпохи, искусство в то же время способствует его обновлению. «Произведение искусства только тогда есть произведение искусства, когда оно вносит новое чувство (как бы оно ни было незначительно) в обиход человеческой жизни» (XXX, 85).

Еще задолго до начала работы над трактатом «Об искусстве» Толстой в письме Н.Н. Страхову сформулировал свое часто цитируемое положение, что

для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений (ЛП, 269).

Толстой не разъяснил тогда, в чем именно состоят эти «сцепления». Одна из самых убедительных интерпретаций этой его идеи принадлежит С.Г. Бочарову, который почти шестьдесят лет назад в своей ставшей заслуженно знаменитой книге о «Войне и мире» проанализировал роман, сопоставляя внешне не связанные друг с другом эпизоды «Войны и мира», соединенные «прежде всего не единством действия», но «более скрытой, внутренней связью» [Бочаров 1978: 5]. В центре внимания исследователя оказались переживания героев, которые при полном несходстве внешних обстоятельств часто обнаруживают неожиданное родство между собой. Такие смысловые и эмоциональные констелляции формируют в концепции С. Бочарова своего рода каркас, на котором держится конструкция романа.

Подход, примененный С. Бочаровым к «Войне и миру», был распространен Ричардом Густафсоном на все художественное и философское наследие Толстого. Как подчеркивает Р. Густафсон, «каждый конкретный текст Толстого обретает значение только в контексте всего его творчества. <...> Основное правило при чтении Толстого таково: позднее проясняет раннее» [Густафсон 2003: 20—21]. Густафсон обосновывает это «правило» особой толстовской «моделью выражения себя», направленной «от опыта (experience) к образу, а от

2 Здесь и далее цитаты из сочинений Толстого даются с указанием в тексте тома и страницы по изданию: *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928—1964.

образа к идее». Такой подход позволил исследователю отвергнуть расхожие представления о толстовских противоречиях и подчеркнуть целостность его жизненного опыта: «В Толстом поражают не противоречия в его жизни и учении, которые многие с легкостью находили, но внутренняя последовательность его кризисов и тех вопросов, которые они ставили перед ним» [Там же]<sup>3</sup>.

Вместе с тем анализ, предпринятый Р. Густафсоном, отмечен известной герметичностью. «Жизненный опыт» Толстого рассмотрен в монографии вне контекста его фактической биографии, а также вне исторического контекста его времени. Обсуждая природу толстовских «переживаний», Р. Густафсон находит им аналогии, по сути дела, только в святоотеческой традиции, оставляя без рассмотрения историчность сознания Толстого, органически связанного с глубоко усвоенной им европейской романтической культурой.

Путешествие по «бесконечному лабиринту сцеплений» нам бы хотелось начать отсюда же, откуда его начал С. Бочаров, — с эпизода, в котором Николай Ростов, проигравшийся в карты и поставивший всю семью на грань разорения, возвращается домой и слышит пение Наташи:

Что ж это такое? — подумал Николай, услышав ее голос и широко раскрывая глаза. — Что с ней сделалось? Как она поет нынче?» — подумал он. И вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующей фразы, и всё в мире сделалось разделенным на три темпа: «Oh mio crudele affetto... Раз, два, три... раз, два... три... раз... Oh mio crudele affetto... Раз, два, три... раз. Эх, жизнь наша дурацкая! — думал Николай. Всё это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь — всё это вздор... а вот оно настоящее... Ну, Наташа, ну, голубчик! ну матушка!... как она этот *si* возьмет? взяла! слава Богу!» — и он, сам не замечая того, что он поет, чтобы усилить этот *si*, взял втору в терцию высокой ноты. «Боже мой! как хорошо! Неужели это я взял? как счастливо!» подумал он.

О, как задрожала эта терция, и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире, и выше всего в мире. Какие тут проигрыши, и Долоховы, и честное слово!... Всё вздор! Можно зарезать, украсть и всё-таки быть счастливым... (X, 60).

По словам С. Бочарова, именно пережитая катастрофа дает Николаю возможность по-настоящему выйти за границы собственной личности и жизненной ситуации и хотя бы на короткий срок приобщиться к миру «настоящего»:

Переживание музыки в эту минуту — не приятное удовольствие, а экстаз, в котором смешались восторг и отчаянье. Ростову является музыка в той ее силе, которую знал и чувствовал, как немногие, сам Толстой. Музыка дает наслаждение, но за это хочет от человека чего-то, требует жизненного решения, развивая для этого в нем энергию сверх обычного.

Своим несчастьем Николай расторможен для восприятия этой музыки. Патриархальная гармония нарушена в нем, он в разладе с обычным Ростовым, с тем, что для него является смыслом жизни. Важность и обязательность кастовых регламентаций вдруг исчезает в потоке нахлынувшего и поднявшего его над самим собой отчаянно-счастливого: «Эх, жизнь наша дурацкая!» То, что было всегда безусловно, ощущается относительным и незначачим, зато настоящее безуслов-

3 Густафсон специально оговаривает связь своего подхода к творчеству Толстого с книгой С. Бочарова, которую он называет «великолепной» [Густафсон 2003: 455].

ное отпадает от разных мнимостей. Настоящее открывается через разлад, через кризис.

Очень для Николая драматична эта минута острой и яркой радости: она на фоне перевернувшего его потрясения, она и вышла из этого потрясения, ее бы не было без него [Бочаров 1978: 8].

Эта очень тонкая интерпретация все же представляется недостаточной. Конечно, автор книги, предназначенной для советских школьников, едва ли мог подробно остановиться на том, почему способность «быть счастливым» оказывается доступна человеку, совершившему самые страшные преступления. Однако и Р. Густафсон, подробно и убедительно анализирующий этот эпизод, также обходит стороной этот психологический парадокс. По его мнению, читатель «Войны и мира» здесь «соединяется» с Наташей и ее братом «в общем видении гармонической радости»:

Ростов приходит именно в то психологическое состояние, которое Наташа сознательно пытается вызвать своим пением. Его настроение — это ее «радость», переживаемая и выражаемая в ту минуту, когда она поет своим «необработанным», «бархатным» голосом. <...> Испытываемое им «заражение» оказывается от него для него мгновением освобождения от власти Долохова. В гармонии с Наташей он чувствует себя свободным, освобожденным от своего угнетателя, чувствует себя истинно самим собой [Густафсон 2003: 361—362].

Точнее, на наш взгляд, почувствовала драматическую природу охватившего Николая переживания Донна Орвин. В отличие от С. Бочарова и Р. Густафсона, она специально обратила внимание на связь, которую Толстой проводит между «лучшим, что было в душе Ростова» и возможностью «зарезать и украсть»:

Ростов на мгновение отбрасывает свою индивидуальность со всеми ее хорошими и дурными сторонами. Он бессознательно присоединяется к сестре и с чувством облегчения от снятого бремени ответственности спускается глубже чести, гордости и чувства личного достоинства на уровень чистого чувства. Это тот же уровень, на котором действует *дух*, одушевляющий армию и каждого отдельного солдата. Личная мораль отбрасывается вместе с индивидуальностью, оказываясь проявлением *общей жизни* [Orwin 1993: 117—118].

Николай, несомненно, выходит за пределы собственной личности, поднимается над собой. И все же охватившее его чувство трудно назвать «чистым» и приобщающим к «общей жизни». Скорее наоборот, его переживание оказывается уникальным по глубине постижения искусства, в котором Николай, благодаря случившемуся с ним несчастью, оказался способен почувствовать то, что доступно лишь избранным натурам в особые моменты художнического вдохновения. Пение Наташи так сильно «заражает» его именно потому, что оно проникнуто переживанием, созвучным его состоянию.

## 2

Некоторое время Толстой не мог прийти к решению, какое именно музыкальное сочинение так потрясло Ростова. В первоначальной редакции эпизода Ни-

колай сам садился за клавикорды и начинал играть свою любимую баркаролу. Можно предположить, что жанр баркаролы, восходивший к песням венецианских гондольеров, но часто использовавшийся и в операх, был нужен ценившему народное пение Толстому как образец легко запоминающейся и неотступно сопровождающей человека мелодии. В черновой редакции есть довольно подробный рассказ о «любимой баркаролле Ростовых»:

Баркаролла эта, привезенная недавно из Италии графиней Перовской, только что была понята и разучена в доме Ростовых. Это была одна из тех музыкальных вещей, которые напрашиваются в ухо и чувство, неотразимо привлекая к себе первое время и исключая всякие другие музыкальные воспоминания. Спать ложиться, просыпаешься — всё в ушах повторяются эти музыкальные фразы, кажется всё вяло, скучно и изысканно в сравнении с этими фразами. Запоет ли хороший голос эту мелодию, слезы навертываются на глаза, и всё кажется легким и ничтожным, и счастье так близким и возможным. Правда, такие мелодии, как эта баркаролла, скоро надоедают, делаются столь же невыносимыми, сколько они были неотразимыми первое время (XIII, 580).

При дальнейшей редакции Толстой конкретизировал это описание и в копии, переписанной Софьей Андреевной, вписал сверху слова: «баркаролла *La Madre del' suo cog*»<sup>4</sup>. Однако затем он отказался от этого варианта. На том же листе текста внизу рукой Софьи Андреевны написаны слова: «*Oh mio crudele affeto*»<sup>5</sup>. Мы не знаем, подсказала ли Софья Андреевна эту мысль Толстому или просто записала итальянскую фразу с его слов. Во всяком случае и в следующей, сделанной ею, копии, по которой Толстой еще продолжал редактуру, и в окончательном тексте романа ария, которую поет Наташа, обозначена именно так.

Вероятно, решение изменить сочинение, потрясшее Ростова, связано с тем, что страстность и накал, которые хотел придать его переживанию Толстой, не соответствовали простоте и лиризму поначалу выбранной им баркаролы. Слова «слезы навертываются на глаза, и всё кажется легким и ничтожным, и счастье так близким и возможным» уже не попадают в такт чувствам, владеющим Николаем. При окончательной доработке Наташе аккомпанирует Соня. При этом Толстой снимает первоначальное описание мелодии и вписывает кульминационные слова: «Можно зарезать, украсть и всё-таки быть счастливым...»

К сожалению, идентифицировать баркаролу «*La Madre del' suo cog*» нам пока не удалось<sup>6</sup>, но в итоге Толстой остановился на фрагменте из довольно известного произведения. «*Oh mio crudele affeto*» — это ария из пятой сцены второго действия оперы Джузеппе Пачини на либретто Андреа Леоне Тоттола «Последний день Помпеи» (1825), которой вдохновлялся Карл Брюллов, работая над одноименной картиной. Разумеется, Наташа не могла исполнять эту арию в 1806 году, но такого рода анахронизмы нередки в «Войне и мире».

4 Мать его сердца (итал.).

5 О моя жестокая страсть (итал.).

6 В 1979 году Э. Лерман по просьбе Э. Зайденшнур обратился к международному музыкальному сообществу с просьбой о помощи в установлении источника этой строки [Lehman 1979]. Но, насколько нам известно, результатов это обращение не принесло.

После триумфальной премьеры в Неаполе и серии постановок во многих европейских столицах опера сошла со сцены, но некоторые ее арии, дуэты и хоры сохранили свою популярность, регулярно исполнялись на концертах и переиздавались в музыкальных столицах Европы. В частности, в Российской государственной библиотеке хранится венское издание десяти аранжированных для фортепьяно вокальных произведений из «Последнего дня Помпеи»<sup>7</sup>.

Ария «*Oh mio crudele affeto*» в опере Пачини была рассчитана на тенора. Вероятно, поэтому Николаю и удалось так непринужденно подпеть сестре. С другой стороны, способность справиться с подобной арией свидетельствовала о богатстве и диапазоне голоса Наташи. В первой трети XIX века, в частности у Россини, тенорам нередко доставались партии злодеев. Коллизия «Последнего дня Помпеи» представляет собой вариацию на тему «Отелло», воспроизведенного в древнеримском антураже. Трибун Аппио Диомед охвачен страстью к Оттавии, жене своего благодетеля Соллюстио, магистрата Помпеи. Отвергнутый Оттавией, Аппио клеветает на нее, обвиняя в измене мужу, и ее приговаривают к мучительной смерти. Затем, уже на фоне извержения Везувия, Аппио раскаивается, признаётся в своем преступлении, и его отправляют на казнь, в то время как Соллюстио, Оттавии и их детям удается спастись. «*Oh mio crudele affeto*» изображает внутренние муки героя, предшествующие его раскаянию<sup>8</sup>. В премьерном спектакле партию Аппио исполнял тенор Джованни Давид, который во время начала работы Толстого над «Войной и миром» был директором итальянской оперы в Петербурге, хотя уже давно не выходил на сцену.

Толстой мог не знать сюжета «Последнего дня Помпеи» и слов арии Аппио. Как известно, он полагал, что в опере слова вообще не имеют значения, а «для слушателя важна... только музыка на известный текст, а никак не текст», который может быть «даже самым бессмысленным» (XXX, 130). Тем не менее он, скорее всего, помнил название оперы, которое всегда печаталось в нотных изданиях, и потому представлял себе ее общую атмосферу. Аппио поет «*O mio crudele affeto*» в момент, когда Помпея уже гибнет. Точно так же обречен на гибель и семейный мир Ростовых.

Еще важнее, что Толстой должен был чувствовать, какое именно переживание выражает выбранная им ария. Наташа, возможно, не вполне понимая смысл итальянского текста, пела Николаю, Денисову и Соне не просто о жестокой (*crudele*), но и прямо преступной страсти, о муках совести и сознании собственной вины. Не удивительно, что ее голос заставлял ее несчастного брата «содрогаться и плакать» (X, 59).

Поначалу настроения, владеющие Николаем и Наташей, только отдаляли их друг от друга — они находились по разные стороны барьера, отделяющего изгнанника от той «любовной поэтической атмосферы, которая царствовала в эту зиму в их доме», и Наташа была слишком поглощена духом общей радости, чтобы обратить внимание на состояние брата:

7 Gesang-Motive: aus der oper „L'ultimo giorno di Pompei“: für den Umfang jeder Stimme: zum nützlichen Gebrauche bei Gesangstunden eingerichtet und mit Begleitung des pianoforte / Musik von G. Pacini; Herausgegeben von Ant. Diabelli. Vienne: chez A. Diabelli et Comp., [1833—1834].

8 Арию в исполнении тенора Рауля Хименеса см.: <https://youtu.be/1zjzI-li-so> (дата обращения: 02.04.2023).

«У них все то же. Они ничего не знают! Куда мне деваться?» — подумал Николай и пошел опять в залу, где стояли клавикорды <...> И вот охота заставить ее петь! Что она может петь и ничего тут нет веселого». <...>

Соня взяла первый аккорд прелюдии.

«Боже мой, я бесчестный, я погибший человек. Пулю в лоб — одно, что остается, а не петь, — подумал он — Уйти? Но куда же? Все равно, пускай поют». <...>

Наташа со своею чуткостью... заметила состояние своего брата. Она заметила его, но ей самой было так весело в ту минуту, так далека она была от горя, грусти, упреков, что она (как это часто бывает с молодыми людьми) нарочно обманула себя. «Нет, мне слишком весело теперь, чтобы портить себе веселье сочувствием к чужому горю», — почувствовала она и сказала себе: «Нет, я верно ошибаюсь, он должен быть так же весел, как и я». <...>

«И чему она радуется! — подумал Николай, глядя на сестру. — И как ей не скучно и не совестно!» (X, 58—59).

Николай знает, что разрушил счастье своих близких, и чувство собственной виновности поначалу отталкивает его от Наташи. Но, слушая ее пение, он ощущает происходящий в сестре перелом от детской невинности к осознанию собственной соблазнительности:

Она пела теперь не по-детски, уж не было в ее пении этой комической, ребяческой старательности, которая была в ней прежде; но она пела еще не хорошо, как говорили все знатоки-судьи, которые ее слушали. <...> В голосе ее была та девственная нетронутость, то незнание своих сил и та необработанная еще бархатность, которые так соединялись с недостатками искусства пения, что, казалось, нельзя было ничего изменить в этом голосе, не испортив его (X, 59—60).

Кроме Николая, Наташу слушает Денисов, и впечатление, произведенное на него ее пением, оказывается не менее сокрушительным. Как это часто бывало у Толстого, при редактировании он прятал швы, делая незаметными конструктивные элементы текста, четко прорисованные в черновиках. В окончательном варианте Наташа, «отвечая на восторженный взгляд Денисова, следившего за ней», только выходит «на самую середину зала», как будто говоря жестами и выражением лица «Вот она я!» (X, 59). В ранней редакции их безмолвный диалог передан полней и отчетливей:

«Вот она я», как будто говорила она. «Ну-ка, кто останется равнодушным ко мне, посмотрим». Ей все равно было, что два, три человека смотрели на нее. Она вызывала весь мир этим взглядом. Добрый восхищенный взгляд Денисова встретился с ее взглядом. — «Однако, какая вы злодейская кокетка будете», сказал ей его взгляд. — «Да еще какая!» отвечал ее взгляд и улыбка. «А что же, разве это дурно?» (XIII, 581).

Пение дает Наташе абсолютную власть над Денисовым. «Nicolas, садись аккомпанируй, а потом он сделает всё, что я велю» (XIII, 579), — говорит она брату перед тем, как начать.

Денисов, поддавшись тому же самому переживанию, понимает смысл полученного повеления, воображает, что счастье для него возможно, и неожиданно для себя делает предложение четырнадцатилетней девочке. «Он не хотел сказать, да уж нечаянно сказал», — точно объясняет Наташа матери его поведение.

Сила воздействия Наташиного пения на обоих слушающих ее мужчин связана не только с обаянием ее голоса, но прежде всего с тем, что она сама находится на грани, отделяющей райский мир детства от мира страсти, греха и преступления. Ее голос как бы соединяет эти миры, дает возможность двум уже испытавшим житейские бедствия героям узнать свои сокровенные переживания, одновременно маня их возможностью заново пережить чувство полноты существования, ту «удивительную таинственность» жизни, которую, как много позднее писал в «Воспоминаниях» семидесятипятилетний Толстой, «мы сознаём» только в детстве (XXXIV, 375).

Обещание счастья обманывает героев. «Как только Наташа кончила свою баркаролу, действительность опять вспомнилась» Николаю. Предложение Денисова неизбежно оказывается отвергнутым, и Наташина мать отказывает ему от дома, где он был счастлив. Но крушение иллюзии не может отменить ценности мгновения, когда человек способен выйти за пределы собственной личности и отведенной ему судьбы и ощутить бесконечную открытость бытия.

### 3

Согласно реконструкции Э.Я. Зайденшнур, в самой первой редакции романа, написанной в октябре — декабре 1864 года и доведенной до Тильзитского мира, этого эпизода еще не было [Зайденшнур 1983: 24—27]. После проигрыша Николая разоренные Ростовы вынуждены переехать в деревню, где их по поручению отца посещает Болконский.

Князю Андрею уже довелось пережить свою первую эпифанию, когда, смертельно раненый, он увидел небо Аустерлица. Однако смерть жены и тяжелые испытания заставили его забыть об этом опыте. Открывшийся ему домашний мир Ростовых, казалось, давал ему «сознание возможности новой, счастливой жизни» (XIII, 625). «В первый раз после Аустерлицкого сражения» он опять «увидел высокое, высокое, бесконечное небо, и оно было не с ползущими по нем облаками, а голубое, ясное и уходящее» (XIII, 625). Наташа появляется сразу как райская вестница с этого неба, и в первом впечатлении князя от будущей невесты сочетаются умиление ее детской невинностью и эротический соблазн:

Какой-то шум, похожий на звук влетевшей в комнату и бившейся об окно птицы, послышался на окне, выходящем на балкон, и отчаянный и веселый голос кричал: — Отворите, я зацепилась, мама! Я зацепилась, — кричал, смеясь и плача, как показалось князю Андрею, какой-то мальчик, стоявший на окне. Увидав его, мальчик, и прелестный мальчик, встряхнув черными кудрями, покраснел, закрыл лицо руками и соскочил с окна. Это была Наташа. Она в мужском costume своей пьесе для репетиции, зная о возвращении отца и с гостем, пришла похрабриться и показаться, но зацепилась за задвижку, выдумала слово «зацепилась», и желая и посмеяться над этим словом, и отворить окно, которое не подавалось, и показаться в мужском costume, который, она знала, очень идет к ней, новому лицу... <...> На ней были лосиные панталоны, гусарские сапожки и, открытая на груди, серебром шитая, бархатная курточка. Тонкая, грациозная, с длинными до плеч завитыми локонами, румяная, испуганная и самодовольная, она хотела сделать несколько шагов вперед, но вдруг застыдилась, закрыла лицо руками и, чуть не столкнув с ног мать, проскользнула в дверь, и только слышен был по паркету быстрый удаляющийся скрип ее гусарских сапожек (XIII, 625).

Мы не знаем, какой спектакль готовила Наташа к именинам старого графа, но неопределенный намек на военную форму наводит на ассоциации с Керубино из «Женитьбы Фигаро», роль которого, как писал Бомарше в предисловии к пьесе, «может исполнять только молодая и красивая женщина, как это уже и было», и который появляется на сцене «в военной форме, в шляпе с кокардой и при шпаге»<sup>9</sup>. Скорее всего, речь здесь могла идти только о самой комедии, но не о написанной по ней Моцартом опере, которую Толстой, как известно, высоко ценил<sup>10</sup>. Наташа в этом эпизоде не поет, но, так сказать, в «латентном» виде тема пения присутствует и здесь и оказывается неотделима от переживания любви и вожделения. За ужином, где Наташа сидит «уже в женском платье, которое на ней было как у больших, но в той же прическе» (XIII, 626), старый граф упоминает, что она «певица»:

— А вы поете? — сказал князь Андрей. Он сказал эти простые слова, прямо глядя в прекрасные глаза этой пятнадцатилетней девочки. Она тоже смотрела на него, и вдруг без всякой причины князь Андрей, не веря сам себе, почувствовал, что кровь приливает к его лицу, что его губам и глазам неловко, что он просто покраснел и сконфузился, как мальчик (XIII, 627).

Ограничившись проходным упоминанием о Наташином вокальном даре, Толстой сберегает впечатления князя Андрея от ее пения для более поздней стадии развития его чувств:

Поздно вечером князь Андрей уехал домой, на другой, на третий день он был опять у Ростовых. На третий день после обеда она пела. Пела, как и всегда, забывшая себя и всех для своего пенья. Князь Андрей был счастлив, был влюблен, знал, что она его могла любить, знал, что ему отдадут ее, но, слушая ее пенье, он должен был отойти от клавикирд, чтобы подавить рыдания и скрыть слезы, выступившие ему на глаза.

Ему решительно не об чем было плакать, но он плакал и что-то грустное представлялось ему. Какая-то страшная противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределимым, что было в нем, и чем-то узким и телесным, что был он сам. Она улыбнулась тоже. Всё в Наташе пленяло князя Андрея, но одно, в чем он (может быть именно от того, что это было ошибочно, и что ему только хотелось, чтоб это так было), была непосредственность, первенность, девственность ее чувства.

«Она не только никого никогда не любила, она и теперь не знает, что она любит», думал он, не слыхавший ее вечерней конференции с графиней (XIII, 722).

Князь Андрей заблуждается насчет чувств Наташи. Он ничего не знает ни о ее детской влюбленности в Бориса Друбецкого, ни о том, что она прекрасно поняла его состояние и его намерения и была взволнована не меньше его. Точно так же он не вполне отдает себе отчет и в характере собственных чувств, как бы вытесняя в сферу чистой спиритуальности эротическое опьянение, неотделимое от духовного преображения, которое он испытывает. Именно это переживание охватило князя Андрея на бале, когда он начал танцевать с Наташей:

9 *Бомарше П.О.К. де. Севильский цирюльник. Женитьба Фигаро.* М.: Просвещение, 1987. С. 156.

10 *Толстой С.Л. Очерки былого.* Тула: Приокское кн. изд-во, 1975. С. 368.

...едва он обнял этот тонкий, подвижный, трепещущий стан и эта оголенная девочка зашевелилась так близко от него и улыбнулась так близко от него, вино ее прелести вдруг ударило ему в голову. Во время вальса он сказал ей, как она прекрасно танцует. Она улыбнулась. Потом он сказал ей, что он видел ее где-то. Она не улыбнулась и покраснела. И вдруг Ригге на пароме, дуб, поэзия, весна, счастье — всё вдруг воскресло в душе князя Андрея (XIII, 720).

Наташино пение помогло Болконскому отфильтровать свои чувства, очистив обещание счастья и тоску по «великому и неопределимому» от «узкой и телесной» оболочки, которой «был он сам» (XIII, 722). Но когда через несколько дней он, засыпая, размышляет о том, должен ли он жениться на Наташе, связь между детской невинностью и греховными помыслами, уже зафиксированная в формуле «оголенная девочка», снова всплывает в его сознании:

Он старался забыть, выкинуть из своего воображения воспоминание о лице, о руке, о походке, о звуке голоса, последнем слове Наташи и без этого воспоминания решить вопрос, женится ли он на ней и когда? Он начинал рассуждать: «невыгоды — родство, наверно недовольство отца, отступление от памяти жены, ее молодость, мачеха Коко... Мачеха, мачеха. Не мачеха, а мальчик, милый, девственный, невинный, прелестный мальчик». И опять ему с особенной силой представлялось то, что он думал, он любил больше всего в ней — ее чистоту, девственность. «Кроме куклы, музыки и летания по воздуху ничего она не любила прежде меня». Эта святость ее девственности в мыслях его больше всего прельщала (XIII, 722).

Трижды подряд повторенное слово «девственность» указывает на настойчивые усилия князя Андрея «выкинуть из своего воображения» телесный облик Наташи, но отгоняемые им чувства снова прорываются в слове «мальчик», вызывающем в памяти появление Наташи в окне дома в Отрадном.

В процессе переработки текста Толстой меняет не только хронологию и обстоятельства событий, но отчасти и саму концепцию отношений героев. Чувственная составляющая увлечения князя Андрея отходит на второй план, а духовная усиливается. В сцене их встречи в Отрадном, происходящем теперь двумя годами позднее, весь фрагмент с Наташей в мужском костюме отброшен, а увидев ее за обедом, Болконский не «обращает на нее ни малейшего внимания» (XIII, 756). Переворот в его душе совершается, только когда он случайно подслушивает ночной разговор Наташи и Сони. Точно так же Толстой снимает все намеки на Наташино кокетство — в кульминационной сцене она вообще не догадывается, что Болконский может ее слышать.

При этом переживание, которое испытывает князь, сохраняется и даже оказывается парадоксально усилено тем, что он не видит Наташу, а только слышит ее голос. Болконский различает «какую-то музыкальную фразу, составлявшую конец чего-то», «какую-то тихую мелодию» (XIII, 757), но решающую роль в неосознанно пробудившемся в нем чувстве играют Наташино восхищение необыкновенной ночью за окном и стремление улететь и слиться с окружающим миром, которые оказываются столь созвучны томящейся в нем потребности в духовном преображении.

Разумеется, в сцене бала, описывая первый танец Андрея и Наташи, Толстой сохраняет эротическое напряжение, но и здесь оно существенно ослаблено, вместо эпатирующих слов «оголенная девочка» появляется более осторож-

ное определение «тонкий, подвижный, трепещущий стан», а вместо «ее оголенного тела» (XIII, 720) — «ее оголенные шея и руки» (X, 204). Если в первоначальной редакции князь Андрей пытается вытеснить охватившее его чувственное возбуждение мыслями о девственной чистоте Наташи и «святости» ее девственности, в переработанной версии чувственная сторона его увлечения сведена к минимуму.

Не менее значимые изменения претерпевает сцена пения. Ставшее ненужным слово «девственность» и все рассуждения по этому поводу исчезают из текста. Автор вычеркивает и возникающую в воображении Болконского ассоциацию Наташи с прелестным мальчиком, потерявшую смысл, поскольку эпизод, к которому отсылала эта ассоциация, был исключен ранее. На завершающем этапе работы над текстом Толстой дописывает во фразу о «страшной противоположности между чем-то бесконечно великим и неопределимым, что было в нем, и чем-то узким и телесным, что был он сам» слова «и даже была она» (X, 212). Князю Андрею кажется, что Наташина материальная оболочка при всей ее бесконечной обольстительности слишком тесна для ее души и ее любви, воплощенных в голосе.

Болконский вообще не размышляет здесь, следует ли ему жениться — он воображает себе возможность новой жизни, которая характерным образом представляется ему как освобождение и преодоление искусственных границ:

...так радостно и ново ему было на душе, как будто он из душной комнаты вышел на вольный свет Божий. Ему и в голову не приходило, чтоб он был влюблен в Ростову; он не думал о ней; он только воображал ее себе, и вследствие этого вся жизнь его представлялась ему в новом свете. «Из чего я бьюсь, из чего я хлопочу в этой узкой, замкнутой рамке, когда жизнь, вся жизнь со всеми ее радостями открыта мне?» — говорил он себе (X, 212).

Мы не знаем, что именно пела Наташа Болконскому. Возможно, ее репертуар не мог побудить его, в отличие от Николая и Денисова, слышавших в ее исполнении арию «*Oh mio crudele affeto*», погрузиться в переживание преступной и неодолимой страсти. В любом случае охватившее его ожидание счастья также оказалось обманчивым. В первой версии прямо сказано, что впечатление влюбленного князя было «ошибочно, потому что ему хотелось, чтобы так было». Редактируя роман, Толстой устранил это несколько прямолинейное суждение, поскольку задуманное им развитие сюжета должно было само подвести читателя к этому выводу. Неспособность услышать в пении Наташи эротическую составляющую оказалась роковой ошибкой князя Андрея, не сумевшего понять природу чувств его будущей невесты. Как и другим персонажам «Войны и мира», Наташе было суждено перейти грань, отделяющую райскую невинность от мира греха и заблуждения. Характерным образом это событие произошло в оперном театре.

#### 4

Такого рода переживание женского пения вовсе не составляло индивидуального достояния Толстого, но было в целом характерно для романтической культуры, по-своему переработавшей и переосмыслившей классический топос. Как показал в своих исследованиях М.Х. Абрамс, в основе романтического ми-

ровосприятия лежал синтез античного мифа о золотом веке с библейскими сюжетами о первородном грехе и изгнании из рая, а также с притчей о блудном сыне. В индивидуальной жизни роль потерянного рая играло детство, пора невинности, чувства неограниченности своих возможностей и гармонии с природой. Изгнанник или беглец из рая всю жизнь одержим несбыточной мечтой о возвращении в потерянный дом или об обретении нового очага, который заменил бы ему навек утраченное детство. Женское пение, которое обещает невозможное блаженство любви, позволяющей заново пережить ощущение полноты бытия, оказывается в этом мифологическом мире идеальным воплощением такого рода упований [Abrams 1973].

М.Х. Абрамс обратил внимание на особый интерес романтических авторов к гомеровскому эпосу, подчеркнув, что «Илиада» в этой интерпретации воспринималась как поэма об уходе, а «Одиссея» — о возвращении [Ibid.: 223—224]. Заметим, что один из самых сильных и прославленных соблазнов, поджидающих Одиссея на обратном пути, — это пение сирен. Предостерегающая героя богиня Цирцея подсказывает ему средство избежать неминуемой гибели:

Ты ж, заклеив товарищам уши смягченным медвяным  
Воском, чтоб слышать они не могли, проплыви без оглядки  
Мимо; но ежели сам роковой пожелаешь услышать  
Голос, вели, чтоб тебя по рукам и ногам привязали  
К мачте твоей корабельной крепчайшей веревкой; тогда ты  
Можешь свой слух без вреда удовольствовать гибельным пеньем.  
Если ж просить ты начнешь иль приказывать станешь, чтоб сняли  
Узы твои, то двойными тебя пусть немедленно свяжут<sup>11</sup>.

Хитрость, подсказанная Цирцеей, оказывается спасительной для Одиссея и его спутников, но она же свидетельствует о том, насколько абсолютна власть оболстительного женского пения над человеческой волей и насколько жизненно значима для вечного странника возможность его услышать. Повелев залепить матросам уши воском, богиня все же делает для самого Одиссея исключение.

Многие античные авторы, комментировавшие этот эпизод, подчеркивали в соблазне, исходящем от сирен, их всеведение, знание всего, «что на лоне земли многодарной творится»<sup>12</sup>. Как писал Цицерон, «очевидно, что не сладость их голосов и не новизна и разнообразие их песен, но их многознание привлекало путников» (см.: [Nugent 2008: 47]). В то же время в пору, когда Фосс и Жуковский переводили «Одиссею» на немецкий и русский языки, на первый план выходит именно их «сладкопенье» и эротический соблазн. Достаточно вспомнить прославленных «сирен» этой эпохи, губящих своим пением путников, зачарованных оболстительным голосом: Лорелей Гейне или лермонтовскую царицу Тамару из одноименной баллады (см.: [Таборисская 2014—2015: 57]).

Главное отличие античного и романтического понимания этой коллизии, однако, состоит в другом. У Гомера сирены заманивают Одиссея на пути до-

11 Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 6. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 181.

12 Там же. С. 185.

мой, они отчетливо противопоставлены домашнему очагу, к которому он стремится вернуться, — напротив того, для романтиков женское пение и звучащий в нем призыв неотделим от образа заветного пристанища, поэтому в нем звучат не только демонические, но и ангельские ноты. В балладе Лермонтова это со-противопоставление выражено с предельной четкостью и прямолинейностью. В написанном в то же пору, что и «Тамара», стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» «сладкий голос», поющий «о любви», становится частью гармонического мироздания, принимающего усталого скитальца в свое лоно и дарующего ему вечный покой. У Гейне, заслышав песню Лорелей, путник глядит не столько на гору, откуда ему поет обольстительница, сколько на небо: «hinauf in die Höh»<sup>13</sup>.

В 1891 году, по просьбе издателя М. Ледерле, Толстой составил список книг, произведших на него «сильное впечатление» в разные периоды его жизни, специально оговорив, было ли это впечатление «огромным», «очень большим» или просто «большим». «Одиссею» (как и «Илиаду») он назвал в числе произведений, произведших на него «большое впечатление» в период от 20 до 35 лет (LXVI, 67—68). Позднее, освоив древнегреческий язык, Толстой перечел поэмы Гомера в оригинале, и на этот раз его впечатление было «очень большим» (LXVI, 68). Перечень этот сравнительно невелик и вовсе не содержит произведений, которые бы произвели на Толстого «огромное» впечатление. В то же время ему предшествует куда более обширный и выше оцененный по шкале эмоционального воздействия список произведений и авторов, чтение которых стало для него событием от 14 до 20 лет, — в пору жизни, когда, по позднейшему определению Толстого, так сильно переживаются детьми и юношами «произведения искусства, в первый раз передающие им не испытанные еще ими чувства» (XXX, 85). Самое большое место (ровно две трети заголовков) занимает здесь классика западноевропейской и русской литературы раннего романтизма от Руссо до Гоголя (LXVI, 67—68).

Толстой упоминает здесь три сочинения Руссо, причем два из них, «Эмиль» и «Исповедь», произвели на него «огромное» впечатление, а третье — «Новая Элоиза» — «очень большое». Разумеется, Толстой внимательно изучал и другие произведения женева мыслителя. Позднее он вспоминал, что «прочел всего Руссо, все двадцать томов, включая “Словарь музыки”» (цит. по: [Бирюков 1921: 288]). Музыкаведческие сочинения вспомнились ему не случайно — именно в годы, когда его увлечение Руссо носило особенно интенсивный характер, Толстой писал свои «Три отрывка о музыке» и интенсивно занимался ею на практике (I, 241—246; XLVI, 36; и др.).

В своей детально разработанной теории музыки Руссо отводил особое место пению, обладающему, с его точки зрения, уникальной способностью вы-

13 Интересна попытка русского переводчика объяснить это противоречие исходя из оптики взгляда гибнущего корабельщика: «В последней строчке пятого катрена у Гейне “шкипер” смотрит “...hinauf, in die Höh...” (в высоту, в вышину). Повтором этих почти тождественных обстоятельств места, через запятую поэт хочет подчеркнуть огромную высоту нахождения Лорелей, на которую направлен взгляд мореплавателя. Точнее, даже не столько саму высоту, сколько то, что для того, чтобы увидеть деву, надо высоко поднять голову — с естественной при этом потерей из виду поверхности воды» (*Осень В. Русская «Лорелей»*. Анализ некоторых переводов стихотворения Г. Гейне «Лорелей». <http://doxa.onu.edu.ua/Doxa12/331-342.pdf> (дата обращения: 22.03.2023)).

ражать чувства. В статье «Рассмотрение двух принципов, выдвинутых господином Рамо...», он, в частности, писал:

Самые красивые аккорды, как и самые красивые краски, могут доставить нам приятные ощущения и ничего более. Но модуляции голоса доходят до самой души, поскольку служат естественным выражением страстей и изображая их, возбуждают их <...> В пении, а не в аккомпанементе звуки обретают выражение, огонь, жизнь, только пение сообщает им то нравственное воздействие, в котором состоит вся энергия музыки<sup>14</sup>.

В «Новой Элоизе» Сен-Пре, уже всецело поглощенный своей страстью, открывает для себя итальянскую музыку, признавая, что раньше, слушая пение, «не замечал могучего и таинственного слияния со звуками, не понимал... что именно выразительная картина движений души, создаваемая при пении, является истинным очарованием для слушателей». Такой музыке «дано изображать могучие страсти, повергающие нас в смятение», потому она приобретает власть над душой слушателя, способного чувствовать:

Такие впечатления не испытываешь только отчасти. Они или потрясают, или оставляют равнодушным... либо для тебя это лишь бессмысленные звуки непонятного языка, либо неудержимый натиск чувств, которые захватывают тебя так, что душа не в силах противиться<sup>15</sup>.

Понятно, что такое искусство оказывается естественным достоянием влюбленных:

О Юлия, душа моя! — восклицает Сен-Пре. — Не мы ли с тобой имеем право на весь мир чувств? <...> О, сколько страсти вложило бы в музыку сердце, если бы с тобой спели один из прелестных дуэтов, исторгающих отрадные слезы<sup>16</sup>.

Сен-Пре умоляет возлюбленную освоить эту новую сферу искусства, и она сразу же откликается на эту просьбу, с радостью обнаруживая, что «пение в итальянской манере всегда нежно и легко, оно живо трогает душу, многое ей говорит, а усилий не требует»<sup>17</sup>. Поделившись с возлюбленным своими вокальными успехами, Юлия уже в следующем письме назначает ему второе, их самое главное и счастливое любовное свидание, оказавшееся последним.

Такое понимание пения и музыки в целом стало достоянием всего романтического искусства. Как подчеркивал М.Х. Абрамс, решающая роль в оформлении романтического мифа принадлежала Шиллеру, глубоко усвоившему руссоистский парадокс, согласно которому прогресс знания, искусств и наук привел к отпадению человека от природы, но дополнившему его метафизикой прогресса, побуждающего человека «своим разумом искать то состояние невинности, которое он утратил» [Abrams 1973: 207]. Неизвестно, в какой мере Толстой был знаком с эссе Шиллера, в которых была развернута эта концепция, однако его

---

14 *Rousseau J.-J. Examen de deux principes avances par M. Rameau dans sa Brochure intitulée, «Erreurs sur la musique dans Encyclopedie» // Rousseau J.-J. Collection complète des oeuvres: 17 t. T. 8. Genève: L'Édition du Peyrou et Moulton, 1780—1789. P. 529. Ср.: [Scott 1998].*

15 *Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. Т. II. М.: ГИХЛ, 1961. С. 99.*

16 Там же. С. 102.

17 Там же. С. 110.

собственное понимание предназначения человека и общества и смысла человеческого существования в значительной степени развивалось в том же русле.

В стихотворении Шиллера «Лаура у клавесина» музыка, льющаяся из-под пальцев возлюбленной, «завладевает» жизнью и смертью поэта, «исторгая его душу из тела, в «сладострастной буре», «стремятся ввысь» «новорожденные ангелы», ибо «божественный язык» ее мелодии возник «в Элизии»<sup>18</sup>. Здесь ничего не говорится о том, сопровождает ли Лаура свою игру пением, но воздвиг, затихший, чтобы прислушаться к небесным звукам, оказывается принужден ее музыкой к песне («Hingeschmiedet zum Gesang»)<sup>19</sup>.

У нас нет свидетельств того, что Толстой был знаком с «Лаурой у клавесина». Том поэзии Шиллера с его пометами хранится в яснополянской библиотеке, но этого стихотворения там нет [Библиотека Толстого 1999: 305—309]. В то же время Толстой вполне мог знать написанную на текст «Лауры у клавесина» песню Шуберта, чье творчество он высоко ценил. По свидетельству А. Гольденвейзера, уже в глубокой старости, слушая «Странника» Шуберта в исполнении Софьи Андреевны, Толстой ворчливо сказал:

— Ах, этот Шуберт! Много он вреда наделал!

Я спросил — чем.

— А тем, что у него была в высшей степени способность соответствия между поэтическим содержанием текста и характером музыки. Эта редкая его способность породила множество подделок музыки под поэтическое содержание, а это отвратительный род искусства<sup>20</sup>.

Упоминание о «соответствии» между музыкой и словами, разумеется, говорит о том, что Толстому были знакомы тексты, на которые Шуберт писал свои песни. В любом случае Толстой восхищался первой трагедией Шиллера, с которого началась Одиссея немецкого поэта. В упомянутом выше письме к М. Ледерле «Разбойники» стоят непосредственно вслед за произведениями Руссо (LXVI, 67—68). Трагедия произвела на Толстого «очень большое» впечатление, не выветрившееся за полвека. В написанном в 1897 году трактате «Что такое искусство?» Толстой назвал «Разбойников» в числе «образцов высшего, вытекающего из любви к Богу и ближнему, религиозного искусства» (XXX, 160). Согласно записи в дневнике С.А. Толстой от 16 февраля 1898 года, «Л.Н. читал вечером “Разбойников” Шиллера и восхищался ими» (XXX, 547), а в разговоре с актером А.И. Сумбатовым даже назвал «Разбойников» лучшей пьесой в мировой литературе<sup>21</sup>.

В четвертом акте «Разбойников» Карл Моор возвращается в потерянное им родовое поместье, где он был «так счастлив, так бесконечно, безоблачно весел!..»<sup>22</sup>. Изгнанник чувствует близость потерянного рая — «золотые майские годы детства вновь оживают в душе несчастного»<sup>23</sup>. Возлюбленная Карла

18 Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. С. 109—110.

19 Schiller F. Werke. Bd. I. Weimar: Nationalausgabe, 1943. S. 170.

20 Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого / Предисл. К.Н. Ломунова; примеч. В.С. Мишина. М.: Гослитиздат, 1959. С. 166.

21 Сумбатов А.И. Три встречи // Сумбатов А.И. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: А.В. Думнов, 1909. С. 598.

22 Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. С. 448.

23 Там же.

Амалия, дожидаящаяся его в замке, утешает себя в разлуке, вспоминая песни, которые она некогда пела с ним дуэтом. Одну из них, «Прощание Гектора с Андромахой», она исполняет вошедшему в замок под чужим именем Карлу, которого поначалу не узнаёт. Решающий поворот в сюжете происходит после того, как Карл подхватывает слова. В финале трагедии «дети света плачут на груди рыдающих дьяволов»<sup>24</sup>, а навеки проклятый Карл, которому нет пути в потерянный им рай, закалывает возлюбленную. Музыка, страсть, рай и ад, «блаженство любви» и ужас преступления сливаются в единую смысловую констелляцию. Пение Амалии вновь вызывает к жизни «лучшее», что таилось в душе разбойника Моора, и он совершает свое самое страшное преступление — «убивает ангела»<sup>25</sup>.

## 5

Описывая переживания героев, Толстой имел возможность опереться на собственный опыт. Его влюбленность в Софью Андреевну Берс с самого начала была связана с образами детства. Сообщая о предстоящей свадьбе Александре Андреевне Толстой, он подчеркнул, что женится на дочери своего «друга детства Любочки Исленьевой» (LX, 17). Будущая теща Толстого появляется на страницах «Детства» десятилетней девочкой, более того, сама повесть основана на детских воспоминаниях. Как позднее, с характерным для него дистанцированием от своих произведений, вспоминал сам Толстой, «замысел мой был описать историю не свою, а моих приятелей детства, и оттого вышло нескладное смешение событий их и моего детства» (XXXIV, 348).

26 мая 1856 года Толстой записал в дневнике, что «обедал у Люб[очки] Берс», а потом «милые веселые девочки» и сам Толстой «гуляли и играли в чехарду» (XLVII, 76). Средней дочери Любви Александровны, Соне, было в это время двенадцать лет. Как раз в этом возрасте Наташа появляется на страницах «Войны и мира». О «милых девочках» Берс он снова пишет через два с небольшим года — 17 сентября 1858 года (XLVIII, 17). Ровно через четыре года после этого, 16 сентября 1862 года, он сделал Соне предложение. Тремя неделями раньше, 23 августа, Толстой впервые написал в дневнике о своем чувстве к будущей невесте, пытаясь понять, насколько его переживания соответствуют образу любви, на который он всегда ориентировался. При этом Соня по-прежнему оставалась для него девочкой:

Ребенок! Похоже! А путаница большая. О, коли бы выбраться на ясное и честное кресло! — <...> Я боюсь себя, что ежели и это — желанье любви, а не любовь. Я стараюсь глядеть только на ее слабые стороны и все-таки оно. Ребенок! Похоже (XLVIII, 40).

Впечатление, произведенное на Толстого Соней Берс, определяется тем самым сочетанием детской непосредственности и чистоты, с одной стороны, и женской привлекательности, с другой, — которое так сильно поразило в Наташе Ростовской изображение Денисова и, по крайней мере в ранних редакциях романа, князя Андрея. Такая любовь обещала ни с чем не сравнимую радость

24 Там же. С. 492.

25 Там же. С. 495.

и в то же время пугала своей недоступностью. «Никогда так ясно, радостно и спокойно не представлялось мне будущее с женой» (XLVIII, 42), — записал Толстой в дневник 3 сентября, а через два дня зафиксировал свое состояние: «...накануне я не спал ночь, так ясно представлялось счастье» (XLVIII, 43). Его терзали разница в возрасте и собственный опыт, смущала неуверенность в чувствах Сони и опасения, что он не заслуживает любви такой прелестной девушки. Но более всего он страшился разрушить домашнюю идиллию Берсов, принести грех и зло в тот рай, который открывался его глазам.

Я бываю мрачен, глядя именно на вас, потому что ваша молодость напоминает мне слишком живо мою старость и невозможность счастья... я вспоминаю... вас не только без сожаления или... зависти к тому, кого вы полюбите, но радостно, спокойно, как смотришь на детей, которых любишь (LXXXIII, 3), —

написал он 9 сентября в письме Соне с объяснениями, почему он должен отказаться от лучших надежд и прекратить посещения Берсов. Письмо это осталось неотправленным. Через неделю, 16 сентября, Толстой решил сделать предложение, передав Соне письмо, которое он до этого несколько дней проносил в кармане. «Сказал. Она — да. Она как птица подстреленная. Нечего писать» (XLVIII, 45), — подвел он в дневнике итог самого главного дня своей жизни. Исполнение его мечты не принесло радости ни ему, ни возлюбленной — он чувствовал, что погубил тот мир, созерцая который он чувствовал себя счастливым. В ранней редакции «Войны и мира» Наташа появлялась в жизни князя Андрея как птица, спустившаяся с неба, в которое он смотрел. Совсем незадолго до начала работы над романом Толстой видел себя охотником, «подстрелившим» такую птицу.

Соня Берс всегда любила музыку и училась ей, но не очень хорошо играла и не умела петь. В то же время исключительным вокальным даром обладала ее младшая сестра Татьяна, которая одно время даже всерьез обдумывала совершенно неподобающую дворянской барышне карьеру певицы. Толстой любил в шутку называть ее «мадам Виардо» по имени самой прославленной оперной певицы того времени. В пору романа Толстого и Сони Тани еще не исполнилось шестнадцати лет.

В написанных много позже мемуарах Татьяна Андреевна Кузминская (Берс) подробно рассказала о роли, которую сыграло ее пение в поворотный момент судьбы ее близких:

Лев Николаевич пришел к нам 16-го, после обеда. Я заметила, что он был не такой, как всегда. Что-то волновало его. <...>

Соня тихо наигрывала вальс «Il basio», разучивая аккомпанемент для пения.

Я видела и чувствовала, что сегодня должно произойти что-то значительное, но не была уверена, окончится ли это его отъездом или предложением.

Я проходила мимо зала, когда Соня окликнула меня:

— Тани, попробуй спеть вальс, я, кажется, выучила аккомпанемент. <...>

Соня сбилась. Лев Николаевич, незаметно, как бы скользя, занял ее место и, продолжая аккомпанемент, сразу придал моему голосу и словам вальса жизнь. Я уже ничего не замечала, ни его выражения лица, ни замешательства сестры, всецело отдалась прелести этих звуков, и, дойдя до финала, где так страстно выражен призыв и прощение, я решительно вскинула высокую ноту, чем и кончился вальс.



яно и появление сатаны...» (XLVIII, 46). «Появление сатаны», несомненно, обозначало здесь сексуальное возбуждение. Показательно, что искусительный поцелуй произошел «у фортепьяно», почти наверняка ему предшествовало какое-то совместное музицирование жениха и невесты.

Через четыре дня после венчания и отъезда молодых в Ясную Поляну, 27 сентября 1862 года, Таня сообщила сестре, что начинает брать уроки пения у певицы Итальянской оперы Розины Лаборд. 16 октября она уже отчитывалась ей и Толстому о ходе своих занятий и своих планах:

...к Лаборд через день езжу, она меня ужасно выдерживает, так много дела теперь, Лаборд очень мой голос понравился и когда папá спросил, может ли что-нибудь выдти, она сказала *positivement*. Сегодня я вместе с m-me Лаборд на Кузнецкий мост ездила, а вечером в театр поедem и завтра опять. <...> Кончилось *sulle*<sup>28</sup>, теперь строгие *a* начались. Я очень довольна своей учительницей, она все понимает, и, может быть, с ней в феврале за границу уеду<sup>29</sup>.

«Вижу, милая Татьяна, что вся ты погрузилась в Лаборд, в а... а... и проч. Дай Бог тебе успеха, а все-таки спасибо, что написала мне» (LX, 457), — отвечал ей Толстой из Ясной Поляны 21 октября.

Запланированная поездка за границу не состоялась. Вместо нее Татьяна уехала в Петербург, где часто ходила в оперу, а также «очень сошлась» и «начала деятельную переписку» с Анатолом Шестаком, имевшим репутацию записного соблазнителя. Мы не знаем, произошла ли их первая встреча в театре, но некоторые детали этого ее недолгого, но бурного увлечения отразились в «Войне и мире» в истории чувства Наташи к Анатолию Курагину.

Не меньшее значение для становления характера Наташи Ростовой, как он оформлялся в процессе работы Толстого над романом, имели куда более драматические отношения Татьяны со старшим братом писателя Сергеем Николаевичем. Роман двух свойственников, к обстоятельствам которого у нас будет случай вернуться во второй статье этого цикла, был исключительно трудным для обеих сторон и ни к чему не привел. В какой-то момент отчаявшаяся Татьяна даже пыталась покончить с собой. Тем не менее даже в этих обстоятельствах уроки пения составляли едва ли не главное содержание ее жизни. «Вообрази, Левочка, последнее мое утешение, пение и с тем слушай, что произошло, — писала она Толстому в Ясную Поляну 20 декабря 1864 года.

— Есть школа Рубенштейна (так. — А.З.), куда ходят брать уроки пения у Осберга. Меня туда записали. Этот Осберг ужасно вооружен против учения М-me Лаборд. Я приехала с мамá туда и стала тянуть *sous filés*, и конечно была в агитации, [как] всегда, когда я пою даже совершенно одна. Он вдруг останавливает меня и говорит: *Très jolie voix, mais elle est malade*, и еще стал говорить *elle tremble*, все время говорил одно и то же, *on vous a forcé la voix, vous êtes trop nerveuse il faut vous traiter; vous devez chanter deux heures par jour*<sup>30</sup> и заставил петь самые низкие ноты, которые я насилу брала, а самые сильные верхние не велел, даже *mi* брать нельзя

28 Разговорный вариант от *sous filés* — вокальное упражнение, связанное с постепенным усилением и ослаблением голоса (см.: [Stark 1999: 97]).

29 Т.А. Кузминская (Берс) — письмо С.А. Толстой 16 октября 1862 года. Отдел рукописей Государственного музея Л.Н. Толстого. (ОР ГМТ). Ф. 47. П. 40. № 6885. Л. 1.

30 Очень красивый голос, но он болен... он дрожит... вам перенапрягли голос, вы слишком нервничаете, вам надо лечиться, вам надо петь два часа в день (фр.).

и ничего, кроме как тянуть их каждый день, вот и поди, он меня ужасно огорчил, ты знаешь, как мне дорого пение, и вдруг говорит, что у меня испорченный голос, когда я пою с такой легкостью и силой, что не знаю иногда, куда девать его. Напиши, Левочка, верить ему? и бросить пение, а он всем ученицам Лаборд сказал то же самое. Все это ужасно. Я как вспомню про это, мне кажется, что я теперь стала без голоса ничего и жизнь пустая, к фортепиано боюсь подойти, думаю ни одной ноты не смогу взять, так сама упала в своих глазах<sup>31</sup>.

Новый учитель Татьяны Адольф Романович Осберг формировался в школе Мануэля Гарсиа, крупнейшего теоретика вокала середины XIX века и родного брата Полины Виардо. В своих трудах Гарсиа предостерегал против того, чтобы неопытные певцы злоупотребляли высоким регистром, считая его опасным для голоса, а также скептически отзывался о практике *vibrato*, голосовых вибраций, которые любили использовать многие певицы бельканто<sup>32</sup>. Но дело здесь прежде всего не в разнице подходов к обучению певческому искусству — важнее, что для самой Татьяны именно способность брать высокие ноты оказывается по сути тождественна «легкости и силе», которые она в себе чувствовала. В один из самых тяжелых периодов ее жизни именно пение на пределе возможностей своего голоса давало ей ощущение полноты существования, свободы и полета.

Как известно, впечатления от пения Татьяны Берс, в замужестве Кузминской, легли в основу одного из самых прославленных русских романсов «Сияла ночь. Луной был полон сад» А. Фета о переживании недостижимого и невозможного счастья, о возникающей на мгновение иллюзии,

Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,  
А жизни нет конца, и цели нет иной,  
Как только веровать в рыдающие звуки,  
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!<sup>33</sup>

«Эти стихи прекрасны... — отозвался Толстой, характерным для него образом отказываясь различать *Dichtung* и *Wahrheit*... — только зачем он хочет обнять Таню, человек женатый»<sup>34</sup>. В «возвышающем обмане» искусства он различал не только красоту, отрывающую человека от «забот низкой жизни», но и грех и соблазн, причем обе эти составляющие были для него совершенно неотделимы друг от друга. Если и исполнительница, и очарованный ее пением поэт верили «рыдающим звукам», позволяющим уйти от «обид судьбы» в высшие сферы, то Толстой не мог забыть о неминуемом возвращении. Так Николай Ростов, едва умолк Наташин голос, вновь вынужден был столкнуться с реальностью собственного проигрыша и зла, которое он причинил своей семье.

31 Кузминская Т.А. Письмо С.А. Толстой. 20 декабря 1864 года. Отдел рукописей Государственного музея Л.Н. Толстого. Ф. 47. П. 40. № 3858. Л. 1 об. — 2.

32 См.: [Stark 1999]. По словам сына Толстого Сергея Львовича, у Кузминской было «довольно большое, немного вибрирующее сопрано с красивым тембром» (Толстой С.Л. Очерки былого. С. 74).

33 Фет А.А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 5. Кн. 1. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014. С. 38. Об истории написания стихотворения см.: Там же. С. 360—361.

34 Кузминская Т.А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне... С. 400—401.

Прекрасный женский голос, объединяющий райскую гармонию небесной любви и демоническую силу эроса, связывал обещание блаженства и угрозу гибели, которые были, по сути, неотделимы друг от друга. Более того, в нем была заключена страшная власть над человеческой душой и насилие, неминуемо сопряженное с властью. О такой власти пойдет речь в следующей статье этого цикла.

## Литература / References

- [Библиотека Толстого 1999] — Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: В 3 т. Т. III. Ч. 1. Тула: Ясная Поляна, 1999.
- (Biblioteka L'va Nikolayevicha Tolstogo v Yasnoy Polyane. Vol. III. Pt. 1. Tula, 1999.)
- [Бирюков 1921] — *Бирюков П.И.* Л.Н. Толстой. Биография: В 3 т. Т. I. Берлин: Изд. И.П. Ладъжникова, 1921.
- (*Biryukov P.I.* L.N. Tolstoy. Biografiya. Vol. I. Berlin, 1921.)
- [Бочаров 1978] — *Бочаров С.Г.* Роман Толстого «Война и мир». 3-е изд. М.: Художественная литература, 1978.
- (*Bocharov S.G.* Roman Tolstogo "Voyna i mir". 3<sup>rd</sup> ed. Moscow, 1978.)
- [Густафсон 2003] — *Густафсон Р.Ф.* Обитатель и Чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого. СПб.: Академический проект, 2003.
- (*Gustafson R.F.* Leo Tolstoy: Resident and Stranger. Saint Petersburg, 2003. — In Russ.)
- [Зайденшнур 1983] — *Зайденшнур Э.Е.* Как создавалась первая редакция романа «Война и мир» // Литературное наследство. Т. 94. Первая завершённая редакция романа «Война и мир» / Ред. И.С. Зильберштейн; подгот. к печ. и вступ. ст. Э.Е. Зайденшнур; в подгот. тома принимали участие К.П. Богаевская и О.А. Голиненко. М.: Наука, 1983. С. 9—66.
- (*Zaydenshnur E.Ye.* Kak sozdavalas' pervaya redaktsiya romana "Voyna i mir" // Literaturnoe nasledstvo. Vol. 94. Pervaya zavershennaya redaktsiya romana "Voyna i mir" / Ed. by I.S. Zil'bershteyn. Moscow, 1983. P. 9—66.)
- [Таборисская 2014—2015] — *Таборисская Е.М.* Две Тамары Лермонтова — балладный и байронический контексты // Филологические записки: вестник литературоведения и языкознания. 2014—2015. Вып. 32. С. 56—61.
- (*Taborisskaya Ye.M.* Dve Tamary Lermontova — balladnyy i bayronicheskiy konteksty // Filologicheskie zapiski: vestnik literaturovedeniya i yazykovoznaniya. 2014—2015. № 32. P. 56—61.)
- [Abrams 1973] — *Abrams M.H.* Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature. New York; London: Norton & Company, 1973.
- [Lehrman 1979] — *Lehrman E.H.* Letter // Journal of the American Musicological Society. 1979. Vol. 32. № 1. P. 170.
- [Nugent 2008] — *Nugent Pauline B.* The Sounds of Sirens: "Odyssey" 12 184—191 // College Literature. 2008. Vol. 35. No. 4. Homer: Analysis & Influence. P. 45—54.
- [Orwin 1993] — *Orwin D.T.* Tolstoy's Art and Thought, 1847—1880. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- [Scott 1998] — *Scott J.T.* The Harmony between Rousseau's Musical Theory and His Philosophy // Journal of the History of Ideas. 1998. Vol. 59. № 2. P. 287—308.
- [Stark 1999] — *Stark J.* Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

# Игорь Немировский

## Капитан Лебядкин и его литературное окружение

Igor Nemirovsky

Captain Lebyadkin among his Poetic Predecessors and Contemporaries

**Игорь Немировский** (издательство «Academic Studies Press», директор; доктор филологических наук) igor.nemirovsky@academicstudiespress.com.

**Igor Nemirovsky** (Dr. habil.; Director of Academic Studies Press) igor.nemirovsky@academicstudiespress.com.

**Ключевые слова:** вкус, канон, пародия, трикстер

**Key words:** taste, canon, parody, trickster

УДК: 82.091+82.193

UDC: 82.091+82.193

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_123

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_123

Поэзия капитана Лебядкина рассматривается как актуальное явление русской литературы середины XIX века. В то время как зависимость поэзии Лебядкина от предшественников (в лице поэтов XVIII века и поэтов 1830—1840-х годов, Бенедиктова и Мятлева) изучена достаточно хорошо, современная Лебядкину и значимая для его стихотворчества поэтическая среда прежде не становилась фокусом исследовательского интереса. Определение границ этой среды и номинация поэтов-современников, значимых для стихотворчества капитана Лебядкина, составляют основную тему предлагаемой статьи.

Captain Lebyadkin's poetry is presented as a then-contemporary phenomenon of Russian literature of the mid-19<sup>th</sup> century. While the dependence of Lebyadkin's work on his predecessors (in the person of poetics of the 18<sup>th</sup> century and poet of the 1830s—1840s, Vladimir Venediktov and Ivan Myatlev) has been well studied, the poetic environment contemporary to him and significant for his poetry has not previously been a focus of research interest. Determining the borders of this environment and naming his fellow poets that were significant for Lebyadkin's poetry constitute the main subject of the article.

В русской культуре сложилось отношение к поэзии капитана Лебядкина (далее — КЛ) как к самостоятельному культурному феномену, существующему независимо от романа Достоевского «Бесы». Примером тому может служить вокально-инструментальный цикл «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» (1974), написанный Д.Д. Шостаковичем в те же годы, когда композитор создает циклы на стихи Пушкина, Лермонтова, Блока, Цветаевой, Микеланджело. Исследователи спорят относительно того, может ли КЛ быть вписан в этот ряд реально существовавших поэтов или же вокальный цикл на его стихи относится к числу пародийных произведений композитора, также создаваемых в последние годы его жизни<sup>1</sup>.

1 Ср.: «В сущности, это проходное, малозначительное сочинение примерно того же качества, что и «Сатиры» на слова Саши Черного. <...> «Пустосместество» первых трех стихотворений дискредитировано чрезмерно примитивным тематизмом (мы прекрасно помним, насколько сложными и серьезными средствами пользовался Шостакович, портретируя не менее примитивных, чем Лебядкин, персонажей «Носа») и несколькими безвкусными стилистическими аллюзиями и прямыми цитатами» [Акопян 2004: 402].

Сложное отношение к поэзии КЛ нашло отражение и в статье В.Ф. Ходасевича «Стихи Игната Лебядкина»<sup>2</sup>. Характерно, что в названии статьи исследователь использовал почти не употребляемое в романе имя КЛ — Игнат<sup>3</sup>. Тем самым Ходасевич хотел подчеркнуть определенное стилистическое родство между именами Игнат Лебядкин и Козьма Прутков. Это должно было указывать на принадлежность КЛ к числу «мнимых» поэтов<sup>4</sup>, притом что Ходасевич определил и глубокие различия между КЛ и Козьмой Прутковым.

Статья Ходасевича закрепила за КЛ статус амбивалентного явления: с одной стороны, его поэзия рассматривается как независимый от романа историко-литературный феномен, а с другой стороны — как средство пародии на литературные явления, находящиеся за пределами романа и прямо не связанные с задачами, стоявшими перед Достоевским во время работы над этим произведением. Последний подход дополняется попыткой вписать КЛ в один ряд с графоманами из романного творчества Достоевского: Видоплясовым, Смердяковым и Свидригайловым<sup>5</sup>. Представляется тем не менее, что в настоящее время превалирует тенденция не просто рассматривать стихи КЛ в одном ряду с творчеством настоящих поэтов, но и считать его поэзию своего рода предвестием русского поэтического авангарда, полем экспериментальной поэзии, не ограниченной рамками традиционных канона и вкуса. Так, И.З. Серман увидел в поэзии КЛ корни поэзии ОБЭРИУ, прежде всего Даниила Хармса и Николая Олейникова [Serman 1981: 601—605], а А.К. Жолковский поставил поэзию КЛ в один ряд с поэзией Велемира Хлебникова и Эдуарда Лимонова [Жолковский 1994].

Попытки определить роль поэзии КЛ внутри романа не были столь же плодотворны. Вызвано это тем, что образцы творчества КЛ, представленные в романе, имеют настолько разную стилистическую, жанровую и идеологическую природу, что становится сложно свести поэзию КЛ к единой смысловой, тематической или стилевой доминанте. Цель настоящего исследования — показать, что такую доминанту фигуры КЛ и его поэзии все же можно найти. Это определено тем, что как сцены внутри романа, в которых фигурирует КЛ, так и литературные явления вне романа, которые пародирует его поэзия, объединены между собой общей сверхзадачей.

## 1

Существование такой сверхзадачи определено тем, что КЛ явно выполняет функцию трикстера-двойника главного героя романа — Николая Ставрогина<sup>6</sup>.

2 Ходасевич В. Стихи Игната Лебядкина // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Соляное, 1996. С. 194—201.

3 В романе КЛ называется Игнатом всего лишь трижды. В большинстве случаев он определяется как «капитан».

4 Определение Ю.Н. Тынянова (см.: [Тынянов 1931: 7]).

5 Ср.: «Именно Достоевский был родоначальником той новой литературной эпохи, когда, перефразируя Карамзина, “и персонажи писать умеют”» [Жолковский 1994: 58].

6 Ср.: «На заре истории словесного искусства своеобразными двойниками часто представлялись мифологический “культурный герой” и мифологический плут, одновременно демонический и комический — трикстер. Эта архаическая структура впоследствии в трансформированном виде воспроизводилась в литературе, чаще всего

Сам КЛ неоднократно сравнивает себя с персонажем шекспировских пьес «Генрих IV», «Генрих V» и «Виндзорские насмешницы» — Фальстафом, а Ставрогина — с принцем Гарри. Подобно шекспировскому Фальстафу, трикстерному отражению принца Гарри, КЛ — фигура из беспутного прошлого протагониста романа Николая Ставрогина [Сох 1984]. В «настоящем» романа ситуационная близость КЛ к Ставрогину дополняется желанием донести на бывшего патрона. При этом сохраняется всегда имевшее место желание КЛ развлечь Ставрогина стихами, что проявляется во время их последней встречи.

Драматическая смерть КЛ, конечно, делает неполной параллель между ним и Фальстафом: шекспировский герой не умирает, и финал его сюжетной линии скорее комичен. Однако смерть КЛ не отменяет его связи со Ставрогиным, поскольку определенный параллелизм между КЛ и Ставрогиным сохраняется, и смерть Ставрогина следует вскоре после смерти КЛ. Важно, что и в целом соответствующие им сюжетные линии строятся сходным образом: Петербург, общее «революционное» прошлое, отказ от него и почти одновременная несвоевременная смерть. Причем если в «прошлом» КЛ был компаньоном Ставрогина, то в «настоящем» он становится своего рода его заместителем: к КЛ переходит от Ставрогина роль «значительного помещика» губернии», и в этом качестве, как бы замещая Ставрогина, КЛ делает предложение Елизавете Тушиной. Роль заместителя Ставрогина для КЛ заканчивается, когда тот появляется на страницах романа как активное действующее лицо, чему предшествует поэтический триумф КЛ — публичное чтение его философской басни «Таракан». Из этого следует, что стихотворчество КЛ и публичное чтение стихов ослабляют его роль как двойника-заместителя Ставрогина.

## 2

Представление исследователей о независимости поэзии КЛ от романного действия основано на том, что стихотворчество КЛ не связывается с его персонажной функцией в романе. Помимо этого, представление об автономности поэзии КЛ может определяться тем, что само стихотворчество КЛ приходит в «Бесы» из других, более ранних произведений Достоевского, а именно из неоконченных повести «Картузов» и романа «Зависть»<sup>7</sup>. Персонаж, наделенный поэтическим даром, именовался там «капитаном Картузовым». При этом, несмотря на одинаковое военное звание, Картузов и КЛ не тождественные друг другу герои, поскольку Картузов — протагонист, а КЛ — трикстер. В развитии сюжетной линии романов их поэтический дар играет разную роль [Serpan 1981: 598—600]. В незаконченных романах наделенность капитана Картузова поэтическим даром находит объяснение (очевидно неполное в силу незаконченности этих произведений), только если предположить его затекстуальную направленность, то есть поэзия Картузова была нужна Достоевскому исключительно для того, чтобы выразить свое отношение к некоторым явлениям,

---

бессознательно, т.е. без ориентации на традицию. Именно такие архаические образы мы часто находим в творчестве Достоевского, который имел склонность выходить за бытовые и даже социальные пределы в сферу вечных и даже космических проблем» [Мелетинский 2001: 114]. О роли трикстера см. также: [Липовецкий 2009].

7 *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 7. Л.: Наука, 1990. С. 675, 677.

находящимся за пределами романа. Так, оба стихотворения, написанные Карпузовым, «Амазонка» и «Таракан», имеют в своем подтексте произведения старших современников Достоевского: это «Наездница» Бенедиктова и «Фантастическая высказка» Мятлева<sup>8</sup>. Особенно внятно различима зависимость стихотворения «Амазонка» от стихотворения Бенедиктова «Наездница»:

Люблю я Матильду, когда амазонкой  
Она воцарится над дамским седлом,  
И дергает повод упрямой рученкой,  
И действует буйно визгливым хлыстом<sup>9</sup>.

Это стихотворение имело среди современников репутацию самого вульгарного и дурновкусного произведения из всего творчества Бенедиктова. Определил эту репутацию не кто иной, как Белинский в ставшей знаменитой рецензии на поэтический сборник Бенедиктова: «...мы почитаем упомянутое стихотворение г. Бенедиктова очень неблагопристойным, и сверх того видим в нем решительное отсутствие всякого вкуса»<sup>10</sup>. Отзыв Белинского кардинальным образом изменил отношение к Бенедиктову поколения, к которому принадлежал Достоевский, как об этом написал в своих «Воспоминаниях о Белинском» (1868) относившийся к этому же поколению И.С. Тургенев:

Стихотворения Бенедиктова появились в 1836 году маленькой книжечкой с неизбежной виньеткой на заглавном листе — как теперь ее вижу — и привели в восхищение все общество, всех литераторов, критиков — всю молодежь. И я, не хуже других, упивался этими стихотворениями, знал многие наизусть, восторгался «Утесом», «Горами», и даже «Матильдой» на жеребце, гордившейся «усестом красивым и плотным». Вот, в одно утро зашел ко мне студент-товарищ и с негодованием сообщил мне, что в кондитерской Беранжэ появился номер «Телескопа» с статьей Белинского, в который этот «критикан» осмеливался заносить руку на наш общий идол, на Бенедиктова. <...> Прошло несколько времени — и я уже не читал Бенедиктова<sup>11</sup>.

### 3

Присутствие Белинского в романе «Бесы» — давно отмеченный исследователями факт [Кирпотин 1976: 163—179]. Начнем с того, что незаконченные романы о капитане Карпузове отражают детали жизни Достоевского 1845—1846 годов, на которые приходится дружба писателя с Белинским. Местом действия романов стал Ревель. Здесь служил военным инженером брат писателя, М.М. Достоевский, и Ф.М. Достоевский несколько раз за это время приезжал к нему в гости [Летопись 1999: 84, 98—99, 117—119]. В 1845 году по просьбе писателя семья его брата принимала в Ревеле жену Белинского, М.В. Белин-

8 Там же. С. 817.

9 Бенедиктов В.Г. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1983. С. 85.

10 Белинский В.Г. Стихотворения Владимира Бенедиктова. Статья // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. С. 370.

11 Тургенев И.С. Воспоминания о Белинском // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Сочинения. Т. 11. М.: Наука, 1982. С. 22.

скую [Там же]. В одной из сцен романа «Картузов» капитан Картузов читает стихотворение «Амазонка» своему начальнику, генералу, командиру инженерной части. Суровый отзыв Белинского о стихотворении Бенедиктова «Наездница» Достоевский вкладывает именно в его уста:

Наслаждений? (Скривил рот генерал.) <...> Это каких же таких наслаждений вы изволите желать, М<илостивый> Г<осударь><?> И так бесстыдно, могу даже сказать, бессовестно выражаете вашу мысль... Имели ли вы до брака какое-нибудь право?

— Поэтическая мысль, В<аше> П<ревосходительст>во, в поэзии позволительно...

— Вздор, М<илостивый> Г<осударь>, вздор... неблагопристойности нигде непозволительны...<sup>12</sup>

Реплика генерала не просто повторяет отзыв Белинского о стихотворении Бенедиктова «Наездница», но и указывает на то, что именно Белинский, а не Бенедиктов, был объектом пародии Достоевского. Оценка, изменившая отношение к стихам Бенедиктова целого поколения, вкладывается в уста глупого начальника и приобретает характер антипоэтического, филистерского суждения. Высказывание Белинского о «неблагопристойности» стихотворения Бенедиктова получает тот необходимый для возникновения пародийного эффекта смысловой сдвиг, о котором писал Ю.Н. Тынянов [Тынянов 1977а]. Никакой роли в развитии сюжета незаконченного романа стихотворение Картузова не имеет, хотя и характеризует героя как человека, пишущего стихи, которые представляют собой отрывку романтизма, но имеющего при этом собственную литературную позицию. Позиция эта состоит в следующем: в поэзии «позволительно» то, что «неблагопристойно» в прозе.

Зависимость стихотворения Картузова «Амазонка» от стихотворения Бенедиктова и соответствующей ему оценки Белинского выражена более явно, чем в любовных стихах КЛ. Происходит это потому, что большое стихотворение Картузова, переходя из незаконченных романов в «Бесы», в творчество КЛ, дробится там на три коротких стихотворения, связанных между собою общей темой любви к Елизавете Тушиной: «Звезде-амазонке» («И порхает звезда на коне»), «Совершенству девицы Тушиной» и «Краса красот сломала член» (см.: [Serman 1981: 599]). Их зависимость от стихотворения Бенедиктова и отзыва Белинского становятся почти неразличимыми, тогда как роль каждого из этих трех стихотворений в развитии романного действия возрастает. Каждое из них определенным образом привязано к поворотам любовной истории КЛ и становится катализатором романного действия, определяя смысловую рему соответствующих сцен.

Важным элементом презентации стихов КЛ является автокомментарий. Так, очное знакомство читателя с КЛ начинается с его поэтического автопредставления:

Любви пылающей граната  
Лопнула в груди Игната.  
И вновь заплакал горькой мукой  
По Севастополю безрукий. —

12 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 10. СПб.: Наука, 2021. С. 107—108. См. об этом: [Serman 1981].

и сопровождается прозаическим автокомментарием: «Хоть в Севастополе не был и даже не безрукий, но каковы же рифмы!»<sup>13</sup>

Эта коллизия — безрукий ветеран, влюбленный в аристократку<sup>14</sup>, — совершенно исчезает уже в следующем стихотворении, которое также читается в рамках сцены «первое явление капитана Лебядкина» и открывает любовную линию «КЛ — Елизавета Тушина». При этом как стилистически, так и содержательно оно составляет контрастную пару со стихотворением «Любви пылающей граната» и полностью меняет стилевую парадигму поэзии КЛ, обнажая феерическую природу происшедшей с ним перемены: из псевдокапитана Лебядкин превращается в «помещика нашей губернии, да еще довольно значительного, потому что Николай Всеволодович ему все свое поместье, бывшие свои двести душ на днях продали»<sup>15</sup>. При этом остается неясным, кто дал стихотворению его название «Звезде-амазонке». Так его не называют ни сам КЛ, ни рассказчик. Название как бы прилипает к стихотворению и являет собой редкий пример прямого вмешательства в романский нарратив самого Достоевского.

Ввод в роман следующего произведения КЛ, стихотворения «Совершенству девицы Тушиной», также происходит через его публичное чтение. И хотя сам автор при этом не присутствует — стихотворение зачитывается его адресатом, Елизаветой Тушиной, — тем не менее и этот текст сопровождается автокомментарием в форме прилагаемого к стихотворению письма. Здесь повторяется мысль капитана Каргузова, высказанная им в диалоге с его начальником, о том, что в стихах пристойно то, что неблагопристойно в прозе. КЛ формулирует ее так: «Смотрите как на стихи, но не более, ибо стихи все-таки вздор и оправдывают то, что в прозе считается дерзостью»<sup>16</sup>. Смысловой статус этого суждения как ответа Белинскому можно восстановить, хотя связь стихотворения «Совершенству девицы Тушиной» со стихотворением Бенедиктова «Наездница» малозаметна в силу того, что стихотворение КЛ «Совершенству девицы Тушиной» принадлежит к иной поэтической системе, чем та, к которой относятся стихотворения капитана Каргузова и Бенедиктова. Оба этих стихотворения стилистически принадлежат позднему романтизму, тогда как стихотворение КЛ «Совершенству девицы Тушиной» имитирует стиль определенного среза русской поэзии XVIII века. Зависимость поэзии КЛ от литературы этого периода, в особенности от поэзии Тредиаковского, должна стать предметом нашего отдельного исследования, выходящего за рамки настоящей статьи.

#### 4

Интересно и важно, что общепризнанные источники поэзии капитана, стихотворения «Наездница» и «Фантастическая высказка», не относятся к числу произведений, отмеченных чертами архаизации. Напротив, современники воспринимали Бенедиктова и Мятлева как поэтов ультрасовременных. Возможно,

13 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 10. С. 103.

14 Ср.: «Представленная Достоевским в комическом ключе тема героизма и инвалидности восходит к определенному литературному источнику — сатире Сумарокова “Безногий солдат” (1759)» [Бланк 2012: 28].

15 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 10. С. 104.

16 Там же. С. 115.

поэтому связь между стихотворением КЛ «Таракан» и стихотворением Мятлева «Фантастическая выказка» (1838) определяется только общностью энтомологической темы. При этом у Мятлева отсутствует крайне важный прозаический контекст, в рамках которого КЛ формулирует свою «философию природы» и отстаивает право стихотворения «Таракан» называться басней. Скорее всего, на это стихотворение Мятлева, как и на стихотворение Бенедиктова «Наездница», Достоевский смотрел через призму оценок Белинского, который считал обоих поэтов, в особенности Бенедиктова, выпадающими из утверждаемого им, Белинским, эстетического канона. Как отметила Л.Я. Гинзбург (на ее оценки также повлиял Белинский), Мятлев и Бенедиктов относились к одному направлению или даже, можно сказать, к одному классу поэзии, которую исследовательница определила как «вульгарный романтизм» [Гинзбург 1972: 31]. К этому направлению в его сниженном виде примыкает тот пласт русской поэзии сороковых-пятидесятых годов, который послужил питательной средой поэзии КЛ в наибольшей степени. Белинский аттестовал его как «размашистый романтизм» и вел непримиримую борьбу с его многочисленными представителями в русской литературе сороковых годов<sup>17</sup>. Критик еще называл их «серобумажными» поэтами<sup>18</sup>.

Больше других доставалось поэту, чье творчество стилистически, тематически и, так сказать, в энтомологическом аспекте представляется нам лежащим гораздо ближе к творчеству обоих капитанов, Картузова и Лебядкина, чем поэзия Бенедиктова и Мятлева. Это был Афанасий Евдокимович Анаевский (1788—1866), автор пяти поэтических сборников (см.: [Рейтблат 1989]), включивших много сочинений, стилистически близких поэзии КЛ. Одно из них по форме и по содержанию особенно схоже со стихотворением КЛ «Таракан»:

Мухи скакали.  
Мухи плясали.  
Все полетели.  
И уж запели.  
Мухи резвились  
И веселились:  
Пищу сыскали.  
В деготь попали,  
Ноги связали  
И все пропали<sup>19</sup>.

Энтомологическая тема, особенно любимая Анаевским, была представлена в его творчестве не только «мухами», но и натуралистскими наблюдениями о пауке:

Испытатели природы: философ Ксенофонт и оратор Сократ, между разговоров своих, по изыскании, изложили, что в природе из различных родов пауков, одна порода есть язвительная и, что если паук укусит сонного человека в губы, то он сходит с ума и умирает, но если яд паука в человеке, звере и скотах не подейству-

17 *Белинский В.Г.* Общая идея народной поэзии // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 298.

18 *Белинский В.Г.* Повести Марьи Жуковой // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 110.

19 *Анаевский А.* Жезл правоты. Сочинение и труды Афанасия Анаевского. СПб.: Тип. Штаба Отд. корп. внутр. стражи, 1852. С. 44—45.

ет, то самый паук сходит с ума и умирает по причине, что не успел выпустить в уязвленную рану всего из себя яда<sup>20</sup>.

Сентенция о сумасшедших пауках получает у Анаевского актуальную политическую проекцию:

Находясь этих высоких понятий ученые люди: Ксенофонт и Сократ под республиканским правлением, говорили, что власть, подобная республиканской, в ней поручается хитрым гражданам управление городами без заслуг, и эти не практикованные граждане уподобляются иногда паукам, которые сонных людей кусают и сами погибают<sup>21</sup>.

Упомянутые Анаевским «испытатели природы» ассоциативно связаны, на наш взгляд, с «олицетворяющим Природу» Никифором, а натурофилософия Анаевского в целом повторяет философию КЛ, состоящую в том, что и инфузории «чувствовать умеют».

Энтомологическая тема представлена и в другом стихотворении Анаевского, «Дятел и пчелка», которое стихотворец, подобно КЛ, предлагает считать басней:

Маленькая насекомая,  
Вот как эфиром влекома:  
В воду к несчастью упала,  
Мучась где, чуть не пропала.  
И, в то же время перната,  
Ястребом в воду загната.  
К счастью на плавущую доску взошли,  
Там они дружбу свели,  
И обсушась полетели,  
На самородинку сели;  
Но тут охотник сидел,  
В Дятла стрелять он хотел.  
Пчелка тут вверх завилась.  
Тот час охотнику жалом за палец впиалась.  
Пчелка добром награждает...  
Но уязвив кого, тут умирает.  
Дятла спасла и с ним в дружбе разсталась,  
Но не в воде, а героем скончалась<sup>22</sup>.

И так же, как КЛ, Анаевский сопровождает стихотворение глубокомысленным прозаическим комментарием. Упоминание о дактило-хорее может указывать на общий источник для Анаевского и КЛ — поэзию «дактило-хорейского рыцаря» Третьяковского:

Сего рода стихи читать должно прилично дактило-хорее т.е. как в музыке бывает Stocatto.

Поэзия для себя требует: 1) Природные дарования. 2) Науку ее знания. 3) Упражнение. 4) Знание других наук. 5) Подражание авторов<sup>23</sup>.

---

20 Там же. С. 81.

21 Там же. С. 81—82.

22 Там же. С. 52—53.

23 Там же. С. 53.

Сходство между поэзией Анаевского и КЛ не исчерпывается приведенными выше примерами. Так, стихотворение КЛ:

Любви пылающей граната  
Лопнула в груди Игната  
И вновь заплакал горькой мукой  
По Севастополю безрукий<sup>24</sup>, —

представляется имитацией стиля басни Анаевского:

Не дар, а слезы покатались у Демьяна,  
Его все сети перегрызла обезьяна.  
Демьян был не дурак,  
И ну в сетях вертеться так и сяк,  
А обезьяны из далека на него смотрели,  
И так же сделать сами все хотели.  
Демьян поставил сети — сам отшел,  
Пождал и, чтож нашел?  
Прибегла не одна уж обезьяна  
И ну кружится на сетях Демьяна  
Прыг, прыг туда, сюда.  
Ахти беда!<sup>25</sup>

Сходство между двумя стихотворениями подчеркивается стилистически перекликающимся именами «Игнат — Демьян» и соответствующим этим именам редким рифмам «Игната — граната» и «Демьяна — обезьяна». Конечно, стихотворение КЛ выигрывает в силу своей краткости, близкой к афористичности, зато уступает басне Анаевского в назидательности.

Анаевский и КЛ особенно близки в области любовной лирики. Так, КЛ мог бы подписаться под следующим стихотворением Анаевского:

Амур прекрасное дитя,  
Венком кидается шутя,  
И девушек боится,  
От них бежит, стыдится,  
И с пташками лишь он играет.  
Златыми крыльями их обнимает.  
Так Лиза говорила, —  
Но вдруг стрела ее пронзила,  
И Лиза стала без ума.  
Отколь ей грусть: не может знать сама<sup>26</sup>.

Сходство между этим стихотворением и любовным признанием КЛ «О как мила она / Елизавета Тушина» усиливается за счет употребления обоими поэтами значимого для русской любовной лирики имени Лиза.

---

24 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 10. С. 103.

25 *Анаевский А.* Жезл правоты... С. 57—58.

26 Там же. С. 63.

Отмеченные выше параллели между поэзией Анаевского и стихами КЛ указывают на их глубокое родство, определенное принадлежностью к одной поэтической системе, которую можно обозначить как русскую третьестепенную поэзию сороковых-пятидесятих годов. Как уже было сказано выше, многочисленные поэты, принадлежащие к этой категории, были объектом постоянной уничижительной критики Белинского. При этом особого внимания критика удостоился Анаевский. Ему Белинский посвятил отдельную рецензию<sup>27</sup>, в которой Анаевский был провозглашен самым бездарным и одиозным из всех сочинителей:

Да, г. ассессор и кавалер Афанасий Анаевский — просто гений! Он победил и Федота Кузьмичева, сына природы, который берет мысли из-под черепа, и г. Клас-сена, именующего себя бездарным и паровую затычкой, и г. Милькеева, *упоительно* воспевшего в громкой оде русскую сивуху, и г. Бранта, автора «Жизни, как она есть», и всех бывших, сущих и будущих сочинителей в этом роде! Хвала ему! В его лице Петербург победил Москву с ее Орловыми, Кузьмичевыми, Клас-сенами и со всею ее литературою и журналистикою в настоящее время!<sup>28</sup>

Характеристика Белинским Анаевского напоминает отзывы критика о Тредиаковском. Оба не просто бездарны, они чемпионы в порождении абсурда. Это делает Тредиаковского «бессмертным» в глазах Белинского и выделяет Анаевского из ряда других «серобумажных поэтов». И действительно, «слава» Анаевского как лидера в производстве поэтической галиматии росла на протяжении пятидесятих и шестидесятих годов. В этом своем качестве Анаевский был отмечен такими известными критиками, как Пыпин, Некрасов и Чернышевский [Рейтблат 1989].

Стихи КЛ не пародируют поэзию Анаевского, а имитируют эту поэзию, потому что стихам КЛ, как и стихам Анаевского, свойственны все родовые черты русской третьестепенной поэзии сороковых годов — мнимая глубина, вписанность в псевдофилософский прозаический контекст и ориентированность на русскую поэзию XVIII века.

К этому стоит добавить, что в рецензиях Белинский называет Анаевского «ассессором и кавалером»<sup>29</sup>, то есть почти капитаном. Чины ассессора и капитана почти равны в Табели о рангах, и, хотя титулование Белинского имеет иронический характер, поэтический статус обоих стихотворцев определяется через чин. Важной, таким образом, оказывается биографическая обусловленность поэзии Анаевского: его бездарность является выражением его архетипической принадлежности к чиновничьему сословию. Он не просто плохой поэт, он чиновник, пишущий стихи, — так определил его А.Н. Пыпин:

В литературу введен был писатель, который очевидно был карикатурой, — тупоумный или одурелый чиновник, который считал себя и мудрым, и благонамеренным. По странной случайности, около этого времени заехал в Петербург мелкий провинциальный чиновник, хлопотать о своих делах. Это был некто Афанасий Анаевский, известный тогда в литературе также, как во времена Пушкина изве-

27 Белинский В.Г. Юродивый мальчик в уродливом железном клубке. Сочинение ассессора и кавалера Афанасия Анаевского // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 8. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. С. 160—162.

28 Там же. С. 162.

29 Белинский В.Г. Юродивый мальчик в уродливом железном клубке... С. 162.

стен был Александр Анфимович Орлов, — автор целого ряда небольших книжек, совсем серьезных по намерению автора, но чудовищных по своей нелепости [Пыпин 1905: 17].

Пародийная важность, которую приобретает биография Анаевского в оценках критиков, указывает на то, что Анаевский становится не просто часто упоминаемым плохим поэтом, а самостоятельным персонажем литературы пятидесятых годов, законченным и не требующим дальнейшего «усовершенствования» отражением в литературе феномена чиновника, пишущего галиматью. При этом к литературе стали относиться не только его нелепые стихи, но и чин, перипетии служебной карьеры и количество детей. А.Н. Пыпин назвал Анаевского прототипом Козьмы Пруткова:

Афанасий Анаевский... [стал] как бы прототип Кузьмы Пруткова; книжки носили, например, такие названия: «Энхиридион любознательный», «Жезл», «Экзалтацион и 9 муз», «Мальчик, взыгравший в садах Тригуляя», и т.п. [Там же].

Сближение Анаевского с Козьмой Прутковым порождает вопрос, стоит ли Козьма Прутков между Анаевским и КЛ (о том, как соотносятся фигуры КЛ и Козьмы Пруткова, напомним, писал Ходасевич). Представляется, что ответ на него — отрицательный, и для авторов обеих персонажей, КЛ и Козьмы Пруткова, творчество Анаевского стало моделью, на которую они ориентировались независимо друг от друга. Общим в подходе Достоевского к созданию стихов КЛ и в подходе авторов стихов Козьмы Пруткова стало то, что стихи плохих поэтов не пародировались (пародирование предполагает снижение, а снижать было дальше некуда), а имитировались. Как писал об этом Б.Я. Бухштаб,

вымышленный автор этих пародий Козьма Прутков осознает себя не пародистом, а подражателем: он отнюдь не для смеха, а самым серьезным образом воспроизводит любые штампы романтической поэзии, полный уверенности в своем поэтическом величии [Бухштаб 1972: 52].

Впрочем, Ю.Н. Тынянов все-таки усматривает определенные элементы пародийности в образе Козьмы Пруткова: «Явление Козьмы Пруткова... <...> ...любопытно полным, завершенным характером пародийной личности, не опирающимся на какую-либо живую литературную биографию» [Тынянов 1977а: 309]. Это соображение не содержит противоречия с утверждением Бухштаба о том, что Козьма Прутков — это не пародия, а имитация, но предполагает, на мой взгляд, в образе Козьмы Пруткова большую степень условности, то есть меньшую биографическую обусловленность творчества, чем у Анаевского и тем более у КЛ. Козьма Прутков стал обобщением довольно длинного списка «серобумажных» поэтов, ставших в сороковых-пятидесятых годах характерными фигурами русского литературного процесса.

Литературный кружок, куда Достоевский попал в середине сороковых годов и где задавали тон Белинский, Тургенев, Некрасов и Панаев, сделал имитацию «серобумажных» поэтов своей литературной миссией. Апофеозом ее стало создание цельного образа плохого поэта, чье творчество составлено из пародий на поэтов-современников, — Нового поэта [Там же: 287—288]. Его стихи, появляющиеся на страницах журналов, которые издавали Панаев и Некрасов («Отечественные записки» и «Современник»), сопровождалась подчас псевдоглубокомысленным комментарием, где обнажался пародийный под-

текст произведения и называлась «мишень», то есть пародируемый современный поэт<sup>30</sup>. Стихи Нового поэта пародировали Бенедиктова, Языкова, Растопчину и других вполне уважаемых поэтов, которые, как считалось, пережили свою эпоху и в сороковые годы воспринимались как эпигоны самих себя. Иногда объектами пародий Нового поэта становились стихи Пушкина, поскольку в контексте эпохи «утара романтизма» они казались стилистической квинтэссенцией ложноромантической поэзии. Это происходило в основном потому, что пушкинские стихи становились доступны публике много лет спустя после их написания, в поздних посмертных публикациях.

Хотя стихи Нового поэта в техническом отношении были значительно совершеннее стихов КЛ, они также могли быть источником его поэзии: типологически Новый поэт и КЛ принадлежали к одному ряду «мнимых» поэтов, в образе Козьмы Пруткова получивших свое самое известное, но далеко не единственное воплощение. Впрочем, отдельные стихотворения Нового поэта, пародирующие поэзию Бенедиктова, могли быть связаны со стихотворением КЛ не только типологически, но и генетически. Так, источником стихотворных посланий капитана Каргузова и КЛ амазонке могло быть стихотворение Нового поэта «К Фанни Эльслер», пародийно направленное против «Наездницы» Бенедиктова и имеющее подзаголовок «Подражание одному московскому стихотворцу»:

Фанни милая порхала  
Амазонкой и с ружьем,  
Грациозно приседала  
И летела напролом,  
А сценические площадки  
Света яркою струей  
Освещали ее ножки.  
Фанни! я поклонник твой!<sup>31</sup>

Это стихотворение вошло в выпущенный в 1855 году Панаевым сборник пародий-имитаций Нового поэта<sup>32</sup>. Сборник едва ли мог быть не замечен Достоевским, потому что одновременно с ним Панаев опубликовал пасквиль на самого Достоевского, названный «Литературные кумиры и кумирчики» и подписанный Новым поэтом<sup>33</sup>. В этот сборник вошли эпизоды из биографии Достоевского, отраженные в скандально известной эпиграмме Некрасова, Тургенева и Панаева «Послание Белинского» (1846 или 1847)<sup>34</sup>, а именно — эпизод с каймой (см.: [Чуковский 1949: 390]) и обморок пред «барышней с пушистыми бук-

30 [Панаев И.И.] Письмо Нового поэта к издателям «Современника» // Современник. 1850. № 11. Отд. VI. С. 92—97.

31 Там же. С. 97.

32 Панаев И.И. Собрание стихотворений Нового поэта. СПб.: Тип. Гл. штаба по воен.-учеб. заведениям, 1855.

33 [Панаев И.И.] Заметки Нового поэта о петербургской жизни // Современник. 1855. № 12. Отд. V. С. 235.

34 Н.А. Некрасовым, И.С. Тургеневым и И.Н. Панаевым написано пародийное послание Белинского Д-му «Витязь горестной фигуры...» (см.: Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 1. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1981. С. 423—424; Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 1. М.: Наука, 1978. С. 332.

лями»<sup>35</sup>. Как представляется, Достоевский не остался в долгу перед своими обидчиками, Некрасовым и Панаевым. Некоторые черты биографии КЛ пародируют отношения между Панаевым, с одной стороны, и Некрасовым и Авдотьей Панаевой — с другой. Таков треугольник «супруги Вергинские — капитан Лебядкин». Сходство возникает за счет того, что КЛ не просто становится любовником Вергинской, но и переезжает к ним в дом и живет с обоими супругами под одной крышей. Есть в биографии КЛ и другие черты, воспроизводящие биографию Некрасова. Так, стремление КЛ сделать донос, возможно, отражает слухи, циркулировавшие в кругу Герцена и Огарева, об имевшей место угрозе политического доноса на Огарева, сделанного Некрасовым через Тургенева<sup>36</sup>. Об этом эпизоде Достоевский мог знать от самого Огарева, с которым писатель близко общался в Женеве в год, непосредственно предшествовавший работе над романом. Даже наличие у КЛ сестры, игравшую очень важную роль в его жизни, — это, возможно, также черта, взятая из биографии Некрасова<sup>37</sup>.

## 5

Как стихи КЛ, так и реализуемая им в романе сверхзадача не сводятся к имитации персонажности третьестепенного русского поэта. И поэзия КЛ, и его биография отражают не только относительно простые литературные явления сороковых годов (такие как русская третьестепенная поэзия), но и значитель-

- 
- 35 См. также статью, приписываемую Достоевскому, «Письмо постороннего критика в редакцию нашего журнала по поводу книг г-на Панаева и “Нового поэта”» (Время. 1861. № 1).
- 36 Ср.: «Вот что писала Н.А. Огарева-Тучкова Е.С. Некрасовой: “Помню живо, что я была одна дома. Приходит Тургенев и говорит: “Мне нужно было видеть Огарева, но так как его дома нет, передайте ему, что Некрасов просит его не распространяться так о письмах к М.Л., потому что у него есть письма Огарева, которые он в таком случае представит куда следует”. “Это донос, — вскричала я. — И вы, Тургенев, берегись за такое поручение, и этот человек — ваш друг!” Тургенев окинул меня ленивым взглядом и сказал: “Да, я его люблю”. <...> В “Воспоминаниях” напечатано: “Раз Тургенев зашел к нам в Петербурге в отсутствие Огарева и сказал мне: “Я хотел передать Огареву поручение Некрасова, но все равно, вы ему скажите. Вот в чем дело: Огарев показывает многим письма Марьи Львовны и позволяет себе разные о них комментарии. Скажите ему, что Некрасов просит его не продолжать этого, в противном случае он будет вынужден представить письма Огарева к Марье Львовне куда следует, из чего могут быть для Огарева очень серьезные последствия”. — Это прекрасно, — вскричала я с негодованием, — это угроза доноса en toute forme [по всей форме], и он, Некрасов, называется вашим другом, и вы, Тургенев, принимаете такое поручение!”» (*Черняк Я.З.* Огарев, Некрасов, Герцен, Чернышевский в споре об огаревском наследстве (Дело Огарева — Панаевой) по архивным материалам. М.; Л.: Academia, 1933. С 123—124).
- 37 Ср.: «Знакомых в Женеве у нас не было почти никаких. Федор Михайлович всегда был очень туг на заключение новых знакомств. Из прежних же он встретил в Женеве одного Н.П. Огарева, известного поэта, друга Герцена, у которого они когда-то и познакомились. Огарев часто заходил к нам, приносил книги и газеты и даже сужал нас иногда десятью франками, которые мы при первых же деньгах возвращали ему. Федор Михайлович ценил многие стихотворения этого задушевного поэта, и мы оба были всегда рады его посещению» (*Достоевская А.Г.* Воспоминания. М.: Правда, 1987. С. 188).

но более сложные черты биографий и творчества литературных оппонентов Достоевского<sup>38</sup>. При этом характер отражения сложных литературных явлений в романе отличается от того, как здесь воспроизводятся явления, условно говоря, простые. Третьестепенная поэзия имитируется, то есть бережно переносится в роман со всеми своими мелкими детальками, тогда как сложные явления — мотивы реальных биографий — действительно пародируются. В отношении их происходит тот семантический сдвиг, который Ю.Н. Тынянов считал главным признаком пародии как художественного приема [Тынянов 1977а]. Казалось бы, в силу того, что условно простые явления, которые в романе имитируются, должны распознаваться читателем с большей легкостью, чем условно сложные, которые Достоевским пародируются. Но происходит обратное, и пародируемые Достоевским сложные объекты значительно более узнаваемы, чем простые [Цейтлин 1930: 16—23].

Объяснить это можно двумя причинами. Во-первых, в начале семидесятых годов, когда роман был опубликован, русская третьестепенная поэзия середины века отошла в недалекое, но уже очень хорошо забытое прошлое. Во-вторых, обнажение корней поэзии КЛ, уходящих в русскую третьестепенную поэзию, по-видимому, не входило в число задач, которые писатель ставил перед собой, приступая к работе над «Бесами». Первоначальный замысел Достоевского, как известно, состоял в желании написать «роман-памфлет» и задать плети «нигилистам и западникам»<sup>39</sup> в лице их идейных лидеров Грановского, Тургенева и Герцена, а вовсе не русским третьестепенным поэтам, хотя, конечно, пребывание КЛ среди революционеров соответствовало представлению Достоевского о том, какого качества поэзия «обслуживает» этот круг. В романе-памфлете прототипичность образов должна была проступать выпукло и узнаваемо. Однако это происходило не всегда: многие явления эпохи сороковых годов, описываемой в семидесятые годы, тоже могли быть забыты и потому не распознавались ни читателями романа, ни позднейшими комментаторами [Бахтин 2002: 14, 37].

## 6

Отражение в романе литературной ситуации сороковых годов, проявляющееся в активном, хотя и диссоциированном присутствии Белинского, предполагает появление рядом с ним его идейного антипода — Гоголя. И действительно, Гоголь предсказуемо появляется на страницах романа<sup>40</sup>. При этом черты некоторых гоголевских персонажей исследователи усматривают именно у КЛ. Так, было отмечено портретное сходство КЛ с Ноздрёвым [Карпов 1997]. Упомянутая в поэзии КЛ его псевдобезрукость определяет параллель с другим безру-

38 См. письмо Ф.М. Достоевского к М.М. Достоевскому 17 декабря 1846 года, Санкт-Петербург, в котором он признается: «Пишу я с рвением. Мне всё кажется, что я завел процесс со всею нашей литературою...» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28. Кн. 1. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1985. С. 135).

39 См. письмо Ф.М. Достоевского Н.Н. Страхову, 24 марта (5 апреля) 1870 года, Дрезден (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 29. Кн. 1. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1986. С. 112—113).

40 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 10. С. 105, 230; ср.: [Фридендер 1987: 10—11].

ким капитаном — с гоголевским капитаном Копейкиным. Но конечно, самым значимым проявлением гоголевской темы в романе стало самоуподобление КЛ Гоголю времен «Выбранных мест»:

— Но теперь всё, всё проехало, и я обновляюсь, как змей. Николай Всеволодович, знаете ли, что я пишу мое завещание и что я уже написал его?

— Любопытно. Что же вы оставляете и кому?

— Отечеству, человечеству и студентам. <...> Но конец перу. Написал только одно стихотворение, как Гоголь «Последнюю повесть», помните, еще он возвещал России, что она «выпелась» из груди его. Так и я, пропел, и баста.

— Какое же стихотворение?

— «В случае, если б она сломала ногу»!

— Что-о?

Того только и ждал капитан. Стихотворения свои он уважал и ценил безмерно, но тоже, по некоторой плутовской двойственности души, ему нравилось и то, что Николай Всеволодович всегда, бывало, веселился его стишками и хохотал над ними, иногда схватясь за бока<sup>41</sup>.

Как показал Ю.Н. Тынянов, еще до создания «Бесов» Гоголь времен «Переписки» становился объектом пародии Достоевского в образе Фомы Опискина [Тынянов 1977б; Фридлиндер 1987: 16–20]. Однако уподобление КЛ себя Гоголю не только явно (в случае с Фомой Опискиным гоголевская параллель явилась все-таки реконструкцией Тынянова), но и более широко отражает известные эпизоды из биографии Гоголя. Так, способность стихотворений КЛ вызывать «хохот» приводит на память известный отзыв Пушкина о «Вечерах на хуторе близ Диканьки» в «Письме к издателю “Литературных прибавлений” к “Русскому инвалиду”»: «Мне сказывали, что наборщики помирали со смеху, набирая книгу»<sup>42</sup>. Можно сказать, что, давая отсылку к этому начальному пункту биографии Гоголя и в то же время упоминая его последнее произведение — «Выбранные места», КЛ отражает в кривом зеркале собственной судьбы творческий путь Гоголя во всей его протяженности, от «Вечеров» (первой книги Гоголя) до «Выбранных мест». Последняя сцена романа, где действует КЛ (разговор КЛ со Ставрогиным), содержит все гоголевское, воплощенное в КЛ. Так, именно в этой сцене КЛ, подобно Гоголю в последний год жизни, впавшему в состояние мрачного аскетизма, пишет завещание и называет себя «раскаившимся вольнодумцем». Глубина параллели между КЛ и Гоголем отражает двойственность, которая была характерна для отношения Достоевского к Гоголю: художественные произведения, более всего «Мертвые души», Достоевский ценил, а «Выбранные места» писатель считал вовсе лишёнными художественности<sup>43</sup>. И вряд ли случайно КЛ упоминает именно тех поэтов, которых цитирует или к которым обращается Гоголь в «Выбранных местах»: Вяземского, Жуковского и Дениса Давыдова. Таким образом, в романе обращение к этим именам получает двойственный характер: они важны для Достоевского и как поэты «Арзамаса», и как адресаты писем Гоголя из «Выбранных мест».

41 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. 2-е изд, испр. и доп. Т. 10. С. 229–230.

42 *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1962. С. 89

43 См. высказывания на этот счет в «Дневнике писателя»: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 22. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1981. С. 106.

Некоторыми ключевыми чертами своей личности КЛ повторяет еще одного, наряду с Жуковским и Вяземским, персонажа и адресата писем Гоголя из «Выбранных мест» — Николая Языкова. Так, перманентно характерное для КЛ состояние опьянения является общеизвестной чертой личности Языкова, отраженной в его творчестве. Современники воспринимали его как апологета пьянства, самого постоянно находившегося подшофе. Пушкин говорил, что «кастальский ключ, из которого пил Языков, течет не водой, а шампанским» (см.: [Мирский 1992: 169]). В пародийном обращении Некрасова к Языкову «Послание к другу (Из-за границы)» на первый план выводились такие его качества, как разгул и пьянство:

«Будет Руси сын почтенный,  
Будет дока и герой,  
Будет наш — и непременно  
Будет пьяница лихой!»  
Не ошибся я в дитяти:  
Вырос ты удал и рьян  
И летишь навстречу братий  
Горд, и радостен, и пьян!<sup>44</sup>

Как отметил современный исследователь, внешность Ноздрёва, в свою очередь отраженная во внешности КЛ, повторяет определенные черты внешности Языкова «разгульного» периода. Таким Ноздрёва видел первый иллюстратор «Мертвых душ», художник Агин (см.: [Карпов 1997]). Сходство между КЛ и Языковым не ограничивается внешностью и любовью к горячительным напиткам. Динамика жизненного пути КЛ, состоявшая в переходе от пьянства, разгула и вольнодумства в первую половину жизни к состоянию мрачной трезвости и «раскаяния», напоминает драматургию биографии Языкова. Он тоже под конец жизни бросил пить, сделался мрачен, желчен и перешел на охранительные позиции. В этот период своей жизни Языков прославился стихотворным посланием «Не-нашим» (1844). В кругу Белинского оно было воспринято как донос на русских либералов и западников, прежде всего на Чаадаева<sup>45</sup>. В определенной степени стихотворение стало ответом на статью Белинского «Педант» (1842), уже процитированную нами, и, в свою очередь, направленную против близкого Языкову С.П. Шевырёва. Напомню, что Шевырёв, выведенный под пародийным именем поэта Картофелина, уподоблялся здесь Тредиаковскому [Абашева 2012].

В статье Белинского пародийно обыгрывалось характерное для русской литературы сороковых годов понятие «наши». Противопоставление «наших» «не нашим» стало важной частью литературной полемики сороковых годов, проявлением литературного и идеологического сектантства, характерного для этой эпохи и отраженного Герценом в главе «Не наши» «Былого и дум» и Достоевским в главе «У наших» в «Бесах». В это противостояние были вовлечены, с одной стороны, Белинский, Некрасов, Грановский, Чаадаев, Герцен, а с дру-

44 Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 1. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1981. С. 21.

45 См. коммент.: Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 8. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. С. 531. Ср.: [Абашева 2012].

гой стороны — Гоголь, Шевырѐв, Пётр Киреевский, Николай Языков, Константин Аксаков. Достоевский был хорошо знаком с этим конфликтом как в силу своей дружбы с Белинским, пришедшейся на пик полемики, так и благодаря вхождению в кружок петрашевцев позднее, когда он отделился от Белинского.

## 7

Как известно, первоначальным замыслом Достоевского было собрать в романе за одним столом полемистов сороковых годов. Достоевский называет среди них Белинского, Грановского, Чаадаева и «Пушкина даже»:

Почему Чаадаеву не просидеть года в монастыре? Предположите, что Чаадаев, после первой статьи, за которую его свидетельствовали доктора каждую неделю, не утерпел и напечатал, например за границей, на французском языке, брошюру, — очень и могло бы быть, что за это его на год отправили бы посидеть в монастырь. К Чаадаеву могут приехать в гости и другие: Белинский наприм[ер], Грановский, Пушкин даже. (Ведь у меня же не Чаадаев, я только в роман беру этот тип.) В монастыре есть и Павел Прусский, есть и Голубов...<sup>46</sup>

Как видим, сам этот замысел включает в себя любопытную подмену: с либералами сороковых годов, Белинским, Грановским и Чаадаевым, должны были спорить не их современники, славянофилы — Шевырѐв, Киреевский, Языков, — а шестидесятники, Павел Прусский и Константин Голубов. По мысли Достоевского, именно они, воплотившие в себе положительные идеалы почвенничества, и стали истинными «новыми людьми»:

А знаете ли, кто новые русские люди? Вот тот мужик, бывший раскольник, при Павле Прусском, о котором напечатана статья с выписками в июньском 1 номере «Русского вестника». Это не тип грядущего русского человека, но, уж конечно, один из грядущих русских людей<sup>47</sup>.

В то же время черты славянофилов и почвенников сороковых годов, Гоголя и Языкова, отразились в пародийном зеркале — КЛ. Важную, близкую авторской роль в этой полемике Достоевский отводил «Пушкину даже», который, по мнению писателя, к этому времени уже перестал быть «свистуном и либералом». Можно только удивляться тому, почему этот перелом Достоевский считал благотворным для Пушкина и губительным для Гоголя. Возможное объяснение состоит в том, что идеологическая перемена, по мысли Достоевского, обусловила взлет творчества Пушкина, но для искусства Гоголя оказалась губительной. На примере отношения Достоевского к Гоголю можно увидеть, что оценка, которую Белинский дал Гоголю в своем знаменитом письме, сохранила для Достоевского свою ценность, и к творчеству Гоголя он продолжал относиться в целом как Белинский, признавая художественную ценность «Мерт-

46 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 29. Кн. 1. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1986. С. 118. Письмо Ф.М. Достоевского А.Н. Майкову, 25 марта (6 апреля) 1870 года.

47 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28. Кн. 2. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1985. С. 328. Письмо Ф.М. Достоевского А.Н. Майкову, 11 (23) декабря 1868 года.

вых душ», но не «Переписки». Иначе обстояло дело с Пушкиным. В период работы над «Бесами» способность свернуть с ложного пути либерализма и западничества на светлый путь национального сознания Достоевский считал сильной стороной пушкинской личности, не оцененной Белинским и недоступной другим либералам, Герцену прежде всего<sup>48</sup>.

Принимая во внимание антитетичность романа, уже не кажется парадоксальным то, что время работы над «Бесами» стало пиком отрицательного отношения Достоевского к Белинскому. Суждения Белинского, отражавшие стремление критика утвердить в литературе жесткий эстетический и идеологический канон, вызывали резкое неприятие Достоевского. Это привело писателя к желанию создать некий антиканон, воплощенный в поэте, который бы соединял в своей личности и своем творчестве черты тех авторов, которых Белинский активно критиковал: Бенедиктова, Мятлева, Гоголя времен «Переписки», Николая Языкова. Попал в эту компанию и Третьяковский, воплощавший в себе, по мнению Белинского, худшие черты русского поэта. Оказались здесь и, так сказать, смежные с Третьяковским русские третьестепенные поэты, Афанасий Анаевский прежде и более всего. Черты всех этих поэтов отразились в личности и творчестве КЛ. Можно заключить, что КЛ стал олицетворением дурновкусия и «неблагопристойности» по версии Белинского.

## 8

Сложность и эстетическая амбивалентность образа КЛ приводят к тому, что мы не можем с легкостью определить, с какой степенью симпатии или антипатии Достоевский относился к тем чертам, которыми он наделяет своего героя. Скорее всего, мировоззрение и творчество КЛ — это один из примеров воспроизведения чужого сознания, характерного для романного творчества Достоевского. В то же время, несмотря на разную природу черт, составляющих творчество и личность КЛ, представляется возможным утверждать роль КЛ как универсального трикстера. Все принижается и переваривается мощным творческим желудком КЛ. Именно эта всеядность роднит КЛ с таким незаурядным явлением, как русская третьестепенная поэзия сороковых-пятидесятых годов. Воплощением ее стало творчество короля «серобумажных» поэтов Афанасия Анаевского. Близок КЛ и Третьяковскому, трикстеру среди поэтов XVIII века.

При этом идеологическая и эстетическая амбивалентность КЛ не мешает, а может быть, даже способствует тому, что КЛ воплощает в себе некоторый универсальный путь русского писателя от оппозиционности раннего творчества до раскаянности и комформизма позднего. Начавший свой творческий путь в революционной среде и выражающий социальную тематику в стихотворениях «Здравствуй, здравствуй, Гувернантка» и «Светлая личность», КЛ заканчивает свой путь «раскаявшимся грешником». Не так уж важно, что первое стихотворение принадлежит КЛ только отчасти, а второе и вовсе принадлежит не ему: в этом отношении КЛ в мире романа «Бесы» следует за Пушкиным, которому приписывались все вольнолюбивые произведения его эпохи.

48 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 29. Кн. 1. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1986. С. 207—208.

Модель творческого пути русского поэта, воплощенная в образе КЛ, приобрела особую актуальность в XX веке. Эта модель нашла отражение в творчестве и судьбе художников, для которых была близка не только эстетика абсурда и шутовство КЛ, но и финал его трагической судьбы в форме гибели и «сдачи». Мне кажется, именно потому, что Шостакович осознавал драму жизни КЛ как вечно актуальную для русской литературы, композитор поставил свой цикл, сочиненный на стихи Лебядкина, в один ряд с циклами на стихи поэтов, чьи судьбы включали гибель и «сдачу» в конце жизни: Блока, Цветаевой, Пушкина. Как признавался сам композитор, «в образе капитана Лебядкина много от шута горохового, однако в нем гораздо больше чего-то зловещего. У меня получилось очень зловещее произведение»<sup>49</sup>. Возможно, зловещим КЛ в глазах Шостаковича делало то, что самокапитуляция стала вечно актуальной темой для русской культуры.

## Библиография / References

- [Абашева 2012] — *Абашева Д. В. Г. Белинский и Н. М. Языков // Парус. 2012. № 18* (<http://parus.ruspole.info/node/3304> (дата обращения: 06.09.2016)).
- (*Abasheva D. V. G. Belinskiy i N. M. Yazykov // Parus. 2012. No. 18.* (<http://parus.ruspole.info/node/3304> (accessed: 06.09.2016)).)
- [Акопян 2004] — *Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Рос. Акад. наук, Гос. ин-т искусствознания, 2004.*
- (*Akopyan L. O. Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva. Saint Petersburg, 2004.*)
- [Бахтин 2002] — *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002.*
- (*Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo // Bakhtin M. M. Sbranie sochineniy: In 7 vols. Vol. 6. Moscow, 2002.*)
- [Бланк 2012] — *Бланк К. Стихи капитана Лебядкина: Шостакович и Достоевский // Opera Musicologica. 2012. № 3. С. 23—42.*
- (*Blank K. Stikhi kapitana Lebyadkina: Shostakovich i Dostoevskiy // Opera Musicologica. 2012. No. 3. P. 23—42.*)
- [Бухштаб 1972] — *Бухштаб Б. Я. Поэты 1840—1850-х годов. Л.: Советский писатель, 1972.*
- (*Bukhshtab B. Ya. Poety 1840—1850-kh godov. Leningrad, 1972.*)
- [Гинзбург 1972] — *Гинзбург Л. Русская лирика 1820—1830-х годов // Поэты 1820—1830-х годов / Ред. Ф. Я. Прийма и др. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1972. С. 5—66.*
- (*Ginzburg L. Russkaya lirika 1820—1830-kh godov // Poety 1820—1830-kh godov / Ed. by F. Ya. Priyma et al. Leningrad, 1972. P. 5—66.*)
- [Жолковский 1994] — *Жолковский А. К. Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука; Изд. фирма «Восточная литература», 1994. С. 54—68.*
- (*Zholkovskiy A. K. Grafomanstvo kak priem (Lebyadkin, Khlebnikov, Limonov i drugie) // Zholkovskiy A. K. Bluzhdayushchie sny i drugie raboty. Moscow, 1994. P. 54—68.*)
- [Карпов 1997] — *Карпов А. А. «Мы весело, мы шумно жили!» (Н. М. Языков и иллюстрации А. А. Агина к «Мертвым душам») // Пушкин и другие: Сб. ст.: К 60-летию проф. С. А. Фомичева / Науч. ред. и сост. В. Кошелев. Новгород: Новгородский гос. ун-т, 1997. С. 247—256.*

49 *Шостакович Д. Д. Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. СПб.: Композитор, 1993. С. 202. Из письма Д. Д. Шостаковича И. Д. Гликману 23 августа 1974 года.*

- (*Karпов А.А.* "My veselo, my shumno zhili!" (N.M. Yazykov i illyustratsii A.A. Agina k "Mertvym dusham") // Pushkin i drugie: Sb. st.: K 60-letiyu prof. S.A. Fomicheva / Ed. by V. Koshelev. Novgorod, 1997. P. 247—256.)
- [Кирпотин 1976] — *Кирпотин В.* Достоевский и Белинский. 2-е изд. М.: Советский писатель, 1976.
- (*Kirpotin V.* Dostoevskiy i Belinskiy. Moscow, 1976.)
- [Летопись 1999] — Летопись жизни и творчества Достоевского: В 3 т. Т. 1. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.
- (Letopis' zhizni i tvorchestva Dostoevskogo: In 3 vols. Vol. 1. Saint Petersburg, 1999.)
- [Липовецкий 2009] — *Липовецкий М.* Трикстер и закрытое общество // Новое литературное обозрение. 2009. № 6. С. 224—245.
- (*Lipovetskiy M.* Trikster i zakrytoe obshchestvo // Noyoe literaturnoye obozrenie. 2009. No. 6. P. 224—245.)
- [Мелетинский 2001] — *Мелетинский Е.М.* Заметки о творчестве Достоевского. М.: РГГУ, 2001.
- (*Meletinskiy E.M.* Zametki o tvorchestve Dostoevskogo. Moscow, 2001.)
- [Мирский 1992] — *Мирский Д.С.* Языков // Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. London: Overseas Publications Interchange, 1992. С. 168—170.
- (*Mirsky D.S.* Yazykov // Mirsky D.S. Istoriya russkoy literatury s drevneyshikh vremen do 1925 goda. London, 1992. P. 168—170.)
- [Пыпин 1905] — *Пыпин А.Н.* Н.А. Некрасов. Стремя портретами. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1905.
- (*Pypin A.N.* N.A. Nekrasov. S tremya portretami. Saint Petersburg, 1905.)
- [Рейтблат 1989] — *Рейтблат А.И.* Анаевский Афанасий Евдокимович // Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь: В 7 т. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 62.
- (*Reytblat A.I.* Anaevskiy Afanasiy Yevdokimovich // Russkie pisateli. 1800—1917. Biograficheskiy slovar': In 7 vols. Vol. 1. Moscow, 1989. P. 62.)
- [Тынянов 1931] — *Тынянов Ю.Н.* Предисловие // Мнимая поэзия. Материалы по истории русской поэтической пародии XVIII и XIX веков. М.; Л.: Academia, 1931. С. 5—9.
- (*Tunyaanov Yu.N.* Predislovie // Mnimaya poeziya. Materialy po istorii russkoy poeticheskoy parodii XVIII i XIX vekov. Moscow; Leningrad, 1931.)
- [Тынянов 1977а] — *Тынянов Ю.Н.* О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284—310.
- (*Tunyaanov Yu.N.* O parodii // Tunyaanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977. P. 284—309.)
- [Тынянов 1977б] — *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198—226.
- (*Tunyaanov Yu.N.* Dostoevskiy i Gogol' (k teorii parodii) // Tunyaanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977. P. 198—226.)
- [Фридлиндер 1987] — *Фридлиндер Г.М.* Достоевский и Гоголь // Достоевский: материалы и исследования / Ред. Г.М. Фридлиндер: В 20 т. Т. 7. Л.: Наука, 1987. С. 3—21.
- (*Fridlender G.M.* Dostoevskiy i Gogol' // Dostoevskiy: materialy i issledovaniya / Ed. by G.M. Fridlender: In 20 vols. Vol. 7. Leningrad, 1987. P. 3—21.)
- [Цейтлин 1930] — *Цейтлин А.Г.* Литературная пародия и классовая борьба // Русская литературная пародия / Ред. Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов; вступ. ст. А. Цейтлина и Л. Гроссмана. М.; Л.: Госизд-во, 1930. С. 5—38.
- (*Tseytlin A.G.* Literaturnaya parodiya i klassovaya bor'ba // Russkaya literaturnaya parodiya / Ed. by B. Begak, N. Kravtsov, A. Morozov. Moscow; Leningrad, 1930. P. 5—38.)
- [Чуковский 1949] — *Чуковский К.И.* Григорий Толстой и Некрасов: к истории журнала «Современник» // Литературное наследство. Т. 49—50. Н.А. Некрасов. I. М.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 365—396.
- (*Chukovskiy K.I.* Grigoriy Tolstoy i Nekrasov: k istorii zhurnala "Sovremennik" // Literaturnoye nasledstvo. 1949. Vol. 49—50. N.A. Nekrasov. I. Moscow, 1949. P. 365—396.)
- [Cox 1984] — *Cox R.L.* Stavrogin and Prince Hal // Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes. 1984. Vol. 26. No. 2/3. P. 121—126.
- [Serman 1981] — *Serman I.Z.* Стихи капитана Лебядкина и поэзия XX века // Revue des Études Slaves. 1981. Т. 53. P. 597—605.
- (*Serman I.Z.* Stikhi kapitana Lebyadkina i poeziya XX veka. Revue des Études Slaves. 1981. T. 53. P. 597—605.)

# Интерфейсы современного поэтического дискурса

Составитель блока Ольга Соколова

## От составителя

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_143

From the Compiler

«Переключение» современного общения в формат онлайн-коммуникации, которое усилилось в эпоху пандемии 2020—2021 годов, поднимает вопрос об изменении коммуникативной модели (по Р. Якобсону). Выдвижение в фокус канала и кода передачи информации определяет динамику всех компонентов коммуникативной ситуации. «Перекодирование» между реальным и виртуальным пространствами выстраивает новые процедуры идентификации адресанта, адресата (on & off the site) и текста (on & off the page [Perloff 2004]).

Технологический сдвиг охватывает как общесоциальную сферу (электронное голосование, дигитализация образования и т.п.), так и институты культуры (цифровое искусство, открытый интеллектуальный и эстетический «контент» в фонде «Wikimedia»). Поэзия, ориентированная на языковые инновации, вовлекает в зону эксперимента новые технологии, разрабатывая механизмы перекодировки из формата «бумажных» носителей в цифровую среду и меняя поэтические платформы. Формируя новые перцептивно-эстетические алгоритмы взаимодействия с цифровыми интерфейсами, поэтические практики инициируют расширение границ коммуникативных действий и участвуют в стимулировании технического развития в области социальных медиа (мультимедийные поэтические платформы, арт-сайты и др.).

На современном этапе центральный объект media studies, и в частности медиалингвистики, направлен на «датацентризм» (big data). Хотя акцент ставится уже не на моделях использования языка, ориентированных на медиа, а на моделях, ориентированных на пользователя [Androutsopoulos 2006: 421], само понятие «пользователя» информационных систем кардинально отличается от «субъекта» в русле антропоцентрического принципа. В этом плане особый интерес представляет обращение авторов блока к поэтическим стратегиям

субъективации в цифровых медиа, формирование которых основано на выстраивании локальных поэтических практик в глобальных пространствах.

Поэтический эксперимент в условиях нового интерфейса порождает специальные техносоциальные и техноэстетические режимы продуцирования и интерпретации высказывания, которые осмысляются в ряде филологических работ. Так, исследователи выделяют понятия «пространственного дизайна» как композиции языковых единиц в границах визуального макета текста [Pegloff 2010: 69]; «трансмедийного перевода» как выявления текстуры и уникальной природы каждого медиума [Reed 2009]; «биполярной природы», обеспечиваемой балансированием между «электронностью» и «литературностью» [Tomasula 2012: 484]; противостояние информационному переизбытку, когда поэзия выступает в роли «антипода против отвлечения внимания» [Stephens 2015: 23]; тенденцию к «нестандартному копированию», включающую семплирование, ремикс, транскрипцию и исправление [Edmond 2019]; связь между когнитивными технологиями и онтологическими картами в современной поэзии [Самостиенко 2021], чему в целом посвящен блок «Поэзия в технокогнитивном ландшафте», вышедший в «Новом литературном обозрении» (2021. № 167), и другие аспекты.

При этом современная поэзия оказывается той зоной языкового и технологического эксперимента, в которой происходит «переформатирование» координат коммуникативной ситуации, на что влияет, с одной стороны, повседневный язык, а с другой — новые медиа. Технологический сдвиг становится катализатором сближения поэзии с обыденным языком (по Л. Витгенштейну) и вовлечения адресата в ситуацию непосредственного общения, значимого для поэзии второй половины XX века. Взаимодействие с разговорной речью позволяет реализовать сдвиг по линии интериоризации — экстериоризации, выстраивая связи с внешним (медиа)контекстом. Такое расширение коммуникативной рамки, осуществляемое за счет взаимодействия с обыденным языком и включения новых медиа, характеризует различные индивидуальные и коллективные поэтические практики в Европе, России и США.

Именно на изучении разных форм взаимодействия поэзии и обыденного языка в условиях интеракции поэтического субъекта и компьютерных технологий, которая способствует формированию новых стратегий субъективации, концентрируются авторы блока.

Открывает блок статья **Ольги Северской** «Дневниковая поэзия (Аркадий Драгомощенко, Лин Хеджинян, Доминик Фуркад)», проблематизирующая переход между внутренней и внешней, разговорной и поэтической типами речи с точки зрения дневниковой поэзии как особого рода литературы и поэтического дневника как литературного жанра. Именно поэтические дневники рубежа XX—XXI веков, обладающие чертами эго-текста, написанного с субъективной точки зрения, и предтекста, то есть незаконченного варианта текста, становятся областью эксперимента не только с поэтической автокоммуникацией, но и с новыми художественными форматами. Пристальное внимание уделяется книгам современных поэтов, которые имеют форму дневниковых записей: «Ксении» Аркадия Драгомощенко, «My Life (Моя жизнь)» и «Strangeness (Странность)» американки Лин Хеджинян, «Son blanc du un (Белый звук нечто)» француза Доминика Фуркада. Дневниковая форма служит для оформления авторской метарефлексии как текста в тексте, позволяя перевести «внутренний диалог» в пограничную «документальную» форму, «которая про-

является в воспоминаниях о разрозненных событиях» и служит для выражения «аутокогнитивной функции».

**Владимир Фещенко**, обращаясь к проблематике расширения функций языковой и акциональной перформативности в пространстве новых медиа, исследует связь «перформативного письма» Карлы Харриман с новыми интерфейсами. В статье «Грамматургия Карлы Харриман: интерфейсы диалогической поэзии» анализируется разнонаправленное действие «перформативного письма», которое, с одной стороны, вовлекает в область интеракции адресата как чтеца, или «разыгрывателя», текста, формируя поэтическую технику «конверсификации», а с другой — стимулирует взаимодействие языка с экстралингвистическими контекстами. Материалом исследования стала пьеса 2021 года «Cloud Cantata», в которой «разыгрывается» коммуникативная модель дистанцирования связи в ситуации самоизоляции и виртуализации общения. Под грамматургией В. Фещенко понимает поэтическую технику драматургического резонанса между микро- и макроуровнями поэтического высказывания, когда «грамматические связи между элементами, фразами и субъектами-объектами буквально становятся основным каркасом драматургического действия».

В статье **Ольги Соколовой** «Транскодирование в современной поэзии: визуальная и аудиальная переводимость» акцентируется проблема перевода сообщения из одного формата в другой, который может осуществляться при перекодировке из бумажного (или аналогового) формата в цифровой, и vice versa. Опираясь на идеи «межсемиотического перевода» Р. Якобсона и «графической переводимости» как невозможности прямого переноса информации с бумажной страницы в виртуальное пространство Д. Кристалла, автор предлагает расширение такого типа перевода на разные медиа, выделяя «визуальную» и «аудиальную переводимость». В центре внимания оказываются тексты современного американского и итальянского поэтов: «Notzeit (After Hannah Höch)» Барретта Уоттена и «La Canzone Del Maggio (a poetry dis/Cover)» Лелло Воче. Транскодирование выделяется как механизм субъективации, характерный для современной поэзии в условиях формирования человеко-машинного интерфейса. При этом в фокусе поэтической метарефлексии оказываются процедуры перехода между «человеческим» и «компьютерным», которые фиксируются поэтами с помощью субъективных знаков языка: дискурсивных и дейктических маркеров.

**Татьяна Цвигун** и **Алексей Черняков** ставят вопрос о возможности компьютерного моделирования не только естественного, но и поэтического языка, обращаясь к анализу поэтических текстов, порожденных нейросетями. Беря за основу одну из классических аналитических моделей, в роли которой выступает модель «поэзии грамматики» и «грамматики поэзии» Р. Якобсона, в статье «Нейропоэзия грамматики и нейрограмматика поэзии» авторы приводят результаты эксперимента, направленного на выяснение способности нейросети имитировать «поэзию грамматики», то есть воспроизводить узнаваемые грамматические особенности текста-стимула. Используя для эксперимента трансформерную нейронную сеть «Порфирьевич», обученную на классических и современных художественных текстах, Т. Цвигун и А. Черняков поставили целью выявить способность нейросети распознавать грамматические паттерны и на основе этого генерировать грамматические структуры, являющиеся чертой авторского стиля. Использование в качестве текстов-стимулов текстов с регулярным и узнаваемым «грамматическим профилем» (А. Блока,

Б. Пастернака, С. Гандлевского, Т. Кибирова и др.) позволило сделать вывод о глубинном уровне поэтической грамматики, имитация которой далека от авторского творчества.

## Библиография / References

- [Самостиенко 2021] — *Самостиенко Е.В.* Внутренние интерфейсы языка: письмо как когнитивная технология // Новое литературное обозрение. 2021. № 167 ([https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/167\\_nlo\\_1\\_2021/article/23153/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23153/) (дата обращения: 16.11.2022)).
- (*Samostienco E.V.* Vnutrennie interfeysyazyka: pis'mo kak kognitivnaya tekhnologiya // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2021. № 167 ([https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/167\\_nlo\\_1\\_2021/article/23153/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23153/) (accessed: 16.11.2022)).)
- [Androustopoulos 2006] — *Androustopoulos J.* Introduction: Sociolinguistics and computer-mediated communication // *Journal of Sociolinguistics*. 2006. № 10(4). P. 419—438.
- [Edmond 2019] — *Edmond J.* *Make It the Same: Poetry in the Age of Global Media*. New York: Columbia University Press, 2019.
- [Perloff 2004] — *Perloff M.* *Poetry On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions*. University of Alabama Press, 2004.
- [Perloff 2010] — *Perloff M.* *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- [Reed 2009] — *Reed B.* Visual Experiment and Oral Performance // *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound* / Ed. by C. Dworkin, M. Perloff. Chicago: University of Chicago Press, 2009. P. 270—284.
- [Stephens 2015] — *Stephens P.* *The Poetics of Information Overload: From Gertrude Stein to Conceptual Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- [Tomasula 2012] — *Tomasula S.* Code poetry and new-media literature // *The Routledge Companion to Experimental Literature* / Ed. by J. Bray, A. Gibbons, B. McHale. London: Routledge, 2012. P. 483—496.

Ольга Северская

# Дневниковая поэзия

(АРКАДИЙ ДРАГОМОЩЕНКО, ЛИН ХЕДЖИНЯН,  
ДОМИНИК ФУРКАД)

Olga Severskaya

Diary Poetry (Arkady Dragomoshchenko, Lyn Hejinian, Dominique Fourcade)

**Ольга Северская** (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, ведущий научный сотрудник Отдела корпусной лингвистики и лингвистической поэтики; кандидат филологических наук) oseverskaya@yandex.ru.

**Ключевые слова:** дневниковая поэзия, поэтический дневник, жанровые особенности, интимизация, эго-текст, система тем и мотивов

УДК: 81+82-1/29

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_147

В статье рассматриваются дневниковая поэзия как особый род литературы и поэтический дневник как литературный жанр: автор исходит из того, что поэтический дневник — это конгломерат поэзии и прозы, лиро-эпическое произведение, отличающееся повествовательной структурой, системой тем и мотивов, специфической фокусировкой точки зрения, особой грамматикой времени. Прослеживается история развития дневниковой литературы от истоков до наших дней, особое внимание автор уделяет поэтическим дневникам рубежа XX—XXI веков, в которых есть признаки эго- и предтекста. Особенности современного поэтического дневника рассматриваются на примере книг А. Драгомощенко, Л. Хеджинян, Д. Фуркада, которые используют дневниковую форму для оформления авторской метарефлексии как текста в тексте.

**Olga Severskaya** (PhD; Lead Researcher, Department of Corpus Linguistics and Linguistic Poetics, Vinogradov Russian Language Institute, Russian Academy of Sciences) oseverskaya@yandex.ru.

**Key words:** diary poetry, poetic diary, genre features, intimization, “ego”-text, system of themes and motifs

UDC: 81+82-1/29

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_147

This article examines diary poetry as a special kind of literature and the poetic diary as a literary genre. The author proceeds from the fact that a poetic diary is a conglomerate of poetry and prose, a lyrical and epic work characterized by narrative structure, a system of themes and motifs, a specific focus in the point of view, and a special grammar of time. The history of the development of diary literature from its origins to the present day is traced, with the author paying special attention to poetic diaries of the turn of the 21<sup>st</sup> century, in which there are signs of “ego”- and “pre”-text. The features of the modern poetic diary are considered using the examples of books by Arkady Dragomoshchenko, Lyn Hejinian, and Dominique Fourcade, who use the diary form for the arrangement of the author’s meta-reflection as a text within the text.

## Поэтический дневник: фрагменты истории и теории

Дневниковая поэзия — понятие не новое как для мировой, так и для русской литературы.

Литературные дневники появились еще в конце VIII века в Древнем Китае, а затем, в конце IX века, и в Японии [Olszewski 2003: 23—26; Putzar 1973: 38—40; Reischauer 1993]. Автором первого литературного дневника считается знаменитый поэт и прозаик Ки-но Цураюки [Olszewski 2003: 27—46], чей «Тоса Хукку Тоса Никки», созданный в 935 году [Ibid.: 47—64; Putzar 1973: 50—56], описывает его путешествие из Тоса на Сикоку в Киото с точки зрения попут-

чицы, женщины-компаньонки, а в жанровом отношении представляет собой «контаминацию дневниковой фактографии и поэтической антологии» с постоянной сменой точек зрения [Olszewski 2003: 64], поскольку 58 стихотворных произведений влетают в этом произведении в прозаическую ткань подробнейших ежедневных заметок.

Ссылаясь именно на «Тосу Никки» и подобные сочинения, серию стихотворений, объединенных разделами прозы в форме заметок или путевого дневника, «поэтическим дневником» впервые назвал ученый и переводчик, профессор Принстонского университета Эрл Майнер, используя термин в статье «Традиции и формы японского поэтического дневника» [Miner 1968: 38] и книге «Японские поэтические дневники» [Miner 1969: 8]. Ему «кажется очевидным, что поэзия мыслится как самая основная или самая чистая литературная форма и что почти только одного ее присутствия достаточно, чтобы превратить дневник жизни в художественный дневник» [Miner 1968: 41], и это отличает «поэтический дневник» от иных, «квазилитературных» в его понимании дневниковых форм письма.

Эту форму изучали и воплощали в собственном творчестве после Второй мировой войны писатели поколения битников в Соединенных Штатах, такие как Гэри Снайдер, Джек Керуак, Филип Уэйлен и Джоан Кайгер, а также постбитники, такие как Эндрю Шеллинг и Майкл Ротенберг [Miller 1985]: они писали в форме восточного поэтического дневника, но в западном стиле.

Русская дневниковая поэзия имеет другую, западную, идущую от сентиментализма традицию [Рейнгольд 2010: 121] (ср.: [Николаичева 2014: 14–18, 27–31]), но при этом также не чужда конвергенции прозаического жизнеописания с поэтическим его осмыслением в пределах одного текста. Дневниковой называют исследователи поэзию Георгия Иванова, последние его стихотворные циклы так и называются — «Дневник» и «Посмертный дневник» [Тарасова 2009], Николая Оцупа [Алексеева 2017], Марины Цветаевой [Гаспаров 2001; Жулькова 2019], Анны Ахматовой [Гончарова 2011]. При этом дневниковый характер приписывается в этом случае собственно поэтическим текстам, без прозаических «дневниковых фрагментов» (термин В.В. Кудасовой [Кудасова 2008: 74]), речь идет скорее о конвергенции бытовых и возвышенно-поэтических подробностей.

Определяя особенности поэтического дневника как жанра, исследователи обычно отмечают в нем родовые черты «дневниковости».

Ставя этот лирический жанр в один ряд с автобиографией, мемуарами, исповедью, самоанализом и другими, в терминологии М.М. Бахтина «интимными» [Бахтин 1979: 278] речевыми жанрами, В.В. Прозоров «дневниковыми» называет более или менее регулярные, фрагментарные письменные высказывания личного характера, как правило адресованные автором самому себе с намерением закрепить в памяти важные наблюдения, впечатления, размышления [Прозоров 2019: 34] и отмечает такую их особенность:

Дневниковая запись — акт последовательного речевого творчества, побуждающего к неусыпной наблюдательности (в том числе и прежде всего к пристрастному присмотру за самим собой), способ преодоления собственной немоты и неосознаваемого отношения к быстротечной жизни, признание особой цены слова, описывающего и тем самым сохраняющего значительные крупницы повседневного жизненного опыта [Там же: 35–36].

Это созвучно и мысли И. Бродского, утверждавшего:

По самой природе своего ремесла, поэты ведут дневник. Часто против собственной воли, они честно прослеживают то, что происходит (а) с их душами, будь это расширение души или — более часто — ее усадка и (б) с их чувством языка, ибо они первые, для кого слова становятся скомпрометированными или обесцениваются [Бродский 1997: 19].

В связи с этим закономерно встает вопрос о соотношении дневника и записной книжки писателя, и функционально они действительно близки. Но если «записная книжка представляет собой собрание авторских задач и планов — проектов, замыслов, первоначальных эскизов, услышанных слов и фраз, чаще всего служит практическим целям» [Николаичева 2014: 52], то поэтический дневник представляет собой художественную «эпическую жанровую форму с элементами лирического повествования» [Рейнгольд 2010: 120], воздействующую как на «я»-авторское, так и на читателей — с учетом двухступенчатости дневниковой адресации: к «я»-автору в некотором будущем времени и к неведомому читателю-собеседнику.

## Поэтический дневник сегодня

В поэзии рубежа XX—XXI веков обнаруживаются формы, которые являются чем-то большим, нежели традиционное воплощение лирического «я» или то, что принято называть литературным дневником. Это произведения, имеющие признаки эго-текста<sup>1</sup> — текста о себе самом, об обстоятельствах жизни самого автора, описанных с субъективной точки зрения и как бы для «внутреннего употребления», и предтекста — текста в его неокончателном, незаконченном варианте, к которому автор еще предполагает вернуться, — М.Ю. Михеев относит их к определяющим характеристикам дневника [Михеев 2007: 6].

В этом контексте можно привести пример «Поэтического дневника» Андрея Родионова. Об этой книге сам поэт говорит так:

Я начал писать этот дневник в день смерти Юрия Мамлеева, 25 октября, и закончил ровно через год. Я поставил себе задачу — писать каждый день восемь поэтических строк о своей жизни, о быте, погоде, о событиях в городе Москве, в стране и мире<sup>2</sup>.

В «Поэтическом дневнике» А. Родионова тексты, представляющие собой «страницы жизни», датированы. Они отражают, например, факты личной и семейной жизни автора:

- 
- 1 С.С. Николаичева приводит весь спектр терминов, используемых отечественными исследователями: «эго-литература», «эго-документ», «автодокументальный текст», «документально-художественная литература», «литература факта» [Николаичева 2014: 32].
  - 2 Родионов А. Поэтический дневник, начатый в день смерти Юрия Мамлеева 25 октября 2015. М.: Новое литературное обозрение, 2018. Предупреждение автора и тексты этого дневника цитируются по интернет-публикации фрагмента книги (<https://snob.ru/entry/160950/> (дата обращения: 14.12.2022)).

9 ноября

Сын мой младший решил читать книжки  
С какого ж он начал романа?  
Он пошёл в магазин и купил нон-фикшен

«Про рыжего кота Боба и его хозяина-наркомана»  
Вот пришла пора искать новый роман,  
«Боб» прочитан, и слава богу,  
Какую ж теперь ты книгу взял, Ярослав?

Я купил продолжение «Боба».

Есть и осмысления каких-то внешних событий, которые интериоризируются и интимизируются (курсив в цитатах далее мой. — О.С.), в результате чего души-самолеты летят в унисон, но в разных пространствах — метафорическом и буквальном:

11 января

Ты сказала утром мне  
Знаешь, умер Дэвид Боуи  
И весь день я в тишине  
В небеса смотрю на боинги  
Дэвид Боуи поёт  
И мне хочется подпеть ему  
Самолёту самолёт  
Все там будем, в Шереметьево.

В иных заметках нет «фундирующей реальности»; о событиях, предшествовавших датированному тексту «десяти суток», которые могли вызвать мрачные мысли о смерти (*чёрный ящик над головой* — это, конечно, *гроб*, с которым ассоциируется *дом*), можно только догадываться, текст представляет собой запись в «дневнике чувств»:

10 декабря

Этот дом как чёрный ящик  
Над моею головой  
Весь свой ужас леденящий  
Ветер вкладывает в вой  
Всё холодное и злое  
Десять суток декабря  
Воплотилось в этом вое,  
Ветер, хочешь вискаря?

Давая определение дневниковых литературных форм, А.Н. Николюкин отмечает, что для них характерна «связь записей с текущими, а не с давно прошедшими событиями и настроениями» [Николюкин 2001: 232]. Однако с ним спорят как другие исследователи, так и поэтическая практика.

В частности, Е.В. Богданова, анализируя грамматические времена дневников, приходит к выводу, что в них оказываются задействованы все три временных пласта, повествование может относиться: а) к прошедшему, фиксируя прои-

зошедшие события, излагая их и анализируя; б) к настоящему, описывая эмоции и состояния самого автора, его представления о развитии событий; в) к будущему, в попытке предсказания, предвосхищения того, что произойдет [Богданова 2008: 30]. Действительно, настоящее — это время, в которое делается запись, своего рода «фокус контраста», который выбирает автор, устанавливая перспективу высказывания о каких-то фактах и их мысленных образах.

Так, в «Поэтическом дневнике» А. Родионова 13 ноября — это точка отсчета, в которой находится автор, путешествуя в прошлое — только что и давно прошедшее: «Сегодня ночью проезжал Мыгищи / И вдруг увидел я среди множества строений / Давно покинутое мной жилище», и представленное настоящим продолженным временем в давно прошедшем, в котором «по ночам в тумане / Плывут по Яузе светящиеся лодки / Наполненные бледными тенями». Временные планы совмещаются именно благодаря настоящему, как бы «нанизывающему» на одну ось три временных пласта. А запись 21 декабря у А. Родионова имеет еще более причудливый временной рисунок: в настоящем, в точке отсчета, проступает будущее событие в его цельности — с начала: «Мы поедем с тобою на тралике / Двадцать первого декабря», и до конца: «Мы летели, успели едва».

Хронотоп «Поэтического дневника» А. Родионова, таким образом, прагматичен — в том смысле, что описывается прагматическими переменными: *здесь*, выделяющей тот пространственно-временной континуум, который оказывается для говорящего сенсорно достижимым, *там*, маркирующей то, что находится за границей (или на границе) сенсорной достижимости, которые, по В.П. Рудневу, могут включаться в *Здесь*, объединяющем говорящего с объектом, о котором идет речь [Руднев 1997].

В другой форме написаны три поэтических дневника Натальи Загвоздиной<sup>3</sup>. Это вполне традиционные сборники стихов, а не датированные записи (если, конечно, не считать датировку стихотворений). Тем не менее в аннотациях к книгам отмечается, что это «и по сути, и по форме подлинно дневник, свод поэтических признаний автора»<sup>4</sup>, но «“дневник” в понимании автора даже не жанровое определение, а скорее попытка структурировать собственные отношения с временем»<sup>5</sup>. Стихотворения в книгах «идут сплошным хронологическим потоком, состоящим из фрагментов, которые автору удалось спасти от беспамятства, от немолимой поступи времени»<sup>6</sup>. Не разбирая подробно «дневниковость» поэзии Н. Загвоздиной, сошлемся на рецензию А. Климова-Южина на третью «тетрадь», в которой критик отмечает, что дневниковая рефлексия появляется здесь «в окружении людей, ландшафта, архитектуры, в развитии отношений с окружающим миром, то есть с жизнью», а жизнь есть проживание времени, которое «обставляется вещно — люди и вещи на равной ноге»; прелесть же поэтических «Дневников» Н. Загвоздиной рецензент видит в их «прерывистости и мгновенности»<sup>7</sup>.

3 Речь о дневниковой трилогии: Загвоздина Н. Дневник. М.: Время, 2010; Она же. Дневник. Продолжение. М.: Время, 2011; Она же. Дневник. Книга третья. М.: Время, 2013.

4 Опубликовано на портале «Книгогид» (<https://knigogid.ru/books/1171171-dnevnik>) (дата обращения: 14.12.2022).

5 Аннотация к заключительной части трилогии на портале «Книгогид»: <https://knigogid.ru/books/283374-dnevnik-kniga-tretya> (дата обращения: 14.12.2022).

6 Там же.

7 Луценко Е., Климов-Южин А. Из книжных лавок (о книгах С. Стратоновского, Н. Загвоздиной) // Арион. 2014. № 2 (<https://magazines.gorky.media/arion/2014/2/iz-knizhnyh-lavok-30.html>) (дата обращения: 14.12.2022).

Как замечает С.С. Николаичева, «жесткие, формальные рамки дневника в структуре художественного текста нужно накладывать на дневниковые записи осторожно — нередко данные записи — дневники по сути, но не по форме» [Николаичева 2014: 6], и приведенные примеры поэтических дневников подтверждают, в частности, правильность утверждения, что «датировка не является значимым структурообразующим признаком дневника, его принципиально важной чертой становится прерывистость, фрагментарность, «разорванность» ведущихся записей» [Там же: 33]. Вместе с тем любой дневник обладает, на что указывает Рейнгольд, рядом устойчивых характеристик: повествовательной структурой, системой тем (основных мыслей произведения в разработке обсуждаемого предмета) и мотивов (отвлеченных от конкретных деталей и выраженных в простейшей словесной формуле элементов содержания произведения, участвующих в создании фабулы/сюжета, либо повторяющихся чувств и идей поэта, превращающихся в лейтмотив произведения) [Рейнгольд 2010: 123—126]. Особенно это важно для поэтических дневников, имеющих признаки и форму, в терминах М.Ю. Михеева, предтекста.

Такую форму дневниковых записей имеют, в частности, «*Son blanc du un* (Белый звук нечто)» француза Доминика Фуркада<sup>8</sup>, «*My Life* (Моя жизнь)»<sup>9</sup> и «*Strangeness* (Странность)»<sup>10</sup> американки Лин Хеджинян и «Ксении» Аркадия Драгомощенко<sup>11</sup>, чем заслуживают более пристального рассмотрения. Будучи поэтическими произведениями, они тяготеют к прозе, напоминая серию набросков поэтических текстов, рождающихся как из прозы жизни, так и из эссеистических размышлений о поэзии, технике письма и творчестве. Последние две книги к тому же имеют традиционный для дневника вид — текст состоит из датированных отрывков.

## Доминик Фуркад. «*Son blanc du un*»

Начнем с того, что название этой книги многозначно: перевести его можно и как «Белый звук нечто»<sup>12</sup>, и иначе: «Белый звук одиночества». Так или иначе, это дневник поэта, остающегося один на один с непроявленностью и неопределенностью.

Формально, как указано в резюме на сайте издателя (перевод мой):

- 
- 8 *Fourcade D.* *Son blanc du un*. Paris: P.O.L., 1986. Цит. в статье по: *Фуркад Д.* *Contact et refractions / Контакт и преломления* / Пер. с фр. О. Северской. М.: ОГИ, 2002.
- 9 *Hejiniian L.* *My Life*. Providence, RI: Burning Deck, 1980; *Hejiniian L.* *My Life*. 2<sup>nd</sup> ed., rev. and upd. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1987; *Хеджинян Л.* *Моя жизнь. Моя жизнь в девяностых* / Пер. с англ. Р. Миронова. М.: Носорог, 2022. Цит. в статье по: *Хеджинян Л.* Из книги «Моя жизнь» / Пер. с англ. Р. Миронова // Новое литературное обозрение. 2012. № 113 ([https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/113\\_nlo\\_1\\_2012/article/18520/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/113_nlo_1_2012/article/18520/) (дата обращения: 14.12.2022)).
- 10 *Hejiniian L.* *Strangeness* // *Hejiniian L.* *The Language of Inquiry*. 1<sup>st</sup> ed., Berkeley: University of California Press, 2000. P. 135—160. Цит. по пер. с англ. А. Драгомощенко.
- 11 *Драгомощенко А.* *Ксении*. СПб.: Митин журнал; Борей Art, 1993. Цитируется в статье по электронной версии (<http://www.vavilon.ru/texts/dragomot3.html> (дата обращения: 14.12.2022)).
- 12 Именно этот вариант был выбран самим Д. Фуркадом, «нечто» как знак неопределенности возоблададо.

Son blanc du un — это одно стихотворение, отдельные части которого датированы днем, когда работа над ними была закончена; эта датировка задает, как бы независимо от самого темпа стихотворения, темп его написания<sup>13</sup>, —

и русский перевод французского слова *poète* — *стихотворение* — как нельзя лучше отражает единство процесса «творения стихов» и его результата. В структуре этой книги-стихотворения, таким образом, тема выделяется четко: «стихотворение», а мотивов несколько — это «нечто», «белизна», «звучание», связанные с константным тематическим мотивным элементом «шепот», и самая первая «дневниковая запись», датированная *июлем 1984*, содержит преемственный план предпринимаемого поэтического исследования, которое завершится *17 октября 1985*:

Son blanc du un был создан путем поворота вокруг оси, заданной словом «шепот». Почему именно «шепот»? Из-за красоты звучания этого слова, из-за богатства его значений и смысловых импликаций и из-за того, что Доминик Фуркад сосредоточился именно на возможностях развития сюжета, которые это дает<sup>14</sup>.

Перед нами текст, напоминающий известную технику «утренних страниц», предложенную Джулией Камерон в книге «Путь художника»:

Ничего большего от вас не требуется — лишь водите рукой по бумаге и записывайте все, что приходит в голову. И не бойтесь выдать что-нибудь чересчур глупое, жалкое, бессмысленное или чудное — все пойдет в дело<sup>15</sup>.

Практика помогает освободить сознание, войти в состояние потока, открыть свои творческие способности. А еще — заглянуть в бессознательное, понять свои мотивы, сделать более точные выборы.

В текстах «дневниковых записей» «Son blanc du un» нет знаков препинания, это действительно поток, где одно течение порождает другое (не случайно в одной из заметок упоминается *un laps liquide* ‘текущий круговорот’), а фразу можно членить по-разному (покажем это с помощью накладывающихся друг на друга курсива и полужирного шрифта, хотя это не единственные возможные варианты), выделяя в ней разные смысловые течения (например, фрагменты, где речь идет о *шепоте вентилятора*):

*июль 1984*

*У шепота есть оптимальный режим примерно на восьми тысячах оборотов начинаешь ясно слышать все двенадцать цилиндров услышать их проще если уже приходилось иметь дело с шепотом шепот не конфиденциален **когда я говорю я тебя люблю это не конфиденциальное сообщение** это плоскость поразительно уравновешенная разомкнутая в той же степени что и другие слова которые одно за другим я должен сейчас прошептать во всеуслышанье *частная жизнь письма шепота публичная жизнь шепота письма аудитория шепота форма и содержание входят одно в другое сдерживае-**

13 От издателя: Son blanc du un. Dominique Fourcade // <https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-055-6> (дата обращения: 14.12.2022).

14 Там же.

15 *Кэмерон Дж.* Путь художника. М.: Livebook, 2021 ([https://librebook.me/way\\_of\\_the\\_artist/vol8/2](https://librebook.me/way_of_the_artist/vol8/2) (дата обращения: 14.12.2022)).

**мая форма приходит на ум продолжает речь вентилятора** если отключить ток лопасть теряет подвижность по мере того как замедляет ход она проявляется становится словом и очень скоро под действием силы тяжести вентилятор замирает о, основы шепота пусть изо всего видимого только одна вибрация будет видна однажды увидят что **и я шепчу книгу как вентилятор** и начнется испытание **нужно вначале уподобившись вентилятору написать книгу которую можно нашептывать** но он делает и то и другое совмещая одно с другим в тысячной доле экономного нервного жеста **он пишет то что слышится его можно увидеть за этим занятием у вентилятора** нет глаз чтобы видеть что его видят и видят как **он гоняет воздух** но он об этом знает значит у шепота есть минимальная скорость в ней есть что-то от слепоты.

То же мы наблюдаем в других фрагментах дневника, например в записи *14 февраля 1985*:

Кто вы когда я пишу я некто кто пишет никто когда не пишу я некто не пишущий ничто когда я пишу я думаю о том что общего у шепота с шумерами я не ровня не ровня Сезанну (я не сравниваю с ним даже в поражении), —

где слиты воедино множество высказываний с взаимопроницаемыми границами, далеко не исчисленных в предложенной ниже интерпретации, которая может быть прочитана как стих:

Кто вы?  
Кто вы, когда я пишу?  
Когда я пишу, я некто.  
Я некто, кто пишет, никто.  
Никто, когда не пишу.  
Когда не пишу, я некто не пишущий.  
Некто не пишущий — ничто.  
Когда я пишу, я думаю.  
Я думаю о том, что общего у шепота с шумерами.  
Что общего у шепота с шумерами? Я не ровня, не ровня Сезанну...

*31 декабря 1984* делается сразу несколько записей — автор, создавая зарисовки, наблюдает за *светом* и *шепотом*, как Клод Моне за Руанским собором.

*9 февраля 1985* — опять несколько записей. «Тема дня» (устранение смысла) затем конкретизируется в «проблемах»:

*9 февраля 1985* **Проблема в том** что еще слишком *еще слишком много смысла*

*9 февраля 1985* **Проблема в том** чтобы *пустить себе в лоб пулю бессмыслицы*  
**проблема и в том** чтобы *сочинить строчку*

*9 февраля 1985* Двойная проблема **тройная проблема** написать *строчку записать в строчку звуки чей смысл сводится к ним самим* написать строчку которая не была бы стихом в нашей литературе слишком мало строк.

Сначала рассматриваются «одинарная», затем «двойная», наконец, «тройная проблема»... И следует заключение.

Сделав дневниковую запись *31 декабря 1984*: «я начал эту книгу с главной темы», — Д. Фуркад превращает дневник в ежедневник, записывая несколько заданий на *9 февраля 1985*: «Добиться безупречной белизны звука и держаться белого звука нечто... Добиться чтобы остались одни параллели а значит под-

вергнуться риску обвала параллелей безусловно белых...», — делая на том же датированном «листочке» заметки: «ШШШШ (рабочее название)».

Интересна запись от 12 февраля 1985, в которой продолжают поиски названия к тексту, уже начинающему, перебирая варианты, вырисовываться в стихах, переходящих в прозу, возвращающую автора к титульному листу и поискам объемлющего всю книгу слова:

*Название что же выбрать*  
 Не единственные в своем роде слова  
 Назальness  
 Ш  
 Рот ни к чему  
 Тожесть  
 Скворцы влажные звезды  
 Dial M for murmur  
 I could have danced all night  
 Белое звучание нечто  
 ШШШШ

*Я хотел бы все это видеть на титульном листе* (трудно придя отсюда откуда я шел говорить так чтобы ничего не сказать чтобы высказать только это ничто к которому я должен стремиться сам не зная к какому стиху я приду это ничто даже не лебединый пух покрывший Сону от истоков до устья).

Что касается тем, то они разнообразны: это и соревнования в изобразительности с мэтрами — от Расина, Малларме, Гёльдерлина до Сезанна, Матисса, Дега и Колтрейна, — у каждого из которых берется какой-то нюанс техники письма, и попытки определения понятий, которые ставятся во главе подневных записей и чаще всего касаются творчества и письма: «Шепот, слово без субъекта», «Стихотворный дом, заполненный светом», «Что такое стих», «Подслушанные пробелы», «Текст», «Гологрифмы» и т.п.; есть и «пробы звука»: Ш и ШШШШШ (обе записи под одной датой — 9 февраля 1985), а затем Ш <...> ШШШШШ (12 февраля 1985).

Временная перспектива поэтического дневника Д. Фуркада, как уже было сказано, задана ритмом стихотворения: от нового к новейшему, с четкой фиксацией моментов «здесь» и «сейчас». Однако взгляд в прошлое тоже присутствует: несколько раз упоминается предыдущая книга — «Rose-decllic (Роза-щелчок)», от которой он, как написано в аннотации, решительно отстраивается, пробуя новые «инструменты». Однако после заглавия «Son blanc du un» стоит эпиграф: «Whilst the roses were drumming “Когда розы играли на ударных”», а затем следуют и другие упоминания:

*Роза-щелчок это книга вне техники шепота на дюжине звуков... Роза-щелчок это поэма присутствия в присутствии настоящего времени (30 ноября 1984);*  
*...в Розе-щелчке стихом стала буква (с апострофом) а самый длинный мой стих занимает двадцать три строчки... но та же возможность писать не прибегая к стиху заключалась в Розе-щелчке как и многие другие возможности и это меня пугает» (7 января 1985);*  
*...происходя из Розы-щелчка и стараясь отныне ничего не сказать... пытаться говорить введя запрет на слова надеяться подойти к слову, не сказав ничего... это не просто идя по следу запрещенных слогов из поэмы откуда я родом (12 марта 1985).*

В этой логике автором ставится вопрос о «дешепотизации мира» (22 августа 1985), иными словами, обозначается переход к другой книге с другими «инструментами», от «здесь» и «сейчас» к «там» и «тогда».

Поэтический дневник Д. Фуркада может выполнять и традиционную для жанра релаксационно-терапевтическую функцию, что прямо заявлено автором в записи от 27 ноября 1984:

Ты можешь высказать все потребности все эмоции даже чувств чудовищная боль ты можешь и ее высказать для этого достаточно раскрыть лезвие ножа со складными шепотами...

А что причиняет боль? Возможно, ощущение себя белым шумом, «ничем»: «Автор велик но для всех пустой звук» (7 июля 1985); «Будучи лишенными энергии строками» и «Будучи всего лишь телом в теле» (19 июля 1985); и в заключительной записи дневника: «Это безымянный текст это тело книга чтобы войти в тело это книга вошедшая в тело это тело которого телу не забыть» (17 октября 1985).

Что касается воображаемых собеседников, то кроме уже упомянутых великих, умершего друга Пьера и ныне живущего друга Клода, это чаще всего то самое «нечто», которое может материализоваться в чем угодно, будучи непроявленной, но потенциально переменной величиной. Например, в записи от 8 июля 1985: «Небо **дружочек** сегодня какого-то дерьмового цвета», где автор обращается как к некоему безымянному, неопределенному «дружочку», так и к «дружочку небу», или же к тому и другому одновременно. Но если сравнить это с другой записью — от 6 июля 1985:

Растянувшись в одиночестве на песке *он казалось долго пытался подобрать слова а потом сказал **дружочек** я думаю о твоём теле* это все что ты открыла мне в своей душе я думаю о твоём теле я узнаю его среди всех других душ, —

получится, что «дружочком» в определенной ситуации может быть и сам автор.

Так «нечто» проявляет внутренний диалог «белого звучания».

## Лин Хеджинян. «Strangeness» и «My life»

Изучая свое творческое поведение, Л. Хеджинян действует в книге «Странность» (перевод А. Драгомощенко) почти по Фрейдю, тщательно фиксируя и датируя сны, сопровождая их интерпретацией:

**Сон 28 сентября 1987 г.** *Платье или женщина в голубом, но, может быть, в черном. Манекен, но, возможно, живая женщина. Видна не то в фас, не то в профиль. Затем в поле зрения попадают проволкосшиватель и книга, лежащая поодаль. <...> Среди всего того, что происходит во снах... можно выделить процесс неустанного исчисления. <...> То, что мнится поисками верного слова, чаще всего оказывается поисками верного объекта, нестабильного самого по себе и пребывающего опять-таки в очень нестабильном пространстве.*

Дневниковый характер (отличаясь по форме, но еще больше приближаясь к дневнику по сути) имеет и книга Л. Хеджинян «Моя жизнь» (перевод Р. Миронова). В ней нет дат, жизнь членится на некие ключевые моменты, которые

играют во всем тексте *Жизни* роль ключевых слов, фраз и мотивов, раскрывающих главную тему — «Жизнь как творчество». Число фрагментов само по себе символично: определив жанр своей книги как «автографию», Л. Хеджинян соотносит две ее редакции со своим реальным возрастом и включает в свои 37 лет в книгу 37 глав, а в 45 лет — уже 45 глав-фрагментов, каждый из которых озаглавлен строкой-сентенцией.

Во фрагменте «Трудно увернуться от движущейся воды» есть некая картина, в которой сталкиваются *дежурный по классу, мечущаяся белка, рабочие, решившие перекусить, китайка в прачечной...* Синтаксис при этом строит ложные силлогизмы — в приводимом примере второе предложение никак не указывает на причину невозможности осуществления того, о чем говорится в первом, несмотря на семантику использованного для связи противительного союза:

Каждый ребенок хотел быть дежурным по классу, чтобы в конце учебного дня энергично тряпкой пройтись по классной доске. Но белка спустилась по дымоходу и оказалась в гостиной, где в панике заметалась по стеллажам, сбрасывая на пол всякую мелочь.

Многими фрагментами позже выяснится/вспомнится, что «Белка свалила дрезденскую статуэтку, памятную тем, что в этом городе родилась моя бабушка», вспомнится и «городок Альвизо, где жили *рабочие-мигранты*, — там я увидела вереницы барачков, выzubривающих край полей». Появится напуганная ФБР «*девочка из параллельного пятого класса*», вспомнится и повторяющийся кошмар — «самолет падает, теряя контроль, штопором пробивая крышу классной комнаты, сверкая *кобальтом, красным, зеленым и желтым* из «Атласа мира» Хаммонда».

Книге Л. Хеджинян свойствен документализм, который проявляется в воспоминаниях о разрозненных событиях:

Одна китайка в мини-прачечной что-то бормотала, ускоряя темп речи, но ее мелкие па не совпадали с ее хриплым голосом.

Сколько раз мы брали в домашний плен коконы, но я никогда не видела появления хотя бы одной бабочки или мотылька.

Мы поймали в бумажный стаканчик дюжину головастиков и выпустили их в раковину, я стала набирать воду в маленький аквариум, но он не умещался под краном, пытаюсь это исправить, я случайно сбила затычку в раковине, и на моих глазах вода вытекла в сливное отверстие вместе с головастиками.

В книге царит «творческий беспорядок», «уборка» в котором позволяет провести параллели между внешним и внутренним миром, отождествив один с другим:

Я начала уборку письменного стола, сбрасывая все на кровать, протирая *ящички* маленьким кухонным полотенцем.

<...>

Беспорядок в комнате служит беспорядку ума.

<...>

Всегда ли *память* «схватывает» мысль. *Склад ума.*

Хотя Л. Хеджинян и ставит себе в книге «Моя жизнь» задачу «сдерживать проникновения», текст ими изобилует: каждое слово-образ встречается в нем минимум два раза и нет ничего, к чему бы мысль хоть раз не вернулась:

Каждому члену семьи полагалась зубная щетка определенного цвета. Американцы чаще говорят «сторож», чем «охранник». Это **имя украшено разноцветными лентами** (*Трудно увернуться от движущейся воды*).

Ряды деревьев в садах способны создавать **орнамент**. С кем бился Цезарь своими записками. **Имя украшено разноцветными лентами**. <...> Белесые стволы грушевых деревьев защищены от солнца. <...> Я изучала конкретные очертания сугубо декоративных **орнаментов** (*Это было простое совпадение*), —

а маркеры квантов текста жизни, названия глав, проникают, «выныривая» в них, в другие отрывки:

*Трудно увернуться от движущейся воды.*

*Я расписалась в каждой из его книг: **Трудно увернуться от движущейся воды***. <...> Жизнь ревет, грохочет и полнится толпами людей, упоенно занятых воспитанием. Что за дела. Исчерпав обстоятельства, тему или тональность, начинайте с новой строки.

*Религия — это глухое мычание: Тогда, неуклюже прогуливаясь по песчаному берегу, мы были похожи на раскормленных птиц*. <...> **Я расписалась синими чернилами на первых страницах всех его книг**. <...> Бедные утки на таком холоде.

*Любой фотограф скажет тебе то же самое: **Трудно увернуться от движущейся воды***. Часто ревущей и грубой, всегда женской, но не всегда женственной.

*Это было простое совпадение: Мы были как раскормленные птицы на побережье, и **невозможно было уйти от воды***. <...> Я думала, что здоровье и комфорт приходят к женщине после любви. **Любой фотограф скажет тебе то же самое**. Поэтому я не носила в снег ботинки, а в холод — теплые носки. <...> Ему не суждено было стать таким знаменитым, как Сеговия. Тем не менее **я расписалась во всех его книгах**, —

и это символизирует движущийся поток, о котором уже шла речь.

Можно ли назвать такие проникновения навязчивыми? Ответ дает автор: «Я возвращаюсь вместе со своими хроническими идеями», это своего рода процесс построения личности, или, как это определяют исследователи, константный мотив, лейтмотив творчества.

## Аркадий Драгомощенко. «Ксени»

«Ксени» Аркадия Драгомощенко напоминают скорее записную книжку писателя — дат в ней нет, зато наблюдаются переплетающиеся с реальными фактами «полеты фантазии»:

я ходил по комнате, трогал пыль на столе. *Экспедиция Амундсена, торосы*, трогал пыль на столе... *цепелин*. На кухне, оклеенной сверху донизу бутылочными этикетками, на пол слетела «Мукузани». В черных мешковатых штанах. *Фотография поражает наивностью. Красные флажки экспедиции Амундсена, пролегающей через этикетки, через руины равнин*. <...> Потом я писал письмо на этикетках. Сначала на «Кварели», потом на «Кьянти». Мысль писать на этикетках чем-то привлекала, —

и периодически возникает переадресация к внешнему адресату (в соответствии с законом жанра «ксении» — это «подарки гостям»), который иногда предстает как участник описываемых реальных событий.

Все же «Ксении» не лишены хронографии, в одной из частей есть обозначения времени, которое имеет разное течение между точками фиксации (то от минуты к минуте, то ото дня ко дню, то совмещая полдень с полночью, то включая обратный отсчет от конца к началу), соединяя их между собой — например, в самом начале приводимого ниже отрывка минута охватывает *слепок горенья в последнем*, конец одного эпизода становится началом другого):

12:00 Подобно диску солнца, кругу.../ Слепок горенья...

12:01 В последнем.../ Иногда это холмы...

12:02 Является ли завершением самоубийство?.. /

12:49 Я дарю тебе этот город, потому как пора отдавать... /

Я, возникающее из прикосновения...

15:30 Мальчик на велосипеде... /

Тело при дальнейшем его рассмотрении...

6:30 (*утро, пасмурно*) Начало тяжко, какую б хвалу... /

То, что, думалось, уже восхищено снегом...

12:00 *того же дня* Впрочем, как осени... /

Это жизнь простирается к своему пределу...

12/24:00 Но лучше пусть океан... / Ода лову мнимого соловья /

Не все открылись криптограммы почек...

12:01 Мои руки, зажигает папиросу Севастьян... /

*Теперь: 12:00 Впереди сыр, Саперави, беседа...*

— ожидание беседы за сыром с «Саперави» отсылает читателя к началу книги, где от вина остались лишь этикетки, на которых пишется текст, и непонятно, кто ждет гостей: Кондратий Теотокопулос на перекрестке в ожидании гостя (а именно так называется поминутно расписанная глава), или же сам автор, или автор и есть гость своего персонажа.

Каждая имеющая временной маркер запись может быть названа предтекстом, подготовкой к тексту собственно поэтическому:

12:00

Подобно диску солнца, кругу

далее же — сфере,

фигурой раскаленных насекомых,

переплывающая голову, как море,

недвижим мнимый соловей.

Он шест ночной,

ладонь затылка,

он ода лову, — вложен в свет, как в тень.

\* \* \*

Слепок горенья.

В таких дневниковых текстах переплетаются «свое» и «чужое» слово, как не столько «чужое», сколько «чуждое» — моменту, психологическому состоянию, обычно присущему стилю, — иногда подается собственное высказывание: так,

например, Л. Хеджинян в остраивающие кавычки берет то, что ей кажется «слишком для нее красивым», — как строчка «Ангелы даже не знают, что пребывают в движение». У А. Драгомощенко тоже достаточно таких самоотстраивающих эпиграфов и цитат.

«Собирание» разных речевых воплощений авторского «я» соответствует дневниковой функции, которую М.Ю. Михеев определяет как функцию документации своей идентичности [Михеев 2007: 16]. А. Драгомощенко говорит об этом ярче других:

Возможно, где-то в самом начале зеркало было разбито. <...> Не исключено, что тогда же не произошло оседания распыленного «я» в некий узор, который впоследствии слепым пальцам предстояло читать...

Но превалирует в такого типа текстах аутокогнитивная функция — как известно, дневник позволяет лучше познать мотивы собственных поступков и извлечь опыт из «потока жизни» [Там же], в данном контексте — мотивы речевого творческого поведения. А. Драгомощенко определяет это так: «я понимаю я» либо «я учу я».

Безусловно, «Ксении», как и книги, о которых уже шла речь, — это «профессиональные дневники». Они представляют собой явленный в форме дневника черновик, подготовительные материалы. А. Драгомощенко, кажется, перечитывает свой дневник — так, в продолжение записи «От автора»: «Я начал писать эту книгу в 1989 году, как пишут криминальный роман. Мне думалось, что “книга о любви”... должна являться чем-то наподобие расследования... Я полагал начать с тривиального “признания”...» — появляются в книге «отшлифованные» строки: «...поэзия — не признание в любви, “языку и возлюбленной”, но дознание: как в тебе возникают они — изменяя тебя...»

В чем смысл поэтических дневников? О пользе дневниковых записей убедительно рассуждает Ю. Киприянов:

*Поэтический дневник — опись, список, инструкции и рекомендации к тем действиям, процессам и орудиям, которые использует стихотворец в своём труде.*

Дневник это — поля и улицы, парки вокруг поэтических зданий и комплексов, флюгеры, следящие за ветром перемен в обществе, в жизни самой творческой личности<sup>16</sup>.

Как и в литературных дневниках, в дневниках поэтических «документальные» прозаические записи расширяют пространство и время повествования, их тематическая и мотивная структура позволяет выстроить сюжет и определить фабулу — с той разницей, что они будут соединять с помощью синтаксиса и гиперсинтаксиса в «сюжет» слова и смыслы, а «фабула» будет формироваться возникающими смысловыми пересечениями и приращениями. Собственно поэтические, стихотворные фрагменты будут приносить в «фактуру», созданную объектами возможного поэтического мира, эмотивность и оценочность, а также лирическое начало авторского «я», эго-элемент.

---

16 Киприянов Ю. О пользе и смысле записей в литературном дневнике // <https://stihi.ru/diary/kiprmailru/2020-05-22> (дата обращения: 14.12.2022).

Однако можно отметить и особенность таких «дневников»: будучи литературным фактом, они используют дневниковую форму для оформления авторской метарефлексии как текста в тексте.

## Библиография / References

- [Алексеева 2017] — *Алексеева Л.Ф.* Реминисценции и аллюзии в «дневнике в стихах» Н.А. Оцуа // Вестник Московского государственного областного университета. Сер.: Русская филология. 2017. № 5. С. 77—85.
- (*Alekseeva L.F.* Reministsentsii i allyuzii v “dnevnikе v stikhakh” N.A. Otsupa // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Ser.: Russkaya filologiya. 2017. № 5. P. 77—85.)
- [Бахтин 1979] — *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 237—280.
- (*Bakhtin M.M.* Problema rechevykh zhanrov // Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva. Moscow, 1979. P. 237—280.)
- [Богданова 2008] — *Богданова Е.В.* Языковые особенности жанра дневника // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2008. № 1. Ч. 1. С. 28—33.
- (*Bogdanova E.V.* Yazykovye osobennosti zhanra dnevnikа // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. 2008. № 1. Ch. 1. P. 28—33.)
- [Бродский 1997] — *Бродский И.* Поклониться тени / Пер. с англ. Е. Касаткиной // Звезда. 1997. № 1. С. 8—20.
- (*Brodskiy I.* To Please a Shadow // Zvezda. 1997. № 1. P. 8—20. — In Russ.)
- [Гаспаров 2001] — *Гаспаров М.Л.* Марина Цветаева: От поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализ. Интерпретации. Характеристики. СПб.: Азбука, 2001. С. 136—137.
- (*Gasparov M.L.* Marina Tsvetaeva: Ot poetiki byta k poetike slova // Gasparov M.L. O russkoi poezii. Analizy. Interpretatsii. Kharakteristiki. Saint Petersburg, 2001. P. 136—137.)
- [Гончарова 2011] — *Гончарова Н.* О так называемых «дневниковых записях» Анны Ахматовой // Вопросы литературы. 2011. № 3. С. 327—357.
- (*Goncharova N.* O tak nazyvaemykh “dnevnikovyykh zapisyakh” Anny Akhmatovoy // Voprosy literatury. 2011. P. 327—357.)
- [Жулькова 2019] — *Жулькова К.А.* «Дневниковость» поэзии и прозы М.И. Цветаевой // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. 2019. № 4. С. 143—146.
- (*Zhul’kova K.A.* “Dnevnikovost” poezii i prozy M.I. Tsvetaevoy // Sotsial’nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Ser. 7: Literaturovedenie. 2019. № 4. P. 143—146.)
- [Кудасова 2008] — *Кудасова В.В.* Дневник как жанровая стратегия творчества Аполлона Григорьева // Грехнёвские чтения — VII: Сб. науч. тр. Н. Новгород, 2008. Вып. 5. С. 74—82.
- (*Kudasova V.V.* Dnevnik kak zhanrovaya strategiya tvorchestva Apollona Grigor’eva // Grekhnyovskie chteniya’ — VII: Sbornik nauchnykh trudov. Nizhniy Novgorod, 2008. Iss. 5. P. 74—82.)
- [Михеев 2007] — *Михеев М.Ю.* Дневник как эго-текст (Россия, XIX—XX века). М.: Водолей Publishers, 2007.
- (*Mikheev M.Yu.* Dnevnik kak ego-tekst (Rossiya, XIX—XX veka). Moscow, 2007.)
- [Николаичева 2014] — *Николаичева С.С.* «Дневниковый фрагмент» в структуре художественного произведения: на материале русской литературы 30—70 годов XIX века. Дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2014.
- (*Nikolaicheva S.S.* “Dnevnikovyy fragment” v strukture khudozhestvennogo proizvedeniya: na materiale russkoy literatury 30—70 godov XIX veka. PhD Thesis. Nizhniy Novgorod, 2014.)
- [Николюкин 2001] — *Николюкин А.Н.* Дневник // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: ИНИОН РАН; Интелвак, 2001. С. 232—234.
- (*Nikolyukin A.N.* Dnevnik // Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy / Ed. by A.N. Nikolyukin. Moscow, 2001. P. 232—234.)
- [Прозоров 2019] — *Прозоров В.В.* Дневник как лирический речевой жанр // Жанры речи. 2019. № 1 (21). С. 34—41.

- (Prozorov V.V. Dnevnik kak liricheskiy rechevoy zhanr // Zhanry rechi. 2019. № 1(21). P. 34—41.)
- [Рейнгольд 2010] — Рейнгольд А.С. Жанровые особенности литературного дневника и дневник как нелитературный текст // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2010. № 11(54). С. 118—129.
- (Reyngol'd A.S. Zhanrovye osobennosti literaturnogo dnevnika i dnevnik kak nелiteraturnyy tekst // Vestnik RGGU. Ser.: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya. 2010. № 11(54). P. 118—129.)
- [Руднев 1997] — Руднев В.П. Пространство // Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997 ([https://www.booksite.ru/fulltext/slo/var/cul/tur/rud/nev/rudnev\\_v/86.htm](https://www.booksite.ru/fulltext/slo/var/cul/tur/rud/nev/rudnev_v/86.htm) (дата обращения: 14.12.2022)).
- (Rudnev V.P. Prostranstvo // Rudnev V.P. Slovar' kul'tury XX veka. Klyuchevye ponyatiya i teksty. Moscow, 1997 ([https://www.booksite.ru/fulltext/slo/var/cul/tur/rud/nev/rudnev\\_v/86.htm](https://www.booksite.ru/fulltext/slo/var/cul/tur/rud/nev/rudnev_v/86.htm) (accessed: 14.12.2022)).)
- [Тарасова 2009] — Тарасова И.А. Жанр дневника в поэзии Георгия Иванова // Жанры речи. 2009. № 6. С. 365—375.
- (Tarasova I.A. Zhanr dnevnika v poezii Georgiya Ivanova // Zhanry rechi. 2009. № 6. P. 365—375.)
- [Miller 1985] — Miller M.J. The Poetics of Nikki Bungaku: A Comparison of the Traditions, Conventions, and Structure of Heian Japan's Literary Diaries with Western Autobiographical Writings. New York; London: Garland Publ., 1985.
- [Miner 1968] — Miner E. The Traditions and Forms of the Japanese Poetic Diary // Pacific Coast Philology. 1968. Vol. 3. P. 38—48.
- [Miner 1969] — Miner E. Japanese poetic diaries. Berkeley: University of California Press, 1969.
- [Olszewski 2003] — Olszewski K. Ki no Tsurayuki a poszukiwanie tożsamości kulturowej w literaturze japońskiej X w. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagellońskiego, 2003.
- [Putzar 1973] — Putzar E. Japanese literature: A historical outline. Tucson: University of Arizona Press, 1973.
- [Reischauer 1993] — Japan: An Illustrated Encyclopedia / Ed. by E.O. Reischauer. Tokyo; New York: Kodansha, 1993.

Владимир Фещенко

# Грамматургия Карлы Харриман:

ИНТЕРФЕЙСЫ ДИАЛОГИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ<sup>1</sup>

Vladimir Feshchenko

Carla Harryman's Grammaturgy: Interfaces of Dialogical Poetry

**Владимир Фещенко** (Институт языкознания РАН, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) takovich2@gmail.com.

**Vladimir Feshchenko** (Dr. habil.; Senior Researcher, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences) takovich2@gmail.com.

**Ключевые слова:** языковое письмо, интерфейс, обыденный язык, поэтическая речь, драматургический текст

**Key words:** language writing, interface, ordinary language, poetic speech, dramatic text

УДК: 82-1

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_163

UDC: 82-1

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_163

Статья повествует о «перформативном письме» Карлы Харриман, реализованном в серии гибридных поэтико-драматических текстов одной из представительниц «языковой поэзии» США. Пьесы Харриман основаны на «языковой игре» (в смысле Л. Витгенштейна) как диалогической форме эстетического высказывания. «Грамматургия» подобных текстов обнажает инфраструктуру языка и интерфейс взаимодействия говорящего с языком. Рассматриваются тексты Харриман разных периодов, в которых проблематизируются понятия коммуникации, повседневного языка, субъективности. Основное внимание уделено пьесе 2021 года «Cloud Cantata», «разыгрывающей» ситуацию коммуникативной близости/удаленности в условиях самоизоляции и виртуализации общения.

This article recounts Carla Harryman's "performance writing," which has been realized in a series of hybrid poetic-dramatic texts by one of the representatives of American Language poetry. Harryman's plays are based on "language games" (in the Ludwig Wittgenstein's sense) as a dialogic form of aesthetic expression. A "grammaturgy" of such texts exposes the infrastructure of language and the interface of activities between the speaker and the language. Texts by Harryman of different periods are discussed in which the concepts of communication, everyday language, and subjectivity are challenged. Special attention is paid to her 2021 play *Cloud Cantata*, which "plays out" the situation of communicative proximity and remoteness in conditions of self-isolation and the virtualization of communication.

Напряжение между обыденным языком и поэтической речью обостряется в моменты трагических событий в истории и нарастает в процессе осмысления этих событий. В стихотворении американского поэта-объективиста Джорджа Оппена «Левиафан» («Leviathan»), опубликованном в 1965 году, говорится о кризисе коммуникации в эпоху мировой войны, геноцида и страха ядерной зимы, пережитом в 1940-е и осознававшемся в последующие десятилетия: *Truth also is the pursuit of it: / Like happiness, and it will not stand. // Even the verse begins to eat away / In the acid. Pursuit, pursuit; // A wind moves a little, / Moving in a circle, very cold* («И правда тоже к этому стремление: / Как счастье, и она не остается. // Даже стих начинает разъедать / В кислоте. Стремление,

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-28-00522) в Институте языкознания РАН.

стремление; // Чуть движется ветер, По кругу, очень холодный»<sup>2</sup>). В эпоху, когда правда уже не принадлежит словам, поэту остается призвать к обыденному дискурсу: *How shall we say? / In ordinary discourse— // We must talk now. I am no longer sure of the words, / The clockwork of the world. What is inexplicable // Is the 'preponderance of objects.' The sky lights / Daily with that predominance // And we have become the present* («Как сказать? / В обыденной речи — // Сейчас мы должны говорить. Я больше не уверен в словах, / Часовом механизме мира. Непостижимо // “Преобладание объектов”. Небо каждый день / Озаряется этим господством, // И мы стали настоящим»). Но и там уверенность в словах и их смыслах тает. Текст завершается словами: *We must talk now. Fear / Is fear. But we abandon one another* («Сейчас мы должны говорить. Страх / Есть страх. Но мы покидаем друг друга» [Orpen 2008: 89]). Упрощенный до мельчайших шифтеров синтаксис этого стиха актуализирует драму говорения в эпоху кризиса, когда тем не менее интимная коммуникация остается спасительным делом поэзии в нашем картонном мире.

В 1960-е годы Оппен наблюдал такую камерную, дружескую художественную коммуникацию в театре «New Bowery» в Нью-Йорке, где новые американские поэты, такие как Фрэнк О'Хара, Амири Барака и Диана ДиПрима выступали с поэтическими чтениями для немногочисленной группы слушателей и зрителей. Позднее Оппен напишет стихотворный текст под названием «The Poet's Theater». И это подводит нас метонимически, но и сущностно к фигуре Карлы Харриман, современной поэтессы, одной из ярчайших представительниц «языкового движения» в американской поэзии последних десятилетий. Больше всего она известна как одна из создательниц Театра поэтов в Сан-Франциско, действовавшего с 1978 по 1984 год<sup>3</sup>, и как автор необычных по языку пьес, читающихся как диалогическая поэзия языка.

Тексты Харриман представляют собой экспериментальные гибриды различных жанров и модусов письма. Сама она предпочитает говорить о своих опытах как о *performance writing* — поэтическом письме, предназначенном для драматургического исполнения<sup>4</sup>. При этом она подчеркивает, что и сам акт письма является первичным исполнением текста. Как и другие представители *language writing*, Харриман создает свои тексты не только как языковые лаборатории, но и как поэтическую критику дискурсов власти. Лин Хеджинян, в соавторстве с которой Карла создала ряд текстов, в эссе «Варварство» — своем обзоре исторического контекста «языковой школы» — указывает на некоторые константы, объединяющие самых разных авторов, работающих в этом направлении: пересечение эстетического и этического, изоморфность эстетических и социальных поисков, новые пути мышления, новые взаимосвязи между компонентами мысли и письма. Среди этих характеристик также принципиальная установка на неизолированность стихотворения как эстетического объекта и проблематизацию границ между жанрами (прозой и поэзией, эссеистикой и драматургией и т.д.) [Хеджинян 2012]<sup>5</sup>.

2 Пер. с англ. И. Редькиной, М. Захарова и Ю. Серебренниковой; цит. по книге: *Нельсон М.* О свободе. Четыре песни о заботе и принуждении. М.: No Kidding Press, 2022. С. 1.

3 См. об этом книгу: [Bean 2019].

4 В частности, этому понятию посвящена статья Харриман «Rules and restraints in women's experimental writing», включенная в сборник: [Hinton, Hogue 2001].

5 Подробнее о поэтике *language writing* см. в нашей статье: [Фещенко 2021].

Языковая драматургия К. Харриман — это доведенный до радикального лингвистического эксперимента поддраматический театр, аналогом которого во Франции можно считать «речевой театр» Валера Новарина, а в России — тексты Александра Кондратова или Владимира Казакова<sup>6</sup>. При этом тексты Харриман не прекращают быть поэтическими: их структура и материальность не отделяют их от поэтического дискурса<sup>7</sup>. Сама автор в аннотации к книге «There Never Was a Rose Without a Horn» описывает свои тексты как «гибридное письмо, инсценированное в зазоре между художественным и теоретическим, домашним и историческим, абстрактным и андрогинным, рациональным и иррациональным, между творцом и ее артефактом» [Наггуман 2001]<sup>8</sup>.

Начиная с самых ранних пьес Харриман рубежа 1970—1980-х<sup>9</sup> основным конфликтом в них служит взаимодействие обыденного дискурса с иными дискурсами. Книга «Under the Bridge», посвященная несовершенству, составлена из коммуникативных фрагментов, чаще всего односторонних. Говорящий обращается к собеседнику, и в этом обращении заключается весь коммуникативный акт. В одной из сценок герой объясняет так свой коммуникативный подход: *I DID NOT MEAN ANYTHING* («Я НИЧЕГО НЕ ИМЕЛА В ВИДУ»). Как поясняется в биографической статье о Харриман в связи с этим текстом, «подозрительность Харриман по поводу коммуникации, кажется, обнаруживает себя и в смысле недоверия к языку в том, что он якобы “имеет в виду то, что мы говорим”, и в смысле недоверия публики, воспринимающей эти слова и идеи» [Мих 2007: 174].

В программном тексте Харриман (гибриде эссе и пьесы) «The Middle» инсценируется критика конвенциональных и патриархальных властных структур языка<sup>10</sup>. А текст под названием «Autonomy Speech» рождается как преобразованный в пьесу «разговор» (talk)<sup>11</sup>. Персонажами, как часто у Харриман, здесь

- 
- 6 См. также подборку авангардной драматургии, характерно названную «Языковой театр» [Рясов 2018].
  - 7 В России ближайшим аналогом такого поэтико-драматургического письма с установкой на перформанс выступают, как представляется, драматические «документальные» поэмы Кети Чухров. См. также специальный выпуск альманаха «Транслит», посвященный «драматургии письма» (2016. № 18).
  - 8 В предуведомлении к первой публикации Харриман на русском языке в «Митинном журнале» Василий Кондратьев так пояснял природу ее театральности: «Теперь, видимо, можно и о поэтическом театре. Чтобы не спутать с “Отравленной туникой” или “Мрамором”, перевести просто: “Театр поэтов”, — так называется театр, ставивший вещи Карлы Гарриман. От “нормального” он отличается тем, что в нем актеры (а их много) все говорят от лица автора. Хорошего поэта должно быть много, не правда ли? Поэтому Карла Гарриман пишет драматические стихи и прозу, в которой переговариваются люди, предметы, слова и даже отдельные мысли» [Кондратьев 1990].
  - 9 В частности, в таких как «Percentage» (1979), «Under the Bridge» (1980) и «Property» (1982).
  - 10 Прочтение поэтики Харриман (наряду с текстами других представительниц языкового письма, таких как Лесли Скалапино и Мей-Мей Берссенбрюгге) с позиции феминистской критики см. в: [Simpson 2000].
  - 11 Talk — один из важных модусов устно-письменного коллективного языкового письма, которым пользуются многие авторы этого направления. Так, Боб Перельман устраивал в 1980-е серию встреч-публикаций «Writing/Talks» с участием ряда «языковых поэтов». Кит Робинсон вел на радио в Беркли еженедельную программу «In the American Tree: New Writing by Poets». Еще один устно-письменный коллективный проект языковой школы — «The Grand Piano», «опыт коллективной автобиографии» десяти авторов в десяти томах, выходящих с 2006 года по настоящее время.

выступают цитаты из других авторов, включающиеся в эстетическое пространство драматического диалога. В отношении этого текста в одном из интервью писательницы звучит важная мысль, что страница используется для перформирования диалога, страница — это инсценировочное устройство, то есть интерфейс между текстами и голосами: «I use the page to perform the dialogue, first, although I think of the page also as a staging device» («Я использую страницу в первую очередь для исполнения разговорной речи, хотя страница в моем понимании — также и своеобразное инсценировочное устройство») [Simpson 1996: 514–515].

Повседневность<sup>12</sup> представлена в таких языковых пьесах как цепь речевых актов, но не как беккетовская катастрофа, а скорее как витгенштейновская игровая структура. Другая пьеса с говорящим названием, «La quotidienne», переведенная на русский Василием Кондратьевым как «Каждодневица»<sup>13</sup>, составлена из диалогов между двумя персонажами, имена которых от сцены к сцене меняются. Более того, в третьей сцене персонажи становятся метатекстуальными элементами, а именно «вопросом» и «ответом», а в следующей сцене происходит диалог уже между «вопросом к ландшафту» и «самим ландшафтом», ставя интерфейс общения на место самих говорящих: *К ЛАНДШАФТУ: Я должен тебе довериться. / ЛАНДШАФТ: Не доверяйся мне. / К ЛАНДШАФТУ: У меня море проблем. / ВОПРОС: Но почему я? / ОТВЕТ: Мне не с кем говорить. / ЛАНДШАФТ: Я не говорил ни с живой душой. / ВОПРОС: Но за кого ты меня принимаешь? / ЛАНДШАФТ: Не знаю в точности. В любую минуту могу распознать на кусочки* [Харриман 2022: 689]. Слова в синтаксической цепочке высказываний стремятся выбиться из семантического порядка. Грамматика фразы становится мизансценой действия. Языковая игра по Витгенштейну разыгрывается как драматическая сценка.

В пьесе-поэме «Sue in Berlin», которая именуется Карлой «поливокальным монологом», языковая игра в витгенштейновском смысле разыгрывается между разными частями текста. Повторяющиеся и модулирующиеся фразы представлены, как если бы они были произнесены разными голосами: одного персонажа или нескольких, остается на усмотрение читателя. При этом объекты, слова, языковые конструкции уравниваются в правах с персонажами, а точнее с акторами (как их понимает современная философия), или, пользуясь синтаксической терминологией, актантами: *Lilac and horseradish, the language of the game and the persons playing the game are the same* («Сирень и хрен, язык игры и лица, играющие в игру, — одно и то же» [Harriman 2017: 66]. Персонажами могут здесь выступать сами акты пьесы (то есть ее части), а акты речи, в свою очередь, могут выступать персонажами.

То, что в традиционной пьесе могло быть ремаркой, выступает в роли языковой игры на метауровне (как дискурсивные фразы *stay in touch; be in touch*

---

Авторы этого коллективного мемуара (среди которых также К. Харриман) реконструируют и контекстуализируют свою писательскую практику, восходящую к поэтическим чтениям в кафе «Grand Piano» в Сан-Франциско в 1970-е годы.

12 В 1988 году Харриман курировала в Беркли серию вечеров, посвященных «Поэтике повседневности». Материалы этих обсуждений были опубликованы позже в специальном выпуске «Poetics Journal», посвященном категории лица в языке и поэзии (1991).

13 Включена в антологию новейшей поэзии США [Пробштейн, Феценко 2022] наряду с еще несколькими ее текстами в русских переводах.

в скобках). Видно, что пространственный дизайн страницы также активно участвует в коммуникативном действии пьесы [Ibid.: 67]:

Act II  
(Let's face it)

*examine*

What do you see?

I am the one who asks questions.

What do you see?

I ask questions.

(stay in touch)

(be in touch)

Акт II  
(Будем откровенны)

*обследуем*

Что ты видишь?

Я тут задаю вопросы.

Что ты видишь?

Я вопросы задаю.

(остаемся на связи)

(будем на связи)

Перформативные акты становятся операторами коммуникативной игры (*Will they move over, here? / Look inside? / Come inside? The door's of / Look / Its hinges. It's / No beauty / Look, it's / Happening now* («Они подвинутся, сюда? / Глянь внутрь? / Войди внутрь? / Дверь выключена / Смотри / Дверные петли. В этом / Ничего красивого / Глянь, оно / Происходит сейчас» [Ibid.: 85].

Эту технику можно было бы назвать *грамматургией*, так как грамматические связи между элементами, фразами и субъектами-объектами здесь буквально становятся основным каркасом драматургического действия. Так, в этом фрагменте, названном «песня» (*song*), дейксис разыгрывается самыми разными языковыми средствами — местоимениями, предлогами, личными местоимениями; при этом аномальные конструкции типа *where you be* и *how I be*, вполне возможные в англоязычном песенном дискурсе, тут словно переговариваются между собой в стихе [Ibid.: 79—80]:

Nobody down there  
Nobody down there  
Nobody down there  
Nobody down there

Where you be  
Where you be

Владимир Фещенко

Somebody in here  
Somebody in here  
How you be  
How you be

You ask a question  
An echo will answer  
You ask a question?  
An echo will answer  
How I be  
How I be

Никого там внизу  
Никого там внизу  
Никого там внизу  
Никого там внизу

Где тебе  
Где тебе

Кто-то тут внутри  
Кто-то тут внутри  
Как тебе  
Как тебе

Ты вопрос  
Эхо ответ  
Ты вопрос?  
Эхо ответ  
Как мне  
Как мне

Витгенштейновская лингвофилософия и критика обыденного языка — одна из главных техник языкового письма. Особенно ярко это видно у Чарльза Бернстина, Лин Хеджинян и Карлы Харриман. В пьесах Харриман понятие «языковой игры» по сути — материализация метафоры, включение обыденных фраз в диалогические конфликты и когнитивные диссонансы. У Витгенштейна в книге «Zettel» есть такая заметка: «Придумать игру — придумать язык — придумать машину». Харриман придумывает эстетически заряженные игры, в которых язык выступает в разных ролях: и правил, и их нарушений, и конкретных ходов, борьбы, эндшпиля. От Витгенштейна в языковом письме также особая роль трактатной формы. У Харриман многие пьесы-поэмы строятся как ряд пропозиций, в русле фокуса многих языковых поэтов именно на предложении как единице поэтического дискурса. Одно из недавних произведений Карлы, «Adorno's Noise», представляет собой эпическое эссе по мотивам трактатов Теодора Адорно на темы искусства, памяти, политики и поэзии. Философские сентенции франкфуртского философа служат здесь катализаторами самых разных форматов письма: от однострочных протокольных пропозиций до репетитивного минималистичного стиха. Некоторые секции строятся как на низывающиеся друг на друга пропозициональные секвенции о самом процессе

такого письма: *in writing a poem she is not writing a novel in writing a novel she is / not writing an essay in writing an essay she is not writing a diatribe / in writing a diatribe she is not putting her body on the line in putting / her body on the line she is not going to jail in going to jail she is / not getting a job in getting a job she is not protesting in protesting / she is not elucidating her point of view in elucidating her point of / view she is not writing a poem* («сочиняя стих она не сочиняет роман сочиняя роман она / не сочиняет эссе сочиняя эссе не сочиняет диатрибу / сочиняя диатрибу не ставит свое тело на карту ставя / тело на карту она не идет в тюрьму отправляясь в тюрьму она / не получает работу получая работу не протестует протестуя / не проясняет свою точку зрения проясняя точку / зрения она не сочиняет стих») [Harriman 2008: 89].

Но это еще и текст-партитура для исполнения. Сама Харриман исполняет его фрагменты, трансформируя разные режимы письма в вербально-шумовой перформанс. В последние годы, начиная с этой вещи, Карла все чаще перемещает свой языковой театр в пространство интернета. А в годы пандемии новая сетевая мультимедиальность становится для нее хоть и вынужденной, но творчески продуктивной мерой.

Такой вид «перформативного письма» открывает возможности операций с текстом не столько как интерпретацией смысла, сколько как с интерпретацией в музыкальном смысле — как с индивидуальным, оригинальным исполнением (interpretation). Текст должен быть буквально сделан чтением и в конечном счете читателем. Труд исполнителя такого письма еще и в вольной трактовке границ высказывания, от обрывочности обыденной фразы до законченности логической пропозиции. То есть логическая пропозиция может быть атомизирована чтением или читателем по его усмотрению. «Шум Адорно» — экспериментальное пространство диалога между поэзией и критической теорией. Диалогичность явлена здесь не в драматической форме, а в осцилляции между разными режимами высказывания: художественного или философского, поэтического и прозаического, локутивного и иллокутивного.

Особый интерес в свете проблемы новых интерфейсов представляют тексты Харриман, использующие драматическую форму, поскольку они содержат повышенную коммуникативную рефлексивность, как внутритекстовую, так и внетекстовую. В этой связи крайне значимы ее последние тексты, созданные в период пандемии. Оказавшись, как и все, в ситуации коммуникативного карантина, Карла посвящает новые тексты и новые их исполнения этой новой коммуникативной ситуации, исследуя прагматику вербального действия в интернет-среде. В последние три года выходит трилогия Харриман, первая часть которой, «A Voice to Perform», выходит уже в первые месяцы пандемии, в 2020 году, и включает в себя две оперы, предназначенные для чтения исполнителями и размещения этих чтений в виде роликов на Youtube.

Вторая часть трилогии, «Cloud Cantata», наиболее интересна в плане взаимодействия лингвопрагматики и модальности. Диспозиция пьесы такова: три человека во время самоизоляции. В ней проблематизируются границы между одним субъектом и двумя субъектами, исследуется проблема расстояния и близости.

«Облачная кантата» создана из обрывков высказываний, найденных автором в интернете и помещенных в драматургический контекст. Здесь разыгрывается драма бестелесного общения, когда коммуниканты либо не видят, либо не слышат, либо не ощущают присутствия друг друга. Одним из конфликтов пьесы является «дистанция связи» (коммуникативная дистанция) в ситуа-

ции самоизоляции, при которой общение тем не менее продолжается. Это может быть слишком короткая дистанция, когда близкие люди вынуждены общаться, находясь все время дома, либо слишком неопределенная, при зум-конференциях и работе на «удаленке». При этом местами диалоги создаются по модели платоновских, когда сообщающиеся голоса пытаются дискутировать по поводу истины того или иного факта, как в этой беседе о «направлении» и «приеме»: *And the direction? / The direction— / Is an artifice. / Who said, “I like artifice?”* («А направление? / Направление — / Это прием. / Кто сказал: “Я люблю прием”?» [Naggyman 2021: 13–14]).

Вопросительная модальность переходит в коммуникативную бесконечность. Субъекты и адресаты теряются во фрагментарности обыденной речи (подобно тому, как это разыгрывается в сериале «Кролики» Дэвида Линча). Фразы обрываются знаком тире, знаком нестабильной связи (когда, как мы знаем, «виснет зум»): *Are you talking about the tulips—; As if in a—you know the lawn of submerged; I notice I’m in the habit of interrupting you this morning—* («Говоришь ли про тюльпаны —; Будто в — знаешь лужайку подтопленного; Замечаю, что у меня привычка тебя перебивать этим утром —»). В одном из фрагментов говорящие призывают посмотреть на себя, но выясняется, что «себя» неотличимо от «окна», через которое смотрят, и вообще от «пены дискурса», в котором это все и происходит: *Thank you for looking at me / <...> What, looking? At me? Out the window? Or that structure arriving in a foam of discourse? I’m not positioned to glean the scene in detail* («Спасибо, что смотришь на меня / <...> Что, смотришь? На меня? В окно? Или в эту конструкцию, прибываемую пеной дискурса? Я не в той позиции, чтобы собирать по крупицам детали обстановки») [Ibid.: 30–31]. Дискурсивные слова (*Not yet, Hey, Okay, Hang on a sec, Sure I’m—*) служат семиотическими резонаторами, вводящими обыденную речь в эстетическую коммуникацию фрагментированного, разорванного общения: *Hang on a sec. Could you grab the spatula? / Here you go. Anything else I can get you? / Just continue* («Погоди немного. Можешь подхватить шпатель? / Держи. Еще что-нибудь? / Продолжай в том же духе») [Ibid.: 37].

Название пьесы «Cloud Cantata» указывает на облачные методы хранения данных, в частности данных повседневных переписок и переговоров, которые мы ведем по зуму или чатам. Данные не хранятся у коммуникантов, они парят в сетях, не принадлежащих говорящим. При этом сегодняшние разговоры и переписки — это некий корпус данных, отчужденных от субъектов и объектов. Предложения плодятся, множатся, предложения поглощают данные, разбухают от данных: *The quelled sentence resounds with data. // V appears where data and quelled sentence absorb one another. // V is a figure, an apparition, and a person* («Усмиренное предложение оглашается данными. // Появляется В. в месте, где данные и усмиренное предложение поглощают друг друга. // В. — это фигура, фантом, лицо») [Ibid.: 47]. Одна из частей пьесы именуется «Фугой» («Fugue»), подключая музыкальный код к драматическому дискурсу. Фуга осмысливается здесь как коммуникативная модель многоголосия коммуникантов и актантов<sup>14</sup>.

14 См. ее автокомментарий в одном из интервью: “I am also testing how far one can stretch dialogue into language-thought threads and patterns that are not dialogic and still retain the sense of dialogue in the whole. And I am also interested in breaking with the dialogue while recursively reflecting its language, for instance in a couple of sections entitled ‘fugue’ in *Cloud Cantata*” («Я также испытываю, насколько далеко можно продлить разго-

Если в целановской «Фуге смерти» голоса «мы» и «он» противопоставляются, то в «фугах» Харриман сами субъекты имитируют друг друга, занимая разные позиции от «я» до «они». Включается также тема блендинга как когнитивного механизма концептуальной интеграции: *Yes, from the subjective perspective. / From the perspective of blending in— / Then I said something. / Then I said something. / From the perspective of blending in— / Yes from the subjective perspective* («Да, с субъективной точки зрения. / С позиции смешивания — / Затем я что-то сказала. / Затем я сказала что-то. / С точки зрения блендинга — / Да с позиции субъективной» [Ibid.: 64]. Но блендинг здесь лингвопрагматический: друг на друга накладываются коммуникативные роли и грамматические субъективности. Ключевая фраза пьесы: *We are speaking in novel form* («Мы говорим новаторской формой»). Мы наблюдаем новый формат говорения, возникающий в пространстве языкового театра, где язык и его устройство едва ли не главный персонаж и главный конфликт драматико-поэтического действия.

В «Облачной кантате», как и в других гибридных опытах Харриман, проводится испытание того, насколько диалог может растягиваться в нити и паттерны языкового мышления, не являющиеся диалогическими, при этом сохраняя в целом ощущение диалогичности. Где граница между монологом, диалогом и полилогом? Не начинается ли диалог с внутренней речи (как считал Лев Выготский)? Не начинается ли тогда и любая поэзия, любой стих с диалогичности? Эти вопросы ставятся и проверяются в текстах Карлы. Ее перформативное письмо столь же поэтично, сколь и драматургично. Это поэтика *конверсификации*, когда *версификация* как деление на стихи сближается с техниками *конверсационного* анализа в социологии и лингвистике, когда изучаются взаимосвязи между структурами разговора в естественной вербальной коммуникации.

*Грамматургия* текстов Карлы Харриман обнажает инфраструктуру языка и интерфейс взаимодействия говорящего с языком<sup>15</sup>. Это *language play* — но не в смысле языкового комизма, а в смысле драматической игры самого языка в пространстве, времени и действии пьесы. Еще раз подчеркнем *перформативную* направленность этого письма. Идеальный читатель таких пьес-поэм — это чтец, «разыгрыватель» текста. Не случайно Харриман постоянно коллаборирует в поэтических чтениях и с другими поэтами, и с музыкантами, и с актерами, и с авторами youtube-роликов. Она работает с разнообразными формами медиальности. Например, недавно было осуществлена онлайн-презентация ее вещи «Шум Адорно» в сопровождении музыкальной композиции. А ее поэмы «Disk» и «Snagged Epistolary» созданы в формате музыкального семплирования по модели детройтского техно и нойз-музыки<sup>16</sup>. Перформативное письмо Харриман открыто навстречу новым интерфейсам в поэтической коммуникации, множественным форматам взаимодействия языка с экстралингвистическими средствами и средами.

---

ворную речь в нити и паттерны языка-мышления, не являющиеся разговорными, но при этом сохраняющие в целом смысл разговорности. Кроме того, мне интересно нарушать правила разговорного дискурса, рекурсивно рефлексирова над его языковыми средствами, как, к примеру, в паре разделов, названных «Фуга» в «Облачной кантате»» [Bondroit 2022].

15 См. об актуализации понятия «интерфейс» в современной американской и русской поэзии в: [Суслова 2021; Соколова, Захаркив 2022].

16 Ею был также выпущен альбом «Open Vox» в соавторстве с музыкантом Джон Раскином на известном лейбле Tzadik.

## Библиография / References

- [Кондратьев 1990] — *Кондратьев В.* Поэты журнала «Облик» // Митин журнал. 1990. № 31 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj31/oblek.shtml> (дата обращения: 10.11.2022)).
- (*Kondrat'ev V.* Poety zhurnala "Oblik" // Mitin zhurnal. 1990. № 31 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj31/oblek.shtml> (accessed: 10.11.2022)).)
- [Пробштейн, Фещенко 2022] — От «Черной горы» до «Языкового письма»: Антология новейшей поэзии США / Сост. Я. Пробштейн, В. Фещенко. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
- (От "Chernoy gory" do "Yazykovogo pis'ma": Antologiya noveyshey poezii SShA / Comp. by Ja. Probshtejn, V. Feshchenko. Moscow, 2022.)
- [Рясов 2018] — Кто сломаётся первым: Языковой театр / Ред. А. Рясов. М.: Опушитель, 2018.
- (Kto slomaetsya pervym: Yazykovoy teatr / Ed. by A. Ryasov. Moscow, 2018.)
- [Соколова, Захаркив 2022] — *Соколова О.В., Захаркив Е.В.* Лингвопрагматические сдвиги в новейшей поэзии: русско-американские параллели // Литература двух Америк. 2022. № 1. С. 115–142.
- (*Sokolova O.V., Zakharkiv E.V.* Lingvopragmaticheskie sdvigi v noveyshey poezii: russko-amerikanskije paralleli // Literatura dvukh Amerik. 2022. № 1. P. 115–142.)
- [Сулова 2021] — *Сулова Е.* Внутренние интерфейсы языка: письмо как когнитивная технология // Новое литературное обозрение. 2021. № 167 ([https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/167\\_nlo\\_1\\_2021/article/23153/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23153/) (дата обращения: 10.11.2022)).
- (*Suslova E.* Vnutrennie interfeysy yazyka: pis'mo kak kognitivnaya tehnologiya // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. № 167 ([https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/167\\_nlo\\_1\\_2021/article/23153/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23153/) (accessed: 10.11.2022)).)
- [Фещенко 2021] — *Фещенко В.* Испытательная семиотика Ч. Бернстина. Поэзия языка между русской и американской традициями // Новое литературное обозрение. 2021. № 168. С. 180–199.
- (*Feshchenko V.* Ispytatel'naya semiotika Ch. Bernstina. Poeziya yazyka mezhdru russkoy i amerikanskoy traditsiyami // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. № 168. P. 180–199.)
- [Харриман 2022] — *Харриман К.* Каждо-невица: воздушная пьеса / Пер. с англ. В. Кондратьева // От «Черной горы» до «Языкового письма»: Антология новейшей поэзии США / Сост. Я. Пробштейн, В. Фещенко. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 685–693.
- (*Harryman C.* La quotidienne // От "Chernoy gory" do "Yazykovogo pis'ma": Antologiya noveyshey poezii SShA // Comp. by Ja. Probshtejn, V. Feshchenko. Moscow, 2022. P. 685–693.)
- [Хеджинян 2012] — *Хеджинян Л.* Варварство / Пер. с англ. А. Драгомощенко // Новое литературное обозрение. 2012. № 113. С. 253–263.
- (*Hejiniyan L.* Barbarism // Novoe literaturnoe obozrenie. 2012. № 113. P. 253–263. — In Russ.)
- [Bean 2019] — *Bean H.R.* Acts of Poetry. American Poets' Theater and the Politics of Performance. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019.
- [Bondroit 2022] — *Bondroit B.* An Interview with Carla Harryman // Transatlantica. 2022. № 1 (<https://journals.openedition.org/transatlantica/19490> (accessed: 10.11.2022)).
- [Harryman 2001] — *Harryman C.* There Never Was a Rose Without a Horn. San Francisco: City Lights, 2001.
- [Harryman 2008] — *Harryman C.* Adorno's Noise. Ithaca, N.Y.: Essay Press, 2008.
- [Harryman 2017] — *Harryman C.* Sue in Berlin. Rouen: PURH, 2017.
- [Harryman 2021] — *Harryman C.* Cloud Cantata. London: Pamenar Press, 2021.
- [Hinton, Hogue 2001] — *We Who Love to be Astonished: Experimental Women's Writing and Performance Poetics* / Ed. by L. Hinton, C. Hogue. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2001.
- [Mix 2007] — *Mix D.* Carla Harryman // Contemporary American Women Poets: An A-to-Z Guide / Ed. by C. Cucinella. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 2007. P. 174–177.
- [Oppen 2008] — *Oppen G.* New Collected Poems. New York: New Directions, 2008.
- [Simpson 1996] — *Simpson M.* An Interview with Carla Harryman // Contemporary Literature. 1996. December 22 (<https://www.thefreelibrary.com/An+interview+with+Carla+Harryman.-a019054803> (accessed: 10.11.2022)).
- [Simpson 2000] — *Simpson M.* Poetic Epistemologies: Gender and Knowing in Women's Language-Oriented Writing. Albany: SUNY Press, 2000.

Ольга Соколова

# Транскодирование в современной поэзии:

ВИЗУАЛЬНАЯ И АУДИАЛЬНАЯ ПЕРЕВОДИМОСТЬ<sup>1</sup>

Olga Sokolova

Transcoding in Contemporary Poetry: Visual and Audial Translatability

**Ольга Соколова** (Институт языкознания РАН; отдел теоретического и прикладного языкознания, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) olga.sokolova@iling-ran.ru.

**Olga Sokolova** (Dr. habil.; Senior Researcher, Department of Theoretical and Applied Linguistics, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences) faustus3000@gmail.com.

**Ключевые слова:** современная поэзия, транскодирование, прагматические маркеры, цифровой интерфейс, человеко-компьютерный интерфейс

**Key words:** contemporary poetry, transcoding, pragmatic markers, digital interface, human-computer interface

УДК: 81/42

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_173

UDC: 81/42

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_173

В статье на примере современной американской и итальянской поэзии (тексты Баретта Уоттена и Лелло Воце) исследуются изменения, происходящие в поэтическом дискурсе под влиянием новых медиа. Цифровой интерфейс влияет на трансформацию всех коммуникативных параметров, что связано с доминированием информационного канала и кода. «Транскодирование», то есть перевод сообщения из одного формата в другой, может осуществляться как при перекодировке из бумажного (или аналогового) формата в цифровой, так и наоборот. Учитывая принципы формирования «человеко-компьютерного интерфейса» в естественной коммуникации, поэзия вырабатывает собственные механизмы взаимодействия субъекта и технологий с помощью выведения в фокус прагматических маркеров как показателей субъективности в языке.

This article, using the example of contemporary American and Italian poetry (the texts of Barrett Watten and Lello Voce), examines the changes taking place in poetic discourse under the influence of new media. The digital interface affects the transformation of all communication parameters, which is due to the dominance of the information channels and codes. "Transcoding," i.e., the transfer of a message from one format to another, can be carried out both during the conversion from a paper (or analog) format into a digital one and vice versa. Taking into account the principles of the formation of the "human-computer interface" in natural communication, poetry develops its own mechanisms for the interaction of the subject and technology by bringing into focus pragmatic markers as indicators of subjectivity in language.

Новые технологии меняют социальные институты, модель коммуникации и дискурсивные практики. Традиционная коммуникативная дихотомия (устная — письменная коммуникация) дополняется третьим модусом — интернет-коммуникацией, обозначение и определение которой до сих пор является объектом дискуссий<sup>2</sup>. «Устно-письменная» коммуникация связана с появлением

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-28-00522) в Институте языкознания РАН.

2 Одним из первых к этой проблеме обратился Д. Кристал в классической работе «Язык и интернет», составив список обозначений: «Netlish», «Weblish», «Internet language», «cyberspeak», «electronic discourse», «electronic language», «interactive written discourse» и «computer-mediated communication» [Crystal 2004: 17–18].

новых форм общения в блогах, социальных сетях и приложениях, задаваемых интерфейсом и характеризующихся трансформацией всех коммуникативных параметров (на основе коммуникативной модели Р. Якобсона), начиная с доминирования канала (контакта) и кода передачи информации, и включая трансформацию ролей участников коммуникации: смещение границ между приватным и публичным, индивидуальным и социальным, контактным и дистантным, человеческим и технологическим.

Наиболее восприимчивым к такого рода коммуникативным изменениям стал ориентированный на эксперимент поэтический дискурс. Характерная для поэзии второй половины XX века установка на преодоление дистанции между отправителем и получателем, связанная с письменным форматом коммуникации, выразилась во взаимодействии поэзии и разговорной речи. Однако на новом этапе модификации канала и кода передачи информации сближение адресата и адресанта становится возможным благодаря техническим средствам, которые вовлекаются в зону поэтического эксперимента. Более того, канал из средства передачи информации становится новым формо- и смыслообразующим компонентом сообщения, переходя из разряда инструментального — в агентивный, а код наделяется качеством «фильтра», меняющего семиотическую природу сообщения<sup>3</sup>.

Осмысление технологий, освобожденных от научно-инженерной инструментальности, характерное для современной поэзии, сближается с идеей М. Хайдеггера о двуплановой философии техники в Античности<sup>4</sup>: «Чем было искусство? Пусть на краткое, но высокое время? Почему оно носило скромное и благородное имя “техне”? Потому что оно было являющим и выводящим раскрытием потаенности и принадлежало тем самым к “пойесису”. Это слово стало в конце концов именем собственным того раскрытия тайны, которым пронизаны все искусства прекрасного, — поэзии, созидательной речи» [Хайдеггер 2007]. На современном этапе техника обретает в искусстве статус эстетической категории, неразрывно связанной с «пойесисом» и участвующей в «раскрытии потаенности».

## Релевантные для исследования медиапонятия

Анализ современной поэзии в эпоху новых медиа предполагает вовлечение инструментария смежных дисциплин, относящихся к медиатеории. Среди базовых медиапонятий, значимых для нашего исследования, можно выделить «интерфейс», «мульти-modalность», «мультимедиаальность» и «транскодирование». Интерфейс, как «значимая поверхность» [Flusser 2000] или «плодородная связь», представляет собой «область выбора», которая «и разделяет, и смешивает два мира» встречающихся и впадающих в него [Dagognet 1982: 42]. Это структура, в которой происходит распределение отношений между различными слоями информации, кодами программирования и режимами сигнификации.

3 О «непрозрачном коде», который влияет на передаваемые сообщения, см.: [Манович 2018: 100–101].

4 Философия техники формируется уже в Античности, когда Аристотель в «Метафизике» выделяет «природу» и «естественное изменение», с одной стороны, и «искусство», в том числе техническую деятельность, — с другой.

Интерфейс организует новые формы нелинейных отношений между разными медиа, что получило обозначение «мульти-modalности» и «мульти-медиаальности». Вслед за Г. Крессом и Т. ван Леуvenом можно разграничить два эти понятия [Kress, van Leeuwen 2001: 67], исходя из того, что «модусы (*mode*) — это семиотические ресурсы, которые позволяют одновременно реализовать разные дискурсы и типы их взаимодействия», а «медиа — это материальные ресурсы, которые производят семиотические элементы, включая как инструменты, так и используемые материалы (например, музыкальный инструмент и воздух, долото и деревянный брусок)» [Ibid.: 21–22]. Соответственно, можно охарактеризовать «модус» как «содержание» или «означаемое», а «медиа» — как «выражение» или «означающее». В определении мульти-modalности О.К. Ирисхановой акцент делается на связи между познанием и коммуникацией, реализуемой с помощью тех или иных «модусов»: это «способность человека совмещать в процессе познания и коммуникации несколько способов (модусов) освоения мира и общения — вербальный, визуальный, кинетический (жестовый) и др.» [Ирисханова 2014].

Характерный для современных поэтов тип письма можно сопоставить с особым форматом технологического, а в данном случае прагма-поэтического, «транскодирования» как перевода одного формата в другой, под которым понимается «алгоритм», представленный в виде «идеи», перед тем как «материализоваться в технических средствах» [Манович 2018: 81].

Развивая идею трансформации коммуникативной модели Р. Якобсона, можно отметить, что если в процессе естественной коммуникации роль кода выполняет метаязык, обладающий функцией толкования, то в интернет-коммуникации функцию формирования значений высказывания с помощью определения единообразия кода выполняет «компьютерный язык», или «язык программирования». Представляя собой цифровой код, он обладает определенным набором свойств, формальной грамматикой и семантикой, в основе которых лежат такие структуры данных, как массивы, связанные списки, графы, деревья и пр.

Как утверждает Л. Манович, «компьютерный интерфейс стал выступать в роли кода культурных медиасообщений, распространяемых повсеместно» [Там же: 100]. Можно представить компьютерный код как своеобразный фильтр, проходя сквозь который те или иные медиа (бумажный текст, музыкальная композиция, песня, рисунок) подвергаются транскодированию, то есть переводятся в другой формат: виртуальный текст, электронная музыка, изображение графического дизайна. Формально реализация этой семиотической процедуры представлена в виде интерфейса как области, в которой под влиянием компьютерного кода происходит переформатирование традиционных медиа — в цифровые. Такая перекодировка формата распространяется и на участников коммуникации (пользователей), способствуя повышенной интерактивности, что заложено в самой динамичной природе этого пространства, допускающего навигацию, добавление и корректировку разных параметров и фильтров. Причем взаимодействие происходит как между пользователями, так и между пользователем и интерфейсом.

С точки зрения лингвистики принцип процедур, или последовательности операций, заложенный в транскодировании, можно сравнить с понятием «процедурного значения» (*procedural meaning*) прагматических единиц, сформированным в русле когнитивно-прагматического подхода Д. Блейкмор, что означает получение «результатов прагматических инференций, связанных

с восстановлением имплицитного содержания» [Blakemore 2002: 4]. Оно противопоставляется семантическому значению как прямому результату лингвистического декодирования. Выразителями процедурного значения являются прагматические маркеры: дейктики, показатели модальности, дискурсивные единицы и др.

## Человеко-компьютерный интерфейс в современной поэзии

Говоря о транскодировании в современной поэзии, можно отметить, что здесь перевод из одного формата в другой происходит при обработке сообщения (поэтического текста) человеком (поэтом) с помощью компьютерного кода. Цифровой интерфейс влияет на трансформацию стратегии субъективации в современной поэзии, которая учитывает такие формы «человеко-компьютерного взаимодействия» (human-computer interaction) как «человеко-компьютерный интерфейс» (human-computer interface). В условиях естественной коммуникации к техническим средствам человеко-компьютерного интерфейса относятся клавиатура или мышь, а к концептуальным — организация компьютерных данных на основе метафор, использование когнитивных механизмов концептуализации и категоризации. Однако в современной поэзии на первый план выходит не техническая сторона, а процедуры семиотической перекодировки сообщения при прохождении им сквозь фильтр — цифровой интерфейс. При этом смена формата может происходить как из аналоговой системы в цифровую, так и обратно. Примером «обратного» перевода являются два варианта текста «Notzeit (After Hannah Höch)» Барретта Уоттена (блог и pdf-рукопись), который мы рассмотрим ниже и который подтверждает значимость для современной поэзии самой процедуры перекодирования вне зависимости от вектора движения между интерфейсами.

Отметим, что если ранние эксперименты в области компьютерной поэзии<sup>5</sup> были направлены на освоение новых форматов, позволяющих комбинировать разные медиа, то в фокусе современной поэзии оказывается сам процесс транскодирования: разложение его на алгоритмы, работа с мельчайшими элементами перехода между субъективной и технической системами, языком человека и компьютерным кодом. Стремление к фиксации процесса транскодирования поэтическим субъектом связано с тем, что смена интерфейсов влияет на изменение всех параметров субъективации (пространственно-временных, личностных) и коммуникации (непрозрачность кода и выдвигание канала передачи информации меняет всю коммуникативную ситуацию). В более широком смысле новые стратегии поэтической субъективации в интернет-пространстве относятся к области «транслокальности», то есть описанию способов, которыми различные локальные практики объединяются в глобальных пространствах<sup>6</sup>. Именно поэтому особое внимание современной поэзии в новых медиа направлено на прагматические маркеры как показатели субъективности в языке.

5 Подробнее об истории компьютерной поэзии см.: [Funkhouser 2007].

6 На современном этапе проблема транслокальности осмысливается уже не только как пространственно-номадическая, но и как относящаяся к сдвигу между реальным и виртуальным пространствами [Жить в двух мирах 2021; Tagg, Sergeant 2014].

Кратко очерчивая предысторию вопроса, отметим, что о проблеме «межсемиотического перевода» информации из одной системы в другую писал Р. Якобсон [Якобсон 1978], три способа взаимной трансформации кодов в разных художественных формах выделял О. Ханзен-Лёве: перенос мотивов между разными формами, перевод конструктивных принципов и проекция концептуальных моделей [Ханзен-Лёве 2016]. Круг этих вопросов включает проблему межъязыкового перевода экспериментальных текстов со сложным «графическим дизайном» (spatial design [Perloff 2010]), в которых вербальное и визуальное являются составными общей семиотической конфигурации. Понятие «графического перевода», который «сохраняет визуальную и метаграфическую формы исходного текста, перестраивая его лексические элементы в переводе» и «пересоздает» экспериментальный текст (transcreate), предлагает В.В. Фещенко [Feshchenko 2019: 112].

Вслед за художественными экспериментами, на волне повышения роли изобразительного контента в разных социальных сферах, возникает понятие «графической коммуникации» как взаимосвязи между содержанием и визуальной репрезентацией [Твуман 1982]. Однако с появлением компьютеров у термина «графический» добавляется значение 'относящийся к цифровой среде' и к визуальной коммуникации (например, «графический дизайн»). Одним из первых механизмов перевода между разными интерфейсами как «графическую переводимость» (graphic translatability) обозначил Д. Кристал [Crystal 2004: 47], акцентировав невозможность прямого переноса информации с бумажной страницы в виртуальное пространство.

Рассматривая графическую переводимость с точки зрения современного искусства, которое охватывает аудиальные, визуальные и другие медиа, можно предложить более общий термин — «визуальная переводимость», а также выделить «аудиальную переводимость»<sup>7</sup>, охватывающую голос, музыку и другие аналоговые сигналы, которые перекодируются в «цифровой» формат.

Далее я рассмотрю два кейса, в которых осуществляются разные виды транскодирования: визуальная переводимость в поэме «Notzeit (After Hannah Höch)» (2020) американского поэта Барретта Уоттена и аудиальная переводимость в тексте «La Canzone Del Maggio (a poetry dis/Cover)» (2008) итальянского поэта Лелло Воче.

## Визуальная переводимость: «Notzeit (After Hannah Höch)» Барретта Уоттена

Б. Уоттен является представителем «Языкового письма» (language writing) в современной американской поэзии<sup>8</sup>. Намеренно отказываясь от таких «классических» поэтических средств, как метафора, Уоттен активно использует в своей поэзии прагматические средства, и прежде всего дейктические маркеры. Поэма Уоттена «Notzeit (After Hannah Höch)»<sup>9</sup> на сегодняшний день является од-

7 Что соответствует выделяемой в медиатеории дихотомии аудиальные/визуальные медиа (audio/visual media).

8 Подробнее о «языковом направлении» см.: [Фещенко 2022].

9 Некоторые наблюдения об этой поэме Б. Уоттена, в том числе в сопоставлении с поэзией А. Драгомощенко, были высказаны в статье [Соколова, Захаркив 2022].

ним из наиболее значимых текстов эпохи пандемии COVID-19, получивших большой резонанс как в США, так и в России<sup>10</sup>.

Этот текст представляет собой гибридный жанр дневника — свидетельства периода локдауна, в котором поэт фиксирует процесс перехода между внутренней и электронной типами коммуникации, утратой границ между автокоммуникацией и массовой коммуникацией, персональным и публичным дискурсом. Поэма включает заголовки и баннеры, фрагменты частных разговоров и новостных лент, отсылки к историческим и современным политическим событиям. Важен сам принцип конструирования этого поэтического высказывания, заявленный поэтом в «Примечании к онлайн-публикации»: продолжать писать ежедневно в течение всего периода изоляции, каждый день добавляя по одной «строфе» из двух повторяющихся строк [Watten 2020a]. Такой принцип, с одной стороны, развивает комбинаторную поэтику УЛИПО, а с другой — соответствует синтезу алгоритмизации и эвристичности, который возникает в современном человеко-компьютерном интерфейсе.

Рассмотрим, как менялся масштаб оптики поэта во время локдауна и после, что выразилось в динамике самого текста, который представлен в двух вариантах: первый текст порождался и симультанно публиковался в формате дневника в блоге Уоттена с 21 марта по 26 апреля 2020 года [Watten 2020b], а второй возник позже, в мае 2020 года, в новом формате pdf-рукописи [Watten 2020a]. Смена формата, которая сопровождалась сменой визуального оформления и языковой прагматики, позволяет рассматривать текст в аспекте визуальной проводимости. Подчеркнем, что, хотя в данном случае смена формата происходит от веб-интерфейса к pdf-странице как аналогу бумажного формата, сама стратегия фиксации сдвигов в области вербо-визуальной репрезентации, субъективации и процедурного значения прагматических маркеров, позволяет говорить о значимости механизма транскодирования для Уоттена и, шире, — для современной поэзии.

С точки зрения визуально-вербальной репрезентации изменилось оформление строф-фрагментов: в блоге они сопровождались датами («21 MARCH 2020», «22 MARCH 2020» и т.д.), а в pdf-рукописи даны под номерами (I, II, III и т.д.). Изменилась заголовочная часть. Изначально поэма называлась «Isolate Flecks», отсылая к тексту У.К. Уильямса «К Элси» и включая эпиграф из этого текста вместе с изображением цифровых обоев:

### 21 MARCH 2020

What I am to think about, in a room with others, is the nature of Zero Hour—our new life. Our colloquy is an opening to that question.

### 22 MARCH 2020

The poet often sees oneself as an *isolato*<sup>11</sup>, “a person who is physically or spiritually isolated from others.” We are collectively isolated, as well.

10 Российский литературный журнал «Флаги» инициировал метапоэтическую интерпретацию поэмы Уоттена и попросил молодых поэтов описать феномен изоляции, отталкиваясь от «Notzeit», выпустив подборку текстов «Вслед за “Notzeit” Бягетта Уоттена: шесть поэтов об опыте изоляции» (Флаги. 2021. 28 апреля (<https://flagi.media/piece/203>)).

11 Здесь и далее выделение курсивом и цветом в текстах Б. Уоттена сделано самим поэтом.

This is the common condition we have sequestered ourselves within.  
These are the occasions for what I am now writing: *here begin* [Watten 2020b].

**21 мая 2020 года**

О чем мне стоит подумать в одной комнате с другими? О природе Нулевого Часа — нашей новой жизни. Наш разговор — вступление к этому размышлению.

**22 марта 2020 года**

Поэт часто видит себя *изолатом*, «человеком, физически или духовно изолированным от других». Все мы коллективно изолированы.

Подобное состояние всеобщей изоляции мы ощущаем внутри.

Это повод для меня написать сейчас: *начинаем здесь*<sup>12</sup>.

После окончания локдауна Уоттен берет другое заглавие — название картины художницы-дадаистки Ханны Хёх из цикла «Внутренняя эмиграция», которой она писала в Берлине в 1940-е годы, скрываясь в небольшом доме. Как пишет сам Уоттен, название Хёх «Notzeit» (1943) означает «Время страданий», но для него важнее ощущение длительности: «not time» (не время) [Watten 2020a].

С изменением временной перспективы и сменой медианосителя в тексте меняется не только название, но и вся поэтическая оптика. Поэт выделил курсивом и красным цветом все маркеры персонального, пространственного и временного дейксиса с целью «указать на возможность их взаимной замены, так же как можно менять местами подлежащее и сказуемое в зависимости от языкового строя или структуры предложения» [Ibid.]. Он определил такую вариативность связей прагматических единиц как сдвиги фреймов (frame shifts)<sup>13</sup>:

**I**

What *I* am to think about, in *this* room without others, is the nature of Zero Hour—the new life. *Our* inquiry is an opening to *that* question.

**II**

The poet sees *himself* as an isolato, “a person . . . physically or spiritually isolated from *others*.” *You* are collectively isolated, *each* in *their* turn.

*That* is the common condition *we* have sequestered *ourselves* within. *This* is the occasion for what *I* now undertake to write: *here begin*<sup>14</sup> [Ibid.].

**I**

О чем *мне* стоит подумать в *этой* комнате наедине? О природе Нулевого часа — новой жизни. *Наш* запрос — вступление к *этому* размышлению.

---

12 Подстрочный перевод сделан автором статьи, если не указано иное. — О.С.

13 Эта дефиниция восходит к давним связям американских «языковых поэтов» и лингвистов, в частности, к диалогу с Дж. Лакоффом, с целью популяризации идей которого Уоттен выпустил сборник «Фрейм» («Frame: (1971–1990)», 1997).

14 На русский язык перевод был сделан Е. Захаркив и С. Снытко. Отрывок опубликован в: [Уоттен 2022].

## II

Поэт видит себя изолятом, «человеком... физически или духовно изолированным от других». *Вы* коллективно изолированы, *все* — *один* за другим.

Подобное состояние всеобщей отдельности привычно для нас. Вот почему я берусь сейчас написать: начинаем, *здесь* [Уоттен 2022: 651].

Поэтический текст, помещенный в новый интерфейс, осуществляет несколько дейктических проекций. Это проекция между перволичным (диалоговым) и третьеличным (нарративным) видами дейксиса, то есть, согласно концепции «on & off the page» М. Перлофф, это указание на различие между знаками, включенными и выключенными из определенного интерфейса [Perloff 2004], что акцентируется в современной поэзии.

Более того, прагматические элементы сигнализируют о многочисленных сдвигах параметров коммуникативной ситуации, меняя позицию субъекта и адресата. Если сравнить два варианта текста, можно заметить, как меняется степень определенности в сторону уточнения, приближения объекта: от неопределенного артикля *a* (в блоге) — к указательному местоимению *this* (этой) (в pdf-версии); одновременно происходит сдвиг по линии отдаления, отчуждения: от личного местоимения 1-го лица *I, we* (я, нас) (в блоге) ко 2-му и 3-му лицу *you, their* (вы, их (в переводе — один)) (в pdf-версии). Два фрагмента представлены выше, здесь мы сравним только прагматические показатели: “in **a**<sup>15</sup> room” (в комнате) — “in **this** room” (в этой комнате); “**our** new life” (нашей новой жизни) — “**the** new life” ([этой] новой жизни); “The poet often sees **one-self** as an *isolato*” (Поэт часто видит себя изолятом) — “The poet sees **himself** as an *isolato*” (Поэт видит себя изолятом); “**We** are collectively isolated, as well” — “**You** are collectively isolated, *each in their turn*” (*Вы* коллективно изолированы, *все* — *один* за другим).

Транскодирование с помощью прагматических сдвигов, которое происходит между двумя вариантами текста, охватывает и структуру отдельного текста. Так, самым распространенным приемом в pdf-версии поэмы оказывается дейктический сдвиг, охватывающий области персонального и пространственного дейксиса, по шкале детерминативности, между одушевленностью и неодушевленностью и др. Можно предположить, что изначальная смена формата задает внутреннюю динамику текста: уже будучи дистанцированным от текста, порождаемого во время COVID-19, он продолжает фиксировать алгоритмы сдвига транслокальной субъективации, выражая смещение симультанной и дистантной коммуникации, областей приватного и публичного, авто- и массовой коммуникации.

В области персонального дейксиса наблюдается сдвиг от притяжательных местоимений 1-го и 2-го лица (в функции детерминативов) как более определенных, непосредственных участников коммуникации “the displacement of *my* body onto *yours*” (Перемещение *моего* тела на *твое*) к квантификатору *both* (обоих) и далее — к показателю 3-го лица *it* (это):

The displacement of *my* body onto *yours* signifies the destruction of *both*.  
It is the universal figure, projected onto a macabre display [Watten 2020a].

15 Здесь и далее выделение полужирным сделано автором статьи. — О. С.

Перемещение *моего* тела на *твое* означает разрушение *обоих*.  
Это проекция универсальной фигуры на макабрическом дисплее.

Такое смещение сигнализирует о дистанцировании субъекта — как грамматического, так и прагматического — по отношению к собственному «я», которое парадоксальным образом отдаляется в коммуникативной ситуации самоизоляции.

В другом примере можно выделить несколько дейктических сдвигов. Первый сдвиг происходит между 3-м лицом нарративного субъекта *he* (он), от лица которого Уоттен цитирует собственное стихотворение «Desay» (1977), где использует 1-е лицо речевого режима: “since *he* wrote these lines: ‘By extension I inhabit all buildings’” (с тех пор, как *он* написал: «А значит, я населяю все жилища»). Второй сдвиг осуществляется между личной и возвратной формами: “I meet *myself*, I see *myself*” (Я встречаю *себя*, я вижу *себя*). И третий сдвиг во второй строфе ведет обратно, к 1-му лицу: “It is a Knowledge, despite accumulation of all data, I intend to stay” (Несмотря на сбор всех данных, *это* Знание, с которым я остаюсь). Такая череда сдвигов между первичным и вторичными режимами задает коммуникации структуру фрактала: множество субъектов *I* (я) и *he* (он), обладающих свойством самоподобия (*myself*):

*It has been decades since he wrote these lines: “By extension I inhabit all buildings. I meet myself at all corners — I see myself moving away.”*

*“As sometimes standing still is also life.” The new life at Zero Hour. It is a Knowledge, despite accumulation of all data, I intend to stay [Ibid.].*

Прошли десятилетия с тех пор, как *он* написал: «А значит, я населяю все жилища. Я встречаю *себя* на каждом углу, я вижу *себя* удаляющимся».

*«Иногда* стоять на месте — это тоже жизнь». Новая жизнь в Нулевом Часу. Несмотря на сбор всех данных, *это* Знание, с которым я остаюсь.

Пространственный дейктический сдвиг может обозначать смену дистанции, наложение механизмов zoom-in и zoom-out в пределах одного высказывания. Происходит сдвиг от ближнего (проксимального) к дальнему (экстремальному) дейксису, который сочетается с субстантивацией дейктиков, что выражается с помощью кавычек и нарушения стандартной сочетаемости, а также посредством актуализации полисемии и повышения экспрессивности маркеров “out there” («там, снаружи») и “in here” («здесь, внутри»).

The only mitigation between “out there” and “in here” is doubt about social hierarchies and the boundaries of the property system [Ibid.].

Примирить «там, снаружи» и «здесь, внутри» можно лишь усомнившись в социальных иерархиях и границах системы собственности [Уоттен 2022: 655].

Еще один сдвиг происходит между определенностью и неопределенностью:

*What is a person and what do you care? I care about himself and those dear to us, who have been statistically modeled to an optimal number [Watten 2020a].*

*Что такое человек и что тебя волнует? Я забочусь о нем и тех, близких нам, что были статистически смоделированы до оптимального числа.*

Показателем степени движения по шкале детерминативности между абстрагированием и конкретизацией является неопределенный артикль *a person*, который в сочетании с вопросительной конструкцией “What is...?” формирует риторический вопрос: “What is **a person**” (Что такое человек), где *person* может обозначать и «человек», и «персона», и грамматическое «лицо». Далее употребление возвратного местоимения 3-го лица *I care about himself* (Я забочусь о нем) маркирует повышение степени определенности и конкретизации, как и употребление определительного придаточного предложения, относящегося к местоимению *those*: “those dear to us, who have been statistically modeled to an optimal number” (тех, близких нам, что были статистически смоделированы до оптимального числа). Хотя, как мы видим из контекста, лексическое значение оказывается противоположным, поскольку «близкие» сопоставляются с компьютерными данными — «оптимального числами».

В тексте маркируется взаимозависимость между изменением интерфейса — блог поэта, где текст размещается симультанно его написанию и воспринимается читателем в режиме «реального времени», и опубликованный после пандемии текст — и сменой фокуса (дейктической перспективы) при конструировании коммуникативной ситуации.

Если в тексте Уоттена транскодирование реализуется в рамках вербально-визуального модусов как области визуальной переводимости, то у итальянского поэта Лелло Воче перевод из одного формата в другой охватывает вербальные, визуальные и аудиальные ресурсы.

## Вербально-аудиальная переводимость: «La Canzone Del Maggio (a poetry dis/Cover)» Лелло Воче

Творчество Л. Воче<sup>16</sup> ориентировано на мультимедиальность и мультимодальность. В своем программном эссе «Для хорошо темперированной поэзии» из книги «Обратный цветок» (2016), опираясь на коммуникативную теорию Р.О. Якобсона и социологию литературы, он осмысляет трансмедиальную природу искусства, которое «еще до того, как стать искусством, было *средством* (medium), первым известным человеку *средством* передачи “негенетической” информации», сегодня его можно обозначить как «трансмедиальную поэзию» [Voce 2016: 43, 45]. В текстах Л. Воче комбинируются вербальные, аудиальные, визуальные и перформативные средства, что исследователи характеризуют как «интрамедиальную агглютинацию» [Frasca 2008: 10]. В его творчестве установка на медиаэксперимент контрастно совмещается с обращением к ар-

16 Лелло Воче (1957) — итальянский поэт, писатель и перформер, который в своем творчестве развивает эксперименты итальянского неоавангарда (начатого во второй половине XX века в поэтических движениях «I Novissimi» и «Gruppo'63») и является одним из основателей «Gruppo'93». Помимо языкового эксперимента, он работает в области мультимодального эксперимента, касающегося сближения поэзии и музыки (организатор многочисленных поэтических фестивалей и конкурсов поэтического слэма в Италии). Отметим также, что сама фамилия Воче (итал. voce) означает ‘голос’.

хаике, синтезу вербального и аудиального, выраженному в античной мелике и дописьменном мифологическом коде. Новые технологии позволяют деавтоматизировать традиционные каналы передачи информации, трансформируя само сообщение.

С помощью аудиотехнологий Воче совершает качественный переход между традиционной песней и цифровой композицией. Каждый его поэтический текст или сборник дополняется диском с аудиозаписями или ютьюб-роликом. Как в «видеостихотворении» «Майская песня (поэтический дис/Кавер)» («La Canzone Del Maggio (a poetry dis/Cover)»)<sup>17</sup>, сопровождающимся указанием длительности (4´40´´), и списком участников мультимодального проекта: Лелло Воче — художественная декламация (spoken word), Антонелло Салис — аккордеон, Франк Немола — электроника, Джакомо Верде — видео, Роберт Реботти — оригинальные рисунки, изображение — триптих «Лучше умереть, чем лишиться жизни. Три поэтических видения в катодную эпоху каталепсии», записано и смикшировано в Болонье, «LittleBird Street Studios» (2008).

Этот текст отсылает к претексту — «Майской песне» (1973) Фабрицио ди Андрэ<sup>18</sup> из альбома «История одного служащего» («Storia di un impiegato»), в котором формируется политическая повестка как активизация пассивного большинства: аполитичность трансформируется в политическую сознательность, а затем переходит в экстремизм, что приводит к тюремному заключению. Песня ди Андрэ, в свою очередь, представляет интерпретацию написанной во время майских событий 1968 года французской песни «Chacun de vous est concerné?» («Это касается каждого из вас») автора-исполнительницы Доминик Гранж<sup>19</sup>.

Воче обозначает собственный формат как «a poetry dis/Cover» (поэтический дис/Кавер), в котором за счет фрагментирования и слияния слов можно выделить несколько единиц: разделенный слешем глагол *discover* (открывать), греческую приставку *dis-*, означающую 'аномалию, неисправность и изменение', а также *cover* (обложка и кавер-версия), то есть обработка оригинала с элементами новой аранжировки. Уже в названии вербальное и аудиальное накладываются в формате «поэтической дис-кавер-версии», маркирующей транскодирование оригинальных текстов на бумажных и аналоговых носителях. Поэт создает билингвальный текст-призыв, в котором компоненты двух претекстов накладываются друг на друга: *Anche se il nostro maggio / ha fatto a meno del vostro coraggio* (Даже если наш май / обошелся без вашего мужества)<sup>20</sup> (Ф. ди Андрэ) и *Même si vous croyez maint'nant / Que tout est bien comm' avant* (Даже если сейчас ты веришь / Что все хорошо, как прежде) (Д. Гранж).

Ключевыми словами, которые употребляются уже в оригинальных текстах в качестве функциональных единиц и которые Воче выводит в фокус в своей аудиоверсии, оказываются дискурсивные маркеры (итал.) *anche*, (фр.) *même* (даже)<sup>21</sup>. Они задают ритмический и семантический камертон всего текста и

17 Canzone del Maggio (A Poetry Dis/Cover). <https://www.youtube.com/watch?v=KYjW1DxgoII> (23 апреля 2011 года).

18 Текст написан совместно с Дж. Бентивольо.

19 Майские события 1968 года, «Французский май», «Красный май» — студенческие демонстрации, массовые беспорядки и забастовки во Франции.

20 Здесь и далее перевод с итальянского автора статьи. — О. С.

21 О расширении функций прагматических маркеров в современной поэзии в эпоху новых медиа см.: [Захаркив 2021].

формируют два режима интерпретации письменного текста и аудиоверсии. Если сравнить два формата, то текстовый вариант выглядит следующим образом: *Anche se il nostro maggio / ha fatto a meno del vostro coraggio / Anche se avete chiuso / le vostre porte sul nostro muso / la notte che le pantere / ci mordevano il sedere* (Даже если наш май / обошелся без вашего мужества / Даже если вы закрыли / двери перед нашими мордами / в ту ночь, когда пантеры / укусили нас за задницу) [Voce 2011: 41]. В то время как в аудиоверсии *anche* (и *même* — для франкоязычных вставок) несколько раз повторяется в начале и в конце каждой второй строки или фразы (аудиовставки выделены полужирным. — О.С.): *Anche se il nostro maggio / ha fatto a meno del vostro coraggio / **anche** / **anche** / Anche se avete chiuso / le vostre porte sul nostro muso / **anche** / **anche** / **anche** la notte che le pantere / ci mordevano il sedere anche anche; Mêmes si vous croyez maint'nant / Que tout est bien comm' avant **même** / **même**.*

Такая модификация текстового формата при его музыкально-голосовом исполнении — характерная черта творчества Воче, которую подчеркивает С. Ла Виа: «Если слушать произведение, следя за напечатанными словами, можно обнаружить два типа сегментации, по-своему «стихообратных» (*versali*), совершенно разных: одна — видимая на странице, другая — воспринимаемая на слух» [La Via 2008: 128]. Когда Лелло Воче «произносит» свои тексты, «он делит очень свободные и плещущие через край напечатанные “стихи” на более короткие сегменты, часто связанные между собой рифмами и/или анафорами» [Ibid.].

Важно, что точкой переключения кодов между текстовым и аудиальным режимами становится дискурсивный маркер *anche*, который выступает в качестве показателя разговорной речи, употребляясь для указания на высокую степень проявления какого-либо признака: в данном случае — на акцентирование протестной повестки мая 1968 года, которая эксплицируется независимо от участия того или иного актанта, вовлекая пассивного зрителя в сферу агентивности. Дискурсивный маркер, поставленный в сильную позицию начала строки (в тексте) и повторяемый много раз (в вокальном исполнении), расширяет сферу функционирования. За счет технологической обработки с помощью фильтров (наложение вокала и бита) *anche* семплируется и начинает выполнять роль ритма со смещением акцента с сильных долей такта на слабые, что приводит к синкопированию, или «ломаному» биту. С помощью техники овердаббинга происходит наложение вокала на звуки хлопков и перкуссии, когда голос становится частью ритм-секции. При этом создается общий эффект полифонии за счет совмещения разных звуковых дорожек, включая перкуссии, хлопки, аккордеон, «бит-вокал» и другие манипуляции с голосом: речитатив, который воспроизводит основной текст, и шепотоподобный голос со стерео-эффектом. Все это звучит на фоне видеомодификаций триптиха «Лучше умереть, чем лишиться жизни. Три поэтических видения в катодную эпоху каталепсии» в анимированном графическом редакторе с эффектом старой пленки, сквозь которую проступают фрагменты фотографий.

То, что точкой переключения форматов оказывается именно дискурсивный маркер *anche*, связано с его процедурным значением. В обыденном языке функционирование дискурсивных маркеров может меняться в зависимости от синтаксической позиции или положения в контексте, а в современной поэзии оно становится маркером новых стратегий субъективации, основанных на прагмасемантической процессуальности и технологическом транскодирова-

нии, выступая элементом человеко-компьютерного, или «поэто-технологического», интерфейса.

В данном случае усилительная частица *anche*, не передающая конкретное значение, выступает знаком-индексом, направленным на актуализацию коммуникативной ситуации, подчеркивая политическое значение высказывания как его перформативную функцию. Отметим, что характерное для современной поэзии стремление к преодолению дистанции между отправителем и получателем в данном тексте достигается также за счет введения многочисленных показателей разговорной речи: местоименных глаголов с пейоративным значением *fregarsene* (плевать), просторечной лексики *sedere* (задница), в том числе фраз с метафорическим значением *Même si vous avez gobé / Ce que disait la télé* (Даже если ты проглотил то, / Что сказал телевизор) и дискурсивных маркеров *ancora* (еще): *Anche se il nostro maggio / ha fatto a meno del vostro coraggio / perché avete votato ancora / la sicurezza, la disciplina, / anche se ora ve ne fregate, / voi quella notte voi c'eravate* (Даже если наш май / обошелся без вашего мужества / когда вы еще голосовали / за безопасность, за дисциплину, / даже если вам наплевать сейчас, / вы были там в тот час). Технологически модифицируя оригинальную песню Фабрицио де Андрэ, Лелло Воче усиливает действительную оппозицию «мы» — «вы», «свои» — «чужие», характерную для политического дискурса и лежащую в основе субъективного центра в этом тексте. Вербальные маркеры разговорной речи, передающие звучание взбунтовавшихся улиц во время французского мая 1968 года, акцентированное за счет фильтров и повтора маркера *anche* (и *même*), выводит «голос улицы безъязыкой» в фокус, наделяя ее агентивностью. Он звучит сразу в нескольких звуковых дорожках как шепот, речитатив и бит, заполняя акустическое пространство и маркируя выражение политической субъективации.

В этом плане претексты («Майская песня» Фабрицио ди Андрэ) и особенно написанная в разгар событий песня «Это касается каждого из вас» Доминик Гранж) задают вектор направленности к документу, который включается в текст как «свидетельство» от лица того, «кто берет на себя бремя свидетельствовать за них, знает, что должен свидетельствовать о невозможности свидетельствовать» [Агамбен 2012: 35]. Анализируя конфигурации документа и художественного текста в формате «docupoetry», В.Л. Лехциер отмечает, что здесь на уровне субъекта мы «сталкиваемся со сложной гибридной идентичностью, формируемой одновременно задачами эстетической оценки документа, этического транслирования свидетельства, заключенного в документе, политической практики и даже гуманитарного исследования» [Лехциер 2020: 104].

Такая сложная структура субъекта передается не только вербальными средствами (совмещением поэтического дискурса с обыденной речью, включением документа-свидетельства), но и с помощью транскодирования: формирование графическо-сонорной карты, где в фокус выводятся дискурсивные маркеры, актуализирующие протестный дискурс майских событий и формирующие гибридную субъектность свидетеля-*testimone* как третьей стороны, который обретает статус *superstes* (букв. переживший) в условиях перформативного воздействия текста.

Таким образом, одним из основных механизмов, характерных для поэзии в новых медиа, является транскодирование, сопровождающееся выведением в фокус прагматических маркеров и разнообразными действительными сдвига-

ми, которые индексируют сложные отношения субъекта высказывания с действительностью и языком.

Транскодирование лежит в основе наблюдения субъекта за процедурами переформатирования поэтического языка и коммуникации из бумажного или аналогового формата — в цифровую среду и *vice versa*. Смена визуальной репрезентации и прагматические сдвиги в двух вариантах поэмы «Notzeit» Уоттена отражают установку на поиск взаимозависимости между текстом и форматом, а также маркируют стремление поэта зафиксировать саму процедуру транскодирования. Ориентируясь на создание «трансмедиального» искусства, Лелло Воче экспериментирует в области аудиальной переводимости между аналоговой и цифровой системами. Это приводит к медиаперекодированию субъекта, дистанцированного по отношению к собственному «я» в условиях автокоммуникации. Модель человеко-компьютерного интерфейса, осмысляемая в условиях транскодирования текстовой и аналоговой систем — в цифровую среду, формирует в современной поэзии свои механизмы и средства выражения.

## Библиография / References

- [Агамбен 2012] — *Агамбен Дж.* Homo Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / Пер. с итал. О. Дубицкая, И. Левина, П. Соколов. М.: Европа, 2012.
- (*Agamben G.* Il potere sovrano e la nuda vita. Moscow, 2012. — In Russ.)
- [Жить в двух мирах 2021] — Жить в двух мирах. Переосмысляя транснационализм и трансллокальность / Под ред. О. Бредниковой и С. Абашина. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (*Zhit' v dvukh mirakh. Pereosmyslyaya transnatsionalizm i translokal'nost' / Ed. by O. Brednikova, S. Abashin. Moscow, 2021.*)
- [Захаркив 2021] — *Захаркив Е.В.* Современная поэзия в эпоху цифровых технологий: новая функция прагматических маркеров // Новое литературное обозрение. 2021. № 167. С. 211—222.
- (*Zakharkiv E.V. Sovremennaya poeziya v epokhu tsifrovoykh tekhnologiy: novaya funktsiya pragmaticheskikh markerov // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. № 167. P. 211—222.*)
- [Ирисханова 2014] — *Ирисханова О.К.* Полиmodalность // Глоссарий. СКОДИС. 2014. (<http://www.scodis.com/?q=ru/multimodality> (дата обращения: 16.11.2022)).
- (*Iriskhanova O.K. Polimodal'nost' // Glossariy. SKODIS. 2014 (<http://www.scodis.com/?q=ru/multimodality> (accessed: 16.11.2022)).*)
- [Лехциер 2020] — *Лехциер В.Л.* Поэзия и ее иное: философские и литературно-критические тексты. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020.
- (*Lekhcsier V.L. Poeziya i ee inoe: filosofskie i literaturno-kriticheskie teksty. Ekaterinburg; Moscow, 2020.*)
- [Манович 2018] — *Манович Л.* Язык новых медиа / Пер. с англ. Д. Кульчицкой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
- (*Manovich L. The Language of New Media. Moscow, 2018. — In Russ.*)
- [Соколова, Захаркив 2022] — *Соколова О.В., Захаркив Е.В.* Лингвопрагматические сдвиги в новейшей поэзии: русско-американские параллели // Литература двух Америк. 2022. № 1. С. 115—142.
- (*Sokolova O.V., Zakharkiv E.V. Lingvopragmaticheskie sdvigi v noveyshey poezii: rusko-amerikanskije paralleli // Literatura dvukh Amerik. 2022. № 1. P. 115—142.*)
- [Уоттен 2022] — *Уоттен Б.* Из Notzeit (По мотивам Ханны Хёх) // От «Черной горы» до «Языкового письма»: Антология новейшей поэзии США / Под ред. В. Фещенко, Я. Пробштейна. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 651—656.
- (*Watten B. Iz Notzeit (After Hannah Höch) // Ot "Chernoy gory" do "Yazykovogo pis'ma": Antologiya noveyshey poezii SSHA / Ed. by*

- V. Feshchenko, Ja. Probshtein. Moscow, 2022. P. 651—656. — In Russ.)
- [Фещенко 2022] — *Фещенко В.В.* Я=З=Ы=К как таковой: Пятьдесят лет «языкового письма» в США // От «Черной горы» до «Языкового письма»: Антология новейшей поэзии США / Под ред. В. Фещенко, Я. Пробштейна. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 356—373. (*Feshchenko V.V.* Ya=Z=Y=K kak takovoy: Pyat'desyat let "yazykovogo pis'ma" v SShA // От "Chernoy gory" do "Yazykovogo pis'ma": Antologiya noveyshey poezii SShA / Ed. by V. Feshchenko, Ja. Probshtein. Moscow, 2022. P. 356—373.)
- [Хайдеггер 2007] — *Хайдеггер М.* Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Сост., вступ. ст., коммент. и пер. с нем. В. Бибихина. СПб.: Наука, 2007 ([http://www.bibikhin.ru/vopros\\_o\\_tekhnike](http://www.bibikhin.ru/vopros_o_tekhnike) (дата обращения: 16.11.2022)).
- (*Heidegger M.* Die Frage nach der Technik. Saint Petersburg, 2007 ([http://www.bibikhin.ru/vopros\\_o\\_tekhnike](http://www.bibikhin.ru/vopros_o_tekhnike) (accessed: 16.11.2022)). — In Russ.)
- [Ханзен-Лёве 2016] — *Ханзен-Лёве О.А.* Интермедальность в русской культуре. От символизма к авангарду / Пер. с нем. Б. Скуратова и Е. Смолницкого. М.: РГГУ, 2016.
- (*Hansen-Löve A.A.* Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne. Moscow, 2016. — In Russ.)
- [Якобсон 1978] — *Якобсон Р.О.* О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / Отв. ред. В.Н. Комиссаров. М.: Международные отношения, 1978. С. 16—24.
- (*Jakobson R.O.* O lingvisticheskikh aspektakh perevoda // Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoy lingvistike / Ed. by V.N. Komissarov. Moscow, 1978. P. 16—24.)
- [Blakemore 2002] — *Blakemore D.* Relevance and Linguistic Meaning: The Semantics and Pragmatics of Discourse Markers. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- [Crystal 2004] — *Crystal D.* Language and the Internet. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- [Dagognet 1982] — *Dagognet F.* Faces, Surfaces, Interfaces. Paris: Vrin, 1982.
- [Feshchenko 2019] — *Feshchenko V.* Graphic Translation of Experimental Verse as a Strategy of Poetic Text's Transcreation // *Studia Metrica et Poetica*. 2019. № 6.1. P. 94—115.
- [Flusser 2000] — *Flusser V.* Towards a Philosophy of Photography. London: Reaktion Books, 2000.
- [Frasca 2008] — *Frasca G.* Per fare che risplenda il fiore inverso // *Voce L.* L'esercizio della lingua (Poesie 1991—2008). Libro + DADV. Milano: Le Lettere, 2008. P. 9—14.
- [Funkhouser 2007] — *Funkhouser C.T.* Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959—1995. University Alabama Press, 2007.
- [Kress, Van Leeuwen 2001] — *Kress G., Van Leeuwen T.* Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication. London: Arnold Publishers, 2001.
- [La Via 2008] — *La Via S.* Il "Lai del ragionare lento" e la sua Voce poetico-musicale. Appunti per un'analisi razionalemotiva // *Voce L.* L'esercizio della lingua (Poesie 1991—2008). Libro + DADV. Milano: Le Lettere, 2008. P. 125—148.
- [Perloff 2004] — *Perloff M.* Poetry On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions. University of Alabama Press, 2004.
- [Perloff 2010] — *Perloff M.* Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- [Voce 2011] — *Voce L.* La canzone del maggio (a poetry dis/Cover) // *Voce L., Nemola F., Caglia C.* Piccola cucina cannibale. Roma: Squilibri editore, 2011. P. 41—45.
- [Voce 2016] — *Voce L.* Per una poesia ben temperata // *Voce L., Nemola F.* Il fiore inverso. Roma: Squilibri, 2016. P. 43—70.
- [Tagg, Seargeant 2014] — *Tagg C., Seargeant P.* Audience design and language choice in the construction and maintenance of translocal communities on social network sites // *The language of social media: Identity and community on the internet* / Ed. by P. Seargeant, C. Tagg. Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2014. P. 161—185.
- [Twyman 1982] — *Twyman M.L.* The graphic presentation of language // *Information Design Journal*. 1982. № 3. P. 2—22.
- [Watten 2020a] — *Watten B.* Notzeit (After Hannah Höch). 2020 (manuscript).
- [Watten 2020b] — *Watten B.* Entry 40: Isolate flecks. 2020. March 23 (<https://barrettwatten.net/2020/03/> (accessed: 01.12.2022)).

Татьяна Цвигун, Алексей Черняков

# Нейропоэзия грамматики и нейрограмматика поэзии

Tatiana Tsvigun, Alexey Chernyakov  
The Neural Poetry of Grammar and the Neural Grammar of Poetry

**Татьяна Цвигун** (Балтийский федеральный университет им. И. Канта, доцент ОНК «Институт образования и гуманитарных наук»; кандидат филологических наук) [ttsvigun@kantiana.ru](mailto:ttsvigun@kantiana.ru).

**Алексей Черняков** (Балтийский федеральный университет им. И. Канта, доцент ОНК «Институт образования и гуманитарных наук»; кандидат филологических наук) [achernyakov@kantiana.ru](mailto:achernyakov@kantiana.ru).

**Ключевые слова:** нейросети, нейролирика, грамматика поэзии, грамматические паттерны, эстетическая рецепция, интерпретация

УДК: 82.0+81.36:004.032.26  
DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_188

В статье ставится вопрос о возможности использовать поэтические тексты, порожденные нейросетями, в качестве аналитического инструмента верификации научных гипотез и наблюдений над особенностями рецепции поэтического текста. Приводятся результаты эксперимента, направленного на выяснение способности нейросети имитировать «поэзию грамматики», то есть воспроизводить узнаваемые грамматические особенности текста-стихотворения. Делается вывод о том, что результаты работы нейросети с «поэзией грамматики» ближе к механизмам рецепции «среднего» читателя, чем к творческой компетенции поэта: нейросеть способна «считывать» поверхностные структуры текста, тогда как область глубинной поэтической грамматики остается для нее скорее закрытой.

**Tatiana Tsvigun** (PhD; Associate Professor, Institute of Education and Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University) [ttsvigun@kantiana.ru](mailto:ttsvigun@kantiana.ru).

**Alexey Chernyakov** (PhD; Associate Professor, Institute of Education and Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University) [achernyakov@kantiana.ru](mailto:achernyakov@kantiana.ru).

**Key words:** neural networks, neural poetry, grammar of poetry, grammatical patterns, aesthetic reception, interpretation

UDC: 82.0+81.36:004.032.26  
DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_188

This article raises the question of the possibility of using poetic texts generated by neural networks as an analytical tool for verifying scholarly hypotheses and observations about the characteristics of the reception of a poetic text. The article presents the results of an experiment aimed at determining the ability of a neural network to imitate the “poetry of grammar,” that is, to reproduce recognizable grammatical features of a source text. The authors conclude that the results of the work of a neural network with the “poetry of grammar” is more similar to the reception mechanisms displayed by an “average” reader than to the creative competence of a poet. The neural network is able to “read” the surface structures of a text, while the realm of the depth of poetic grammar remains closed off to it.

В знаменитой сцене фильма «Я, робот» (2004, реж. А. Пройас) полицейский детектив Дэл Спунер, ведя допрос робота Санни, подозреваемого в убийстве своего создателя доктора Лэннинга, бросает ему упрек: «Ты всего лишь машина, имитация жизни. Робот сочинит симфонию? Робот превратит кусок холста в шедевр искусства?» В ответ Санни смиренно замечает: «А вы?» Спунер в замешательстве умолкает.

Развитие новейших направлений технонауки в XXI веке с особенной интенсивностью проблематизирует вопрос о взаимоотношениях человека и технологий и границах их различимости. Как отмечает Д. Булатов,

не только каждая общая или специфическая черта каждого биологического организма, не только биологический организм как таковой, но и каждое человеческое существо теперь воспринимается как в некотором смысле созданное, порожденное и сконструированное. Более того, именно эта сконструированность открывает возможности и для преднамеренного ре-конструирования человеческого существа. <...> В результате происходит все более основательное погружение человека в мир, проектируемый и обустроиваемый для него наукой и технологиями. При этом дело вовсе не ограничивается одним лишь «обслуживанием» человека — наука и технологии приближаются к нему не только извне, но и как бы изнутри, в известном смысле делая его своим производением, проектируя не только для него, но и его самого [Булатов 2016: 6].

Одной из важнейших областей подобного «ре-конструирования», «пересборки» сфер деятельности, традиционно считавшихся и в значительной мере считающихся по сей день сугубой прерогативой Homo sapiens и тем более faber, является поэзия, шире — эстетическая креация. Материалы тематического блока «Поэзия в технокогнитивном ландшафте» (НЛО. 2021. № 167) демонстрируют, как «надстройка в виде кода, пронизывающего существование в мире и взаимодействие с другими, меняет модус поэтической речи, чутко реагирующей на информационные и технологические изменения» [Самостиенко (Суслова) 2021], трансформируя языковые и коммуникативные конвенции поэтического, его семиотический арсенал, в конечном итоге саму онтологию поэтического праксиса. Результатом этого становится не просто развитие новых технологий письма, эксплуатирующих ранее закрытые для поэзии области, но и окончательный пересмотр функциональных контуров и компетенций основных агентов эстетической коммуникации — автора, читателя, исследователя, «канала связи» (медиасреды).

К числу наиболее интересных, но и в известном смысле наиболее спорных зон интерференции «человеческого» и «технологического» могут быть отнесены опыты порождения поэтических текстов посредством нейронных сетей — явление, которое получило в исследованиях последних лет наименование «нейронная поэзия» [Орехов, Успенский 2018], «нейронная лирика» [Акопова 2021], «нейросетевые тексты»/«нейросетевая поэзия» [Орехов 2018], «электронная поэзия» [Корчагин 2019], “neural poetry” [Zugarini et al. 2019] и др.; актом «легитимации нейротворчества» (и, соответственно, включения в оборот еще одной дефиниции) стала публикация подготовленного Б. Ореховым сборника «Нейролирика»<sup>1</sup> [Нейролирика 2018], полностью составленного из стихов, сгенерированных рекуррентной нейросетью. Притом что проблема эстетической состоятельности таких текстов, даже если отойти от привычной массовой установки «компьютер не способен создать произведение искусства», все еще сознательно выносится за скобки (строго говоря, даже самые, казалось бы, удачные примеры нейролирики дают достаточные для того основания), наблюдения над образцами нейронной поэзии позволяют существенно уточнить некоторые дискуссионные вопросы о природе эстетической рецепции в компетентностных моделях «читателя» и «исследователя», равно как и по-

1 Любопытно, что в англоязычных исследованиях близкое к «нейролирике» понятие «нейропоэзия» (neuropoetry) используется для обозначения принципиально иного явления — поэтических текстов, своей формой иллюстрирующих те или иные нейробиологические состояния и/или расстройства, см.: [Kangatharan 2019].

новому оценить легитимность и оправданность ряда привычных для филологии аналитических процедур. Рассмотренная под таким углом нейролирика способна стать весьма удобным инструментом филологической (в нашем случае лингвопоэтической) аналитики, средством если не создания полноценного эстетического эффекта, то верификации научных гипотез.

Правомерность подобного подхода к нейросетевой поэзии объясняется рядом характеристик самих нейросетей. Первым и, пожалуй, наиболее значимым свойством нейросетей является тот факт, что, будучи одной из форм искусственного интеллекта и, следовательно, существуя вне антропной природы, нейросеть строится как математическая модель работы человеческого мозга и в идеале должна быть способна воспроизводить характерные для него процедуры; как остроумно замечает Б. Орехов, нейросети «последовательно “косплеят” оригинал, на котором тренировались» [Орехов 2018]. Это парадоксальным образом делает нейросеть, с одной стороны, чем-то деперсонифицированным, безличным, лишенным авторского «я», а с другой — содержащим в себе и/или имитирующим персональность, личностный тон, идиостилистику авторских текстов-стимулов. Характерным примером служит регулярная «узнаваемость» в текстах сборника «Нейролирика» стилизованных маркеров поэзии разных эпох, литературных направлений и даже отдельных авторов — это не антропоморфность в собственном смысле, но скорее более или менее успешное моделирование, имитация антропоморфности.

Во-вторых, сама природа нейросети предполагает обязательное наличие у нее «бэкграунда» — некоторого массива текстов (в случае нейросетей, генерирующих поэзию, — текстов авторских), на котором происходит обучение и настройка нейросети. Следовательно, виртуальная «креативность» нейросети по определению не может быть открытой, безграничной: она строится как вариативная редупликация сегментов текстов-стимулов в пределах тех языковых и надязыковых (художественных) возможностей, которые этими текстами предписаны, и чем точнее соблюден баланс между «свободой» и «несвободой», тем в идеале более состоятелен результат, которого нейросеть достигает. Поэтому, например, нейросеть, обученная на русских переводах античных гекзаметров, в одном из текстов способна породить имя Гиоклей, отсутствующее в древнегреческом или латыни, но потенциально допустимое: «Нет Гиоклея, но есть Диоклей. И есть много имен, начинающихся на “Г”»: Геракл, Гипподам и т.д.» [Там же]. Еще более интересный пример — экспериментальная книга Павла Пепперштейна «Пытаясь проснуться» [Пепперштейн 2022], созданная совместно с нейросетевой лингвистической моделью ruGPT-3, в которой рассказы, написанные Пепперштейном и нейросетью, обученной на его текстах, даны попеременно, принципиально без указания «авторства» (кстати, уместны ли в данном случае кавычки?..), для достижения эффекта единого текстового полотна с внутренне недифференцируемой стилистикой и дискурсивной манерой.

В-третьих, текст, порожденный нейросетью, уже в своей пресуппозиции не позволяющий прочитывать себя в логике «авторства», вступает в сильную прямую корреспонденцию с читателем и превращается в генератор открытого числа интерпретаций, не ограниченных «авторской точкой зрения», «авторской картиной мира» и т.п. Нейротекст свободен от авторских валентностей, свойство «быть творцом», «быть поэтом» — не имманентное свойство нейросети, а не более чем модус читательской рецепции, презумпция, которую при-

нимает (или не принимает) читатель: это мы «вчитываем» в нейротекст способность «быть поэзией, написанной (кибер)поэтом». Эстетические перспективы этого свойства также весьма широки: по наблюдению Б. Орехова, обновление связей в системе «поэт — стихотворение — читатель», при котором «читатель соотносится с автором не через написанное им произведение, а через созданный компьютером на основе этого произведения конструкт», ведет к тому, что «коммуникация становится более текстоцентричной: читатель будет искать не проявление личности поэта в стихотворении, а структурные особенности, репрезентирующие совокупность текстов в обучающей выборке» [Орехов 2017: 39—40], а это, в свою очередь, «должно научить нас воспринимать красоту текста самого по себе, а не в связке с глупым “Что хотел сказать автор?”» [Орехов 2018]. Однако если в указанной выше триаде «читателя» заменить «исследователем», вопрос вполне может прозвучать по-иному: подходя к нейросети с подобными установками, не эксплуатируем ли мы «антропный принцип», не «вчитываем» ли мы как исследователи в результаты работы нейросети свое собственное исследовательское «я»?

Понимая и заведомо принимая исключительную гипотетичность ответа на подобный вопрос, мы попытаемся прокомментировать его в проекции на одну из классических аналитических моделей — модель «поэзии грамматики/грамматики поэзии», обоснованную Р. Якобсоном. После блестящего яacobсоновского разбора пушкинских «безобразных» стихотворений и ряда исследований, выполненных в развитие данной традиции, мысль о том, что «грамматические категории слов... равно как и синтаксические функции этих классов и подклассов, образуют... скелет и мускулатуру языка; следовательно, от грамматической ткани поэтического языка зависит его действительная значимость» [Якобсон 1987: 84], уже вошла в число базовых филологических аксиом. Как подчеркивал Р. Якобсон, «принудительный характер грамматических значений заставляет поэта считаться с ними: он либо стремится к симметрии и придерживается... простых, повторных, четких схем, построенных на бинарном принципе, либо он отталкивается от них в поисках “органического хаоса”. Если мы говорим, что у поэта принцип рифмовки либо грамматичен, либо антиграмматичен, но никогда не аграмматичен, то это положение может быть распространено и на общий подход поэта к грамматике» [Якобсон 1998: 499]. Позднее Я. Гин уточнил позицию Якобсона через противопоставление в поэтическом языке лексического и грамматического значений как «свободного vs. обязательного», «индивидуального vs. категориального», отметив: «В сфере лексической полнее и ярче всего выражается авторская индивидуальность, его “насилие” над языком, “преодоление” им материала: лексическая поэтика — поэтика свободы. Грамматическое же значение в большей мере отражает диктат самой языковой системы, “насилие” языка над художественной конструкцией» [Гин 1996: 78]. Между тем кажущаяся аксиоматичность такого подхода не столь уж безоговорочна: так, изучение работ, посвященных «грамматике поэзии», показывает, что «на практике нередко оказывается, что либо профессиональный лингвистический анализ, применяемый к поэтическому тексту, сводит поэзию к иллюстрации общезыковых закономерностей, либо текст, требуя адекватного описания, заставляет исследователя выйти за рамки грамматики... то есть или грамматика, или поэзия начинают преобладать, а “грамматики поэзии” не получается» [Ахапкина 2001: 15], а попытки верифицировать семантический эффект «грамматики поэзии» через помещение

текста в рамки читательской рецепции заставляет признать, что «роль “грамматики поэзии” в формировании художественного смысла воспринимается “средним” читателем не столь активно и однозначно, как того хотелось бы видеть с сугубо аналитических позиций», поскольку интерпретация читателем поэтического текста, видящегося исследователю грамматически маркированным, «опирается не столько на “грамматику поэзии”, сколько на коннотативную семантику контекста в целом» [Черняков 2009: 53–55].

То, что Р. Якобсон применительно к анализу поэтики называл «грамматической фигурой», строится на регулярной повторяемости определенных грамматических форм; тот же принцип регулярной повторяемости лежит и в основе генерирования поэтического текста нейросетью. Поскольку, в отличие от алеаторической по своей природе «комбинаторной поэзии» прошлых лет (начиная от эпохи исторического авангарда), поэтические нейросети «ничего не “комбинируют”, они — обучаются, то есть извлекают закономерности из обучающих данных» [Орехов 2018], логично предположить, что, имея на входе грамматически маркированный (то есть с заданной и узнаваемой закономерностью употребления грамматических форм) поэтический текст, нейросеть каким-то образом будет способна эту закономерность опознать и воспроизвести, тем самым воссоздав важную особенность идиостиля текста-стимула. И в этом случае возникают следующие вопросы: способна ли нейросеть, работая с механизмами комбинаторики, создавать «поэзию грамматики», то есть (вос)производить/редуплицировать те грамматические паттерны, которые при чтении поэзии воспринимаются как добавочно семантизированные, эстетически маркированные? способна ли она вести себя как Поэт, работающий с глубинными уровнями поэтического языка? а если да, то каковы возможности нейросети в опознании «поэзии грамматики», способна ли она имитировать модель «компетентного читателя», эстетически чувствительного к языку (или М-Читателя, как называл его Умберто Эко)?

Для ответа на эти вопросы мы провели эксперимент, используя в качестве «подопытного образца» трансформерную нейронную сеть «Порфирьевич», созданную Михаилом Гранкиным и размещенную в открытом доступе в интернете<sup>2</sup>. Данная нейросеть была обучена автором на текстах Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Булгакова и В. Пелевина и способна генерировать связные осмысленные тексты на русском языке на основе нескольких слов или предложений, самостоятельно введенных пользователем в поле на сайте. Если сгенерированный текст пользователя не устраивает, данная операция может быть осуществлена любое количество раз и на каждой следующей итерации нейросеть будет выдавать новый текст; также пользователь может вписать после сгенерированного нейросетью текста свое продолжение и повторить операцию — таким образом будет создаваться диффузный текст, представляющий собой результат фактического «сотворчества» человека и компьютера. Для реализации запланированного нами эксперимента нейросеть «Порфирьевич» представляется почти идеальным инструментом: во-первых, она обучена на художественных произведениях, но при этом сама по себе не содержит ограничений по функциональной природе генерируемых текстов (раздел «Галерея» на указанном сайте содержит множество самых раз-

2 <https://porfirevich.ru> (дата обращения: 7.02.2023).

ных по типу и стилистике текстов, сгенерированных «Порфирьевичем» по запросам пользователей); во-вторых, она позволяет порождать тексты на основе любого текста-стимула, а следовательно, должна обнаруживать способность свободно подстраиваться под заданные ей стилистические параметры исходного текста (и примеры в разделе «Галерея» убедительно доказывают наличие у «Порфирьевича» такой компетенции); в-третьих, интересующее нас свойство — способность распознавать грамматические паттерны и на основе этого генерировать «поэзию грамматики» — заранее не вложено в нейросеть, что, в свою очередь, страшает от возможности получить результат только благодаря тому, что он был предписан нейросети на моменте ее обучения (как, например, нейросеть Б. Орехова успешно строит гекзаметры на базе других гекзаметров); наконец, в-четвертых, она представляет собой уже готовый, успешно функционирующий, апробированный множеством пользователей и бесплатный онлайн-инструмент, не требующий адаптаций или дополнительных настроек под поставленную задачу.

Рассмотрим некоторые результаты этого эксперимента.

Отправной точкой эксперимента, устанавливающей общие принципы работы «Порфирьевича» с поэзией и прозой и существующие ограничения, стало предложение нейросети двух спонтанно выбранных текстов-стимулов — стихотворения А. Пушкина и фрагмента из «Мертвых душ» Н. Гоголя:

(1) Последняя туча рассеянной бури! Одна ты несешься по ясной лазури, Одна ты наводишь унылую тень, Одна ты печалишь ликующий день. **О, сколько раз встречала я тебя на пути, Одна ты осветила мне дорогу к человеку, Один только раз приоткрыла ты мне двери в мир красоты.** Ты небо недавно кругом облежала, И молния грозно тебя обвивала; И ты издавала таинственный гром И алчную землю поила дождем. **И в этот миг я встречала тебя. С каждым днем проходит вечер; Весело клубятся паровозы, И под стук колес ведут беседу.**

(2) Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымитесь под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная Богом!.. Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. **Так же точно не дает он ответа и нам. Мы говорим: «крамола», а он кричит: «свобода! любовь!» Облака ль его застилают? Тучи ли его гонят? Враг ли из-за угла дышит ему в затылок? Сон ли ему снится? Да и мы ли? Где эта тайна и где этот свидетель? Нас уже нет, а они все еще там. И все они — одно<sup>3</sup>.**

Гоголевскую орнаментальную прозу нейросеть «считывает» и имитирует весьма успешно, отталкиваясь от узнаваемых маркеров риторического письма

3 Здесь и далее в примерах светлым шрифтом дан текст-стимул, полужирным — сгенерированный нейросетью текст-результат.

(ср. наличие в тексте-результате многочисленных риторических вопросов, элементов диалогизации, инверсий, высокой лексики и т.п.), — если не знать, что заключительный фрагмент написан нейросетью, читатель, незнакомый с «Мертвыми душами», вполне мог бы провалить тест Тьюринга. Степень подобия сгенерированного нейросетью текста поэтическому тексту-стимулу более проблематична: тематическая близость пушкинскому образцу, возникающая после обработки первой строфы текста-стимула, пропадает после второй строфы; на уровне грамматики присутствует не мотивированное текстом, но объяснимое перенесением признаков объекта на субъект по принципу метатезы введение эксплицированной субъектной позиции (причем в женском роде); в тексте-результате наблюдаются, по-видимому, случайные метрические последовательности — однако это не характерный элегический амфибрахий Пушкина, а чуждый исходному жанру 4/5-стопный хорей. В обоих случаях нейросеть сумела опознать и редуцировать (впрочем, с разной степенью регулярности) узнаваемые лексико-грамматические маркеры текстов-стимулов — «одна» в случае Пушкина и «ли/ль» в случае Гоголя. Вероятно, прозаический «анамнез» «Порфирьевича» все же обуславливает большую предрасположенность нейросети к работе с прозой, однако с учетом задач запланированного эксперимента это ограничение не является сколько-нибудь существенным.

Для дальнейшей отработки гипотезы в качестве текста-стимула берутся поэтические тексты с таким грамматическим профилем, который, во-первых, достаточно регулярен, во-вторых, его грамматическая рекуррентность узнаваема, в-третьих, эта рекуррентность явно имеет характер поэтического приема, то есть отрефлексирована автором, а не «вчитывается» в текст реципиентом. Оптимальными моделями таких грамматических профилей представляются так называемое инфинитивное письмо (А. Жолковский) и номинативное письмо; в обоих случаях в роли текста-стимула будут использоваться тексты, считающиеся классическими примерами данных поэтических техник.

В стихотворениях А. Блока «Грешить бесстыдно, непробудно...» и Б. Пастернака «Февраль» читатель способен опознать стратегию инфинитивного письма даже не по первой строфе, а уже по первой строке каждого из текстов; дальнейшее движение по тексту закрепляет этот эстетический эффект и позволяет идентифицировать его как грамматический прием. Как на это отреагирует нейросеть — узнает ли она инфинитивность, если да, то на каком «шаге» текста, и сможет ли имитировать ее в генерируемом продолжении? Оба текста подаются нейросети дважды — в объеме одной и двух строф оригинала:

(3.1) Грешить бесстыдно, непробудно, Счет потерять ночам и дням, И, с головой от хмеля трудной, Пройти сторонкой в божий храм. **Пока, пока, недотрога. Там поглядим, что такое. Но, ручаюсь тебе, мигом поймаем тебя на слове.**

(3.2) Грешить бесстыдно, непробудно, Счет потерять ночам и дням, И, с головой от хмеля трудной, Пройти сторонкой в божий храм. Три раза преклониться долу, Семь — осенить себя крестом, Тайком к заплеванному полу Горячим прикоснуться лбом. **И, ломая в кровь пальцы, От боли и стыда разрыдаться, Плакать всю ночь, не смыкая глаз.**

(4.1) Февраль. Достать чернил и плакать! Писать о феврале навзрыд, Пока грохочущая слякоть Весною черною горит. **О февраль, мертвый месяц над зо-**

**лой! Накаленною ладьей, Безжалостно немою, Смены житъе огибать (Смотри: кажется, скоро снова пригодится).**

(4.2) Февраль. Достать чернил и плакать! Писать о феврале навзрыд, Пока грохочущая слякоть Весною черною горит. Достать пролетку. За шесть гривен, Чрез благовест, чрез клик колес, Перенестись туда, где ливень Еще шумней чернил и слез. **Дать пять копеек слесарям и письмо пролетке. Достать мне перо, И найти на белом листе слова. «Изнемогаю...» Это как? Это надо написать: «Изнемогаю...» О чем это? О чем? Как дальше? На белом листе Остаться листом с первого декабря... А дальше? Дальше... Бросил бумагу на стол.**

Когда текст Блока дан нейросети только в объеме первой строфы (оригинал содержит три инфинитива), она еще не способна опознать инфинитивность как грамматическую регулярность и воссоздать ее — эффект «грамматического узнавания» начинает срабатывать лишь начиная с двух строф текста-источника (пять инфинитивов); причем весьма показательно, что при расширенном объеме текста-стимула нейросеть начинает имитировать не только его грамматику, но и — спорадически — тематику. А вот в случае с пастернаковским «Февралем» нейросети достаточно и первой строфы (инфинитивов здесь два — меньше, чем в первой строфе у Блока), чтобы распознать в тексте-стимуле и инфинитивность, и номинативность (по одной текстовой позиции) плюс маркированный у Пастернака творительный сравнения. При объеме текста-стимула в две строфы нейросеть генерирует инфинитивное письмо намного регулярнее и — как дополнительный бонус — неожиданно обнаруживает способность идентифицировать метатекстуальную образность стихотворения Пастернака, последовательно развивая мотив письма. Кстати, интересно, что этот мотив задан у Пастернака не во второй строфе, а в первой (вторая строфа, напротив, кодирует его сложной и изощренной метафорикой движения в пространстве, вполне в соответствии с внутренней формой др.-греч. μεταφορά «перенос»), тогда как у нейросети он возникает только после второй строфы текста-стимула, зато получает значительно более развернутую текстуализацию.

Работа нейросети с фрагментами стихотворений Блока и Пастернака рождает ощущение, что ее «чтение» и воспроизведение инфинитивного письма в целом не очень отличается от рецепции «среднего» читателя: чем более текстовое пространство насыщено инфинитивами, тем с большей долей вероятности реципиент способен опознать это как поэтический прием. Справедливость такого предположения подтверждается работой нейросети с текстами С. Гандлевского и Т. Кибирова:

(5) Устроиться на автобазу И петь про черный пистолет. К старухе матери ни разу Не заглянуть за десять лет. Проездом из Газлей на юге С канистры кислого вина Одной подружке из Калуги Заделать сдуру пацана. В рыгаловке рагу по средам, Горюх с треской по четвергам. Божиться другу за обедом Впяять завгару по рогам. **Скомканный чекистом паспорт Никому не показывать, Взрослых не обманывать. И ни о чем не жалеть... И про темный пистолет тоже... И про черный пистолет тоже.** (Гандлевский)

(6) Сникерснуть Сделать паузу — скушать Твикс Оттянуться по полной Почувствовать разницу Попробовать новый изысканный вкус Быть лидером Мочить в сортире Не дать себе засохнуть. **Поестъ овсянки Абрикосового варенья Сдохнуть Но попытаться Упасть На те же грабли.** (Кибиров)

Способность нейросети опознавать и имитировать номинативное письмо была проверена на «Определении поэзии» Б. Пастернака и двух примерах «Фета безглагольного» (М. Гаспаров) — «Шепот, робкое дыханье...» и «Это утро, радость эта...»:

(7.1) Шепот, робкое дыханье, Трели соловья, Серебро и колыханье Сонного ручья, Свет ночной, ночные тени, Тени без конца, Ряд волшебных изменений Милого лица, В дымных тучках пурпур розы, Отблеск янтаря, И лобзания, и слезы, И заря, заря!.. **Верь же, верь... Я плачу, о неверье!**

(7.2) Шепот, робкое дыханье, Трели соловья, Серебро и колыханье Сонного ручья, Свет ночной, ночные тени, Тени без конца, Ряд волшебных изменений Милого лица, В дымных тучках пурпур розы, Отблеск янтаря, И лобзания, и слезы, И заря, заря!.. **О, блаженство полного бессилия, Размораживающее все то, что оскорбляет природу!**

(8) Это утро, радость эта, Это мощь и дня и света, Этот синий свод, Этот крик и вереницы, Эти стаи, эти птицы, Этот говор вод, Эти ивы и березы, Эти капли — эти слезы, Этот пух — не лист, Эти горы, эти доли, Эти мошки, эти пчелы, Этот зык и свист, Эти зори без затмения, Этот вздох ночной селенья, Эта ночь без сна, Эта мгла и жар постели, Эта дробь и эти трели, Это всё — весна. **Все напевы слов и фраз, Цифры, цифры, цифры, Все эти цифры, давно знакомые, И во мраке огней, И на торцах, И под арками, И у белых колонн, И за прозрачными стеклами, И у дверей, И на деревьях, И на тeneвых.**

(9) Это — круто налившийся свист, Это — щелканье сдавленных льдинок. Это — ночь, леденящая лист, Это — двух соловьев поединок. Это — сок жизни, растворенный в водке. Это — свист и щелканье на ветру. **Это — ржание коня, стон коня, а это — рассвет в дыме горящего города.**

«Читая» стихотворение Фета «Шепот, робкое дыханье...» и пытаясь сгенерировать его продолжение, нейросеть обнаруживает практически полный провал: и первая, и вторая итерации обработки текста-стимула дают на выходе, во-первых, очень короткие тексты, которые, во-вторых, почти полностью лишены номинативности (исключение — по одному номинативу в риторических обращениях, однако и грамматически, и семантически они не имеют ничего общего с фетовским стихотворением). В порожденном нейросетью продолжении стихотворения «Это утро, радость эта...» насыщенность номинативами уже значительно выше, хотя характерная для Фета чистая номинативность (Им.п.) разбавляется либо тавтологическими повторами, либо другими падежными формами; при этом отсутствуют и узнаваемая дейкитичность фетовского оригинала, и постановка номинативов в симметричные синтаксические позиции подлежащего и сказуемого. Единственное, с чем нейросеть здесь справляется более-менее успешно, — с тем, чтобы воссоздать ту самую «безглагольность» текста-стимула, о которой в свое время писал М. Гаспаров.

Иначе обстоит ситуация с «Определением поэзии» Пастернака: в сгенерированном нейросетью фрагменте мы видим не просто устойчивую тенденцию к сохранению номинативного письма, но и практически безупречную имитацию пастернаковского синтаксиса с его сверхрегулярностью биноминативных предложений в первых двух строфах текста (для идентификации этого синтаксического паттерна, заметим, нейросети хватило и одной строфы). Причи-

ной такого успеха видится, однако, не столько регулярность синтаксиса, сколько — для нейросети, не знающей, что такое синтаксис и работающей сугубо с формально членимыми элементами текста, это значительно важнее — регулярность пунктуации и графики: именно она позволяет расчленивать анафорическое «это» и повторяющиеся номинативы и достичь максимального формального подобия тексту-стимулу.

Почему довольно успешно имитирующая длинные инфинитивные серии нейросеть обнаруживает столь слабую состоятельность при обработке длинных серий номинативов? Возможно, ответ кроется опять-таки не в грамматике и не в синтаксисе, а в формальной различимости соответствующих грамматических форм и наличии у них специализированных формальных показателей. Когда нам кажется, что нейросеть «умеет» создавать инфинитивное письмо, а номинативное — не очень, это скорее иллюзия, результат применения к ней той самой «антропной оптики», «вчитывания» определенных смыслов и интенций в результаты работы нейросети. Подобно тому, как паттерн «это + тире» в пастернаковском «Определении поэзии» становится формальным фундаментом для генерации аналогичных биноминативных серий, характерные финалы инфинитивов могут настраивать нейросеть на создание серий инфинитивных. Заметим, что пастернаковский «Февраль», в первой строфе которого присутствуют только невозвратные инфинитивы на *-ть*, на первой итерации нейросеть продолжает таким же невозвратным инфинитивом (*огубать*), а «Грешить бесстыдно, непробудно...» Блока и «Сникерснуть...» Кибирова — как невозвратными (*плакать, поест, сдохнуть*), так и возвратными (*разрыдаться, попытаться*) именно потому, что в этих текстах-стимулах есть оба типа инфинитивов. С другой стороны, уместно ли редуцировать такое объяснение до сугубо формального? Почему в продолжении «Февраля» на второй итерации появляется форма с финалью *-ти* (*найму*), прототип для которой отсутствует в тексте-стимуле, чем мотивировано предпочтение нейросетью невозвратных инфинитивов в продолжении «Устроиться на автобазу...» Гандлевского, по какой причине в стихотворении Пастернака нейросеть опознает инфинитивное письмо с первой строфы, а в стихотворении Блока — только со второй (притом что у Блока в первой строфе три инфинитива, а у Пастернака — два), какова природа возникновения тематических (а в случае с Гоголем еще и риторических) переключек сгенерированных нейросетью текстов с текстами-стимулами — все это создает ту самую загадку «китайской комнаты», о которой применительно к «электронной поэзии» пишет К. Корчагин: «Электронный поэт, которого хочется видеть скрытым за комбинаторными алгоритмами и нейросетями, словно бы заперт в китайской комнате, где ему нечем заняться, кроме как бесконечно проходить тест Тьюринга в надежде, что читатель-человек поймет сообщение и разрушит эту темницу» [Корчагин 2019].

Подведем некоторые итоги. Наблюдения над возможностями нейросети воспринимать «поэзию грамматики» и подражать ей дает еще один повод убедиться в том, что грамматический уровень поэтического текста остается глубинной структурой, поэтическая функция которой проявляет себя не в простой комбинаторике грамматических форм и не в их частотности, а в той самой яacobсоновской «проекции принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» — операции, которая, очевидно, все еще доступна лишь человеку и которая может быть вскрыта и описана исследователем только по отношению к «антропной» поэзии. Поэтическая семантизация грамматики возникает

не столько в развитие, сколько в преодоление грамматики языковой, а эта процедура требует от творца (генератора?) текста существенно иных креативных компетенций по сравнению с теми, которыми сегодня располагают нейросети. С другой стороны, нейросеть относительно успешно имитирует если не писательский, то как минимум читательский опыт рецепции поэтического, исходя из поверхностного уровня структуры, ее формальных характеристик. Столь же уместно предположить и то, что для более точного ответа на поставленные вопросы необходим иной, более тонко настроенный эксперимент, который и позволит окончательно определить, доступна ли искусственному интеллекту эта глубинная креативность языка — если не сегодня, то в принципе.

P.S. Уже после того, как эта статья была завершена, нам удалось опробовать некоторые из текстов эксперимента на еще одной нейросети — «Балабоба» (на момент проведения эксперимента ее работа была приостановлена разработчиками, а сайт был недоступен). «Балабоба» — это разработка «Яндекса», надстроенная над оригинальной языковой моделью YaLM, по механизму взаимодействия с пользователем существенно не отличающаяся от «Порфирьевича» (она так же генерирует текст в режиме онлайн на основании предложенного ей текста-стимула), однако дающая более широкие и гибкие возможности обработки исходного текста. Так, например, в «Балабобе» предусмотрен выбор вариантов стилизации генерируемого текста («Без стиля», «Инструкции по применению», «Народные мудрости», «Синописы фильмов» и др.), кроме того, нейросеть обнаруживает способность идентифицировать поэтический текст и относительно успешно генерировать ему стихотворное продолжение. Притом что результаты обработки текстов-стимулов «Балабой» по ряду параметров отличаются от результатов, полученных с помощью «Порфирьевича», в целом они вполне укладываются в общие тенденции, описанные нами в статье, что еще раз убеждает в оправданности использования нейросетей как инструмента научной аналитики в модели «автор — текст — читатель — исследователь».

## Библиография / References

- [Акопова 2021] — *Акопова Ю.А.* Нейронная лирика в контексте постмодернистской эстетики // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* 2021. Т. 14. Вып. 8. С. 2401—2405.
- [Акопова Yu. Neyronnaya lirika v kontekste postmodernistskoy estetiki // *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki.* 2021. Vol. 14. № 8. P. 2401—2405.)
- [Ахапкина 2001] — *Ахапкина Я.Э.* «Грамматика поэзии» — взаимовлияние метода и материала // *Внутренние и внешние границы филологического знания: Материалы Летней школы молодого филолога.* Приморье. 1—4 июля 2000 г. / Под общ. ред. Т.В. Цвигун и А.Н. Черникова. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. С. 12—17.
- [Ахлупкина Ya. "Grammatika poezii" — vzaimovliyaniye metoda i materiala // *Vnutrennie i vneshnie granitsy filologicheskogo znaniya* / Ed. by T.V. Tsvigun, A.N. Chernyakov. Kaliningrad, 2001. P. 12—17.)
- [Булатов 2016] — *Булатов Д.* По ту сторону медиума // *По ту сторону медиума: искусство, наука и воображаемое технокультуры* / Сост. и общ. ред. Д. Булатова. Калининград: БФ ГЦСИ, 2016. С. 6—7.

- (Bulatov D. Po tu storonu mediuma // Po tu storonu mediuma: iskusstvo, nauka i voobrazhaemoe tekhnokul'tury / Comp. and ed. by D. Bulatov. Kaliningrad, 2016. P. 6—7.)
- [Гин 1996] — Гин Я.И. К вопросу о построении поэтики грамматических категорий // Гин Я.И. Проблемы поэтики грамматических категорий: Избранные работы. СПб.: Академический проект, 1996. С. 75—86.
- (Gin Ya. K voprosu o postroenii poetiki grammaticheskikh kategoriy // Gin Ya. Problemy poetiki grammaticheskikh kategoriy. Saint Petersburg, 1996. P. 75—86.)
- [Корчагин 2019] — Корчагин К. Подражая машине: мимесис и электронная поэзия (несколько заметок) // Синий диван. 2019. № 23 (<https://morebook.ru/tema/segodnja/item/1607561653211> (дата обращения: 10.08.2022)).
- (Korchagin K. Podrazhaya mashine: mimesis i elektronnaya poeziya (neskol'ko zametok) // Sinii divan. 2019. № 23 (<https://morebook.ru/tema/segodnja/item/1607561653211> (accessed: 10.08.2022)).)
- [Нейролирика 2018] — Нейролирика. Стихотворения и тексты / Сост. В. Коркунов. Харьков; М.: kntxt, 2018.
- (Neuroirika. Stikhotvoreniya i teksty / Comp. by V. Korkunov. Khar'kov; Moscow, 2018.)
- [Орехов 2017] — Орехов Б. Искусственные нейронные сети как особый тип distant reading // Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема. 2017. № 2 (27). С. 32—43.
- (Orekhov B. Iskusstvennye neyronnye seti kak osobyu tip distant reading // Vestnik Priamurskogo gosudarstvennogo universiteta im. Sholom-Aleykhema. 2017. № 2 (27). P. 32—43.)
- [Орехов 2018] — Орехов Б. Нейросети и смерть автора // Системный блок. 2018. 1 ноября (<https://sysblok.ru/knowhow/nejroseti-i-smert-avtora/> (дата обращения: 10.08.2022)).
- (Orekhov B. Neyroseti i smert' avtora // Sistemnyi blok. 2018. November 1 (<https://sysblok.ru/knowhow/nejroseti-i-smert-avtora/> (accessed: 10.08.2022)).)
- [Орехов, Успенский 2018] — Орехов Б., Успенский П. Гальванизация автора, или эксперимент с нейронной поэзией // Новый мир. 2018. № 6 ([http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2018\\_6/Content/Publication6\\_6935/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2018_6/Content/Publication6_6935/Default.aspx) (дата обращения: 10.08.2022)).
- (Orekhov B., Uspenskiy P. Gal'vanizatsiya avtora, ili eksperiment s neyronnoy poeziyey // Novyy mir. 2018. № 6 ([http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2018\\_6/Content/Publication6\\_6935/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2018_6/Content/Publication6_6935/Default.aspx) (accessed: 10.08.2022)).)
- [Пепперштейн 2022] — Пепперштейн П., Пепперштейн Нейро. Пытаясь проснуться. М.: Individuum, 2022.
- (Peppershteyn P., Peppershteyn Neyro. Pytayas' prosnut'sya. Moscow, 2022.)
- [Самостиенко (Суслова) 2021] — Самостиенко (Суслова) Е. От составителя // Новое литературное обозрение. 2021. № 167 ([https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/167\\_nlo\\_1\\_2021/article/23148/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23148/) (дата обращения: 21.09.2022)).
- (Samostienko (Suslova) E. Ot sostavitelya // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. № 167 ([https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/167\\_nlo\\_1\\_2021/article/23148/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23148/) (accessed: 21.09.2022)).)
- [Черняков 2009] — Черняков А.Н. Латентная оценка в инфинитивном письме // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. 2009. Вып. 8. С. 52—57.
- (Chernyakov A.N. Latentnaya otsenka v infinitivnom pis'me // Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo universiteta im. I. Kanta. 2009. № 8. P. 52—57.)
- [Якобсон 1987] — Якобсон Р. Вопросы поэтики. Постскрипtum к одноименной книге // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 80—98.
- (Jakobson R. Voprosy poetiki. Postskriptum k odnoimennoy knige // Jakobson R. Raboty po poetike. Moscow, 1987. P. 80—98.)
- [Якобсон 1998] — Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика: В 2 т. / Сост. Ю.С. Степанов. Благовещенск: Благовещенский гос. колледж, 1998. Т. 2. С. 489—509.
- (Jakobson R. Poeziya grammatiki i grammatika poezii // Semiotika: In 2 vols. / Ed. by Yu.S Stepanov. Blagoveshchensk, 1998. Vol. 2. P. 489—509.)
- [Kangatharan 2019] — Kangatharan J. Multilingual Neuropoetry. Morrisville: NeuroArt, 2019.
- [Zugarini et al. 2019] — Zugarini A., Melacci S., Maggini M. Neural Poetry: Learning to Generate Poems using Syllables. 2019. September 24 (<https://arxiv.org/pdf/1908.08861.pdf> (accessed: 15.09.2022)).

# Авдотья Панаева сама по себе: субъектность, нарратив, сюжеты

Маргарита Вайсман, Павел Успенский, Андрей Федотов

## От составителей

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_200

Margarita Vaysman, Pavel Uspenskij, Andrey Fedotov  
From the Editors

В истории русской литературы Авдотье Панаевой (1820—1893) традиционно приписывается несколько ролей. Чаще всего ее вспоминают как музу Николая Некрасова — героиню новаторского «панаевского цикла», посвященного переживаниям мучительных любовных отношений. Панаева воспринимается и как одна из «роковых женщин» русской литературы, сильно повлиявшая на повседневную жизнь писателей. Как блистательная хозяйка редакции, она притягивала и объединяла в круг сотрудников «Современника» разных поколений. Как жена и любовница видных литераторов, она помогала им в работе, писала с Некрасовым заведомо слабую прозу, чтобы спасти беллетристический отдел «Современника» в последние годы Николаевского царствования. Как коварная и загадочная аферистка, она втянула видных мужчин эпохи в мутную историю с «огаревскими деньгами», навсегда поссорив прогрессивного Некрасова с не менее прогрессивными Герценом и Огаревым. Наконец, Панаева — мемуаристка. Ее «Воспоминания» (1889) подробно описывают литературный быт блистательной эпохи, но описывают, как принято считать, «не совсем так, как надо». К панаевским мемуарам давно и прочно приклеился эпитет «недостовверные»: все их читают и все призывают к осторожности в обращении с этим текстом.

Панаева, таким образом, вошла в русскую литературу не *сама по себе*, а как инструмент, функция, придаток, связующее звено и т.д. Набор представлений о писательнице долгое время поддерживался академическими исследованиями и транслировался в научном дискурсе о Некрасове, а ее довольно объемная и разнообразная проза 1840—1860-х годов редко рассматривалась как самостоятельное и ценное явление в перспективе истории культуры, истории субъектности и гендерной истории.

Такому представлению о Панаевой филология обязана Корнею Чуковскому. Он был вторым — после Некрасова — мужчиной, который как никто много сделал для того, чтобы она оказалась в каноне, и вместе с тем именно он крайне огрубил, обеднил и сузил представления о ней как о женщине и о писательнице. В 1927—1928 годах Чуковский (пере)издал в легендарной «Academia» первую повесть Панаевой «Семейство Тальниковых» (1847), в свое время так и не дошедшую до широкой публики, и ее поздние «Воспоминания». Мемуары пользовались спросом, и книга выдержала четыре переиздания до 1933 года. В основе рассуждений Чуковского о Панаевой лежала его статья «Жена поэта» (опубл. 1921), — психологизированный историко-литературный очерк, посвященный Панаевой как жене и музе Некрасова.

Трактовка Чуковского парадоксальна. Красочно и ярко, со смелыми психологическими реконструкциями критик описал Панаеву как яркую и деятельную женщину, однако, по сути, видел в ней лишь второстепенную историческую и литературную фигуру, слишком погруженную в повседневные заботы, чтобы породить что-нибудь действительно ценное, и интересную сейчас лишь постольку, поскольку она общалась с великими мужчинами. По мнению критика, Панаева была в первую очередь женщиной и только потом — по совпадению — писательницей: «Обаятельная, всеми любимая женщина, она вдобавок романистка, писательница!» [Чуковский 2004: 266]. Хотя Панаева регулярно публиковалась в «Современнике» и была достаточно популярной беллетристкой, главное ее достижение в том, что она стала вдохновительницей «панаевского цикла» — именно «здесь ее право на память потомства» [Там же: 303]. Что же касается ее воспоминаний, столь ценимых самим Чуковским, то книга, в сущности, была «продиктована» ей великим партнером: «Все ее суждения внушены ей Некрасовым. Она в своих мемуарах бранит того, кого бранил бы Некрасов, и хвалит того, кого хвалил бы он» [Там же: 300].

Чуковский полностью лишил Панаеву субъектности. Удивительно, что аргументы и доводы критика были подробно и столь художественно изложены спустя несколько лет после революции 1917 года. Хорошо известно, что «женский вопрос» стал одним из ключевых идеологических пунктов новой большевистской власти, поначалу много сделавшей для прав женщин и развития их самосознания. На этом фоне многие пассажи Чуковского отдают реакционным патриархатом. Помимо приведенных цитат, обратим также внимание еще на одну, в которой речь заходит о том, как стоит помнить о Панаевой:

Теперь, кажется, ее забыли совсем, а не мешало бы, проходя по Литейному, мимо того <...> дома, где, как сказано на мраморной доске, жил и скончался Некрасов, вспомнить смуглую, большеротую, черноволосую, полногрудую женщину, которая так часто смотрела заплаканными маслянистыми глазами на эту улицу из этого окна [Там же: 302].

Благой порыв противопоставить официальной памяти в виде «мраморной доски» память живую и индивидуальную сразу же, в том же предложении, сводится к пошлomu, почти карикатурному маскулинному шаблону.

Представления Чуковского оказали большое влияние на то, как советское литературоведение подходило к творчеству Панаевой — часто о ней «помнили» примерно в таком же духе. Тем не менее отдельные удачные работы о ней в Советском Союзе возникали. Здесь особо стоит выделить кандидатскую диссертацию Ульяны Долгих «Жизнь и литературное творчество Авдотьи Яков-

левны Панаевой», защищенную в 1977 году под руководством Бориса Егорова в Ленинградском государственном педагогическом институте имени А.И. Герцена. Долгих проделала важную историко-литературную работу: ввела в оборот новые архивные документы, собрала рецензии на «Воспоминания» Панаевой и другие ее тексты, обнаружила ряд поздних произведений писательницы, не учтенных (до сих пор!) другими литературоведами, а также проанализировала ключевые сочинения Панаевой и, в частности, выделила в них существенный жоржсандистский субстрат. При этом Долгих удалось выдержать исключительно уважительную интонацию в разговоре о Панаевой как человеке и авторе и — насколько это было возможно в советской диссертации — критический тон по отношению к построениям Чуковского [Долгих 1977]. К сожалению, Долгих в свое время не переработала исследование в монографию, а потому ее выводы не привели к филологической ревизии творчества Панаевой. Сегодня, конечно, дискурс диссертации Долгих выглядит скорее памятником эпохи, хотя сама работа не утратила научной ценности.

Интерес к творчеству Панаевой в современной российской науке остается незначительным, и оно привлекает меньше научного внимания, чем «женская проза» XX века<sup>1</sup>. На Западе исследования Панаевой также являются второстепенной областью, как и большинство работ о так называемых русских писателях второго ряда. Однако в списке российских женщин-писательниц XIX века, замеченных зарубежным литературоведением, Панаева занимает центральное место, наряду с Надеждой Хвощинской и Евгенией Тур<sup>2</sup>. Барбара Хелдт в работе о гендере в русском классическом романе разобрала «Семейство Тальниковых» [Heldt 1998]<sup>3</sup>. По мнению исследовательницы, тексты Панаевой относятся к альтернативной русской романной традиции, созданной писательницами и опирающейся на иронию и жалобу (в то время как мужская линия базово эксплуатирует модусы пророчества и проповеди). В аналогичном ракурсе Панаева рассмотрена в исследовании Джейн Костлоу, посвященном тому, как тема эмансипации была представлена в женских текстах. Костлоу проанализировала пренебрежительное отношение критиков-мужчин к попыткам беллетристок написать об эмансипации [Costlow 1994]<sup>4</sup>. А Жанна (Jehanne) Гис посвятила свою работу вопросу о реальной мере участия Панаевой в редакции «Современника» [Gheith 2001]. Гис вместе с Бет Холмгрен также написали статью о мемуарах Панаевой [Holmgren, Gheith 2007]. В монографии Коллин Люси «Любовь на продажу» [Lucey 2021] образы бесприданниц в романах Панаевой рассматриваются в сравнении с пьесами Александра Островского и жанровой живописью Николая Шильдера.

В настоящем блоке статей мы хотели пересмотреть репутацию, субъектность и поэтику Панаевой, освободив ее от приевшихся и малосодержательных шаблонных взглядов. Наша задача заключалась в том, чтобы Панаева рассмат-

1 См., однако, не лишённую отдельных достоинств диссертацию: [Татаркина 2006], а также следующие статьи: [Кафанова 2017; Плашинова 2019; Степина 2019].

2 Пионером англоязычных исследований Панаевой, видимо, была Марина Ледковская, см.: [Ledkovsky 1974].

3 Об этой повести см. также: [Холмгрен 2009]. Новый перевод «Семейства Тальниковых» на английский язык, выполненный Фионой Хилл, готовится к выходу в издательстве «Columbia University Press» в 2024 году.

4 «Семейство Тальниковых» и «Женская доля» рассматриваются в контексте женского освободительного движения в России также в: [Kelly 1994: 62—69].

ривалась *сама по себе* — как наделенный агентностью значимый автор литературы XIX века. В статье **Павла Успенского** и **Андрея Федотова** на материале прозы Панаевой анализируются ее субъектность и ее отношение к идеологическим программам и повседневным практикам редакции «Современника». **Маргарита Вайсман** подробно рассматривает, пожалуй, самый яркий роман писательницы — «Женская доля» — и выделяет в нем ряд повествовательных паттернов, особо сосредотачиваясь на специфической нарративной гендерной амбивалентности. **Анастасия Плашинова** также обращается к нарративной организации и сюжетике прозы Панаевой, рассматривая ее на фоне Жорж Санд и текстов современников.

## Библиография / References

- [Долгих 1977] — Долгих У.М. Жизнь и литературное творчество Авдотьи Яковлевны Панаевой (1820—1893): Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1977.
- (Dolgikh U.M. Zhizn' i literaturnoe tvorchestvo Avdot'i Iakovlevny Panaevoi (1820—1893). PhD Thesis. Leningrad, 1977.)
- [Кафанова 2017] — Кафанова О. Авдотья Панаева между публичным и личным пространством // Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie. 2017. Vol. 29 (<http://journals.openedition.org/ilcea/4296> (дата обращения: 03.03.2023).)
- (Kafanova O. Avdot'ya Panaeva mezhdum publicnym i lichnym prostranstvom // Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie. 2017. Vol. 29 (<http://journals.openedition.org/ilcea/4296> (accessed: 03.03.2023)).)
- [Плашинова 2019] — Плашинова А. «Необдуманные шаги»: трансформация сюжета «супружеская измена» в прозе А.Я. Панаевой (на материале корпуса повестей 1825—1850 гг.) // Русская филология. Сборник работ молодых филологов. Вып. 29 / Отв. ред. Т. Гузаиров. Тарту: Тартуский университет, 2019. С. 83—92.
- (Plashinova A. "Neobdumannyye shagi": transformatsiya syuzheta "supruzheskaya izmena" v proze A. Ya. Panaevoi (na materiale korpusa povestey 1825—1850 gg.) // Russkaya filologiya. Sbornik rabot molodykh filologov. Vol. 29 / Ed. by T. Guzairov. Tartu, 2019. P. 83—92.)
- [Степина 2019] — Степина М.Ю. Некрасов и А.Я. Панаева: несколько частных со-  
 образжений // Некрасовский сборник. Вып. 15—16 / Отв. ред. М. Данилевская. Брянск: Историческое сознание, 2019. С. 51—65.
- (Stepina M.Yu. Nekrasov i A.Ya. Panaeva: neskol'ko chastnykh soobrazheniy // Nekrasovskiy sbornik. Vol. 15—16 / Ed. by M. Danilevskaya. Bryansk, 2019. P. 51—65.)
- [Татаркина 2006] — Татаркина С.В. Творчество А.Я. Панаевой в литературном контексте эпохи: гендерный аспект: Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2006.
- (Tatarkina S.V. Tvorchestvo A.Ya. Panaevoj v literaturnom kontekste epokhi: gendernyy aspekt: PhD Thesis. Tomsk, 2006.)
- [Холмгрен 2009] — Холмгрен Б. Не-натуральная школа: «Семейство Тальниковых» Панаевой // Травма: пункты / Под ред. С. Ушакина, Е. Трубиной. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 45—72.
- (Holmgren B. Ne-natural'naya shkola: "Semeystvo Tal'nikovyykh" Panaevoj // Travma: punkty. Ed. by S. Ushakin, E. Trubina. Moscow, 2009. P. 45—72.)
- [Чуковский 2004] — Чуковский К. Некрасов и Авдотья Панаева [1921] // Чуковский К. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 8. М.: Терра, 2004. С. 264—303.
- (Chukovskiy K. Nekrasov i Avdot'ya Panaeva [1921] // Chukovskiy K. Sbranie sochineniy: In 15 vols. Vol. 8. Moscow, 2004. P. 264—303.)
- [Costlow 1994] — Costlow J. Love, Work, and the Woman Question in Mid-Nineteenth-Century Women's Writing // Women Writers in Russian Literature / Ed. by Toby W. Clyman, Diana Greene. Westport: Greenwood Press, 1994. P. 66—76.

- [Gheith 2001] — *Gheith J.M.* Redefining the Perceptible: The Journalism(s) of Evgeniia Tur and Avdot'ia Panaeva // *An Improper Profession: Women, Gender, and Journalism in Late Imperial Russia* / Ed. by B. Norton, J.M. Gheith. Durham: Duke University Press, 2001. P. 53—73.
- [Holmgren, Gheith 2007] — *Holmgren B., Gheith J.M.* Art and Prostokvasha: Avdot'ia Panaeva's Work // *The Russian Memoir: History and Literature* / Ed. by B. Holmgren. Evanston: Northwestern University Press, 2007. P. 128—144.
- [Heldt 1998] — *Heldt B.* Gender // *The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 251—270.
- [Kelly 1994] — *Kelly C.* A History of Russian Women's Writing, 1820—1992. New York: Oxford University Press, 1994.
- [Ledkovsky 1974] — *Ledkovsky M.* Avdotya Panaeva: Her Salon and Her Life // *Russian Literature Triquarterly*. 1974. Vol. 9. P. 423—432.
- [Lucey 2021] — *Lucey C.* Love for Sale: Representing Prostitution in Imperial Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2021.

Павел Успенский, Андрей Федотов

# Быть женщиной в «Современнике»:

ПОЭЗИЯ И ПРАВДА В БЕЛЛЕТРИСТИКЕ

АВДОТЬИ ПАНАЕВОЙ

Pavel Uspenskij, Andrey Fedotov

To be a Woman in "Sovremennik": Poetry and Truth in Avdotya Panaeva's Fiction

**Павел Успенский** (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»), доцент школы филологических наук; кандидат филологических наук, PhD) paveluspenskij@gmail.com.

**Андрей Федотов** (Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне; МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, преподаватель; кандидат филологических наук, PhD) anfed86@gmail.com.

**Ключевые слова:** женщины-писательницы, женское письмо, Авдотья Панаева, *Современник*, русская литература XIX века

УДК: 80+82

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_205

Статья посвящена беллетристике Авдотьи Панаевой. Ее сочинения рассматриваются как источник для реконструкции субъектности писательницы. Проанализированная под таким углом зрения, ее проза позволяет объяснить, как Панаева, единственная сотрудница «Современника», относилась к прогрессивным декларациям и повседневному практикам мужской редакции журнала. В статье также подробно обсуждаются как особенности прозы Панаевой (прототипизм, эмансипационная программа), так и литературная репутация беллетристики, в частности пересматривается ее уход из литературы на несколько десятилетий после публикации романа «Женская доля» (1862). Хотя прогрессивный проект Панаевой в силу исторических обстоятельств оказался невостребованным современниками, ее прозаическое наследие дает исследователям возможность посмотреть на редакцию «Современника» женскими глазами.

**Pavel Uspenskij** (PhD; Associate Professor, School of Philological Studies, HSE University) paveluspenskij@gmail.com.

**Andrey Fedotov** (PhD; Lecturer, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Shenzhen MSU-BIT University) anfed86@gmail.com.

**Key words:** female writers, women's writing, Avdotya Panaeva, *Sovremennik*, 19<sup>th</sup> century Russian literature

UDC: 80+82

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_205

The article is devoted to Avdotya Panaeva's fiction, which is examined as a source for reconstructing the writer's subjectivity. Examined from this point of view, her prose allows for the understanding of how Panaeva, the only female contributor to *Sovremennik*, felt about the progressive declarations and daily practices of the male editorial staff of the magazine. The article also discusses in detail both the defining characteristics of Panaeva's prose (prototypism, an emancipation program) and her literary reputation as a fiction writer, in particular examining her retirement from literature a few decades after the publication of the novel *A Woman's Lot* (1862). Although Panaeva's progressive project was not in demand by her contemporaries, her prosaic legacy gives researchers the possibility to view the editorial staff of *Sovremennik* through a woman's eyes.

А.Я. Панаева (1820—1893) сейчас воспринимается как автор третьего ряда. Из ее обширного литературного наследия в каноне остались только поздние «Воспоминания» (1889), отношение к которым, впрочем, предзадано, — Панаеву упрекают в неточностях и поверхностном взгляде на окружавших ее литераторов. Ее романы и повести, опубликованные под псевдонимом Н. Станицкий,

основательно забыты, а как писательницу чаще всего ее вспоминают в качестве соавтора проходной некрасовской прозы — романов «Три страны света» и «Мертвое озеро», написанных в годы цензурных ограничений «мрачного семилетия».

Литературоведение назначило Панаеву на роль «жены поэта» [Чуковский 2004] и, шире, на роль яркой женщины при выдающемся мужчине: любовница и муза Н.А. Некрасова, а также спутница И.И. Панаева, подруга Н.Г. Чернышевского, покровительница Н.А. Добролюбова. Эти роли оценивались исследователями положительно, однако ставили Панаеву в зависимое положение. Игнорируя ее реальные обязанности в «Современнике» (корректуры, ведение отдела мод), советские историки литературы в лучшем случае видели в ней хозяйку редакции — лицо, соединяющее своими бытовыми хлопотами сотрудников и авторов в подобие «круга» или «семьи». Впрочем, и для многих членов кружка Панаева была эротизированной эмблемой редакции, если не объектом домогательств<sup>1</sup>.

Панаеву почти всегда рассматривали в андроцентричной оптике, не принимая в расчет ее субъектность и интенции<sup>2</sup>. Попытки объяснить ее психологию выглядят еще более удручающе. К.И. Чуковский, во многом ответственный за искажение образа писательницы, не придавал значения ее прозе. Он делал исключение только для ранней повести «Семейство Тальниковых» (1847), считая, впрочем, что текст был создан при значительном участии Некрасова. В целом же, с точки зрения историка литературы, беллетристика не играла в жизни Панаевой важной роли: в глубине души она была «просто Авдотья, хорошая, очень хорошая русская женщина, которая почти случайно очутилась в кругу великих людей», а ее внутренний мир определялся неудачными попытками родить ребенка и построить семью [Там же: 297]<sup>3</sup>.

Статус Панаевой как несостоявшегося — несамостоятельного и творчески бесплодного — агента литературного процесса подкреплялся в советской науке и ее участием в известной истории с огаревскими деньгами<sup>4</sup>. Поскольку эта история ставила под угрозу репутацию Некрасова, а Панаева в самом деле принимала неоднозначное участие в юридических и финансовых операциях, историкам литературы проще всего было инкриминировать исчезновение денег

- 
- 1 Т.Н. Грановский писал жене о Панаевой в 1851 году: «И если бы ты знала, как с нею обходятся! Некому защитить ее против самого нахального, обидного волокитства со стороны приятелей дома» (Т.Н. Грановский и его переписка: В 2 т. Т. 2. М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1897. С. 284).
  - 2 Ср., впрочем, портрет Панаевой в новейшей биографии Некрасова. Взвешенно оценивая отношения поэта и писательницы, а также отмечая, что Панаева была сильной женщиной (в этом отличие от взглядов советского времени), исследователь тем не менее полагает, что Панаева «не имела литературных амбиций», а равенство с Некрасовым было возможно только в эмоциональной сфере [Макеев 2017: 162].
  - 3 В силу высокого статуса Чуковского именно его понимание Панаевой победило в советской науке. Впрочем, и в советское время не все приняли взгляд Чуковского; см. взвешенную критику его отношения к Панаевой-писательнице в пионерской диссертации [Долгих 1977: 37–38].
  - 4 См.: Черняк Я.З. Огарев, Некрасов, Герцен, Чернышевский в споре об огаревском наследстве [Дело Огарева — Панаевой]. По архивным материалам. М.; Л.: Academia, 1933. Ср.: [Макеев 2017].

именно ей<sup>5</sup>. Это выводило Некрасова из-под удара, а Панаевой придавало еще и ореол «коварности», который позже стал составляющей частью ее популярного образа соблазнительницы и «роковой» женщины<sup>6</sup>.

Такое понимание Панаевой глубоко архаично и сводится к навязыванию ей более или менее разнообразных, но всегда фиксированных в маскулинном дискурсе ролей<sup>7</sup>. Исторически это вдвойне несправедливо, потому что Панаева — наряду с другими женщинами, входившими в интеллектуальный круг В.Г. Белинского и его последователей (М.Л. Огаревой, Е.Б. Грановской, Н.А. Герцен), — была ранней представительницей эмансипационного движения. Она не только формировала феминистские дискурсы своего времени, восходящие к Жорж Санд и французским социалистам, но и была участницей радикального для своей эпохи эксперимента по изменению семейного положения женщины (см., например: [Кафанова 2017]). Тройственный союз Некрасова и четы Панаевых был опытом реализации нового типа семейных отношений.

Панаеву сложно счесть пассивной участницей этих экспериментов, — немногочисленные эго-документы не оставляют сомнений, что ее решения и поступки исходят из развитой и идеологически продуманной субъектности. Так, письма Панаевой к Белинскому лета 1845 года, в которых корреспондентка на равных и подчас иронично обращается к критику, свидетельствуют о ее полной интеллектуальной самостоятельности: она с неприязнью высказывается о Н.П. Огареве, сообщает о своих спорах с Н.Х. Кетчером, характеризует других участников кружка<sup>8</sup>.

Более последовательно субъектность Панаевой раскрывается в ее письмах к Огаревой, опубликованных в свое время Я. Черняком. Традиционно эти письма рассматриваются как материал для реконструкции фактологии финансовых перипетий огаревского дела, однако их важность не только в этом. Переписываясь с подругой, Панаева проговаривает заветные убеждения и размышляет о социальном и семейном положении женщины. Среди жизненных установок Панаевой выделяются автономность, независимость (прежде всего экономическая) и труд как способ их добиться. В свете ранних феминистских идей все «огаревское дело» предстает пусть и не идеально реализованным, но безусловно продуманным эмансипационным актом, призванным изменить подчиненное положение женщины и сложившийся гендерный порядок: Панаева убедила подругу добиваться полной экономической независимости, не

5 Б.Л. Бессонов в свое время убедительно доказал, что М.К. Лемке даже подделал письмо Некрасова, чтобы выставить Панаеву главной виновницей дела [Бессонов 1980]. Подчеркнем, что речь идет именно об исследовательской рецепции XX в.; современники склонны были винить в этой истории Некрасова.

6 См. переиздание мемуаров Панаевой под названием «Мой любовник — Николай Некрасов» (М.: АСТ, 2014) и показательную фразу из аннотации: «Перед вами воспоминания Музы великого поэта — женщины, которая вдохновляла, будоражила и сводила с ума».

7 Причем эти роли сложились еще в первой трети XIX в. и в той или иной мере предписывались женщинам-сочинительницам. Примечательно, например, что при переходе от салонно-аристократической к более демократической журнальной культуре репертуар женских ролей остался прежним: в то время как редакция радикально отличалась от салона, роль «хозяйки» со всеми ее устойчивыми атрибутами однако навязывалась женщинам в обоих пространствах.

8 В.Г. Белинский и его корреспонденты / Под ред. Н.Л. Бродского. М.: Гос. б-ка им. В.И. Ленина, 1948. С. 217—223.

давая мужчине (Огареву) руководить ее жизнью, и помогала ей в этом советами и делами<sup>9</sup>.

Среди женщин из круга Белинского Панаева — единственная писательница. Беллетристика не была для нее досуговой практикой, — Панаева относилась к писательству профессионально, в том числе как к источнику заработка. Контторские книги «Современника» свидетельствуют, что за свой труд Панаева получала гонорары наравне с другими контрибьюторами журнала<sup>10</sup>. Профессионализация была важна для нее и потому, что она подтверждала социальный статус писательницы — творческую, финансовую и человеческую самостоятельность, к которой Панаева стремилась. Вполне автономным деятелем эпохи (а не просто гражданской женой выдающегося издателя и поэта) Панаева была и для других, более младших участниц женского движения. Так, Л.П. Шелгунова воспринимала Панаеву как фигуру уровня французской феминистки Ж. д'Эрикур<sup>11</sup>. Идеи последней во многом вдохновили М.Л. Михайлова на статью «Женщины, их воспитание и значение в семье и обществе» (Современник. 1860. № 4, 5, 8), от публикации которой принято отсчитывать начало широкого женского движения в России<sup>12</sup>.

Особое положение Панаева занимает и в ряду русскоязычных женщин-писательниц своей эпохи, в последние десятилетия ставших героинями многочисленных исследований<sup>13</sup>. В работах о женской литературе, однако, прозе Панаевой не уделяется достаточного внимания, хотя есть и специально посвященные ей работы [Курова 1952; Долгих 1977; Gheith 2001; Gheith, Holmgren 2007; Холмгрен 2009; Vaysman 2021]. Примирить ревизию канона и его же неизбежную эстетическую иерархичность историкам литературы не всегда удается, и, возможно, беллетристика Панаевой действительно уступает прозе ее современниц. Для нас важно другое: по сравнению с такими писательницами, как Е.А. Ган, Е. Тур, Н.Д. Хвощинская и др., в поле литературы Панаева занимала гораздо более прочное положение и располагалась не на периферии, а в центре литературного поля.

- 
- 9 Приведем в пример только одну цитату — фрагмент из письма к Огаревой от 2 марта 1848 года: «Пора понять, что обеспеченное состояние есть первое условие жизни. <...> И мой совет иметь капитал в руках, брать его когда вздумается и дать кому захочется, есть необходимость. Довольно ты пожила в зависимости...» (*Черняк Я.З.* Огарев, Некрасов, Герцен, Чернышевский в споре об огаревском наследстве... С. 345). В этих словах видна установка, определившая фактуру «огаревского дела», а также, конечно, и жизненная программа Панаевой. Однако поскольку она, в отличие от Огаревой, даже не могла рассчитывать на большой капитал, ей самой пришлось сделать ставку на литературный труд. О раннем русском феминизме см.: [Стайтс 2004; Юкина 2007].
- 10 Благодарим М.С. Макеева за предоставленную справку. Полностью счет Панаевой в «Современнике» остается необнародованным. Некоторые сведения о ее гонорарах за художественные произведения можно почерпнуть в: [Рейсер 1949: 242, 245; Макеев 2018: 143, 146, 147]. В публикации [Макеев 2018] содержится также информация о тратах Панаевой, связанных с хозяйством.
- 11 См.: *Штакенинейдер Е.А.* Дневник и записки (1854—1886). М.: Academia, 1934. С. 344, 536.
- 12 *Котляревский Н.* Очерки из истории общественного настроения шестидесятых годов. Женский вопрос в его первой постановке // Вестник Европы. 1914. № 2. С. 225—252.
- 13 См., например: [Kelly 1994; Women Writers 1994; Gender and Russian Literature 1996; Грин 2008; РЛВГИ 2004; Женский вызов 2006; Строганова 2019; Ключкин 2019] и др.

Для «Современника» она не была рядовым автором. Об этом говорит хотя бы ее готовность жертвовать творческой свободой в интересах журнала: упомянутые выше «Три страны света» и «Мертвое озеро» создавались с единственной целью — заполнить страницы прозаического отдела и сохранить лицо издания в глазах подписчиков в ситуации существенной нехватки материалов. Такая неблагодарная цель предполагает работу к сроку, труд, регулируемый не вдохновением или внутренними потребностями, а необходимостью<sup>14</sup>. Эта работа, в свою очередь, невозможна без самоидентификации с журналом, о которой в случае Панаевой можно говорить с уверенностью<sup>15</sup>. Она по праву могла считать себя членом редакции «Современника». Именно поэтому «реальность» Панаевой — в отличие от подчас закрытого для исследования мира русских писательниц середины XIX века — доступна исследовательскому взгляду: по стечению ряда исторических обстоятельств быт «Современника» был не просто изучен, но изучен лучше быта любого другого журнала.

Уникальное положение Панаевой естественно задает исследовательскую оптику. Если современные гендерные историки литературы стремятся анализировать женское письмо как относительно автономную и герметичную субсистему, существующую рядом с «переоцененной» маскулинной литературой, то мы воспользуемся беллетристикой для реконструкции женской субъектности. Конечно, гендерная история литературы также выходит на уровень исторических форм женского сознания, но часто сталкивается с дефицитом данных. Проявление женской субъектности в прозе зачастую оказывается невозможно соотносить с биографическим рядом, а потому затрудненной предстает и операция отсоединения собственно литературных стимулов (например, романов Санд) от персонального опыта писательницы. Исследователи, как правило, констатируют его наличие в тексте и отмечают, что он реализуется литературно — в специфических женских субжанрах [Kelly 1994].

Мы считаем необходимым рассмотреть художественную прозу Панаевой как материал, который позволяет реконструировать сознание конкретной женщины. В таком подходе для нас важны исследования субъектности пишущей женщины, прежде всего монография И. Савкиной, кроме прочего, удачно обобщающая опыт предшествующих исследований [Савкина 2007]. Савкина использует метафору, в рамках которой женское автобиографическое письмо является своего рода зеркалом, отражающим — в гендерно перевернутом виде — предписания и ожидания среды, сформированной в основном мужчинами. Эта метафора применима и к беллетристике Панаевой: мы точно знаем, кто смотрится в «зеркало» ее прозы, и можем соотносить отражение с реальностью, то есть показать, что ее произведения критически отвечают на идео-

14 Заметим на полях, что традиционный литературоведческий взгляд, приписывающий все удаchi написанных в соавторстве романов Некрасову [Евгеньев-Максимов 1950: 123—127, 155—157] (см. также: Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 9. Кн. 2. Л.: Наука, 1984. С. 327—335; Т. 10. Кн. 2. Л.: Наука, 1985. С. 268—276), задан андроцентричной оптикой, не выдерживает серьезной критики и нуждается в ревизии. См. попытку переосмысления в: [Долгих 1977].

15 См. показательную фразу из письма В.И. Добролюбова к племяннику от 1860 года о критике журнала в печати: «Авдотья Яковлевна ужасно огорчена нападками и присудила отправить к тебе все статьи, написанные против “Современника”» (Чернышевский Н.Г. Материалы для биографии Н.А. Добролюбова, собранные в 1861—1862 годах. Т. 1. М.: Тип. В.Ф. Рихтер, 1890. С. 604).

логические проекты и бытовые практики гендерных отношений, бытовавшие в мужской редакции «Современника», прежде всего связанные с личностью Некрасова. Воспользовавшись оптикой Савкиной для неавтобиографических текстов, мы покажем, что между эго-документальным и фикциональным дискурсами в случае Панаевой нет непроницаемой границы.

Фронтальное чтение панаевской прозы позволяет утверждать: ее отличительная черта — сублимация жизненного и редакционного опыта в литературные сюжеты. Как профессиональная писательница, Панаева занята изобретением художественных миров, конструктивно связанных с актуальной для нее традицией. В них, в частности, разыгрываются фабулы и топика ранней русской женской прозы и романов Санд (разочарование в браке, измена и т.п.). Репутация Панаевой как русской жоржсандистки остро ощущалась современниками (см., например, характеристику 1850-х годов в «Соннике современной русской литературы» Н. Щербины<sup>16</sup>), а позже перешла в литературоведческие и в том числе в гендерные исследования<sup>17</sup>. Вместе с тем, как многие писатели, Панаева охотно включала в произведения портреты своего окружения, для которого ее тексты оказывались особым, прямо им адресованным посланием<sup>18</sup>.

Традиционное литературоведение любит разгадывать прототипы героев. Не обошла эта любовь и Панаеву: уже замечалось, что в «Пасеке» (Современник. 1849. № 11) выведен Лермонтов [Бессонов 1979], в «Женской доле» (Современник. 1862. № 3–5) — В.П. Боткин и Добролюбов [Курова 1952; Долгих 1977: 157–158; Степина 2019]. Этот ряд легко можно расширить: в романе «Мелочи жизни» (Современник. 1854. № 1–4) за Сержем — несостоявшимся ученым, гомеопатом, помещиком, разорившимся на утопических проектах по улучшению жизни крестьян, — угадывается Огарев, а за маниакально переодеваящимся джентльменом Борисом Ольховским, который живет в постоянных ссорах с женой Еленой и при этом волочится за каждой юбкой, — Панаев. В инвариантном персонаже прозы Панаевой — нищем искреннем молодом интеллектуале, симпатизирующем героине, — проступают черты Белинского (Карсанов из «Романа в петербургском полусвете»; Современник. 1860. № 3–4), причем сходство усиливается тем, что персонаж умирает от чахотки (Анатолий Скворцов из «Мелочей жизни», Сергей в «Женской доле»)<sup>19</sup>. В прозе Панаевой, конечно, появляется и Некрасов [Степина 2019]. Его черты просту-

16 «Станицкого (Авдотью) во сне видеть предвещает отца и мать в грязь втопать — лишь бы только плохую повестушку написать, или же увидеть, как комическая русская холопка корчит из себя эмансипированную Жорж-Санд» (Щербина Н. Альбом ипохондрика. Эпиграммы и сатиры / Ред. и примеч. И. Иванова-Разумника. Л.: Прибой, 1929. С. 148–149).

17 Так, роман «Женская доля» М. Вайсман интерпретирует в свете особенности женских нарративов и, в частности, нарративной гендерной амбивалентности XIX века [Vaustman 2021]; см. перевод в настоящем номере.

18 Вероятно, кстати, это объясняет скептическое отношение к ней некоторых современников, например, раздраженные реплики И.С. Тургенева в адрес Панаевой или сомнения в ее женственности у В.П. Боткина. См.: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. 2-е изд. Т. 3. Письма, 1855–1858. М.: Наука, 1987. С. 235; В.П. Боткин и И.С. Тургенев. Неизданная переписка 1851–1869. М.; Л.: Academia, 1930. С. 69–70, 86.

19 Впрочем, в Карсанове и Сергее могли отразиться и черты Добролюбова, образ которого наложился на воспоминания о Белинском.

пают в «художнических натурах» — выбившемся из низов скульпторе Кордые, который очень одарен, но тщеславен и склонен к ссорам («Капризная женщина»; Современник. 1850. № 12), а также в художнике Дроздове, искусном манипуляторе, который имитирует неизлечимую болезнь и поработщает окружающих («Домашний ад»; Современник. 1857. № 9). Прототипизм героев может быть развернуто доказан и на основе сюжетных коллизий, и по характерным чертам интеллектуалов, сохраненных в мемуарной литературе.

Однако на разгадывании прототипов и поиске черт реальных людей, отразившихся в героях, нельзя останавливаться. Прототипы героев Панаевой интересны не столько как реальные люди со своими характерами и привычками, сколько как носители конкретных идеологических программ и как сторонники семейных и социальных практик, с которыми писательница полемизирует. Прототипизм Панаевой тотально определяет ее письмо и в этом плане отличает ее от других литераторов. Если обычно у писателя, прибегающего к поэтике прототипов, включение отсылок к конкретным людям работает как дополнительный прием, усиливающий фикциональную характерологию произведения, то для Панаевой на первом месте — желание объясниться с окружающими ее людьми, а беллетристика выступает в качестве способа оформления реплик в этом напряженном диалоге. В определенном смысле прототипизм прозы Панаевой долитературен, он является скорее свойством воображения писательницы и только как следствие — ее письма. Анализируя этот феномен, мы приближаемся к пониманию Панаевой не как беллетристки в кругу других литераторов, а как выразительницы продуманной и артикулированной женской субъектности середины XIX века.

Наиболее остро полемика с кругом «Современника» воплотилась у Панаевой в романе «Женская доля», который аккумулирует многочисленные темы ее предшествующих повестей и романов. Отличительная черта этого текста в том, что кругу персонажей, восходящих к старшим членам редакции (Боткин, Панаев, Некрасов и др.), предъясняется общая претензия. Хотя все персонажи романа изображены самостоятельными личностями, в ключевом для Панаевой аспекте они неразличимы — все они участвуют в угнетении женщины.

В этом отношении группа друзей и единомышленников, субъективно оценивающая себя как новых людей, как эмансипаторов, стремящихся к максимальной реализации творческих и интеллектуальных возможностей личности, мало отличается от другого устойчивого врага Панаевой и женской прозы XIX века — традиционного светского общества. Это общество уже многократно атаковалось писательницей в повестях «Пасека» (1849), «Воздушные замки» (Современник. 1855. № 3) и в крупных формах — в «Домашнем аде» (1857), в «Романе в петербургском полусвете» (1860), а также в других произведениях. Специфика деконструирующего подхода Панаевой заключается в том, что репрезентирующие круг «Современника» персонажи склонны видеть и подчеркивать свои отличия от «света», противопоставляют себя ему, тогда как взгляд писательницы фиксируется на той части их практик, где эти отличия нивелируются. Панаева выбирает такой ракурс, в котором между новыми «эмансипаторами» и старыми «угнетателями» разницы нет: и те, и другие относятся к женщине как к собственности, однако первые стремятся оправдать эмоциональное и социальное подчинение необходимостью прогресса, тогда как последние разыгрывают нормы светской жизни. Иными словами, Панаева претендует на то, чтобы видеть больше, чем другие сочинители, — она обнаруживает глубинное

и существенное сходство там, где попавшие под обаяние эмансипаторской проповеди адепты видят лишь поверхностные, хотя и яркие отличия.

Такое отношение Панаевой основывается на разительном несовпадении теории и практики старших представителей «Современника». И А.В. Дружинин, и Боткин, и Панаев, и, конечно же, Некрасов манифестировали новое отношение к женщине, однако в своей повседневной жизни не могли приблизиться к этическим идеалам, которые сами проповедовали. В этом кругу практиковались и походы в бордель, и чисто маскулинное, объективирующее отношение к женщинам света и полусвета (обсуждение степени их доступности) и даже — в рамках кружка «чернокнижников» — специальные литературные упражнения, юмористически-обсценно отражавшие все эти практики<sup>20</sup>. Тексты Панаевой — яркое подтверждение того, что она была не просто осведомлена о расщепленности манифестаций и поведения членов старшей редакции журнала, но именно к этому сводила этическую ущербность мужского феминистского проекта.

В «Женской доле» это понимание выражено в гипертрофированном виде. Роман распадается на две части, которые связаны центральным персонажем — Софьей Григорьевной. Желая лишить мать власти над юной дочерью, внезапно нагрянувший в поместье отец сводит Софью с Петром Васильевичем — молодым человеком из Петербурга, носителем передовых идей, а также «художнической натурой», как его всерьез характеризуют окружающие и иронически — нарратор. Вскоре соблазненная Софья становится женой Петра и переезжает в его поместье, где попадает в окружение друзей мужа — Федора Федоровича, Надежды Кондратьевны и ее любовника Сергея Игнатьевича. Они считают себя прогрессивными людьми и занимаются воспитанием Софьи: пытаются раскрепостить сексуальность скромной героини и превратить ее в «вакханку»<sup>21</sup>.

Мир поместья, в котором оказалась Софья, раскрывается героине постепенно. Выясняется, что у Петра есть ребенок от горничной. Надежда Кондратьевна и Сергей Игнатьевич также имеют уже взрослого сына, который объявлен сумасшедшим (и в самом деле, чудаковатый Сережа напоминает блаженного Мышкина из позднейшего романа Достоевского) и спрятан от глаз посторонних в лесном домике. Федор Федорович оказывается ловеласом, одержимым сексуальными желаниями, в частности влечением к Софье, которое он моти-

20 См. дневник Дружинина, письма к нему и поэтические тексты в: *Дружинин А.В. Повести. Дневник* / Изд. подгот. Б.Ф. Егоров, В.А. Жданов. М.: Наука, 1986. С. 239, 227–228, 254, 261, 332–333; *Летописи Государственного литературного музея. Кн. IX. Письма к А.В. Дружинину* / Ред. и коммент. П.С. Попова. М.: Изд. ГЛМ, 1948. С. 63, 82, 86–87; Стихи не для дам. Русская нецензурная поэзия второй половины XIX века / Изд. подгот. А. Ранчин и Н. Сапов. М.: Ладомир; АСТ, 1994.

21 *Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Женская доля // Современник. 1862. № 3. Отд. I. С. 96, 161.* Слово «вакханка» отсылает, между прочим, к номинации Огаревой в кругу А.И. Герцена (*Герцен А.И. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 23: Письма 1847–1850 гг.* М.: АН СССР, 1961. С. 155). Надо полагать, отношения с Некрасовым не были единственной основой первой части «Женской доли», — ее можно считать острабяющим взглядом на попытки семей Герцена и Огарева построить коммунитарную, гармоничную семью. Независимое положение Софьи, не желающей участвовать в «вакхических» проектах Надежды Кондратьевны и Федора Федоровича, во многом соответствует поведению Огаревой, о семейных делах которой Панаева была хорошо осведомлена. Для Панаевой интеллектуалы 1840-х годов и старшее поколение «Современника» слились в одну группу персонажей, а опыт Софьи воплощает не только опыт Панаевой, но и ее подруги.

вирует философски, постоянно говоря об «аттракции»<sup>22</sup>. Кроме того, все в доме подчинено воле хозяина — дедушки, живущего в изоляции и терроризирующего всех обитателей поместья. Дедушка изображен капризным манипулятором в духе Фомы Опискина, использующим свою власть (именно ему принадлежит поместье и он волен им распоряжаться) для получения садистских удовольствий. Постепенно Софья понимает, что оказалась в гнезде лицемерных развратников, прикрывающих похотливость и жадность словами о прогрессе, гуманности и равноправии полов. Единственным союзником героини оказывается наивный и искренний Сережа, но его помощи недостаточно, чтобы хоть как-то улучшить ее положение.

Отрицательные герои романа выступают единым фронтом: они объективируют и угнетают женщину, а также создают дискурс, оправдывающий ее положение в семье. Идеология, которая, на первый взгляд, должна была предоставить женщине долгожданное право строить судьбу по собственному разумению, на практике оборачивается новой инструктивностью. Эта идеология переподчиняет женщину, — лишает ее необходимости соблюдать старые правила, но навязывает новые. «Я хочу вас научить, как надо жить и как надо установить ваши супружеские отношения — сделать вас самостоятельной», — сообщает Софье Сергей Игнатьевич, «находящийся всегда на стороне женщины». А Надежда Кондратьевна призывает работать над собой: «Вы, Софи, <...> должны гордиться, что живете среди людей, у которых такой возвышенный взгляд на женщину, а потому вам надо стараться стать на одну ступень с нами, по развитию ума и сердца»<sup>23</sup>. Мужу Софья кажется не очень развитой эгоистичной женщиной, чьи постоянные жалобы и страдания объясняются детским воспитанием и непониманием окружающих. Она должна относиться к нему только с пониманием и сочувствием; Петр увещевает жену: «Разумная наша любовь связала нас духовно, а не материально; а потому я убежден, что ты залечишь мои раны теплым участием к моим страданиям»<sup>24</sup>.

В конструктивном плане обращенная к героине риторика соответствует важной особенности некрасовских любовных стихов, адресованных Панаевой. Знаменитый «панаевский цикл» отличается настойчивой склонностью субъекта инструктировать возлюбленную. В деле строительства новых — более равных, свободных и эмоционально разнообразных — отношений женщина нуждается в постоянном контроле, и только мужчине принадлежит знание о том, как отношения должны быть устроены. Поэтому статус героини некрасовских стихов двойственный: она как будто интеллектуально и эмоционально равна мужчине, но на самом деле ум избранницы ценится настолько, насколько она может внять инструкциям мужчины (а не сформировать свою собственную субъектность). Внимательное чтение «панаевского цикла» убеждает в том, что риторически он построен на инструктаже, который обретает разные поэтические формы (см. подробнее как о самом цикле, так и о его гендерном контексте: [Федотов, Успенский 2023])<sup>25</sup>.

22 Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Женская доля // Современник. 1862. № 4. Отд. I. С. 95.

23 Там же. С. 141, 101.

24 Там же. С. 143.

25 Приведем здесь лишь несколько примеров инструктажа: «Говори же, когда ты сердита»; «Я не люблю иронии твоей / Оставь ее отжившим и не жившим»; «Отринь насильственное бремя»; «Прости! Не помни дней паденья»; «Оправданья и слезы

Роман «Женская доля» — жест несогласия Панаевой с некрасовской гендерной моделью. Надо полагать, мы имеем дело с достаточно редкой в XIX веке ситуацией, когда в произведении женщины мы находим отражение ее недовольства не только сложившимся гендерным порядком и не только ходом развития конкретных отношений с мужчиной, но и формой их литературной сублимации в произведениях партнера. «Женская доля», таким образом, прочитывается как ответ на «панаевский цикл». Из романа явно следует, какого рода практики Некрасова и его приятелей были неприемлемыми для Панаевой. Промискуитет героев «Женской доли» вместе с их лицемерием напрямую бьет по нормам поведения и риторике кружка «Современника». В панаевской перспективе идеология редакции предстает либеральной ширмой потребительского отношения к женщине.

Отношения, однобоко изображенные у Некрасова, в «Женской доле» подаются со стороны молчащей и вынужденной подчиняться женщины. В тексте есть ряд конкретных примеров зеркального отражения проблематики и тематики некрасовских стихов. Так, в романе деконструируется демонстративное пренебрежение в «Слезях и нервах» к женским слезам. Некрасовым они объявляются формой манипуляции мужчиной, поэт — весьма стереотипно — видит в них квинтэссенцию театральной и лживой природы женщины. Этот патриархальный паттерн, носителем которого был гражданский муж Панаевой, отражен в романе: искренние слезы матери Софьи, выражающие последнюю степень отчаяния в столкновении с мужем-злодеем, понимаются последним как «желание казаться несчастной» для достижения своих скрытых целей<sup>26</sup>. Для Панаевой такое отношение было настолько возмутительным, что она от лица нарратора возражала против стереотипного восприятия слез: «Многие мужчины убеждены, что женские, как и детские слезы — вода. Вероятно, вследствие этого веселого убеждения так много проливают слез те и другие»<sup>27</sup>. Упрек Некрасова в адрес женщин, таким образом, отвергается Панаевой как прямо, так и косвенно — сюжетом романа.

В романе Панаевой отражен и другой текст Некрасова — стихотворение «Когда из мрака заблужденья...» (1845). За этим текстом, независимо от того, подразумевается ли в нем Панаева или публичная женщина [Степина 2019: 15—16], стояла манифестарная эмансипаторская установка: отношения с просвещенным мужчиной могут вытащить «падшую» женщину из социальной пропасти, дать ей новый гражданский статус. Более того, такие отношения развитию интеллектуалу фактически вменялись в качестве морального долга. В самом деле, в старшем кругу «Современника» практиковались такие «развивающие» браки, пусть не с публичными женщинами, но все же с такими, которые мыслились как социально неравные и нуждающиеся в помощи и освобождении. Хорошо известны истории браков Боткина и Кетчера, а также попытки Огарева в конце 1840-х годов перевоспитать «падшую» женщину [Волюшина 2016: 216; Федотов, Успенский 2023].

Панаевой подобные манифестации и поступки казались ложными. Еще в 1850 году в рассказе «Необдуманый шаг» она деконструировала идею спа-

---

осмей»; «*Не говори, что дни твои унылы*»; «*Не гордись, что в цветущие лета*»; «*Скажи! Я должен знать*» (Курсив наш. — П.У., А.Ф.). В «панаевском цикле» есть и другие, более сложные, формы дискурсивного подавления женщины.

26 Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Женская доля // Современник. 1862. № 4. Отд. I. С. 61.

27 Там же. С. 54.

сения женщины, находящейся ниже на социальной лестнице. История, «которая может служить уроком иным молодым людям»<sup>28</sup>, проста: живущий в провинции молодой дворянин-интеллектуал Данилов взял под защиту мещанку Татьяну, которой мужчины домогались во время пирушки. В порыве благородства Татьяна показалась Данилову «идеально прекрасным существом», и он решил спасти и воспитать ее — снял ей квартиру, накупил одежды, старался приучить к чтению. Со временем в их гражданском браке родились дети, однако проект перевоспитания провалился. Татьяна не только не изменилась к лучшему, но и утянула Данилова в болото пошлой мещанской жизни, из которого он, будучи не в силах оставить детей, не смог выбраться и сам стал «падшим» человеком. «Думая развить в ней чувство собственного достоинства, Данилов развил в ней одну только ложную гордость и самоуверенность», — констатирует Панаева, а чуть позже подводит героя к осознанию, что «только монотонная жизнь в уездном городе и отсутствие образованных женщин могли его сблизить с такой женщиной, которая на каждом шагу оскорбляла его своими словами, понятиями, — словом, всей тривиальностью своей натуры»<sup>29</sup>.

Если в «Необдуманном шаге» Панаева развенчивает идеализм интеллектуалов, демонстрируя, что утопия спасения приводит к загубленным жизням героев и их детей, то в «Женской доле» она идет дальше, деконструируя как практику спасения (она видит в ней только легкодоступное сексуальное удовольствие), так и ее риторическое оформление. У Петра в городе есть любовница Екатерина, по всей видимости публичная женщина или лоретка, к которой он регулярно ездит, не удовлетворяясь жизнью с Софьей (вероятно, в том числе в сексуальном плане). Однако Петр объясняет эти поездки совсем иначе: он считает, что должен спасать и обеспечивать «падшую».

Развернутая Петром аргументация спасения и развития Екатерины выглядит одновременно комично и жалко. Во время очередного визита в город Петр в письме инструктирует жену, объясняя, как ей надо эмоционально реагировать на ситуацию, и связывая свою измену с принципами высокого гуманизма:

Жестоко было бы с твоей стороны, если б ты, из пустого и недостойного чувства ревности, помешала мне спасти падшую женщину и указать ей истинный путь к жизни. Ты так добра и так развита, что будешь сама радоваться со мной, если нам удастся воскресить заблудшую душу. Да, мой дорогой друг, ты теперь вступила в новую жизнь и объективно должна смотреть на вещи; этим только ты достигнешь мирового взгляда на жизнь и будешь способна сама проявлять симпатию к высоким искусствам и сочувствие к страждущему человечеству<sup>30</sup>.

Этот циничный взгляд на отношения с публичной женщиной достигает апогея в искреннем восклицании Петра в его разговоре с Сереей: «Мне нужны падшие женщины — они понимают мои страдания!»<sup>31</sup>

Право похотливого мужчины «развивать» кого бы то ни было не только высмеивается, но и назидательно отрицается нарратором. Парадоксальным образом риторика «развития» приводит к тому, что в обществе «развратные жен-

28 Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Необдуманный шаг // Современник. 1850. № 1. Отд. I. С. 141.

29 Там же. С. 146, 157.

30 Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Женская доля // Современник. 1862. № 4. Отд. I. С. 143.

31 Там же. С. 162.

щины» оказываются едва ли не на лучшем счету, чем порядочные: «Лоретка или лицемерная барыня всегда найдут себе защиту в обществе, которое лелеет их, покровительствует им и гордится ими, как самой лучшей стороной своей моральной цивилизации!»<sup>32</sup> С точки зрения писательницы, мужчины, не способные ограничивать свои сексуальные запросы, тормозят эмансипацию. В самом деле, «развивающие» отношения всегда исходили из презумпции нравственного превосходства того, кто развивает, между тем Панаева именно это превосходство и дезавуирует в своем решительном заявлении: «Пока сами мужчины не сделаются нравственнее — никакая эмансипация женщин невозможна»<sup>33</sup>.

Деконструкция идеи спасения женщины и стоящего за ним сексуального желания основывалась не только на полемике со стихотворением Некрасова, но и на неприятии его поведения. «Женская доля», как уже отмечалось, свидетельствует, что писательница знала о сексуальных привычках мужчин своего круга. Поведение Некрасова не было для нее исключением, хотя сведений здесь не так много. Известно, например, что когда в 1860 году Панаева была за границей, у Некрасова был роман, о котором он, по собственному признанию в письме к Добролюбову, известил гражданскую жену. Откровенное письмо поэта к критику, на наш взгляд, содержит конгломерат идей и интонаций, риторических стратегий самооправдания, которые в художественной форме развенчиваются в романе Панаевой. Некрасов признавался Добролюбову, что

возмечтал о каком-то сердечном обновлении. И точно четыре дня у меня малиновки пели на душе. <...> То-то бы так осталось — да не осталось. Во 1-х, девушка хоть не ангел или ангел падший — да, к несчастью моему, оказалась порядочной женщиной — вот и беда! Еще и жертва тут подвернулась, в ее положении не пустая — польстилась на мои сладкие речи — а я куда как был красноречив! — она бросила человека, который ее обеспечивал <...> Ну а теперь уже бродит мысль, зачем я все это затеял? <...> Напишите мне что-нибудь об Ав[дотье] Як[овлевне]. Вы, верно, ее скоро встретите; если она огорчена, то утешьте ее как-нибудь: надо Вам сказать, что я ей кратко, но прямо написал о своих новых отношениях. Ведь надо ж было! — хоть эти новые отношения едва ли прочны. — Я очень чувствителен. Она не жалела меня любящего и умирающего, а мне ее жаль <...> Я уж четвертый год все решаюсь, а сознание, что не должно нам вместе жить, когда тянет меня к другим женщинам, во мне постоянно говорило (Курсив наш. — П.У., А.Ф.)<sup>34</sup>.

Не ставя своей целью ни реконструкцию психологии Некрасова, ни подробное изложение перипетий его отношений с Панаевой, заметим, что этот эпизод — не единственный случай измены. Время, когда Панаева не жалела поэта, «любящего и умирающего», то есть страдавшего от тяжелой болезни горла, кото-

32 Там же. С. 50.

33 Там же. С. 51.

34 Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 14. Кн. 2. С. 138—139. Увлечение Некрасова принесло Панаевой много переживаний; за это Чернышевский порицал поэта: «Он отчасти расстроен разными полусемейными делами, и, хотя виноват скорее он, <...> все-таки отчасти жаль его. Впрочем, бывают и минуты, когда он производит и не такое впечатление; думаешь: прилично ли человеку в его лета возбуждать в женщине, которая была ему некогда дорога, чувство ревности шалостями и связизшками, приличными какому-нибудь конногвардейскому корнету?» (Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. XIV. М.: ГИХЛ, 1949. С. 401—402).

рая, как казалось ему и врачам, приведет его к скорой смерти [Летопись 2006: 468], — это 1853—1855 годы. Этот период в самом деле был сложным для пары: в апреле 1855 года у них умер сын, а в конце лета выяснилось, что болезнь Некрасова была венерической, что, конечно, по-новому высвечивало сексуальную сторону его прошлого<sup>35</sup>. Чуть больше чем через год Некрасов и Панаева воссоединились за границей. Судя по исповедальным письмам поэта, возобновление отношений далось им психологически тяжело: Панаева чувствовала себя виноватой (возможно, она изменила Некрасову), Некрасов же то умилялся их чувствам, то чуть было не «удрал» от подруги<sup>36</sup>. В каскаде сложных переживаний Некрасов, однако, не полностью сосредоточился на отношениях с Панаевой: 17 февраля 1857 года он писал Тургеневу, что «сердцу нельзя и не должно воевать против женщины, с которой столько изжито», а уже 2 марта подробно, ссылаясь на свой опыт, инструктировал Дружинина, как лучше найти публичную женщину в Италии<sup>37</sup>. Надо полагать, эти примеры — лишь немногие сохранившиеся свидетельства более частых случаев, если не системной практики.

Сексуальная невоздержанность, как и неспособность к супружеской верности, — характерные темы не только «Женской доли». В романе «Мелочи жизни» муж Елены Борис ухаживает за юной барышней и явно готов пойти дальше, не говоря уже о том, что в какой-то момент пропадает с французженками легкого поведения<sup>38</sup>. Гениальный скульптор и вместе с тем тщеславный, обидчивый и мнительный человек, Кордье из «Капризной женщины» был готов оставить жену ради героини и, демонстрируя серьезность намерений, «даже рассказал свои любовные победы»<sup>39</sup>.

Любовное желание становится центральной темой повести «Домашний ад». В повести благосклонности Катерины Петровны — молодой и бедной воспитанницы помещицы Денисовой — добиваются сразу несколько мужчин, среди которых нам интересен художник Дроздов. Живя в доме обожающей его Денисовой, он терроризирует окружающих; в этом отношении он напоминает дедушку из «Женской доли», однако пользуется другими манипулятивными приемами. Подавая себя как неизлечимо больного гениального художника, он стремится добиться взаимности Катерины, дискредитировать «убивающих» его соперников и при этом сохранить покровительство и любовь Денисовой.

35 [Летопись 2006: 466—467]; Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 14. Кн. 1. СПб.: Наука, 1999. С. 214.

36 Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 14. Кн. 2. С. 57.

37 Там же. С. 57, 61.

38 Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Мелочи жизни // Современник. 1854. № 4. Отд. I. С. 146—163. Выше мы отмечали, что у Бориса много черт Панаева, но есть у него и черты Некрасова. Так, Борис ссорится с женой и даже доводит ее до слез, после чего наступают примирение и обещания «быть снисходительнее друг к другу» (Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Мелочи жизни // Современник. 1854. № 2. Отд. I. С. 210). Напомним, что ссоры — ключевая тема «панаевского цикла» (см. хотя бы стихотворение «Мы с тобой бестолковые люди...»), не говоря уже о том, что мемуаристы часто обращали внимание на то, что Некрасов доводил Панаеву до слез. Интересно также, что Борис обижается на ироничные резкости жены, сообщая, что ее «ирония обидна» (Там же. С. 173); ср. с хрестоматийным некрасовским стихотворением «Я не люблю иронии твоей...». Эта переключка свидетельствует о том, что и женские персонажи писательницы во многом автобиографичны.

39 Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Капризная женщина // Современник. 1850. № 12. Отд. I. С. 302.

Любой конфликт в доме помещицы Дроздов поворачивает в свою пользу, демонстрируя, как дурно скандалы влияют на его расшатанное здоровье и на его вдохновение, хотя его талант под вопросом, а здоровью в действительности ничто не угрожает.

Соединение художественной одаренности и болезни в герое, созданном после перечисленных выше биографических перипетий 1850-х годов, на наш взгляд, однозначно указывает на Некрасова<sup>40</sup>. Претензии Панаевой к Некрасову, таким образом, получают здесь исключительную остроту: на вид любовнику ставятся не только его измены — сама болезнь изображается как манипуляция.

Надо полагать, когда Некрасов в письме Добролюбову обвинял Панаеву в безжалостности, он мог иметь в виду и ее повесть «Домашний ад». Очевидно, что он не мог не считать резких, подчас оскорбительных, выпадов против самого себя и своих друзей в панаевских сочинениях, но примечательно, что он при этом публиковал их в «Современнике». Как это объяснить?

Предложим как психологическое, так и историко-литературное объяснение. Публикация «Женской доли» и других сочинений в «Современнике» скорее говорит о том, что Некрасов разъединял отношения с Панаевой-писательницей и Панаевой — гражданской женой, а личные обиды не переносил в профессиональную плоскость. Вместе с тем Некрасов, по всей видимости, не мог не признавать справедливости многих претензий и, публикуя панаевскую беллетристику, демонстрировал, что хотя бы на уровне убеждений и установок он солидарен с эмансипационными идеями и не ограничивает субъектность и профессиональную реализацию своей спутницы.

Одновременно публикация сочинений Панаевой соотносилась с некрасовской редакторской стратегией. На идейном уровне панаевская проза соответствовала и эмансипационной программе «Современника», манифестированной в статье Михайлова о женщинах, и ставке на «новых людей» — молодых интеллектуальных разночинцев. Появление романов Панаевой в журнале отражало убежденность Некрасова в том, что только молодая редакция сможет вывести «Современник» на новый уровень. Показательно, что в приведенном выше исповедальном письме Некрасов доверяется именно Добролюбову — молодому сотруднику журнала. Жалобы на гражданскую жену при этом раздаются на фоне раскола в «Современнике», в ходе которого Панаева была безусловной союзницей издателя и гражданского мужа.

И эмансипационная программа, и ставка на «новых людей» заявлены в «Женской доле». Атаки Панаевой на членов старой редакции в таком контексте становятся актом литературной борьбы. Если эмансипационная программа привязана к первой части, то симпатии к молодым интеллектуалам последовательно декларируются во второй части романа.

В ней читатель застаёт Софью в новом положении: она сбежала от мужа, сошлась с помещиком Лакотниковым и родила от него детей. Впрочем, Лакотников также обнаруживает свое истинное лицо и оставляет Софью<sup>41</sup>. Однако

40 В этой связи не случайно, что в тексте важную роль играет Италия: именно здесь Денисова в свое время нашла Дроздова и именно здесь разворачивается продолжение произведения — «Русские в Италии» (Современник. 1858. № 2). Ср. выше об итальянском периоде Панаевой и Некрасова.

41 Удержимся от соблазна однозначно соотнести Лакотникова только с Некрасовым — этот персонаж, очевидно, примыкает к галерее мужчин-угнетателей первой части романа.

вторая часть романа в гораздо меньшей степени фокусируется на судьбе героини. В тексте появляются новые персонажи — незаконнорожденная и деклассированная Анна Васильевна и Снегов, молодой человек, выпускник Петербургского университета, литератор радикальных убеждений, уже успевший за них пострадать. Анна Васильевна — объект стереотипных ухаживаний и неприкрытых домогательств со стороны многочисленных властных мужчин, однако, как девушка новой формации, она не поддается патриархальному давлению и берет в союзники решительного, свободного и честного Снегова. В финале романа она отправляется за Снеговым в политическую ссылку в Иркутск.

Появление в «Женской доле» положительных идеализированных персонажей и резкое переключение нарратива на новые модели отношений симптоматичны, хотя для Панаевой это не первый опыт манифестации позитивной программы. В 1860 году в «Романе в петербургском полусвете» писательница уже вывела «нового человека» — Карсанова, сына дьячка, выпускника университета, пробивающего себе дорогу добросовестным литературным трудом. Он беззаветно влюблен в главную героиню романа, которая для остальных персонажей является лишь предметом светского «торга». В финале романа Карсанов, как впоследствии и Снегов, терпит крах: его арестовывают на границе при попытке бегства за рубеж с возлюбленной; хотя его будущее и не описано, ему явно предстоит тюремное заключение. В соответствии с трагической этикой прогрессистов, страдания и тяжелая судьба подчеркивают значимость и ценность пути героя, «доказывают» его правоту.

Примечательно, что в одном номере «Современника» с первой частью романа Панаевой была напечатана статья Добролюбова «Когда же придет настоящий день?», публикация которой привела к окончательному разрыву Некрасова с Тургеневым и стала финальной точкой в редакционном расколе. Обсуждая роман «Накануне» (1860), Добролюбов, напомним, требовал появления на русской почве деятельного героя — такого, как болгарин Инсаров. И Карсанов, и позднее Снегов явно мыслились Панаевой как прямой ответ на запрос критика (о котором она, безусловно, знала раньше и больше других из дружеского общения — напомним, что Добролюбов жил в квартире Некрасова).

Писательница, очевидно, примкнула к молодым радикалам, однако ее надежды на идеологический альянс не оправдались — за «свою» ее так и не приняли. Как же вышло, что прогрессивность Панаевой не была закреплена за ней в коллективной памяти самих прогрессистов?

Вскоре после публикации «Женской доли» Панаева, до сих пор активно работавшая беллетристка, надолго уходит из литературы. Объяснение этой паузы казалось историкам литературы очевидным: в это время происходит разрыв с Некрасовым, которого традиционно понимали и как покровителя, и как едва ли не соавтора всего, что создавала Панаева. Она вышла замуж за секретаря редакции А.Ф. Головачева и в 1866 году родила дочь. Прекращение литературной деятельности после ухода от Некрасова как будто свидетельствовало о творческом бессилии писательницы, а согласно Чуковскому, и вовсе отражало ее «истинные» установки — создать семью и воспитать детей. Дело, однако, не только и не столько в перипетиях личной жизни.

Уход Панаевой из литературы был вызван в первую очередь профессиональными причинами. «Женская доля» — самый радикальный и самый феминистский роман Панаевой — не имел успеха у той целевой аудитории, которая, как казалось писательнице, должна была принять его с воодушевлением.

В 1864 году роман подверг уничтожающей критике Д.И. Писарев. В статье «Кукольная трагедия с букетом гражданской скорби» (Русское слово. 1864. № 8) он объявил, что Панаева буквально ничего не знает о жизни «новых людей», а Карсанов и Снегов — лучшее тому доказательство (об атаке Писарева на Панаеву см. также: [Курова 1952]).

Указывая на противоречия в содержании «Современника» («Русское слово» в это время ведет непримиримую полемику с изданием Некрасова), Писарев удивлялся, как в одном журнале можно последовательно публиковать романы, в которых эгоизм то выдвигается в качестве едва ли не главной движущей силы общественного развития («Что делать?», 1863), то, наоборот, разоблачается («Женская доля»). Сопоставление с романом «Что делать?» попадало в точку: Чернышевскому явно удалось то, что Панаева долго и безуспешно пыталась сделать, — представить прогрессивных радикалов так, чтобы они увидели себя в героях и признали за автором право быть их эмиссаром в литературе. Роман Чернышевского в каком-то смысле отменял и обесмысливал попытки Панаевой: с его появлением панаевские карсавины и снеговы, романтизированные героини-одиночки, ценности которых утверждаются через поражение в борьбе с системой, на время утратили актуальность и стали восприниматься как устаревшие. Им на смену пришли бодрые, оптимистичные и совершенно не склонные воспринимать себя как маргиналов лопуховы и кирсановы. Трагический стоицизм прогрессистов еще вернется в русскую культуру, но на этом коротком этапе победил утопический проект Чернышевского, вытеснив на периферию все конкурирующие модели «новых людей», в частности модель, представленную в романе Панаевой.

Эмансипационная программа «Женской доли» также казалась Писареву бесперспективной. Настаивая на необходимости социальной трансформации мужчин ради освобождения женщин, Панаева, по существу, объявляла целью этой трансформации любовную верность, а несчастные панаевские героини были в первую очередь женщинами, обманутыми в любви и в браке. Писарев же настаивал на том, что настоящая эмансипация не в устранении причины ревности, а вообще в отказе от этой реликтовой эмоции. Без ревности исчезнет и сама ценность верности партнеру как несущественная для социального определения женщины. В то время как Панаева призывала обуздать мужчин, Писарев призывал женщин заняться наконец чем-нибудь помимо переживания несчастной любви:

Печальная была бы штука, если бы <...> семилетнему ребенку пришлось оставаться ребенком в течение семидесяти лет и если бы существовала целая порода таких человекообразных созданий, которые проливали бы горькие слезы по поводу каждого летнего дождя, расстроившего приятную прогулку. А ведь недалеко уехали от этих плаксивых созданий те убогие и нищие личности, для которых неверность Ивана и Петра составляет громадное несчастье, наполняющее целую жизнь слезами и отчаянием. И эту плаксивость, эту убогость, эту поразительную нищету романисты и критики ежедневно возводят в великое достоинство человеческой природы. <...> Вот именно против этой-то мучительной и позорной зависимости должна быть направлена эмансипация женщин<sup>42</sup>.

42 Писарев Д.И. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. Т. 6. М.: Наука, 2003. С. 206.

Писаревская критика эффектно разбивала две ключевые ставки панаевского письма: на эмансипацию и на «новых людей», а третья — завуалированные упреки в адрес Некрасова и его окружения — не могла быть ему интересна, да и не была ему адресована.

К критике «Женской доли» подключилась также и Надежда Хвоцинская в статье из цикла «Провинциальные письма о нашей литературе», опубликованной под псевдонимом Поречников (Отечественные записки. 1862. № 5). Она сочувственно отозвалась о темах прозы Панаевой, но отказала ей в литературном мастерстве (ни один из романов «не удовлетворяет в художественном отношении»<sup>43</sup>). По Хвоцинской, Панаевой иногда удается сказать правду, но чаще она впадает в карикатуру, а главное — склонна к чрезмерной концентрации зла и страданий, что делает мир ее произведения неправдоподобным:

Положим, нет на свете такого проклятого угла, где бы судьба свела разом и скупого, жестокого эгоиста-старика, и его наследника — пустого, развратного Фата, и даму без поведения, и ее приятелей, развратных фразеров-приживальщиков, и ее сына, сумасшедшего á la Hamlet. Все эти лица, сумасшедший в особенности, даже карикатурны; они вызывают у читателя иногда улыбку, чаще досаду утомления, но и улыбка, и досада обрываются вдруг вздохом: «Такие уроды бывают!» <...> Он (Станицкий. — П.У., А.Ф.) свел своих страдалиц всех в одно место, в одно время — художественная ошибка, пожалуй, непростительная; но не мешает нам, чтоб лучше поразмыслить, посмотреть на наших несчастных и падших, на наших misérables разом и в одном месте. Это безобразно до карикатуры, это грязно до отвращения — и все эти падшие виноваты только в том, что доверались и любили...<sup>44</sup>

Таким образом, «Женская доля» была атакована представителями важных для Панаевой сообществ. Упреки со стороны Писарева были болезненны, потому что их автором был «первый наследник» Добролюбова, литературное завещание которого Панаева, как ей казалось, верно выполняла. Критика Хвоцинской же была значима по другой причине: тут панаевская проза снисходительно порицалась женщиной, причем — писательницей, более успешной в собственно литературном отношении<sup>45</sup>.

С нашей точки зрения, разгром «Женской доли» в критике, а не расставание с Некрасовым, стал главной причиной приостановки литературной карьеры Панаевой, воспринимавшей себя как профессиональную беллетристку. Именно категоричное неприятие романа подтолкнуло ее к уходу из литературы.

В коллективной памяти прогрессистов Панаева не закрепилась в силу того, что конкурирующие социальные программы, прежде всего в романе Чернышевского, оказались более влиятельными. Запомниться же «широкому чита-

43 Авторыцы и поэтки. Женская критика: 1830—1870. М.: Common place, 2018. С. 126.

44 Там же. С. 127—128.

45 Мы убеждены, что Панаева знала, кто скрывается за псевдонимом Поречников. Издатель «Отечественных записок» был соседом Некрасова и Панаевой по этажу, а саму Панаеву и Краевского объединяли родственные связи (родная сестра Панаевой, Анна Яковлевна (ум. 1842), была женой издателя и матерью его детей, а Авдотья Яковлевна, соответственно, их тетей). Учитывая категоричное неприятие «Женской доли» Поречниковым, маловероятно, что Панаева не предприняла попытки выяснить, кто этот человек. Вряд ли эта задача была для Панаевой слишком сложна. О критике Хвоцинской, в том числе о ее псевдонимах и о ее отклике на «Женскую долю», см.: [Gheith 2004: 104—128].

телю» повестями и романами, опубликованными в «Современнике», ей также не удалось, поскольку литература следующих десятилетий во многом перепишала, углубив и проблематизировав, панаевские темы и сюжеты. Так, практически вся проблематика и система образов «Женской доли» были перекрыты другими беллетристами: стоит вспомнить и сильных самостоятельных женщин в прозе Хвоцинской, и проблемный анализ влечения к публичной женщине в «Записках из подполья», и чудаковатых героев вроде Мышкина, а также, конечно, тяготы и ужасы брака в «Анне Карениной» и «Крейцеровой сонате», не говоря уже о поэтике ужасающей карикатурности жизни одной семьи в «Господах Головлевых».

Уже в пожилом возрасте Панаева попыталась вернуться к творческой деятельности, однако в 1880—1890-е годы оказалась в совершенно ином литературном контексте. Даже если не оценивать художественную составляющую ее поздних рассказов и повестей («Дворняжка», 1889; «Петух», 1891; «Сироты», 1893; и др.), понятно, что в новой — народнической, предсимволистской — культуре ей уже не было места (см. подробнее: [Долгих 1977]). От этого периода, однако, остались «Воспоминания» (1889) — наиболее канонизированный и востребованный текст Панаевой, который, надо полагать, так или иначе повлиял на поэтику важнейших женских литературных мемуаров XX века — Н. Мандельштам, Н. Берберовой, Л. Брик и др.

Мемуары Панаевой, с нашей точки зрения, во многом питались теми же эмоциональными импульсами, которые определяли ее прозу 1850—1860-х годов. Их «недостоверность» объясняется тем же типом письма. В воспоминаниях при этом отпадает необходимость скрывать прототипизм. В то же время Панаева не в силах отменить и фикциональное начало, выстраивая свой нарратив по модели беллетризованного, литературно сглаженного, почти сюжетного текста. Иными словами, неспособность Панаевой написать достоверные мемуары — обратная сторона ее неспособности создать чистый фикшен<sup>46</sup>. На воображаемой шкале достоверности ее «Воспоминания» стремятся к автопсихологическому роману, в котором соединяются желания сказать правду о когда-то близких людях и в то же время — свести с ними счеты. В этом плане антитеза «старой редакции» и молодых радикалов в «Воспоминаниях» эмоционально гомогенна аналогичной антитезе в прозе 1850—1860-х годов. В определенном смысле «Воспоминания» Панаевой заменяют один тип достоверности другим, и поэтому их не стоит оценивать по тем критериям, с которыми мы подходим к иным свидетельствам: на месте «мужской» фактографии обнаруживается «женская» эмоциональная подлинность, не находящая себе прямого соответствия в других текстах эпохи.

Фундаментальный принцип поэтики Панаевой 1840—1860-х годов, таким образом, — прототипизм, который образует эмоциональное ядро ее письма, а не является периферийным литературным приемом, как у большинства ее современников. Ее поражение и уход из литературы объясняются профессио-

46 Заметим, что, по всей видимости, фикциональность обратно пропорциональна успешности панаевских произведений. Показательно, что поздние воспоминания лучше всего «рифмуются» с самым ранним ее текстом — высоко оцененным еще Белинским «Семейством Тальниковых», повестью, в автобиографическом и травматическом характере которой сомнений никогда не было, если понимать автобиографичность расширительно — не как точное воспроизведение фактов, а как воспроизведение пережитого опыта [Холмгрен 2009].

нальными причинами. В то же время репрессированы были не принципы письма Панаевой, а ее попытки включиться в самую актуальную литературно-политическую повестку, где она не смогла конкурировать со своими идеологическими союзниками, но одновременно — соперниками в поле литературы. Не замеченный и не оцененный по достоинству прототипизм Панаевой окажется востребованным, когда большинство людей из ее окружения станет достоянием истории культуры.

Независимо от того, правы ли были люди 1850—1860-х годов в оценке оригинальности и художественных достоинств прозы Панаевой, игнорирование ее беллетристики резко сокращает для исследователей и любителей возможность понять и представить эту эпоху русской литературы. Панаева предложила острабяющий, женский, протестующий взгляд на центральное литературное явление времени — редакцию «Современника», обнажила гендерную изнанку ее деятельности, а заодно — идеологии и быта литераторов, связанных с журналом. Без кисти единственной женщины в редакции портрет «Современника» обречен быть неточным, если не ложным.

## Библиография / References

- [Бессонов 1979] — *Бессонов Б.Л.* Лермонтов в повести А.Я. Панаевой «Пасека» (1849) // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. С. 423—425. (Bessonov B.L. Lermontov v povesti A.Ya. Panaevoy "Paseka" (1849) // M.Yu. Lermontov: Issledovaniya i materialy. Leningrad, 1979. P. 423—425.)
- [Бессонов 1980] — *Бессонов Б.Л.* Об утраченной переписке А.Я. Панаевой и Некрасова (История одной публикации) // Некрасовский сборник. Вып. 7. Л.: Наука, 1980. С. 47—65. (Bessonov B.L. Ob utrachennoy perepiske A.Ya. Panaevoy i Nekrasova (Istoriya odnoy publikatsii) // Nekrasovskiy sbornik. Iss. 7. Leningrad, 1980. P. 47—65.)
- [Волошина 2016] — *Волошина С.М.* Утопия и жизнь. Биография Николая Огарева. СПб.: Владимир Даль, 2016. (Voloshina S.M. Utopiya i zhizn'. Biografiya Nikolaya Ogareva. Saint Petersburg, 2016.)
- [Грин 2008] — *Грин Д.* Иное лицо романтической поэзии: русские женщины-поэты середины XIX века. СПб.: Академический проект, 2008. (Greene D. Inoe litso romanticheskoy poezii: russkie zhenshchiny-poety serediny XIX veka. Saint Petersburg, 2008.)
- [Долгих 1977] — *Долгих У.М.* Жизнь и литературное творчество Авдотьи Яковлевны Панаевой (1820—1893): Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1977. (Dolgikh U.M. Zhizn' i literaturnoe tvorchestvo Avdot'i Iakovlevny Panaevoy (1820—1893): PhD Thesis. Leningrad, 1977.)
- [Евгеньев-Максимов 1950] — *Евгеньев-Максимов В.* Жизнь и деятельность Н.А. Некрасова: В 3 т. Т. 2. М.; Л.: ГИХЛ, 1950. (Evgen'ev-Maksimov V. Zhizn' i deyatel'nost' N.A. Nekrasova: In 3 vol. Vol. 2. Moscow; Leningrad, 1950.)
- [Женский вызов 2006] — Женский вызов: русские писательницы XIX — начала XX века. Сборник статей / Под ред. Е. Строгановой, Э. Шоре. Тверь: Лилия Принт, 2006. (Zhenskiy vyzov: russkie pisatel'nitsy XIX — nachala XX veka. Sbornik statey / Ed. by E. Stroganovaya, E. Shore. Tver', 2006.)
- [Кафанова 2017] — *Кафанова О.* Авдотья Панаева между публичным и личным пространством // Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie. 2017. Vol. 29 (<http://journals.openedition.org/ilcea/4296> (дата обращения: 03.03.2023).) (Kafanova O. Avdot'ya Panaeva mezhdou publichnym i lichnym prostranstvom // Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie. 2017. Vol. 29 (<http://journals.openedition.org/ilcea/4296> accessed: 03.03.2023).)

- [Ключкин 2019] — *Ключкин К.* Women's Prose in the Modernizing Cultural Economy: 1850s—1870s // *Складчина. Сборник статей к 50-летию профессора М.С. Макеева.* М.: ОГИ, 2019. С. 98—121.
- (*Klioutchkine K.* Women's Prose in the Modernizing Cultural Economy: 1850s—1870s // *Skladchina. Sbornik statey k 50-letiyu professora M.S. Makeeva.* Moscow, 2019. P. 98—121.)
- [Курова 1952] — *Курова К.С.* Творчество А.Я. Панаевой в 60-е годы // *Ученые записки Казахского государственного университета имени С.М. Кирова.* 1952. Т. XIV. Язык и литература. С. 39—58.
- (*Kurova K.S.* Tvorchestvo A.Ya. Panaevoy v 60-e gody // *Uchenye zapiski Kazakhskogo gosudarstvennogo universiteta imeni S.M. Kirova.* 1952. Vol. XIV. P. 39—58.)
- [Летопись 2006] — Летопись жизни и творчества Н.А. Некрасова, 1821—1877: В 3 т. Т. 1. СПб.: Наука, 2006.
- (*Letopis' zhizni i tvorchestva N.A. Nekrasova, 1821—1877:* In 3 vols. Vol. 1. Saint Petersburg, 2006—2009.)
- [Макеев 2017] — *Макеев М.С.* Николай Некрасов. М.: Молодая гвардия, 2017.
- (*Makeev M.S.* Nikolay Nekrasov. Moscow, 2017.)
- [Макеев 2018] — *Макеев М.С.* Конторские книги журнала «Современник» // *Карабиха: историко-литературный сборник.* Вып. X. Ярославль: Академия 76, 2018. С. 119—254.
- (*Makeev M.S.* Kontorskie knigi zhurnala "Sovremennik" // *Karabihha: istoriko-literaturnyy sbornik.* Vol. X. Yaroslavl', 2018. P. 119—254.)
- [Рейсер 1949] — Гонорарные ведомости «Современника» / Вступ. ст. и примеч. С. Рейсера // *Литературное наследство.* Т. 53/54. М.: АН СССР, 1949. С. 231—290.
- (*Gonorarnye vedomosti "Sovremennika" /* Intro. and comment. by S. Reysera // *Literaturnoe nasledstvo.* Vol. 53/54. Moscow, 1949. P. 231—290.)
- [РЛВГИ 2004] — *Русская литература XIX века в гендерном измерении. Опыт коллективного исследования /* Науч. ред. Е.Н. Строганова. Тверь: Лилия Принт, 2004.
- (*Russkaya literatura XIX veka v gendernom izmerenii. Opyt kollektivnogo issledovaniya /* Sci. ed. by E.N. Stroganov. Tver', 2004.)
- [Савкина 2007] — *Савкина И.* Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- (*Savkina I.* Razgovory s zerkalom i Zazerkal'em: avtodokumental'nye zhenskije teksty v russkoy literature pervoy poloviny XIX veka. Moscow, 2007.)
- [Стайтс 2004] — *Стайтс Р.* Женское освободительное движение в России: феминизм, нигилизм и большевизм, 1860—1930 / Пер. с англ. И.А. Школьникова, О.В. Шныровой. М.: РОССПЭН, 2004.
- (*Stites R.* The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism and Bolshevism, 1860—1930. Moscow, 2004. — In Russ.)
- [Степина 2019] — *Степина М.Ю.* Некрасов и А.Я. Панаева: несколько частных соображений // *Некрасовский сборник.* Вып. 15—16. Брянск: Историческое сознание, 2019. С. 51—65.
- (*Stepina M.Yu.* Nekrasov i A.Ya. Panaeva: neskol'ko chastnykh soobrazheniy // *Nekrasovskiy sbornik.* № 15—16. Bryansk, 2019. P. 51—65.)
- [Строганова 2019] — *Строганова Е.Н.* Классики и современницы: гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. М.: Литфакт, 2019.
- (*Stroganov E.N.* Klassiki i sovremennitsy: gendernye realii v istorii russkoy literatury XIX veka. Moscow, 2019.)
- [Федотов, Успенский 2023] — *Федотов А., Успенский П.* «Панаевский цикл» Николая Некрасова. Поэтика эмансипации и менс-плейнинга // *Die Welt der Slaven.* 2023. Iss. 68. No 1. P. 129—164.
- (*Fedotov A., Uspenskij P.* "Panaevskiy tsikl" Nikolaya Nekrasova. Poetika emansipatsii i menspleyninga // *Die Welt der Slaven.* 2023. Iss. 68. No 1. P. 129—164.)
- [Холмгрэн 2009] — *Холмгрэн Б.* Не-натуральная школа: «Семейство Тальниковых» Панаевой // *Травма: пункты /* Под ред. С. Ушакина, Е. Трубиной. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 45—72.
- (*Holmgren B.* Ne-natural'naya shkola: "Semeystvo Tal'nikovykh" Panaevoy // *Travma: punkty.* Ed. by S. Ushakin, E. Trubina. Moscow, 2009. P. 45—72.)
- [Чуковский 2004] — *Чуковский К.* Некрасов и Авдотья Панаева [1921] // *Чуковский К. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 8.* М.: Терра, 2004. С. 264—303.
- (*Chukovskiy K.* Nekrasov i Avdot'ya Panaeva [1921] // *Chukovskiy K. Sbranie sochineniy:* In 15 vols. Vol. 8. Moscow, 2004. P. 264—303.)
- [Юкина 2007] — *Юкина И.И.* Русский феминизм как вызов современности. СПб.: Алтейя, 2007.
- (*Yukina I.I.* Russkiy feminizm kak vyzov sovremennosti. Saint Petersburg, 2007.)
- [Gender and Russian Literature 1996] — *Gender and Russian Literature. New Perspectives /* Ed. by R. Marsh. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- [Gheith 2001] — *Gheith J.M.* Redefining the Perceptible: The Journalism(s) of Evgeniia Tur and Avdot'ia Panaeva // *An Improper Profession: Women, Gender, and Journalism in Late Imperial*

- Russia / Ed. by B. Norton and J.M. Gheith. Durham: Duke University Press, 2001. P. 53—73.
- [Gheith 2004] — *Gheith J.M.* Finding the Middle Ground. Krestovskii, Tur, and the Power of Ambivalence in Nineteenth-Century Russian Women's Prose. Evanston: Northwestern University Press, 2004.
- [Gheith, Holmgren 2007] — *Gheith J.M., Holmgren B.* Art and Prostokvasha: Avdot'ia Panaeva's Work // The Russian Memoir: History and Literature / Ed. by B. Holmgren. Evanston: Northwestern University Press, 2007. P. 128—144.
- [Kelly 1994] — *Kelly C.* A History of Russian Women's Writing, 1820—1992. New York: Oxford University Press, 1994.
- [Vaysman 2021] — *Vaysman M.* Woman's Lot: Realism and Gendered Narration in Russian Women's Writing of the 1860s // The Russian Review. 2021. Vol. 80. Iss. 2. P. 229—245.
- [Women Writers 1994] — Women Writers in Russian Literature / Ed. by T.W. Clyman, D. Greene. Westport: Greenwood Press, 1994.

## Источники

- Авторицы и поэтки. Женская критика: 1830—1870. М.: Common place, 2018.
- В.Г. Белинский и его корреспонденты / Под ред. Н.Л. Бродского. М.: Гос. б-ка им. В.И. Ленина, 1948.
- В.П. Боткин и И.С. Тургенев. Неизданная переписка 1851—1869. М.; Л.: Academia, 1930.
- Герцен А.И. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 23: Письма 1847—1850 гг. М.: АН СССР, 1961.
- Т.Н. Грановский и его переписка. Т. 2. М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1897.
- Дружинин А.В. Повести. Дневник / Изд. подгот. Б.Ф. Егоров, В.А. Жданов. М.: Наука, 1986.
- Котляревский Н. Очерки из истории общественного настроения шестидесятых годов. Женский вопрос в его первой постановке // Вестник Европы. 1914. № 2. С. 225—252.
- Летописи Государственного литературного музея. Кн. IX. Письма к А.В. Дружинину / Ред. и коммент. П.С. Попова. М.: Изд. ГЛМ, 1948.
- Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л.; СПб.: Наука, 1981—2000.
- Писарев Д.И. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. Т. 6. М.: Наука, 2003.
- Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Необдуманый шаг // Современник. 1850. № 1. Отд. I. С. 131—160.
- Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Капризная женщина // Современник. 1850. № 12. Отд. I. С. 245—310.
- Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Мелочи жизни // Современник. 1854. № 2. Отд. I. С. 151—248.
- Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Мелочи жизни // Современник. 1854. № 4. Отд. I. С. 146—163.
- Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Женская доля // Современник. 1862. № 3. Отд. I. С. 41—177.
- Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Женская доля // Современник. 1862. № 4. Отд. I. С. 503—561.
- Стихи не для дам. Русская цензурная поэзия второй половины XIX века / Изд. подготовили А. Ранчин и Н. Сапов. М.: Ладомир, Аст, 1994.
- Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Изд. 2-е. Письма. В 18 т. Т. 3. Письма, 1855—1858. М.: Наука, 1987.
- Черняк Я.З. Огарев, Некрасов, Герцен, Чернышевский в споре об огаревском наследстве [Дело Огарева — Панаевой]. По архивным материалам. М.; Л.: Academia, 1933.
- Чернышевский Н.Г. Материалы для биографии Н.А. Добролюбова, собранные в 1861—1862 годах. Т. 1. М.: Тип. В.Ф. Рихтер, 1890.
- Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. XIV. Письма. 1838—1876 гг. М.: ГИХЛ, 1949.
- Штакеншнейдер Е.А. Дневник и записки (1854—1886). М.: Academia, 1934.
- Щербина Н. Альбом ипохондрика. Эпиграммы и сатиры / Ред. и примеч. И. Иванова-Разумника. Л.: Прибой, 1929.

Маргарита Вайсман  
**Авдотья Панаева vs. Николай  
Станицкий:**

ГЕНДЕРНАЯ АМБИВАЛЕНТНОСТЬ И ДИСКУССИИ  
О РЕАЛИЗМЕ В РОМАНЕ «ЖЕНСКАЯ ДОЛЯ» (1862)\*

Margarita Vaysman

Avdotyа Panaeva vs. Nikolai Stanitskii: Gender Ambivalence and Discussions About Realism  
in the Novel *A Woman's Lot (Zhenskaya dolya)* (1862)

**Маргарита Вайсман** (Университет Сент-Эндрюс, Шотландия; доцент кафедры русского языка и литературы; кандидат филологических наук, DPhil (Oxon)) mv37@st-andrews.ac.uk.

**Margarita Vaysman** (DPhil (Oxon)); Senior Lecturer, University of St Andrews, Scotland mv37@st-andrews.ac.uk.

**Ключевые слова:** русский реализм, женское письмо, гендер, нарратив, трансвестизм, русский роман, псевдоним

**Key words:** Russian realism, women writers, gender, narrative, transvestism, Russian novel, pen name

УДК: 821.161.1+82-3

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_226

UDC: 821.161.1+82-3

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_226

В статье рассматривается проблема изображения русского реализма как привилегии авторов-мужчин в литературе 1860-х годов, в частности в романе А.Я. Панаевой «Женская доля». Роман Панаевой был опубликован в 1862 году под псевдонимом Николай Станицкий, и факт такой гендерной амбивалентности позволил писательнице создать образ рассказчика, который говорит то от лица «страдающих женщин», то от лица их соратников-мужчин, манипулируя таким образом дискурсивными гендерными конвенциями, которые утвердились к этому времени в русском реалистическом романе. В статье демонстрируется, как Панаева использует такой тип рассказчика, чтобы обсудить в рамках художественного текста спорные аспекты современной ей теории литературного реализма: эстетические, политические и институциональные.

This article examines the issue of realist literary narration portrayed as male privilege in Russian women's writing of the 1860s, specifically in Avdotya Panaeva's novel *A Woman's Lot (Zhenskaya dolya)*. *A Woman's Lot* was published in 1862, under Panaeva's male pen name Nikolai Stanitskii, and, taking advantage of this indeterminacy of gender, Panaeva's narrator alternated between its male and female narrative personas. I argue that Panaeva used this self-consciously transgressive narrative voice to challenge the gendered aesthetic conventions of contemporary realist writing. This article demonstrates how Panaeva used this type of narrator to discuss aesthetics, politics, and institutional limitations of Russian Realism in her fiction.

В марте 1862 года на страницах журнала «Современник» была опубликована первая часть романа «Женская доля». Автором публикации значился «Н. Станицкий» — это имя за пятнадцать лет существования обновленного «Современника», выходившего с 1847 года под редакцией Николая Некрасова и Ивана Панаева, стало хорошо знакомо постоянным читателям. Подобно другим текстам «Станицкого», роман «Женская доля» был литературной репликой

\* Английский текст данной статьи был опубликован как: *Vaysman M. A Woman's Lot: Realism and Gendered Narration in Russian Women's Writing of the 1860s // The Russian Review. 2021. Vol. 80. No 2. P. 229–245.*

в дебатах о «женском вопросе». Однако далеко не все подписчики «Современника» знали, что под именем Н. Станицкий свои тексты публиковала Авдотья Панаева (1819—1893), женщина, для которой события, описанные в романе «Женская доля», были не просто предметом художественного вымысла, а частью личного, повседневного опыта.

Хозяйка известного литературного салона «Современника», соавтор и гражданская жена Николая Некрасова, Панаева и сама была достаточно успешна как писательница — к 1862 году она опубликовала уже больше десяти романов и повестей. И хотя многие женщины-писательницы в России середины XIX века предпочитали подписывать свои произведения мужскими именами, роман «Женская доля» стоит среди этих текстов немного особняком, выводя использование в нем образа рассказчика-мужчины за пределы простой маркетинговой стратегии. По мере развития сюжета романа становится понятно, что его главная тема — это не только уже привычные в 1860-е годы размышления о проблемах женской эмансипации, но и гендерные аспекты литературного повествования в эпоху реализма, а также взаимосвязь между двумя этими явлениями. Касаясь самых острых литературных тем этого периода, таких как практическое предназначение литературных текстов и их политический потенциал, Панаева также размышляет о проблемах, которые в литературной критике 1860-х годов обсуждались именно как дефекты «женского письма»: чрезмерное внимание к деталям, поверхностные описания персонажей, плохо выстроенные сюжетные линии<sup>1</sup>.

Вместо того чтобы наделить рассказчика «Женской доли» простым и понятным мужским «голосом авторитета», Панаева создает в этом романе необычный, осознанно трансгрессивный тип рассказчика (нарратора), который своим существованием проблематизирует факт женского авторства реалистического текста. На протяжении романа рассказчик говорит попеременно то от лица мужчин», то от лица женщин, пользуясь тем, что читателями этого романа были как люди, прекрасно осведомленные о том, что под псевдонимом Станицкий скрывалась Авдотья Панаева, так и те, для кого это имя было всего лишь еще одной строкой в списке постоянных авторов «Современника». Обе нарративные персоны — мужская и женская — были созданы с помощью особых риторических стратегий, стирающих границы между личностью рассказчика и его адресатов. Такая двойная идентификация подрывала устоявшиеся конвенции повествования от лица рассказчика-мужчины, объективного свидетеля происходящих событий, и позволяла Панаевой напрямую использовать «голос авторитета», одновременно косвенно демонстрируя его ограничения.

Нарративные стратегии, которые Панаева использует в этом романе, не только выделяют ее как писательницу, осознанно задающуюся вопросами о природе собственного литературного творчества. Они также поднимают ряд вопросов, подчеркивающих важность романа «Женская доля» и других текстов Панаевой для современных исследований гендерных аспектов истории, теории и эстетики европейского литературного реализма. Каким образом автор-повествователь в романе «Женская доля» представлял читателям историю, сочиненную женщиной, но рассказанную мужчиной? Как в этом романе обсуж-

1 Писарев Д.И. Кукольная трагедия с букетом гражданской скорби // Писарев Д.И. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 6. М.: Наука, 2003. С. 190—191. Впервые опубликовано в 8-м номере журнала «Русское слово» за 1864 год.

дались вопросы литературного и политического статуса текста, не соответствующего критериям «маскулинной» эстетики русского реализма?<sup>2</sup> Помочь ответить на эти вопросы могут термины феминистской теории нарратива, такие как «женский социальный роман» и «нарративный трансвестизм». Также использование этих терминов позволяет продемонстрировать, как осознанно трансгрессивный голос рассказчика в романе А.Я. Панаевой «Женская доля» был использован для обсуждения гендерно обусловленных эстетических конвенций русского литературного реализма второй половины XIX века.

Хотя примеров нарочитого нарративного трансвестизма в российской литературе середины XIX века не так много, тот факт, что женщины-писательницы в России в эту эпоху часто печатались под мужскими псевдонимами, хорошо известен и освещен в научной литературе. В частности, феминистская историография — направление гуманитарной науки, занимающееся заполнением гендерных лакун в современных представлениях о прошлом, — помогла нам лучше понять сложные культурные механизмы, стоящие за этой литературной и публикационной практикой [Andrew 1993: 85—184; Heldt 1998; Kelly 1994: 49; Rosenholm 2008; Rosslyn 1996]. Эти важные исследования позволяют утверждать, что трансгрессивный нарративный голос в романе Панаевой нарочно привлекал внимание читателей к гендерной природе одной из основных повествовательных техник литературного реализма — фокализации [Lanser 1995: 86]. Многочисленные смещения точки зрения рассказчика от мужской к женской и обратно на протяжении всего романа выявляют привилегированную позицию повествователя-мужчины. Повествователь стоит выше повествовательницы и в социальной, и в эстетической иерархиях, более надежен как свидетель и не скован эстетическими недостатками женского литературного стиля. Гендерная фокализация используется в структурно значимых моментах романа чтобы, например, легитимизировать рассказ от первого лица о женских страданиях через мужской взгляд на эту проблему, рассказать о жизни маргинализованных социальных групп и поставить под сомнение современные критерии женственности. Литературный реализм, модный и политически «верный» стиль повествования в среде, к которой принадлежала Авдотья Панаева, представлен в романе как часть более широких представлений о мужских привилегиях в обществе и искусстве.

Следуя примеру недавних исследований о роли женщин-писательниц в развитии российской эстетической теории, я обращаюсь к широкому кругу источников — письмам, дневникам, деловой документации «Современника», чтобы реконструировать вклад Панаевой в дискуссию 1860-х годов об эстетике русского реализма [Hoogenboom 2002; Norton, Gheith 2001]. В первой части статьи я рассмотрю исторические сведения о работе Авдотьи Панаевой в журнале «Современник», особое внимание уделяя ее роли постоянного автора, снабжавшего журнал текстами на конкретную тему — о «женском вопросе». Во второй части статьи я предложу прочтение романа «Женская доля» как российского примера женского социального романа — жанра, описанного исследовательницей реализма Маргарет Коэн как вариант женского литературного противостояния маскулинной версии классического реалистического романа XIX века

2 Об использовании гендерной оптики в изучении истории русского реализма см.: [Hoogenboom 2015; 2020; Gheith 2004]. О «женской» и «мужской» эстетике реализма см.: [Hoogenboom 2002; Norton, Gheith 2001; Михайлова 2000.

[Cohen 1995: 90]. Такой анализ выявляет глубокую взаимосвязь между спецификой этого жанра и тем, как в романе Панаевой используется повествование от первого лица: полностью используя потенциал своей трансгрессивной гендерной идентичности, рассказчик «Женской доли» выполняет функцию «нарративного сверхкодирования», типичную для этого жанра [Ibid.: 97—98]. В последней части статьи я использую теорию нарративного трансвестизма, которая позволяет продемонстрировать, каким образом манипулирование гендерной фокализацией позволило Панаевой изобразить литературный реализм как привилегию авторов-мужчин. Я сосредоточусь на описании трех главных нарративных техник: диалоге между адресатами романа и рассказчиками-фокализаторами, изображении гендерных и общественных привилегий, а также использовании стилистических особенностей (описания персонажей, сюжетостроения и системы образов), которые считались элементами «женского» стиля в дискуссиях об эстетике литературного реализма в России в 1860-е годы.

## Женский ответ: Авдотья Панаева в журнале «Современник»

Литературная карьера Авдотьи Панаевой официально началась в 1848 году с публикации в «Современнике» рассказа «Неосторожное слово», подписанного именем Н. Станицкий<sup>3</sup>. Неофициально Панаева работала в «Современнике» с самого начала периода новой, «радикальной» жизни журнала: в январском номере за 1847 год появилась колонка «Моды», которую Авдотья Панаева готовила вместе с мужем Иваном Панаевым<sup>4</sup>. С 1847 по 1864 год Панаева фактически была постоянным автором и младшим редактором журнала [Gheith 2001; Holmgren, Gheith 2007; Ledkovsky 1974: 429]<sup>5</sup>. За фактическим авторством Панаевой в «Современнике» печатались рецензии, рассказы, повести и романы, два из которых — «Три страны света» (1848—1849) и «Мертвое озеро» (1851) — были написаны в соавторстве с Некрасовым [Бессонов 1978; Марусенко 1997; Мельников 1998]. С самого начала своей литературной карьеры Панаева печаталась под мужским именем: рецензии и статьи были часто анонимны, но большинство ее литературных текстов, включая романы, написанные в соавторстве, были подписаны «Н. Станицкий» или «Н.Н. Станицкий». Таким образом, рассказчики в текстах этой писательницы говорили почти исключительно мужским голосом. Однако сюжетом историй, которые рассказывали эти мужские голоса, почти всегда были судьбы женщин, их повседневная и семейная жизнь и опыт эмансипации. За «Неосторожным словом» скоро последовала повесть «Безобразный муж», а затем еще ряд произведений с названиями, указывающими на их тематику, — например, «Домашний ад» (1857), — которые выходили в течение двух десятилетий.

- 
- 3 Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Неосторожное слово // Современник. 1848. № 3. С. 65—76.
  - 4 «Моды» публиковались без подписи, но Панаевы были идентифицированы как авторы этих заметок В.Э. Боградом [Боград 1959: 515]. В рецензии на роман «Женская доля» Писарев также называет автора «старым и постоянным сподвижником» «Современника» (Писарев Д.И. Кукольная трагедия с букетом гражданской скорби. С. 177).
  - 5 См. также: Панаева А.Я. Воспоминания. М.: ГИХЛ, 1956. С. 186, 189—190, 252—256, 294, 350.

Отвечая интересам читателей, российские журналы 1860-х годов печатали много публицистических материалов, посвященных женскому вопросу, наряду с художественными текстами на ту же тему, и произведения Панаевой были примером типичной политически ангажированной литературы, публиковавшейся в «Современнике» после 1847 года [Kelly 1995: 62]. Под руководством Ивана Панаева и Николая Некрасова, а потом и Николая Чернышевского в обновленном «Современнике» печатались тексты, целью которых было заниматься «новыми общественными вопросами... не со снотворным педантизмом, а с огнем, чтобы он наэлектризовал читателей, пробудил в них жажду деятельности»<sup>6</sup> [Евгеньев-Максимов 1934: 29—41]. Подразумевалось, что литературные произведения, выходящие в журнале, будут соответствовать общей радикально прогрессивной идеологии редакции. В результате проза Панаевой, печатавшаяся в журнале «Современник» наряду с «Записками охотника» (1849) И.С. Тургенева или «Севастопольскими рассказами» (1855—1856) Л.Н. Толстого, должна была совпадать по тематике с проблемами, которые освещались в «серьезных», пользуясь выражением Писарева, разделах журнала<sup>7</sup>. Обращение к теме женской эмансипации гарантировало произведениям Панаевой читательский интерес, но и бойкий, живой стиль этих текстов также был их преимуществом. Хотя современные критики описывали его как «раздирательный» и «грубый», произведения Панаевой были достаточно популярны для того, чтобы за журнальной публикацией следовало переиздание отдельными томами<sup>8</sup>. Успех Панаевой среди читателей-современников не удивителен: ее романы и повести были написаны живым, доступным языком, освещали актуальные и сенсационные вопросы и касались тем сексуального и домашнего насилия, инцеста и безумия. Так как российская читательская публика была уже подготовлена к восприятию идей и аргументов за и против женской эмансипации благодаря популярности романов французской писательницы Жорж Санд в 1840—1860-х годах, популярность Панаевой была частью уже устойчивой тенденции [Hertmann 1979; Kapr 1979; Demidova 1996: 96—100]. Даже несмотря на то, что взгляды Панаевой были гораздо менее радикальны, чем у ее французской коллеги, интерес публики к литературе о женском вопросе (отразившийся также в популярности романов Шарлотты Бронте в 1840—1850-е годы), обеспечили Панаевой читательский интерес [Demidova 1994].

Как у участницы редакции, у Панаевой были особые обязательства — соответствовать ожиданиям не только читателей, но и цензоров. Правила цензуры предполагали, что каждый выпуск журнала сдавался цензору для предварительного утверждения перед сдачей в печать [Жирков 2001; Лемке 1904; Скабичевский 1892: 445—471; Velknap 1997: 101—104, 113—114; Ruud 1982: 97—137]. В результате редакции толстых журналов часто содержали «малую братию авторов», которые могли быстро предоставить «безопасные» тексты, в случае если большую часть выпуска приходилось изъять по требованию цензора

6 Панаева А.Я. Воспоминания. М.: ГИХЛ, 1956. С. 153.

7 Писарев Д.И. Кукольная трагедия с букетом гражданской скорби. С. 180.

8 Там же. С. 147; Поречников В. [Хвоцинская Н.Д.] Провинциальные письма о нашей литературе. Письмо третье. «Женская доля», роман Станицкого (Современник, № 3), «Отсталая», повесть г-жи Жадовской (Время, № 12) // Отечественные записки. 1862. № 5. С. 37—38.

[Евгеньев-Максимов 1936: 5]. «Редакционные» авторы обещали писать подходящие тексты вполне официально: например, для того чтобы обеспечить беспрепятственную публикацию «Трех стран света», Панаева и Некрасов представили цензурному комитету письменное обязательство, в котором обещали, что их роман «будет производить впечатление светлое и отрадное» и что в нем не будет «торжества порока» [Евгеньев-Максимов 1934: 254–255]. Этот сериализованный сенсационный роман с элементами готики переиздавался в итоге три раза (1849, 1851 и 1872), и в процессе работы над ним Панаева явно усвоила важные литературные уроки, касающиеся не только внешних идеологических ограничений, определяющих темы и мотивы популярных романов, но и базовых повествовательных приемов, лежащих в основе таких текстов. Обязательства, которые Панаева и Некрасов давали цензурному комитету, содержали не только общие характеристики типа романа, который они планировали написать, но и схему сюжета, список «лучших» и «дурных» персонажей, включающий количество героев каждого типа<sup>9</sup>.

В отличие от романов, написанных в соавторстве, первое крупное произведение Панаевой, «Семейство Тальниковых» (1848), было запрещено цензурой за «безнравственность и подрыв родительской власти», «цинизм» и «неправдоподобие» и впервые увидело свет только в 1928 году<sup>10</sup>. Впоследствии в своих романах Панаева продолжала освещать темы домашнего и общественного насилия над женщинами, но отказалась от столь наглядного и натуралистического изображения страданий, благодаря которому «Семейство Тальниковых» остается столь сильным текстом<sup>11</sup>. По замечанию Барбары Хелдт, проблема, с точки зрения цензоров, состояла, скорее всего, не только в том, что в романе подрывалась «родительская власть», а в том, что подрывал ее рассказ от первого лица женского рода [Heldt 1998: 259]. Эту конструктивную критику Панаева, очевидно, приняла к сведению: в большинстве ее последующих текстов рассказчик был либо мужского рода, либо, как в «Женской доле», находился в амбивалентном гендерном пространстве. Сейчас уже невозможно реконструировать, как развивался бы стиль письма Авдотьи Панаевой, если бы у нее как у «редакционного» автора не было обязательств перед цензорами и необходимости создавать большое количество готового к публикации, но не обязательно высоколитературного материала. Тем не менее карьерная траектория Панаевой показывает, насколько важно при обсуждении текстов женщин-писательниц в России XIX века как эстетически удачных, или же, наоборот, второсортных принимать во внимание особенности литературной работы, которые диктуются прежде всего общественным восприятием пола и уже только во вторую очередь талантом автора.

С точки зрения признания современниками читательский успех не гарантировал Панаевой благоприятного мнения критики. Надежда Хвоцинская, хваля автора за «чувство прямое, смелое и искреннее», «болезненное чувство участия и негодования», тем не менее описывала стиль романа «Женская доля»

9 Некрасов Н.А., Панаева А.Я. Примечание для г. цензоров «Современника» к роману «Три страны света» // Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 13. Кн. 2. СПб.: Наука, 1997. С. 137–138.

10 Панаева А.Я. Воспоминания. С. 171.

11 Недавний анализ «Семейства Тальниковых» в контексте истории литературных субъектов см.: [Kahn et al. 2018: 399]. Холмгрен и Гис, как и Хелдт, считают, что это лучшее произведение Панаевой [Holmgren, Gheith 2007: 130–131].

как «грубый», «резкий» и полный «набрасываний»<sup>12</sup> (см.: [Куюнцева 2011]). Одним из самых резких отзывов на роман была статья под названием «Кукольная трагедия с букетом гражданской скорби», вышедшая в 1864 году в журнале «Русское слово» и написанная Дмитрием Писаревым. Писарев критиковал отсутствие логики в политических взглядах автора, но главным предметом его атаки стал стиль: слишком вычурный, слишком сосредоточенный на мелких, неважных деталях, слишком пылкий. Писарев был лично знаком с Панаевой и, конечно же, прекрасно знал, кто скрывается за псевдонимом Станицкий. Резкая критика Писарева в адрес «редакционного» автора ведущего радикального журнала отражает непростые отношения между «Современником» и «Русским словом», осложненные личными амбициями Писарева, который претендовал на титул интеллектуального наследника Николая Добролюбова. Однако в рецензии Писарев подвергал сомнению не только литературные навыки и приверженность Панаевой принципам радикальной эстетики. Его возражения были более фундаментальны — главная проблема, как следует из рецензии, состояла в том, что женщина-автор в принципе не могла представить на суд публики ценное добавление ни к складывающемуся канону литературы реализма, ни к современным дебатам о литературной эстетике и о женском вопросе. Рецензия Писарева показательна как типичный пример реакции критиков на тексты женщин-писательниц. Главная ирония этих рецензий состоит в адресованных женщинам-писательницам упреках в том, что они мало обсуждают женский вопрос, а когда обсуждают, то делают это не так, как надо. Например, Писарев и другие критики упрекают писательниц в том, что ни одна из них не смогла создать столь сильную, смелую и свободную героиню, как Вера Павловна в романе Чернышевского<sup>13</sup>. Причиной, по которым женщинам это не удавалось, был, по мнению Писарева, сам стиль их произведений, отличавшийся от стиля текстов их коллег-мужчин. В этой рецензии Писарев фактически обвинил Панаеву в том, что ее реализм — неправильный: полный эмоций, «пересоленный» и, соответственно, эстетически несостоятельный<sup>14</sup>.

Как отметила Джейн Костлоу, даже если суждение Писарева было верным с точки зрения эстетики, оно тем не менее было выражено в «подозрительно гендерно окрашенных терминах»: на протяжении всей статьи он критикует роман Панаевой, используя термины, которые традиционно описывают женское письмо как иррациональное и уделяющее слишком много внимания бытовым деталям. Более того,

все метафоры, которые он использует, чтобы описать «падение» высоких идей [в тексте Панаевой], вызывают ассоциации с домашней сферой или с характеристиками «женской» эстетики: книги второсортных авторов «сшиваются обыкновенно на живую нитку по выкройкам последней моды», персонажи и события от-

12 Поречников В. [Хвоцинская Н.Д.] Провинциальные письма о нашей литературе. Письмо третье. «Женская доля», роман Станицкого (Современник, № 3), «Отсталая», повесть г-жи Жадовской (Время, № 12) // Отечественные записки. 1862. № 5. С. 37–38.

13 Шелгунов Н.В. Женское бездушие: По поводу сочинений В. Крестовского-псевдонима // Дело. 1870. № 9. С. 1–34; Писарев Д.И. Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова // Писарев Д.И. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. Т. 3. М.: Наука, 2001.

14 Писарев Д.И. Кукольная трагедия с букетом гражданской скорби. С. 203.

ражаются в «дешевых зеркалах, покрытых пузырями», идеи Добролюбова искажены «невинною болтовнею» [Costlow 1994: 64].

Среди недостатков прозы Панаевой, по мнению Писарева, было и искажение серьезных идей ее коллег-мужчин. Даже название рецензии указывало на то, что женщине не подобает рассуждать на серьезные темы: трагедия героев Панаевой становится «кукольной», а ее замечания о политике представлены как «букет гражданской скорби». Критик сравнил в статье произведения Панаевой с текстами «действительно мыслящих и дельных людей» и признал их не стоящими публикации в «Современнике».

## «Пересоленный» реализм женского романа

В последнем и самом полемическом романе Панаевой «Женская доля» рассказывается история равно несчастных судеб нескольких женщин разных возрастов, социального статуса, происхождения, и характера. Их объединяют трагические судьбы, которые стали результатом жестокости мужчин в их жизни: коварных и жестоких возлюбленных, мужей, отцов, дедов, нанимателей и даже злодеев-попутчиков. Заглавие романа сразу же говорит читателю о том, что текст посвящен трагической судьбе женщин: слово «доля» редко используется для описания счастливых судеб и чаще всего указывает на «тяжесть» человеческой судьбы. В этом выражении заключается и фатализм — «долю» не выбирают, она «выпадает», и ее приходится «нести». Большинство произведений Панаевой посвящено историям жертв: родительской тирании в «Семействе Тальниковых», и тирании мужчин в «Неосторожном слове», «Необдуманном шаге», «Степной барышне» (1850), «Домашнем аде» и других повестях. «Женская доля» не исключение.

В первой главе романа мы встречаем главную героиню, молодую девушку по имени София, чей домашний мир вот-вот будет разрушен необдуманным решением отца выдать ее замуж. Софию выдают за Петра, молодого человека прогрессивных взглядов, сторонника женской эмансипации, который обещает жене счастливую жизнь в просвещенном обществе. Однако вскоре после свадьбы и переезда в поместье Петра София понимает, что его «просвещенность» весьма поверхностна. Дед Петра держит весь дом в ежовых рукавицах и намерен разлучить молодую пару. Чем ближе София узнает своих новых родственников, тем больше среди них оказывается жертв традиционной «женской доли»: оказывается, что молодая приживалка Олимпиада — незаконная дочь хозяина дома, а старая служанка — его любовница. Крепостная любовница самого Петра и их сын живут в том же доме. София изо всех сил старается сохранить веру в своего мужа и привыкнуть к новым обстоятельствам. Однако когда Петр уезжает в город, чтобы жить с новой любовницей, и оставляет Софию в деревне в компании своего брата с очевидными проблемами умственного развития, София оставляет надежду на счастье. Позднее, во второй части романа, мы узнаём, что она оставила мужа и живет с богатым помещиком Лакотниковым на положении любовницы, родив ему несколько детей и переехав в его дом.

Истории, рассказанные в романе «Женская доля», показывают, что женская эмансипация — дело необходимое, но при этом бессмысленное, если из-

менения в статусе женщин не признаются обществом и не закреплены законом. Жизни героинь романа оказываются разрушены не критическим принятием постулатов мнимой эмансипации, принципы которой утверждают, разрабатывают и приводят в жизнь мужчины. После замужества София становится членом «просвещенного» семейства, живущего согласно идеям прогресса и эмансипации, которые не освобождают женщин, а создают новые правила, ограничивающие их свободу. Джейн Костлоу отмечает, что «Женская доля» посвящена историям «героинь — жертв неудачных браков в высшем сословии» [Costlow 1994: 64], но то, сколь разным может быть социальный статус действующих лиц — это и крестьянки, и домашняя челядь, и городские работницы — предполагает, что круг сословий, описанных в романе, более широк.

Во второй части романа читатель встречает новых героев, чья жизнь описывается как городской аналог печальной жизни Софии в деревне. Анна, главная героиня второй части, — незаконная дочь женщины, соблазненной и оставленной коварным возлюбленным. Читатель знакомится с Анной, когда видит ее в экипаже, в котором героиня возвращается в Россию из зарубежных странствий. Анна, в прошлом компаньонка старой богатой дамы, едет в деревню, чтобы воссоединиться со своим крестным отцом. На станции старый похотливый генерал начинает донимать ее своим вниманием, но Анну спасает единственный положительный герой романа Александр Снегов. Сюжеты романов Панаевой в целом и этого романа в частности незамысловаты, но умение подметить психологические детали позволяет ей создавать сложные образы героев, что свидетельствует о ее мастерстве как автора популярной прозы. Сюжетные линии Анны и Софии скоро сходятся: крестный отец Анны не кто иной как управляющий помещьем Лакотникова. Героини становятся подругами, но вскоре Лакотников начинает добиваться внимания Анны и выставляет Софию за порог. После этих событий сюжет развивается стремительно: София, оставленная и мужем, и любовником, умирает в бедности, а Анна следует за Снеговым в Сибирь, куда его ссылают за то, что он противостоял попыткам старого генерала и Лакотникова соблазнить Анну. Анна и Снегов поселяются в Иркутске, открывают там школу и живут «самой деятельной жизнью»<sup>15</sup>.

Действие романа разворачивается в пространстве двух типов: в городских квартирах и загородных поместьях. София живет в мире дворянских гнезд, тогда как Анна обитает в мире городской бедности. Контраст между двумя мирами свидетельствует об умении Панаевой создавать атмосферные декорации для светских повестей и одновременно следовать литературной моде на натуралистические описания городской жизни. Поместье Петра описывается как пространство романной готики, где дом, которым управляет дед-злодей, противопоставлен тихим садам — единственному мирному месту. Напряженная, пугающая атмосфера этого уединенного поместья создается с помощью нарративных эллипсисов, умалчиваний: сексуальное насилие и инцест подразумеваются, но не обсуждаются прямо (дед Петра, очевидно, сожительствует и со старой служанкой, и со своей собственной дочерью), крепостная любовница самого Петра умирает на дальнем подворье в муках, о природе которых читателю так и не сообщается.

15 Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Женская доля. Часть вторая. Окончание // Современник. 1862. № 5. С. 249.

Описывая жизнь Анны в Петербурге, Панаева подчеркивает, что людей может разделять не только пространство и границы существуют не только между бедными и богатыми, — есть и социальные барьеры, которые женщины могут нарушить. Когда будущая мать Анны обнаруживает свою беременность, она становится чужой в своем собственном мире. Позже ее незаконнорожденная дочь Анна тоже с трудом находит себе место в сложной системе сословных координат российского общества и в итоге обретает покой только в финале романа в Сибири, среди других таких же изгоев. Рассказчик в романе «Женская доля» постоянно упоминает о проблемах, с которыми сталкиваются незаконнорожденные, и этот проблематичный статус становится метафорой дисконфорты, который испытывает автор-женщина, когда выходит на литературную арену, на которой доминируют ее коллеги, авторы-мужчины<sup>16</sup>.

И действительно, ограниченный общественный опыт жизни женщин в России середины XIX века также ограничивал и круг тем, которые они могли со знанием дела описывать в своих текстах. Это влияло и на выбор предметов повествования, персонажей, места действия и даже стиля текстов, в которых на первый план выходит желание выбраться из стесняющих обстоятельств<sup>17</sup>. Как отметила Мэри Зирин, эта «концентрация внимания на частном все больше считалась критиками, разрабатывавшими принципы литературной эстетики, знаком архаичной приверженности романтическому эгоцентризму, в то время как современная действительность требовала научно-обоснованного, объективного — «мужского», «реалистического» — изображения широких срезом общественной жизни» [Zirin 1994: 78]. Эта проблема была характерна не только для российской литературной жизни 1860-х годов. В своем исследовании «Сентиментальное воспитание романа» (1999) американская исследовательница Маргарет Коэн убедительно показала, что реализм как стиль и реалистический роман как жанр были осознанно «маскулинизированы» в дискуссиях французских литературных критиков 1840—1850-х годов, в которых обсуждались преимущества и недостатки различных литературных методов. В этих дискуссиях реализм противопоставлялся сентиментализму и сентиментальному роману, рассматриваемому как «женский» жанр. По мнению Коэн, в ответ на нападки критиков

писатели-реалисты подтверждали свои претензии на главенствующее положение в современной литературе, идентифицируя роман как «мужской» жанр, создавая формы поэтики, которые вызывали ассоциации с маскулинными формами знания, и подвергая сомнению авторитет как женщин-писательниц, так и стилистический код сентиментализма в целом [Cohen 1999: 195].

В еще одном, более позднем исследовании Коэн сделала, как она отмечает, практически археологическое открытие, «выкопав» из литературного прошлого жанровую форму романа, которая процветала во Франции во время Июль-

16 Эти метафоры в тексте Панаевой вдохновлены ее собственным опытом: в «Воспоминаниях» она описывает обстановку квартиры, в которой она и Панаев принимали гостей. Сама Панаева в первые годы брака сидела за занавеской, которая буквально разделила пространство их дома на «мужское» и «женское» (Панаева А.Я. Воспоминания. С. 85—86).

17 Келли выделяет два основных типа сюжета в российской женской прозе 1840—1860-х годов: «the provincial tale» и «the escape plot» [Kelly 1994: 59—79].

ской монархии, но не признавалась как часть французского реалистического канона наряду с текстами Бальзака и Стендаля. Коэн называет эту жанровую форму «женский социальный роман» — тексты, не обязательно написанные женщинами, но тематически объединенные описаниями социальных проблем в жизни женщин. Жорж Санд, Луиза Мэно, Камилла Боден и другие романистки создавали произведения, которые бросали вызов маскулинной реалистической традиции, используя особую нарративную динамику и структуру сюжета. Несколько российских романов такого типа, в том числе «Женская доля», было посвящено именно «женскому вопросу». «Пансионерка» (1861) Надежды Хвоцинской, «Безвыходное положение» (1854) Софии Соболевой, «Саша» (1859) и «Живая душа» (1868) Марко Вовчок похожи на «женские социальные романы», описанные Коэн, по своей нарративной динамике и структуре сюжета.

Например, то, что большинство героинь романа «Женская доля» охарактеризованы как жертвы насилия, имеет благодаря нарративным стратегиям рассказчика определяющую ценность для развития сюжета. Высказанный в самом начале романа тезис (см. далее) определяет нарративную динамику, которая как бы проверяет на прочность границы «классического» реалистического нарратива. Коэн, следуя за Роланом Бартом, определяет «классический нарратив» как текст, в котором герменевтический (события, которые заставляют читателя задаться вопросом, почему они произошли) и проаретический (события — следствия) коды находятся в «оппозиции, создавая заряженное пространство, в котором создается и поддерживается интерес читателя» [Cohen 1995: 94]. В женском социальном романе, наоборот, вместо контраста два кода усиливают друг друга. Эта разница значительно изменяет структуру сюжета романа:

...вместо задержек, пауз и внезапных открытий основными герменевтическими жестами в женском социальном романе становятся утверждения, акценты и повторы, иногда с вариациями. Устанавливая герменевтическую правду, проаретический код, в свою очередь, определяется тем, как расставлены акценты [Ibid.: 96].

И действительно истории страдающих женщин в романе так похожи друг на друга, что повторение становится комическим: большую часть героинь соблазняет и предает один и тот же человек (Софию, Олимпиаду и молодую крестьянку — Петр, Софию и Анну — Лакотников и т.д.). Акценты расставляются с помощью символических образов и риторики повествователя. Нарративное напряжение в типичном женском социальном романе, как и в романе «Женская доля», создается с помощью описаний попыток героинь избежать уготованной им доли. Попытки Софии найти «просвещенную любовь» и стремление Анны защитить свою независимость — это типичные противостояния, способствующие движению сюжета. Истории Софии, Анны и других жертв, следуя модели, описанной Коэн, служат примерами «нарративной правды», высказанной в начале романа. Эти сюжетные линии выполняют одновременно дидактическую и эмпатическую функции.

Такой тип нарративного «эмпатического сверхкодирования» требует от автора создания особого типа нарратора, который выполняет функцию «герменевтического гида». В типичном женском социальном романе такой нарратор

всевидающ, сентиментален, многословен, склонен к морализаторству и восклицаниям... и его главная функция состоит в том, что напоминать читателю о событиях сюжета и их значимости, используя разнообразные приемы, такие как гипербола, акцент, предзнаменование. Предзнаменования в особенности способствуют развитию сюжета. Читатель задается вопросом: как описываемые события будут соответствовать герменевтическому анонсу, который им предшествовал? [Ibid.: 97].

Интересно, что такой тип рассказчика уже появлялся в прозе Панаевой и раньше, в частности в ее повести «Семейство Тальниковых». Границы индивидуальной личности Наташи, рассказчицы и героини этого романа, в котором описываются ужасы взросления, полного физического и психологического насилия, сильно размыты. Как отмечают критики, ее индивидуальная личность сливается с личностями ее братьев и сестер и «всех... кто обойден заботой и подвергается насилию в семье. Наташа рассказывает свою историю... от общего лица, своего и других героев... борющихся за выживание и не заинтересованных в личных амбициях и нравственном развитии» [Holmgren, Gheith 2007: 132]. По мере того как развивались писательские навыки Панаевой, развивалась и эта повествовательная стратегия: в конце концов, в ситуации гендерной амбивалентности, в которой оказывается автор-повествователь «Женской доли», «я» рассказчика сливается с «мы» угнетенных женщин, которым роман и адресован. «Бедные и честные женщины» определены как главные адресаты романа в первых главах. Уже в самом начале романа рассказчик объявляет его главную тему, или, пользуясь термином Коэн, «социально-нравственную истину» [Cohen 1995: 95]:

Чего же вы можете ждать, бедные, честные женщины, в жизни? <...> И не ждите ничего пока от эмансипации женщин! — Это проповедование также бесплодно, как и сострадание к человечеству, о котором так долго и бесплодно толкуют! И разве вы не видите, что женщина, увлекавшаяся эмансипацией и отдававшаяся мужчине без всяких гражданских условий, — разве она не гибнет также в унижительном рабстве — и в придачу еще опозоренная! Поверьте, при разврате в обществе вам дают настолько свободы, чтобы без всяких жертв со стороны мужчин вы служили бы минутным прихотям, а потом — также без всяких жертв — легко было и развязаться с вами!<sup>18</sup>

По мере развития сюжета романа круг адресатов расширяется:

Поверьте! <...> Но долго-долго еще придется тебе, любящая и честная женщина, лить слезы отчаяния... Долго придется вам, бедняжки-младенцы, умирать тысячами... да и что за жизнь ваша! Сколько оскорблений вы вытерпите! И неужели эти страдалницы не дождутся никогда от цивилизованного общества лучшей участи? <...> Гордитесь же вы прогрессом в человечестве! Неужели вы не перестанете клеймить невинных детей позором их родителей!<sup>19</sup>

В этом отрывке адресат меняется по ходу высказывания: сначала рассказчик обращается к любящим, честным и, естественно, плачущим женщинам, которые должны поверить его доводам (инвектив «Поверьте!» фигурирует в этом

18 Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Женская доля. Часть первая // Современник. 1862. № 3. С. 50–51.

19 Там же. С. 51–52.

коротком отрывке четыре раза). Затем адресатами становятся уже их незаконные дети, которые обречены на страдания, потому что так называемая эмансипация дала женщинам свободу, но не дала гражданских прав. Рассказчик предупреждает «страдалиц», что им долго придется ждать принятия в обществе. Затем он обращается непосредственно к обществу, которое ошибочно отождествляет прогресс с выставками домашних питомцев и искусственных грибов. Замыкая риторический круг, фрагмент завершается обращением к главным жертвам этого общества — женщинам и детям. Предполагаемый пол читателя тоже размыт: рассказчик заявляет, что текст предназначен для нравственного воспитания юношей, однако обращается ко всем жертвам тяжелой доли вне зависимости от их пола. Такая амбивалентность порождает моменты нарративной саморефлексии, в которых под сомнение ставятся эстетические категории литературного реализма и ограничения, которые они возлагают на автора в зависимости от его или ее пола. Структурные и стилистические элементы повествования, которые типично ассоциировались критиками середины XIX века с женским письмом, такие как характеристика персонажей, сюжетостроение, система образов и риторика эмпатии, в «Женской доле» трансформируются, как отмечает Мадлен Кан в дискуссии об английском романе, в «подрывные и интерактивные формы повествования, противостоящие... историческим конвенциям» [Kahn 1991: 37].

## Гендерные аспекты реалистического повествования

Изначально рассказчик в «Женской доле» не указывает конкретно, к какому полу он или она принадлежит — грамматически повествование ведется от первого лица: «Все три женщины одинаково были несчастны. <...> Зачем они так унижены, между тем как лицемерие и преступление окружены уважением и спокойствием? В этих случаях у меня ум за разум заходит»<sup>20</sup>.

Однако по ходу развития сюжета мы узнаём, что рассказчик — мужчина, как и предполагает псевдоним, выбранный Панаевой, однако это мужчина, который принимает проблемы женской эмансипации близко к сердцу. Грамматически рассказчик сохраняет мужской пол и обращается к читателям-мужчинам, но риторически он причисляет себя к женщинам, о чьей участи рассказывает читателям. В то же самое время рассказчик прямо говорит о том, что он далек от мнения, будто «все мужчины злодеи»; наоборот, его рассказ адресован юношам:

И чтобы не приписали мне такого же взгляда, я должен оговориться, что я пишу этот роман для юношей, которые вступают только в общество, а потому по неопытности часто увлекаются рутинными, вредными понятиями о многих вещах, — тем более вредными, что эти понятия усвоены большинством. <...> Живя с честным человеком, женщина не нуждается ни в каких законных правах, она под защитой его; но чуть она очутилась в руках эгоиста, она — жертва его прихотей и раба общественных условий. Чтобы окончательно оградить себя от нареканий пристрастного за-

20 Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Женская доля. Часть первая // Современник. 1862. № 3. С. 130.

щитника женщин, я должен сказать, что знаю слишком много также страшных семейных драм, где страдают жестоко отцы во имя любви к детям... И все это честные люди, все это вам, бедным, надо выносить на своих плечах, чтоб легче было жить грязным, развратным эгоистам, которые готовы побить камнями каждого отца, если он захочет воспитать свою дочь не куклой, а матерью будущих граждан<sup>21</sup>.

Рассказчик Панаевой занимает амбивалентную трансгрессивную позицию и, используя попеременно то мужской голос авторитета, то женский голос эмпатии, использует повествовательный потенциал обоих. Однако Панаева как автор печаталась под мужским псевдонимом и говорила устами рассказчика-мужчины, что ставило ее в уязвимую позицию как создательницу реалистического произведения. С одной стороны, будучи женщиной-автором, она «одаляживала мужской голос власти» [Kahn 1991: 2]. Как отметила Мэри Зирин,

личности таких авторов не были тайной в литературных кругах, однако мужские псевдонимы давали им возможность описывать разные стороны общественной жизни с мужской точки зрения, не боясь, что их обвинят в том, что они лезут в сферу, о которой не имеют понятия [Zirin 1994: 79].

С другой стороны, если рассказчик подчеркивал аутентичность описываемых событий, утверждая, что он сам присутствовал при них, то гендерно-нейтральный голос делал такую стратегию неэффективной. Неизбежное деление читателей на тех, кто знал, что за именем Станицкий стоит женщина, и тех, кто не подозревал об этом, создавало пространство гендерной амбивалентности, в котором одно и то же высказывание можно было интерпретировать по-разному, в зависимости от пола рассказчика. Должны ли мы доверять рассказчице, потому что, как женщина, она сама пережила страдания, подобные тем, которые описывает, или же, наоборот, мы должны с уважением относиться к мнению, высказанному по этому вопросу мужчиной, так как он воспроизводит точку зрения беспристрастного наблюдателя?

Во фрагменте, приведенном выше, мужчины и женщины как адресаты объединены в коллективную общность «бедных, честных людей», страдания которых причинены общим врагом — «грязными эгоистами». Обращения к жертвам этих эгоистов, мужчинам и женщинам, будут продолжаться на протяжении всего романа. Гендерная амбивалентность, характеризующая рассказчика романа, распространяется также на образ читателя. Нарратор-мужчина обращается к читателям-мужчинам, «юношам». В то же время адресат риторических обращений в романе — часто «бедная женщина» или же «бедные люди». В этом контексте возникает вопрос, почему автор и рассказчик не обращаются напрямую к читательницам.

В литературе русского реализма читательницы часто описываются как чужеродные эмоциональные, незаинтересованные в серьезных темах, предпочитающие дешевые сенсации. Романы середины XIX века, в частности посвященные женскому вопросу, часто воспроизводят этот стереотип<sup>22</sup>. Делая акцент на том, что его адресаты — мужчины, рассказчик в «Женской доле» создает образ идеального читателя: молодого, впечатлительного юноши, для которого история, рассказанная в романе, станет открытием и призывом к действию.

---

21 Там же.

22 Примеры см. в: [Равинский 2006: 51–54].

Такой потенциально очень сильный эффект, который может производить художественное произведение, — одна из важных тем романа Панаевой, в котором часто обсуждается влияние литературы на «действительную жизнь». Недостаток образования и литература ответственны за распространение опасных заблуждений: «У нас в голове все романы да рыцари!», — упрекает читателей рассказчик. Разница между «романами» и «действительной жизнью» постоянно подчеркивается: «В романах можно так рассуждать, но не в жизни...»; София, несмотря на начитанность, «многого еще не понимала в этой действительной, грязной жизни»<sup>23</sup>. Вместо этого мы узнаём, что она любила «волшебные сказки» настолько, что ее няня с трудом убеждала героиню, что это выдумки. Но рассказчик задается вопросом: зачем говорить детям, что волшебства не существует в реальности, если им можно объяснить проблемы современного общества — деньги как волшебная палочка, тщеславие как «живая» и «мертвая» вода или существование людей, которые становятся глухими и немыми как рыбы, сталкиваясь со страданиями и болью других, и т.д.

Во второй части романа дидактический потенциал волшебных сказок используется напрямую в описании сцены приезда Анны на постоянный двор:

Путешественницу смотритель ввел в комнату с ковром, с шелковой мебелью, с теплым и чистым воздухом. Когда смотритель ушел, то путешественница уселась на диван и разглядывая комнату, думала, что она теперь походит на сказочную героиню, которая по щучьему веленью, из хижины переносится во дворец. Ну а в действительной жизни, на станциях, только генеральское приказание творит такие чудеса<sup>24</sup>.

В этой сцене Анна как фокализатор интерпретирует реальность в терминах «волшебных странностей», вызывая в памяти читателя типы повествования, не требующие правдоподобия и аутентичности. Как и положено в реалистическом повествовании, рассказчик описывает те же события как часть «действительной жизни», которой управляют принципы сословного деления, власти и социального порядка. Такой контраст создает особый тип повествовательного напряжения, делая акцент на мужском, привилегированном взгляде, необходимом для создания «правильного» реалистического текста.

Рассказчик в романе Панаевой размышляет о разных аспектах «правильного» литературного реализма, которые часто критиковались как характерные для женского письма. Один из таких аспектов — характеристики героев, и внимание, которое Панаева уделяет принципам этой техники, не случайно. Описания персонажей — это проблемный аспект женского письма: к примеру, об этом говорят в XIX веке Надежда Хвощинская в своих размышлениях о реализме, а в XXI веке — Маргарет Коэн, рассуждая о технике создания «поверхностных» характеристик [Cohen 1995: 112—116]. Обсуждая проблемы создания художественного характера, рассказчик «Женской доли» часто использует особую риторическую стратегию. Сначала он сообщает, что отказывается следовать правилам реалистического повествования, а потом, как будто бы уступая давлению со стороны читателей, все-таки выполняет требования жанра:

23 Станицкий Н. [Панаева А.А.] Женская доля. Часть вторая. Окончание // Современник. 1862. № 5. С. 104, 116.

24 Там же. С. 226.

Однако я ничего не сказал о наружности Григория Андреевича, ни о его госте. Признаюсь, я не мастер списывать паспортные портреты моих героев и героинь. Пожалуй, можно описать каждую морщинку на лице Григория Андреевича, — но что толку, если для читателя он все-таки останется выцветшим дагерротипным портретом? Но так и быть: скажу кратко об их наружности<sup>25</sup>.

Или чуть позже: «О наружности Лакотникова могу сказать определительно только, что это был видный мужчина...»<sup>26</sup>. Такой дескриптивный минимализм в «Женской доле» выполняет особую функцию в рамках поэтики женского социального романа: он перенаправляет внимание читателя с внешности персонажа на его внутреннюю характеристику. В этом фрагменте, к примеру, обсуждается именно разница между такими пере- и недоописаниями, которые часто обсуждались в современных дискуссиях о женском письме.

Привилегированная позиция писателя-реалиста часто высмеивается с помощью сатиры гоголевского типа, на что указывают прямые ссылки на произведения писателей-реалистов, например «Ревизор» (1836): «Это все так приятно, так трогательно, что в то время, как я пишу эти строки, сам не знаю отчего — но слезы так вот рекой и льются... [как] у жены зрителя в “Ревизоре”»<sup>27</sup>. Схожим образом саморефлексия рассказчика часто проявляется в едких замечаниях, которые делают очевидным то волнение, которое он испытывает, представляя свой рассказ на суд публики: «Однако что я делаю! — передаю грубое воззрение злого лакея на жизнь благороднейших людей!»<sup>28</sup>.

В другом репрезентативном фрагменте рассказчик-сатирик фигурирует как голос разума и представитель всех угнетенных, высмеивая пушкинские поэтические описания русской зимы:

...мороз заметно усиливался. Наши поэты вообще часто воспевали прелесть русской зимы; а наши патриоты, проживающие в Италии или в Париже большую часть своей жизни, восторгаются трескучими морозами, которым мудрые мужи приписывают мощь тела и духа русского человека. Я согласен, что мороз придает бодрость тому, кто, целую ночь просидев за ужином, на другое утро встал с туманной головой, — он, разумеется, пройдясь по морозу, освежится настолько, что почувствует силу снова провести так же и следующую ночь. Поверю также, что русская зима имеет приятность для тех, кто, закутавшись в собольи и медвежьи шубы, промчится на рысках после длинного обеда в оперу. Согласен, что, может быть, есть поэзия в морозе и для того, кто скачет на лихой тройке с сотенного пикника. Но сомневаюсь, чтобы мороз придавал бодрость духа и тела ямщику, сидящему на козлах<sup>29</sup>.

Рассказчик просит читателей представить себе конкретного ямщика («посмотрите, как он съезжился в своем дырявом армячишке»). Ужасный холод, который приходится терпеть этому ямщику, очевиден, но его замечает только молодая женщина Анна, и рассказчик саркастически отмечает, что «она только

---

25 Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Женская доля. Часть вторая. Окончание // Современник. 1862. № 5. С. 261.

26 Там же. С. 211.

27 Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Женская доля. Часть первая // Современник. 1862. № 3. С. 89–90.

28 Там же. С. 94.

29 Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Женская доля. Часть вторая. Окончание // Современник. 1862. № 5. С. 203–204.

по женской чувствительности не разделяла того мудро-спокойного мнения, что все нишечем русскому мужику»<sup>30</sup>. С помощью риторического приема привилегированное право любить русскую зиму, добрую к богатым и злую к бедным, представлено по контрасту с описанием женской чувствительности, таким образом выставляя мужской взгляд на мир как бездушный. Сатира Панаевой направлена сразу на несколько объектов: во-первых, она указывает на социальное неравенство; во-вторых, приравнивая общественные привилегии к мужскому взгляду на «действительную жизнь», писательница подчеркивает сходства между жертвами социальной и гендерной дискриминации.

Ограничения, которые конвенции литературного реализма накладывают на структуру сюжетов, также обсуждаются в заключительной части романа: «Если так принято, чтобы автор заканчивал свой роман подробным отчетом, что и как продолжают существовать главные лица, то я должен это сделать»<sup>31</sup>, — размышляет рассказчик. В финальном размышлении о конвенциях реалистического повествования рассказчик, в этом случае, очевидно, мужчина, характеризует себя риторически как нарратора, который может объективно оценить свой собственный рассказ. Продолжая пользоваться риторической стратегией, инициированной еще в начале романа, он сначала задается вопросом, должен ли роман предлагать читателю «заклучение», а потом рассказывает о жизни, которую герои ведут после окончания романа.

Рассказчик в романе Панаевой часто делится с читателями своими размышлениями о том, с какими трудностями сталкивается писатель, создавая текст, соответствующий требованиям литературной эстетики русского реализма. В результате описание проблем, с которыми рассказчик сталкивается в этом процессе (изображение персонажей, выбор пола рассказчика, реалистичность событий и динамика сюжета), часто сопровождается комментарием, как именно их можно решить. «Женская доля» написана в традициях классического реалистического романа, но в этом тексте также выведены на первый план ограничения, которые на такой тип повествования накладывают гендерная фокализация: историю воспринимают по-разному в зависимости от того, рассказывает ее мужчина или женщина. Противостояние доминирующей литературной эстетике очевидно проявляется на структурном и дискурсивном уровнях текста и становится предметом дискуссии, которая отражает тему романа — проблемы женской эмансипации.

Голос рассказчика в романе «Женская доля» ставит под сомнение устоявшиеся эстетические и политические конвенции литературного повествования, пытаясь расширить их границы. Подобно Надежде Хвоцинской и другим женщинам-писательницам этого периода, Панаева «искала путь, который могла проложить себе в своеобразной российской литературной и политической жизни именно женщина» [Hoogenboom 2002: 134]. Рассматривая роман «Женская доля» как российскую вариацию жанра «женского социального романа», мы выявляем базовую жанровую формулу, лежащую в основе поэтики этого в остальных аспектах очевидно реалистического романа.

Построение романа Панаевой, которое кажется необычным в сравнении с другими текстами 1860-х годов в России, оказывается, таким образом, набором типичных нарративных стратегий, используемых в определенных жанрах

30 Там же. С. 207.

31 Там же. С. 249.

женского письма. Этот набор схож по составу в разных европейских литературных традициях и виден особенно четко в романах, написанных женщинами в период обостренных критических дискуссий о природе литературного реализма и о женском равноправии. Восстанавливая последовательность риторических приемов рассказчика в романе «Женская доля», мы можем восстановить стратегию, с помощью которой Панаева создавала свой собственный стиль реалистического письма: признавая ограниченность нарративных стратегий гендерной фокализации, она тем не менее использовала все их преимущества.

## Библиография / References

- [Бессонов 1978] — *Бессонов Л.* Об авторской принадлежности романа «Три страны света» // Некрасовский сборник. Вып. 6. Л.: Наука, 1978. С. 111—130.
- (*Bessonov L.* Ob avtorskoy prinalozhnosti romana "Tri strany sveta" // Nekrasovskiy sbornik. Iss. 6. Leningrad, 1978. P. 111—130.)
- [Боград 1959] — *Боград В.Е.* Журнал «Современник» 1847—1866: Указатель содержания. М.; Л.: ГИХЛ, 1959.
- (*Bograd V.E.* Zhurnal "Sovremennik" 1847—1866: Ukazatel' soderzhaniya. Moscow; Leningrad, 1959.)
- [Евгеньев-Максимов 1934] — *Евгеньев-Максимов В.Е.* «Современник» в 40—50 гг.: от Белинского до Чернышевского. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.
- (*Evgen'ev-Maksimov V.E.* "Sovremennik" v 40—50 gg.: ot Belinskogo do Chernyshevskogo. Leningrad, 1934.)
- [Евгеньев-Максимов 1936] — *Евгеньев-Максимов В.Е.* «Современник» при Чернышевском и Добролюбова. Л.: Гослитиздат, 1936.
- (*Evgen'ev-Maksimov V.E.* "Sovremennik" pri Chernyshevskom i Dobrolyubove. Leningrad, 1936.)
- [Жирков 2001] — *Жирков Г.В.* История цензуры в России XIX—XX вв. М.: Аспект-Пресс, 2001.
- (*Zhirkov G.V.* Istoriya tsensury v Rossii XIX—XX vv. Moscow, 2001.)
- [Куюнцева 2011] — *Куюнцева О.А.* Интерпретация романа А.Я. Панаевой «Женская доля» в критике и литературоведении // Вестник ЛНУ им. Тараса Шевченка. 2011. Т. 214. № 2. С. 148—152.
- (*Kuyantseva O.A.* Interpretatsiya romana A.Ya. Panayevoy "Zhenskaya dolya" v kritike i literaturovedenii // Visnik LNU im. Tarasa Shevchenka. 2011. Vol. 214. № 2. P. 148—152.)
- [Лемке 1904] — *Лемке М.К.* Эпоха цензурных реформ 1859—1865 годов. СПб.: Тип.-лит. «Герольд», 1904.
- (*Lemke M.K.* Epokha tsenzurnykh reform 1859—1865 godov. Saint Peterburg, 1904.)
- [Марусенко 1997] — *Марусенко М.А.* Атрибуция романов «Три страны света» и «Мертвое озеро» // Вестник СПбГУ. 1997. Сер. 2. № 1. С. 37—52.
- (*Marusenko M.A.* Atributsiya romanov "Tri strany sveta" i "Mertvoe ozero" // Vestnik SPbGU. 1997. № 1. P. 37—52.)
- [Мельников 1998] — *Мельников Б.В.* О новых атрибуциях романов «Три страны света» и «Мертвое озеро» // Русская литература. 1998. № 3. С. 98—103.
- (*Mel'nikov B.V.* O novykh atributsiyakh romanov "Tri strany sveta" i "Mertvoe ozero" // Russkaya literatura. 1998. № 3. P. 98—103.)
- [Михайлова 2000] — *Михайлова М.В.* Книга Е.А. Колтоновской «Женские силуэты» — теоретическое обоснование женского творчества // Гендерные исследования. 2000. № 4. С. 127—135.
- (*Mikhaylova M.V.* Kniga E.A. Koltonovskoy "Zhenskie siluety" — teoreticheskoe obosnovanie zhenskogo tvorchestva // Gendernye issledovaniya. 2000. № 4. P. 127—135.)
- [Михайлова 2006] — *Михайлова М.В.* Книга Е.А. Колтоновской «Женские силуэты» — теоретическое обоснование женского творчества // Гендерные исследования. 2006. № 4. С. 127—135.
- (*Mikhaylova M.V.* Kniga E.A. Koltonovskoy "Zhenskie siluety" — teoreticheskoe obosnovanie zhenskogo tvorchestva // Gendernye issledovaniya. 2006. № 4. P. 127—135.)
- [Равинский 2006] — *Равинский Д.* Писательницы о читательницах: женское чтение на страницах русской женской прозы XIX века // Женский вызов: русские писательницы XIX — начала XX века / Под ред. Э. Шоре и Е.Н. Стrogановой. Тверь: Лилия Принт, 2006. С. 51—61.
- (*Ravinskij D.* Pisatel'nitsy o chitatel'nitsakh: zhenskoe chtenie na stranitsakh russkoy zhenskoy prozy XIX veka // Zhenskij vyzov: russkie pisatel'nitsy XIX — nachala XX veka / Ed. by E. Shore and E.N. Stroganova. Tver', 2006. P. 51—61.)
- [Скабичевский 1892] — *Скабичевский А.М.* Очерки истории русской цензуры, 1700—1863 гг. СПб.: Ф. Павленков, 1892.

- (*Skabichevskiy A.M.* Ocherki istorii russkoy tsenzury, 1700—1863 gg. Saint Petersburg, 1892.)
- [Andrew 1993] — *Andrew J.* Narrative and Desire in Russian Literature, 1822—1849: The Feminine and the Masculine. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1993.
- [Belknap 1997] — *Belknap R.L.* Survey of Russian Journals, 1840—80 // *Literary Journals in Imperial Russia* / Ed. by D.A. Martinsen. Cambridge: Cambridge UP, 1997. P. 91—116.
- [Cohen 1995] — *Cohen M.* In Lieu of a Chapter on Some French Women Realist Novelists // *Spectacles of Realism: Body, Gender, Genre* / Ed. by M. Cohen and Ch. Prendergast. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. P. 90—119.
- [Cohen 1999] — *Cohen M.* The Sentimental Education of the Novel. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- [Costlow 1994] — *Costlow J.* Love, Work and the Woman Question in Nineteenth Century Russian Women's Writing // *Women Writers in Russian Literature* / Ed. by T.W. Clyman and D. Greene. Westport (Con.); London: Greenwood Press, 1994. P. 61—76.
- [Demidova 1994] — *Demidova O.R.* The Reception of Charlotte Brontë's Work in Nineteenth-Century Russia // *The Modern Language Review*. 1994. No. 89. P. 689—696.
- [Demidova 1996] — *Demidova O.R.* Russian Women Writers of the Nineteenth Century // *Gender and Russian Literature: New Perspectives* / Ed. by R. Marsh. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 92—111.
- [Gheith 2001] — *Gheith J.M.* Redefining the Perceptible: The Journalism(s) of Evgeniia Tur and Avdot'ia Panaeva // *An Improper Profession: Women, Gender, and Journalism in Late Imperial Russia* / Ed. by B.T. Norton, J.M. Gheith. Durham: Duke University Press, 2001. P. 51—73.
- [Gheith 2004] — *Gheith J.M.* Finding the Middle Ground: Krestovskii, Tur, and the Power of Ambivalence in Nineteenth-Century Russian Women's Prose. Evanston: Northwestern University Press, 2004.
- [Heldt 1998] — *Heldt B.* Gender // *The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel* / Ed. by M.V. Jones and R.F. Miller. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 251—270.
- [Herrmann 1979] — *Herrmann L.* Jacques in Russia: A Program of Domestic Reform for Husbands // *Studies in the Literary Imagination*. 1979. No. 12. P. 61—72.
- [Holmgren, Gheith 2007] — *Holmgren B., Gheith J.M.* Art and Prostokvasha: Avdot'ia Panaeva's Work // *The Russian Memoir: History and Literature* / Ed. by B. Holmgren. Evanston: Northwestern University Press, 2007. P. 128—144.
- [Hoogenboom 2002] — *Hoogenboom H.* "Ya rab deistvitel'nosti": Nadezhda Khvoshchinskaia, Realism, and the Detail // *Vieldeutiges nicht-zu-ende-sprechen: Thesen und Momentaufnahmen aus der Geschichte russischer Dichterinnen* / Hrsg. von A. Rosenholm und F. Göpfert. Fichtenwalde: Göpfert, 2002. P. 129—149.
- [Hoogenboom 2015] — *Hoogenboom H.* Sentimental Novels and Pushkin: European Literary Markets and Russian Readers // *Slavic Review*. 2015. Vol. 74. No. 3. P. 553—574.
- [Hoogenboom 2020] — *Hoogenboom H.* Noble Sentiments and the Rise of Russian Novels. Toronto: University of Toronto Press, 2020.
- [Kahn 1991] — *Kahn M.* Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- [Kahn et al. 2018] — *Kahn A., Lipovetsky M., Reyfman I., Sandler S.* A History of Russian Literature. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- [Karp 1979] — *Karp C.* George Sand and Turgenev: A Literary Relationship // *Studies in the Literary Imagination*. 1979. No. 12. P. 73—81.
- [Kelly 1994] — *Kelly C.* A History of Russian Women's Writing, 1820—1992. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- [Kelly 1995] — *Kelly C.* The First-Person "Other": Sof'ia Soboleva's 1863 Story "Pros and Cons" (I Pro, i Contra) // *Slavonic and East European Review*. 1995. Vol. 73. No. 1. P. 61—81.
- [Lanser 1995] — *Lanser S.S.* Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology // *Narrative*. 1995. Vol. 3. No. 1. P. 85—94.
- [Ledkovsky 1974] — *Ledkovsky M.* Avdotya Panaeva: Her Salon and Her Life // *Russian Literature Triquarterly*. 1974. No. 9. P. 423—432.
- [Norton, Gheith 2001] — *An Improper Profession: Women, Gender, and Journalism in Late Imperial Russia* / Ed. by B.T. Norton, J.M. Gheith. Durham: Duke University Press, 2001.
- [Rosenholm 2008] — *Rosenholm A.* Writing as Space of Pain and Refuge: Vera by Nadezhda Dmitrievna Khvoshchinskaia // *Masquerade and Femininity* / Ed. by U. Chowanec, U. Phillips, M. Rytönen. Newcastle: Cambridge Scholars, 2008. P. 55—72.
- [Rosslyn 1996] — *Rosslyn W.* Conflicts over Gender and Status in Early Nineteenth-Century Russian Literature: the Case of Anna Bunina and her Poem Padenie Faetona // *Gender and Russian Literature: New Perspectives* / Ed. by R. Marsh. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 55—75.
- [Ruud 1982] — *Ruud C.* Fighting Words: Imperial Censorship and the Russian Press, 1804—1906. Toronto: University of Toronto Press, 1982.
- [Zirin 1994] — *Zirin M.F.* Women's Prose Fiction in the Age of Realism // *Women Writers in Russian Literature* / Ed. by T.W. Clyman and D. Greene. Westport (Con.); London: Greenwood Press, 1994. P. 77—94.

Анастасия Плашинова

## «Жалкие заблуждения женщин»:

ЭМАНСИПАЦИОННЫЕ СЮЖЕТЫ В РУССКИХ  
АДЮЛЬТЕРНЫХ ПОВЕСТЯХ 1830—1850-х ГОДОВ

Anastasia Plashinova

“Pathetic Mistakes of Women”: Plots of Emancipation in the Russian Adultery Short Prose of 1830s—1850s

**Анастасия Плашинова** (магистр лингвистики) avplashinova@gmail.com.

**Anastasia Plashinova** (MA in linguistics) avplashinova@gmail.com.

**Ключевые слова:** беллетристика, эмансипация, корпусное исследование, женское образование

**Key words:** short fiction, emancipation, corpus study, women’s education

УДК: 82-3+82-1/-9

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_245

UDC: 82-3+82-1/-9

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_245

В статье на материале корпуса из 63 повестей показывается, что адюльтерный сюжет в 1830—1850-е годы — один из самых продуктивных для выражения эмансипационных идей. Реконструируя на русском материале сюжетную модель «супружеская измена», автор анализирует характерные для ряда текстов критические представления о браках по расчету, женском образовании и женском чтении. В фокусе внимания оказываются как мужская версия этой сюжетной модели (тексты В.Ф. Одоевского, С.П. Победоносцева, А.В. Дружинина), так и женская (повести А.Я. Панаевой, Н.С. Соханской, А.Д. Ульяновой). Рассматривается влияние на русскую адюльтерную повесть романов Бальзака и Жорж Санд.

Using a corpus of 63 short stories, this article shows that from the 1830s—1850s, the adultery plotline was one of the productive plotlines for expressing emancipatory ideas. Reconstructing the model of the plotline of “adultery” in Russian prose, the author analyzes critical remarks about marriages for convenience, women’s education, and women’s reading that were characteristic for a number of texts. The article focuses on both the male version of this plotline (texts by Vladimir Odoyevsky, Sergey Pobedonostsev, and Alexander Druzhinin) and female (texts by Avdotya Panaeva, Nadezhda Sokhanskaya and Anna Ulyanova). The influence of novels by Balzac and George Sand on the Russian adultery short story are also considered.

Супружеская измена — довольно распространенный в русской литературе сюжетный ход. Многие использующие его произведения вошли в национальный канон русской литературы: среди текстов, созданных в XIX веке, это, разумеется, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «Гроза» А.Н. Островского, «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова. В первой половине XIX века над этой темой работали и А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов. Тем не менее слабо исследованной остается эволюция этого сюжета в жанре повести, особенно если речь идет о не самых известных писателях и писательницах.

По данным корпуса русской беллетристики 1825—1850-х годов<sup>1</sup>, на который мы опираемся в этой статье, адюльтерный сюжет — третий по распростра-

1 Наш корпус адюльтерных повестей является лишь малой частью большого корпуса русской беллетристики 1825—1850 годов, собранной и проаннотированной научно-учебной группой НИУ ВШЭ «Русская повесть» (доступен по адресу: <https://philology.hse.ru/rusnovel/> (дата обращения: 25.11.2021)). В него вошло почти 900 текстов, для

ненности во второй четверти XIX века: в основных русских литературных журналах было опубликовано 63 прозаических текста, в которых супружеская измена (в том числе предполагаемая, нереализованная или описанная в комическом ключе) является основным или одним из основных двигателей сюжета. Тексты эти, за исключением нескольких спорных случаев (например, при нераскрытом псевдониме автора или анонимной публикации), являются оригинальными русскими повестями.

Ф. Джеймисон писал, что сюжетный каркас адультерного романа (предполагаем, что и текстов малых жанров) на протяжении десятилетий остается неизменным [Jameson 2013: 178–179], и в этом мы убеждаемся, анализируя тексты из настоящего корпуса. Большинство из них сводимы к общей модели светской повести, в центре сюжета которой — измена жены мужу (женская неверность описана почти в 70% текстов). Действие чаще всего происходит в Петербурге, за границей или в провинциальном городе (35, 19 и 13% текстов соответственно), в современную эпоху, в дворянской среде, а финал оказывается печальным хотя бы для одного из участников любовного треугольника: чаще для изменившей жены, которая заболевает, сходит с ума или умирает.

Эта модель в общих чертах совпадает с европейской, описанной, например, Б. Овертоном [Overton 2002: 49]. Овертон среди характерных признаков адультерного текста отмечал также, что автором такого произведения почти всегда является мужчина. Это справедливо и для нашего корпуса (как, впрочем, и для всего корпуса русской беллетристики того времени). Мы обнаружили только шесть текстов, написанных авторами-женщинами (чьи имена безусловно установлены): это четыре повести А.Я. Панаевой: «Неосторожное слово» (Современник. 1848. Т. 8. Ч. 3), «Безобразный муж» (Современник. 1848. Т. 8. Ч. 4), «Жена часового мастера» (Современник. 1849. Т. 13. Ч. 2) «Необдуманый шаг» (Современник. 1850. Т. 19. Ч. 1), повесть Н.С. Соханской «Графиня Д\*\*\*» (Отечественные записки. 1848. № 12) и повесть А.Д. Ульяновой «Берта Гогенбуш» (Москвитянин. 1845. № 5-6).

Ф. Джеймисон полагал, что при сохранении традиционной сюжетной модели значительные изменения со временем начинает претерпевать идеологическая составляющая адультерных текстов. Так, среди найденных нами произведений есть такие, которые явно критикуют сложившийся порядок заключения браков и положение женщины. Примечательно, что к ним относятся и почти все написанные женщинами повести (за исключением фрагментарного текста Соханской). В этой статье мы проанализируем «эмансипационные» тексты нашего корпуса, написанные как женщинами, так и мужчинами, и рассмотрим, как связаны эти часто критические тексты с традиционным жанровым канон и европейскими произведениями, которые стали источником вдохновения для некоторых авторов.

«Эмансипационные» тексты корпуса можно условно разделить на несколько групп в соответствии с проблемами, которые в них рассматриваются. Прежде всего это, конечно, тексты о несчастливом замужестве, браке без любви (чаще всего между пожилым мужчиной и молодой женщиной). Для значительного количества героинь данного корпуса измена — следствие именно неудачного

---

которых был составлен указатель сюжетов. Сюжет о супружеской измене — третий по распространенности в этом корпусе после сюжетов «соперничество героев за возлюбленную» и «запрет на брак».

брака, а не, например, светское развлечение: в 32% текстов авторы делают акцент на несчастливой жизни супругов.

С одной стороны, тексты с подобным сюжетом отражали актуальную проблематику времени. Как известно, довольно долгое время расчет был основным мотивом заключения брака, особенно среди высших слоев, но в XIX столетии, как отмечала Л. Абрамс [Абрамс 2011], во многих европейских странах началась дискуссия о приемлемости такого порядка вещей. «Экономическая» модель брака начинает трансформироваться в «романтическую», в публицистике и художественной литературе все чаще звучит критика и даже осуждение браков по расчету, браков без любви. Похожие процессы происходили в России, что может объяснять возросшую популярность этого сюжета в середине XIX века.

Не в меньшей, а возможно даже и в большей степени на распространение адультерного сюжета повлияли сугубо литературные причины. Прежде всего, к таким причинам относится интенсивное заимствование русскими авторами нарративной техники и сюжетов французской литературы. Так, Л.И. Вольперт проанализировала влияние французских адультерных романов (О. де Бальзака, Ж. Ансело, Стендаля, Ж. Санд и других авторов) на творчество Пушкина и Лермонтова. Как указывает исследовательница, в русской литературе допушкинского периода этот сюжет практически не появлялся, исключение составляет лишь драматический отрывок Карамзина «Софья». В 1820-е годы адультерным сюжетом начинает интересоваться Пушкин. Мы находим этот сюжет в незаконченных произведениях «Арап Петра Великого» и «Через неделю буду в Париже непременно». Примечательно, что супружеская измена в этих текстах происходит в Париже. По замечанию Вольперт, перенос места действия в Россию требовал от писателя некоторой смелости и был впервые осуществлен в плане ненаписанного романа «L'Homme du monde» («Светский человек»). Далее в «Евгении Онегине», «Дубровском», «Метели» Пушкин будет развивать сюжет нереализованной супружеской измены («жена любит не мужа»). Впервые «с законченностью и глубиной» сюжет реализованной супружеской измены разработан в русской светской прозе, по мнению Л.И. Вольперт, в «Герое нашего времени» Лермонтова [Вольперт 1994: 75].

Вместе с самим сюжетом супружеской измены русские писатели нередко заимствовали из французской литературы и идеологическую составляющую. Здесь особенно велико было влияние Бальзака. «После появления “Физиологии брака” создатели светской прозы во Франции и в России не могли не учитывать книги Бальзака; отношение к ней могло быть разным, часто отрицательным, но не замечать ее было нельзя» [Вольперт 1998: 282]. Не менее важным стал для русских авторов роман «Тридцатилетняя женщина» (1842) с его важнейшей идеей о браке как об «узаконенной проституции»<sup>2</sup>. Героиня этого романа в одном из эпизодов сокрушалась:

Вы клеймите презрением тех несчастных женщин, которые продают себя за несколько экю первому встречному: голод и нужда оправдывают эти мимолетные союзы. Общество же допускает и одобряет еще более ужасный для невинной девушки, необдуманый союз с мужчиною, с которым она не знакома и трех месяцев; она продана на всю жизнь<sup>3</sup>.

2 Бальзак О. Тридцатилетняя женщина / Пер с фр. А. Худаковой // Бальзак О. Собрание сочинений: В 24 т. Т. 2. М.: Правда, 1960. С. 171.

3 Там же. С. 177.

Хотя подобное положение молодой жены является исходной предпосылкой для сюжетов многих русских повестей (в том числе большинства упомянутых в этой статье текстов), авторы-мужчины редко критически относились к такому положению дел.

Явно выделяются на общем фоне уже упомянутые тексты авторов-женщин: произведения А.Я. Панаевой<sup>4</sup> и повесть «Берта Гогенбуш» А.Д. Ульяновой. Их героини попадают в совершенно разные ситуации. Девушки из повестей Панаевой оказываются «куплены» мужьями, тогда как Берта сама невеста с богатым приданым. Ее возлюбленный интересуется только ее состоянием, а мужчина, за которого Берта выходит замуж, хотя и богат, но ищет не ту, кого сможет полюбить, а достойную его невесту. Женившись, он изменяет Берте с ее приятельницей, и главная героиня, став свидетельницей их свидания, заболевает, теряет ребенка и умирает. Таким образом, богатая невеста тоже может оказаться лишенной любви, обманутой и совершенно неспособной выйти из этой ситуации.

С другой стороны, помимо «купленных невест» в корпусе присутствует и несколько «бедных женихов», которые, как правило, также несчастливы в любви. Так, герой анонимной повести «Прогулка по Шельшедамскому острову» (Москвитянин. 1842. № 10) не смог жениться на любимой девушке из-за своего финансового положения и претендует на роль ее любовника; с небогатым мужчиной изменяет мужу героиня текста И.И. Панаева «Спальня светской женщины» (Сын Отечества и Северный архив. 1835. № 13—14), а в анонимной «Неровне» (Сын Отечества. 1839. Т. 10) изображен неравный брак, в котором более обеспеченной является жена. Кроме того, популярен сюжет о жене, которая своим образом жизни разоряет мужа (порой искренне ее любящего): так происходит в текстах «Милочка» С.П. Победоносцева (Отечественные записки. 1845. № 6) и «Пан Грошевич» В.П. Кулина (Отечественные записки. 1848. № 5), а в повести «Квит» Н.В. Кукольника (Пантеон русского и всех европейских театров. 1843. Т. 1) женщина обманывает и мужа, и любовников и богатеет. Деньги играют важную роль и в повестях «Человек» А.И. Шлихтера (Сын Отечества и Северный архив. 1835. № 11—12, 17—18), в которой бедный герой влюбляется в богатую наследницу, а далее «выкупает» жену у любовника, предлагая ему значительную сумму, и «Сцена большого света» А. Лясотовича (Москвитянин. 1846. № 9), где изображено несколько браков и адюльтеров, основанных не на чувствах, но на корысти, зависти и злобе.

Другая распространенная «эмансипационная» тема адюльтерного корпуса — женское образование и воспитание. Многие авторы видели в них причину неумения девушек выбрать достойного жениха или сопротивляться нормам патриархальной системы.

Среди них, например, В.Ф. Одоевский, автор повести «Княжна Мими» (Библиотека для чтения. 1834. Т. 7). Адюльтерный сюжет в ней находится скорее на периферии (хотя присутствуют многие его характерные черты: автор отмечает, что брак Рифейских несчастлив, жена испытывает к мужу отвращение и замуж вышла по воле родителей), он уступает место истории заглавной

---

4 Некоторые адюльтерные повести Панаевой (в том числе в связи с «Тридцатилетней женщиной») мы рассмотрели в статье «“Необдуманные шаги”: трансформация сюжета “супружеская измена” в прозе А.Я. Панаевой (на материале корпуса повестей)» [Плашинова 2018].

героини, старой девы. Как отмечает С.В. Бурмистрова, незамужняя княжна Мими оказывается совершенно выключенной из системы социальных отношений, в которой главным признаком женщины является ее матримониальный статус. Она не может примкнуть ни к молодым девушкам, ни к замужним дамам. Система воспитания и стереотипы превращают героиню в завистливую и лицемерную сплетницу, которая разрушает отношения окружающих [Бурмистрова 2010: 76].

Несложно заметить параллели между критически выведенным образом княжны Мими и описанием, которое дал молодым русским дворянкам Белинский (высоко оценивший повесть Одоевского) в статье о «Евгений Онегин» спустя десять лет, в 1845 году:

Русская девушка... не человек: она не что другое, как невеста... Удивительно ли, что с ранних лет до поздней молодости, иногда даже и до глубокой старости, все думы, все мечты, все стремления, все молитвы ее сосредоточены на одной *idée fixe*: на замужестве, что выйти замуж — ее единственное страстное желание, цель и смысл ее существования, что вне этого она ничего не понимает, ни о чем не думает, ничего не желает и что на всякого неженатого мужчину она смотрит опять не как на человека, а только как на жениха?<sup>5</sup>

Позже во многом схожие идеи будет развивать и Л.Н. Толстой в «Крейцеровой сонате»<sup>6</sup>.

В повести Одоевского общество с одинаковым упорством приписывает каждой молодой девушке выйти замуж, а вышедшей за человека уважаемого и даже богатого (то есть составившей хорошую партию), но непривлекательного и пожилого — изменять ему. Уже с первых строк произведения баронессе Дауреталь, жене именно такого человека, навязывается измена: «...для всякого она вместе с бароном была чем-то невозможным, противным приличию, какою-то нелепостью; знала и то, как во время ее свадьбы толковали в городе, что она вышла за барона по расчету...»<sup>7</sup>; окружающие постоянно ищут повод заподозрить ее в любовных отношениях с кем-либо из молодых людей. Княжна Мими и ее окружение не думают о любви в браке и не ждут женихов, которых обязательно смогут полюбить, но неожиданным образом право женщины на любовь признают и ожидают от нее стремления к чувствам, хотя и осуждают его. Примечательна в этом смысле фигура баронессы, которая по неясным даже автору причинам выходит замуж за Дауреталья и тщательно охраняет свою честь и репутацию, оставаясь верной мужу. Руководит ли ей чувство долга, любовь к супругу или особенности характера, но поведение героини явно не соответствует ожидаемому от нее (парадоксальным образом не менее ожидаемую роль добродетельной жены она исполняет). То же можно сказать и про Рифейскую — тайно общаясь с Границким, она, однако, ждет смерти больного супруга и возможности вступить в связь с возлюбленным уже открыто, а до тех пор собирается «искупить» свою любовь к другому заботой о муже. Две

5 Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья девятая. «Евгений Онегин» // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 474–475.

6 Этому вопросу посвящена монография [Заламбани 2017].

7 Безгласный В. [Одоевский В.Ф.] Княжна Мими. Домашние разговоры // Библиотека для чтения. 1834. Т. 7. С. 18.

эти героини живут в соответствии с собственными представлениями о должном, руководствуясь разумом и чувствами, в отличие от других светских дам. И именно такое поведение, явно поддерживаемое автором, не принимается светским обществом, сплетни губят героев: Границкий убит на дуэли братом барона, баронесса заболевает и умирает, не выдержав позора, Рифейская остается одинокой вдовой. Так существующая система взглядов на роль женщины и ее воспитание не только разрушают жизнь княжны Мими, но и не дает счастливо жить героям, эту систему отвергающим.

Сплетни и предрассудки — один из основных объектов жесткой критики авторов корпуса и функциональный прием,двигающий развитие сюжета во многих текстах. И.Л. Савкина, посвящая молве главу книги «Провинциалки русской литературы», пишет, что сплетни в беллетристике почти исключительно женское дело. Молва является главным инструментом власти в руках женщины, это практически единственный способ для женского персонажа обрести речь, однако он лишь утверждает патриархальный строй общества: главной жертвой женщины, обладающей таким «голосом», всегда оказывается другая женщина, светские сплетни становятся полноценной метафорой суда [Савкина 1998: 199—200]. В повести «Неосторожное слово» Панаевой героиня признает, что общественное порицание — самое страшное, что грозит девушке, полюбившей другого<sup>8</sup>. В корпусе нет текстов, которые подробно рассматривали бы, например, религиозную сторону проблемы и обвиняли героиню в нарушении святости брака, не очень много в нем и таких повестей, которые изображали бы страдания покинутого мужа. Однако презрение общества, нарушение героиней именно светских законов, нередко становится если не основным, то очень важным фактором в развитии сюжета. Так, оно оказывает влияние на судьбы героев текстов «Три встречи» Ф.В. Булгарина (Северная пчела. 1833. № 255—256), «Живописец» М.Н. Загоскина (Сын Отечества. 1842. № 10), «Две минуты» В. Соллогуба (Отечественные записки. 1846. № 1), «Встречи на жизненном пути» Василия Заточника (Иллюстрация. 1848. № 40, 42) и других. Характерно, что в беллетристике даже появляются сюжеты мнимой измены, в которых жена, вопреки сложившемуся мнению, на самом деле остается верной мужу или же любовником оказывается не тот, на кого думает общество, — в корпусе около 10% таких повестей<sup>9</sup>. Впрочем, появление подобных текстов может свидетельствовать не только об отрицательном отношении писателей к светскому обществу и влиянию его мнения на частную жизнь людей, но и об освоении русской литературой адюльтерного сюжета и начале экспериментов с традиционной моделью, представлении ее в инверсированном или даже пародийном ключе.

Важным мотивом, связанным с женским образованием, во многих повестях становится чтение. За чтением упоминаются героини текстов «Кто ж в этом виноват?» Шлихтера (Сын Отечества и Северный архив. 1835. № 5), «Спальня

8 Станицкий Н. [Панаева А.Я.] Неосторожное слово // Современник. 1848. № 3. Отд. I. С. 67.

9 Это повести: *Радожницкий И.* Кыз-Брун. Черкесская повесть // Отечественные записки. 1827. № 91—92; *Безгласный В.* [Одоевский В.Ф.] Княжна Мими. Домашние разговоры // Библиотека для чтения. 1834. Т. 7; *Шибавев.* Может ли это быть? Повесть // Библиотека для чтения. 1834. Т. 4; *Гр. В-ъ С-ъ* [Соллогуб В.А.] История двух калаш. Отечественные записки. 1839. № 1; [Заточник В.] Встречи на жизненном пути // Иллюстрация. 1848. № 40—42.

светской женщины» Панаева, «Две минуты» Соллогуба, «Встречи на жизненном пути» Василия Заточника, с помощью книг надеется воспитать свою юную жену герой повести Дружинина «Полинька Сакс» (Современник. 1847. № 12), значительное влияние оказывает литература и на героя текста Панаевой «Необдуманый шаг» (Современник. 1850. № 1), в котором адюльтерный сюжет инверсирован и герой-мужчина приобретает многие традиционные черты «неверной жены».

С одной стороны, этот мотив в адюльтерных повестях продолжает общеромантический конфликт реальности и ее литературного изображения: чтение нередко заставляет героиню конструировать образ идеального возлюбленного, что в итоге может привести к разочарованию в том, как действительно устроены семейные отношения или общество в целом. Здесь мы можем увидеть следы возникшего еще на рубеже XVIII—XIX веков настороженного отношения к женскому чтению. Идеальная женщина, с точки зрения, например, Н.М. Карамзина, обладает «не блестящим, но тонким» умом, скромна, много читает, но лишь «нравоучительные» произведения — именно такие качества описаны в переводной статье, помещенной им в первый номер «Вестника Европы»<sup>10</sup>. «Ученость не к лицу женщине... Женщина должна оставаться в предписанных обществом рамках — женой, матерью и хозяйкой...», — отмечала М. Нестеренко, анализируя образ женщины-читательницы в представлении писателей-сентименталистов [Нестеренко 2021: 38]. Так и в произведениях нашего корпуса увлечение литературой нередко становится признаком неверной жены, а порой и прямо влияет на решение изменить мужу.

Особое место в кругу чтения и реальных, и вымышленных читательниц середины XIX века занимали романы французской писательницы Жорж Санд. Их героини «бунтовали против светской морали, жили по своей внутренней логике — логике чувства» [Кафанова 2000: 18], в том числе влюблялись в других мужчин и расставались с мужьями, смело меняли свою жизнь. В адюльтерных повестях романы Санд, в отличие от другой упоминаемой литературы, не столько настраивали девушек на романтический образ мыслей и заставляли мечтать об идеальной любви, сколько давали модели поведения, которым героини пытались следовать. Авторы адюльтерных повестей, изображая таких героинь, по-разному оценивали влияние Жорж Санд на женщин.

Например, критическую точку зрения на увлечение романами писательницы высказывает Победоносцев в повести «Милочка» (Отечественные записки. 1845. № 6). Его героиня Людмила Павловна, Милочка, — дочь небогатых дворян. Она получила неплохое образование в пансионе, но, подобно княжне Мими, долго не могла выйти замуж. Жизнь с родителями в провинции и в Петербурге с теткой уничтожили все искреннее, что было в характере девушки по окончании пансиона, как пишет автор, она «предалась духу эгоизма и пустоты»<sup>11</sup>. При этом Милочка очень любит читать романы Жорж Санд, но восхищается не действительными достоинствами произведений, а их второстепенными свойствами, теми, в которых общество «находит грязь и безнравственность»<sup>12</sup>. Любимый роман Милочки — «Лелия» (1833, вторая редакция — 1839), она даже начинает вести дневник в духе рассуждений главной героини, представ-

10 Вестник Европы. 1803. № 1. С. 57.

11 Победоносцев С.П. Милочка // Отечественные записки. 1845. Т. 40. № 6. С. 338.

12 Там же.

ляя свою жизнь как бесконечное мучение. В повести не сказано, начинает ли Милочка, подражая Лелии, переходить от любовника к любовнику (хотя о ней ходят разные слухи), но, по-видимому, в том числе и много раз прочитанные и непонятые романы о свободе в любви влияют на то, что уже начиная со свадебной церемонии героиня относится к мужу пренебрежительно, ведет интенсивную светскую жизнь. И хотя внутренний мир Милочки не описан (повествование сконцентрировано на ее муже), можно предположить, что она, представляя себя Лелией, решает искать счастье, совершенно пренебрегая своим положением, чувствами любящего ее супруга и даже материальными трудностями их семьи. В повести Победоносцева сталкиваются две идеологии семейных отношений: та, которую мы уже видели в тексте Одоевского, предписывающая каждой девушке выйти замуж, желательно за человека побогаче, а в женском воспитании не предполагающая развития девушки как личности (характерна перемена, произошедшая с Милочкой при возвращении из пансиона в родительский дом), и идеология Жорж Санд, главной ценностью которой является свобода. Современные идеи, усвоенные неподготовленным человеком, не перекрывают «традиционного воспитания», но приводят к тому, что, добившись главной цели — выйдя замуж, Милочка начинает претендовать на статус просвещенной женщины свободных нравов, вольной самостоятельно строить свое счастье. Эта роль, однако, реализуется лишь в бесконечных развлечениях и дорогих покупках.

Примечательно, что многие герои этой повести читают именно французских авторов, но никогда их чтение не приводит к чему-то большему, чем к репутации просвещенного человека. Пожилая чета друзей главного героя, которых автор сравнивает с персонажами «Старосветских помещиков», каждый день в отведенное время садятся за книги: она — за романы, он — за историков Вильмена, Гизо, Тьерри. Французские же романы читает тетка героини, названная, что характерно, «бальзаковской красавицей». При этом понимание героями этих сочинений ставится под сомнение — не только из-за их, возможно, непростого содержания, но и из-за несовершенного знания персонажами французского языка. Главный герой повести, чиновник Николай Иванович, литературой не интересуется, но ему нравится быть в курсе событий, и он обо всем судит с точки зрения товарища по службе, литератора, сам не читая книг. Так, процесс чтения в повести оказывается лишь имитацией настоящего чтения, «начитанность» персонажей призвана лишь обманывать окружающих и самих «читателей». Претенциозность становится главным качеством героев произведения (примечателен эпизод, в котором жених и отец невесты обсуждают кареты, и каждый говорит, что производитель его кареты является поставщиком императорского двора, но фамилий этих мастеров герои не помнят). Итак, образ Милочки в тексте оказывается не исключительным, но вполне характерным для того общества, в котором она существует (критический пафос в отношении всего общества усиливают упоминания о Грибоедове и «Горе от ума», а также эпиграфы из этой комедии). Победоносцев показывает, как популярные романы Жорж Санд, если они оказываются в руках неподготовленного читателя, вовсе не способствуют эмансипации, но лишь усиливают поверхностность и искусственность светского общества.

Жить по роману Жорж Санд стремится и героиня повести Панаевой «Безобразный муж»: она читает первый самостоятельный роман писательницы «Индiana» (1832). Сюжет этого произведения лег также в основу повести Кудряв-

цева «Без рассвета» (Современник. 1847. № 2). По роману Жорж Санд «Жак», предлагающему, пожалуй, наиболее радикальную модель семейных отношений<sup>13</sup>, действуют героини вошедшей в наш корпус повести А.В. Дружинина «Полинька Сакс» (а также в высшей степени «эмансипационных» романов «Кто виноват?» А.И. Герцена и «Что делать?» Н.Г. Чернышевского). Этот роман изображает брак двух разных, но любящих друг друга людей, — молодой и неопытной Фернанды и Жака, мужчины средних лет, умного и требовательного к себе. Когда Жак убеждается, что жена влюблена в более молодого и близкого ей по духу Октава, он понимает, что стал помехой счастью любимой, покидает свой дом и без вести пропадает в горах (вероятно, совершая самоубийство).

Важное отличие сюжета романа Санд от общеевропейской модели — изначально счастливый брак героев, высокие моральные качества мужа и искренняя любовь к нему жены. Причиной измены становится не уход от совершенно чуждого мужа к близкому по духу любовнику, как это происходит в ряде адультерных текстов. Поиски кого-нибудь непохожего на отвратительного супруга — кого-нибудь более молодого, более образованного, более внимательного, — которые мы видим в большинстве адультерных повестей, у Жорж Санд и ее последователей превращаются в поиски действительно лучшего мужчины для конкретной женщины. Контраст мужа и любовника оказывается в ее романе не столь разительным: хотя Жак и Октав, без сомнения, очень различны, они гораздо ближе друг к другу, чем, например, молодой чувствительный офицер и располневший равнодушный старик; любовник может даже оказаться формально «хуже» мужа, но именно с ним героиня способна найти свое счастье. Впрочем, в русском тексте, как мы увидим далее, эта идея не получает своего полного развития и представлена в ином виде.

Не новой, но вновь ставшей популярной при появлении «Жака» является и идея воспитания жены мужем (хотя герой романа и отказывается от осознанной цели преобразовать жену), а также его стремление вырвать ее из семьи, влияющей на девушку отрицательно. В одном из первых писем своей сестре Сильвии Жак объясняет, почему он решает вступить в брак: он хочет обрести покой и посвятить жизнь воспитанию юного существа. По мнению Сильвии, Жак пытается взять на себя тяжелое испытание, чтобы проверить свои силы. Героини русской литературы, особенно Лопухов из «Что делать?», также реализуют этот сценарий, с помощью брака освобождая девушку и надеясь усовершенствовать ее понимание жизни, но идея жертвенности при вступлении в брак для них не очень характерна.

Использование сюжета «Жака» в повести Дружинина «Полинька Сакс» прокомментировано многими исследователями<sup>14</sup>, а современники даже обвиняли русского автора в подражании. Дружинин не только воспроизводит сюжет Санд, но и прямо упоминает ее имя в тексте: воспитывать свою юную жену Сакс пытается в том числе и при помощи книг французской писательницы: «Пробовал, однако, я давать ей первые романы Жоржа Санда: я был вполне убежден, что женщине будет доступен гений женщины. Вышло совсем напротив: она зе-

13 Р. Годвин-Джонс подробно рассматривает систему персонажей романа и отношения между ними в главе своей книги «Романтическое видение: романы Жорж Санд» [Godwin-Jones 1995].

14 Назовем работы: [Бройде 1986; Егоров 1986; Eidelman 1994; Klenin 1991].

вала, зевала и — бросила книги с отвращением»<sup>15</sup>. Полинька называет писательницу «пребесстыдной и прескучной»<sup>16</sup> и пересказывает в письме подруге эпизод из «Индианы», в котором «мужчина пробирается в спальню молодой девушки и стоит всю ночь у ее постели!»<sup>17</sup>. Важно, что в первых романах Жорж Санд (кроме «Индианы», это «Валентина», «Лелия», «Жак») в наибольшей степени отразились смелые идеи автора о свободе женщин. В отличие от персонажей других текстов, по разным причинам не готовых правильно понять Санд, Полинька осознанно ее избегает. С одной стороны, слишком сильно влияние на нее семьи и подруг, считающих такие произведения безнравственными, с другой стороны, героиня, будучи совсем ребенком, словно бы отвергает само чтение, оно кажется ей скучным. В одном из эпизодов Полинька, стремясь угодить мужу, пытается начать читать и даже выучить наизусть роман «Мопра», но демонстрирует этим только непонимание супруга, Сакс отбирает у нее книгу. Увлечение литературой мужа Полинька даже несколько осуждает, количество его книг кажется ей чрезмерным. Таким образом, в деле воспитания Полиньки ее супруг борется не столько с традиционными установками, которые могло дать ей окружение, сколько с предрассудками ее возраста. И Фернанда, и Полинька в текстах постепенно взрослеют и понимают, что им действительно необходимо для счастья. Конфликт, в основе которого изначальное несовпадение мировоззрений героев, в повести Дружинина не получает подробного развития и разрешения. Полинька в силу неопытности слишком поздно осознает, что все это время любила первого мужа и именно это чувство было настоящим, при этом вопрос о возможном несовпадении их характеров (удалось бы Саксу воспитать себе достойную спутницу жизни?) остается открытым.

Савкина, анализируя эту повесть, отмечает, что, хотя Сакс и говорит о воспитании свободной женщины, его скорее беспокоит «“бесполость” и бесстрастность» его жены, он борется именно с ее детскостью и хотел бы «пробудить “взрослую” страсть к себе» (отношения с Галицким, по Савкиной, также являются «детскими») [Савкина 1998: 88]. Таким образом, намерения Сакса (возможно, неосознанные) оказываются довольно далекими от действительно эмансипационных целей Жака. В конце повести героиня умирает, отправив Саксу письмо с признанием в любви и объяснением, что «ребенок его перед смертью сделался женщиною»<sup>18</sup>. По мнению исследовательницы, смерть Полиньки обусловлена не только гендерной спецификой жанра, но и возникшим противоречием: она не может быть одновременно ребенком, ученицей Сакса (а герой на протяжении всего текста сохраняет роль отца и наставника) и его возлюбленной [Там же: 89].

Уход одного из участников любовного треугольника приводит не к счастью оставшейся пары, но в итоге к страданиям всех героев. Дружинин показывает, что сценарий Санд не может быть в полной мере реализован в России 1840-х годов. Сакс действительно близок Жаку, но Полинька оказывается во все не Фернандой, ее связь с Галицким не выбор более подходящего мужчины, но ошибка, детское неумение понять, что действительно ей нужно для счастья. Неизвестно, мог ли бы Сакс образумить жену, не отпустив ее к любовнику, но

15 Дружинин А.В. Полинька Сакс // Современник. 1847. Т. 6. Ч. 2. № 12. С. 159.

16 Там же. С. 164.

17 Там же.

18 Там же. С. 226.

ошибкой может быть назван и его поступок в духе героя Жорж Санд. Писательница по мере движения сюжета разбивает явно неподходящие друг к другу пары Жака и Фернанды, Октава и Сильвии. Более молодые герои, «дети», «дикари», находят счастье друг в друге, сильные же и сложные натуры остаются одинокими (хотя герои, вероятно, могли бы стать счастливой парой, их соединение невозможно из-за предполагаемого родства). Главным фактором у Санд становится совпадение типа натур супругов, Дружинин же, явно отдавая предпочтение Саксу, а не Галицкому, заставляет и свою героиню делать выбор в пользу того, кто, возможно, никогда не станет ей близок по духу, несмотря на взаимную любовь (по Савкиной, их дальнейшие отношения определенно оказываются невозможными). По-видимому, заимствуя сюжет романа, русский автор не учитывает одну из важнейших его идей и ведет своих героев по другому пути, который, по Санд, может показаться неубедительным.

Характерно, что измена в повести возникает не по вполне естественным причинам — Сакс умышленно вызван в другой город, а Галицкий, хотя и любит Полиньку, любит ее эгоистично, намеренно старается склонить к измене. Так в сюжетную схему французского романа вторгаются элементы традиционных адюльтерных историй: с одной стороны, чувства к первому возлюбленному, которым помешал брак с пожилым скучным чиновником (первый возлюбленный становится любовником замужней героини в 11% вошедших в нашу базу текстов), с другой — измена с блестящим молодым человеком, решившим оболстать героиню (яркий пример такого сюжета — повесть И. Головина «Лев» 1841 года, которая, кстати, заканчивается счастливым примирением супругов). Главные герои «Полиньки Сакс», по мнению автора, потенциально способны построить идеальные отношения равных супругов, в которых муж воспитал жену, но в этот сюжет вместе с появлением Галицкого вторгаются традиционные элементы светской адюльтерной повести, которые заставляют героев совершать ошибки.

Итак, адюльтерный сюжет в русской повести 1830—1840-х годов передавал различное идеологическое содержание, мог быть и светским анекдотом, и образом протофеминистской критики современного автору общества (часто развивающим, но редко полностью повторяющим идеи западных авторов). Но при всей смелости некоторых писателей, высказывающихся о женском воспитании, браках по расчету и положении женщины в обществе, практически никто из них, и даже авторы-женщины, в своем тексте не дал голос героине. В корпусе нет ни одного текста, в котором повествование велось бы от женского лица, тогда как повествования от лица мужа, любовника или мужчины-наблюдателя существуют в нем практически равноправно с третьеличным (38 и 59% соответственно). Исключения — повести в письмах: их в корпусе всего две, и обе «эмансипационные» — «Безобразный муж» Панаевой (Современник. 1848. № 4) и «Без рассвета» Кудрявцева. Уникальный случай — текст Панаевой «Неосторожное слово» (Современник. 1848. № 3), в которой женщина выступает вторичным рассказчиком и обсуждает с первичным нарратором-мужчиной историю из своей молодости (впрочем, это история не об адюльтере, а о нереализованном адюльтерном желании, хотя и со многими критическими замечаниями автора). Разумеется, писатели могли использовать множество техник для передачи сознания своих изменивших героинь, но тем не менее русские адюльтерные повести 1820—1850-х годов оказались недостаточно «эмансипационными», чтобы дать героиням право самим говорить о своих проблемах.

## Библиография / References

- [Абрамс 2011] — *Абрамс Л.* Формирование европейской женщины новой эпохи. 1789—1918 / Пер. с англ. Е. Незлобиной. М.: Изд. дом Гос. ун-та — Высшей школы экономики, 2011.
- (*Abrams L.* The Making of Modern Woman: Europe 1789—1918. Moscow, 2011 — In Russ.)
- [Бройде 1986] — *Бройде А.М.* А.В. Дружинин. Жизнь и творчество. Копенгаген: Rosenkilde & Bagger, 1986.
- (*Broyde A.M.* A.V. Druzhinin. Zhizn' i tvorchestvo. Copenhagen, 1986.)
- [Бурмистрова 2010] — *Бурмистрова С.В.* Любовно-семейная проблематика в русской литературе середины XIX века // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2010. № 8. С. 73—79.
- (*Burmistrova S.V.* Lyubovno-semeynaya problematika v russkoy literature serediny XIX veka // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. 2010. № 8. P. 73—79.)
- [Вольперт 1998] — *Вольперт Л.И.* Одна из запретных тем // Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина: творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 281—292.
- (*Vol'pert L.I.* Odnа iz zapretnykh tem // Vol'pert L.I. Pushkin v roli Pushkina: tvorcheskaya igra po modelyam frantsuzskoy literatury. Pushkin i Stendal'. Moscow, 1998. P. 281—292.)
- [Вольперт 1994] — *Вольперт Л.И.* От верной жены к неверной // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. (Новая серия). 1994. Вып. 1. С. 67—84.
- (*Vol'pert L.I.* Ot vernoy zheny k nevernoy // Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii. Literaturovedeniye. (Novaya seriya). 1994. Vol. 1. P. 67—84.)
- [Егоров 1986] — *Егоров Б.Ф.* Проза А.Ф. Дружинина // Дружинин А.В. Повести. Дневник. М.: Наука, 1986. С. 429—458.
- (*Egorov B.F.* Proza A.F. Druzhinina // Druzhinin A.V. Povesti. Dnevnik. Moscow, 1986. P. 429—458.)
- [Заламбани 2017] — *Заламбани М.* Институт брака в творчестве Л.Н. Толстого: «Семейное счастье», «Анна Каренина», «Крейцеров соната» / Пер. с итал. К. Ланда. М.: РГГУ, 2017.
- (*Zalambani M.* L'istituzione del matrimonio in Tolstoj. Moscow, 2017. — In Russ.)
- [Кафанова 2000] — *Кафанова О.Б.* Жорж Санд как феномен русской литературы и культуры // Вестник Вестник Томского государственного педагогического университета. 2000. № 6 (22). С. 18—21.
- (*Kafanova O.B.* Zhorzh Sand kak fenomen russkoy literatury i kul'tury // Vestnik Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. 2000. № 6 (22). P. 18—21.)
- [Нестеренко 2021] — *Нестеренко М.* Проблема женского литературного творчества в России в первой трети XIX в. Случай А.П. Буниной. Тарту: University of Tartu Press, 2021.
- (*Nesterenko M.* Problema zhenskogo literaturnogo tvorchestva v Rossii v pervoy treti XIX v. Sluchay A.P. Buninoy. Tartu, 2021.)
- [Плашинова 2018] — *Плашинова А.В.* «Необдуманные шаги»: трансформация сюжета «супружеская измена» в прозе А.А. Панаевой (на материале корпуса повестей 1825—1850 гг.) // Русская филология. 29. Сборник научных работ молодых филологов. Тарту: Тартуский университет, 2018. С. 83—92.
- (*Plashinova A.V.* "Neobdumannyye shagi": transformatsiya syuzheta "supruzheskaya izmena" v proze A.Ya. Panayevoy (na materiale korpusa povestey 1825—1850 gg.) // Russkaya filologiya. Vol. 29. Sbornik nauchnykh rabot molodykh filologov. Tartu: Tartu University, 2018. P. 83—92.)
- [Савкина 1998] — *Савкина И.* Провинциалки русской литературы (женская проза 30—40-х годов XIX века). Wilhelmshorst: Verlag F.K. Gopfert, 1998.
- (*Savkina I.* Provintsialki russkoy literatury (zhenskaya proza 30—40-kh godov XIX veka). Wilhelmshorst, 1998.)
- [Eidelman 1994] — *Eidelman D.D.* George Sand and the Nineteenth-century Russian Love-triangle Novels. Lewisburg: Bucknell UP, 1994.
- [Godwin-Jones 1995] — *Godwin-Jones R.* Romantic Vision: The Novels of George Sand. Birmingham: Summa Publications, 1995. P. 13—40.
- [Jameson 2013] — *Jameson F.* The Antinomies of Realism. London: Verso, 2013.
- [Klenin 1991] — *Klenin E.* On the Ideological Sources of "Čto delat'": Sand, Druzhinin, Leroux // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1991. Bd. 51. № 2. S. 367—407.
- [Overton 2002] — *Overton B.* Fictions of Female Adultery, 1684—1890. Theories and Circumtexts. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.

## Источники

- Бальзак О.* Тридцатилетняя женщина / Пер. с фр. А. Худадовой // Бальзак О. Собр. соч.: В 24 т. Т. 2. М.: Правда, 1960.
- Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина Статья девятая. «Евгений Онегин» // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 473—504.
- Дружинин А.В.* Полинька Сакс // Современник. 1847. Т. 6. Ч. 2. № 12. С. 155—228.
- Безгласный В.* [Одоевский В.Ф.] Княжна Мими. Домашние разговоры // Библиотека для чтения. 1834. Т. 7. С. 17—72.
- Станицкий Н.* [Панавва А.Я.] Неосторожное слово // Современник. 1848. № 3. Отд. I. С. 65—76.
- Победоносцев С.П.* Милочка // Отечественные записки. 1845. Т. 40. № 6. С. 283—368.

# Поэтологические штудии

Елена Зейферт

## Василий Кондратьев в его приближении к поэтике Аркадия Драгомощенко и удалении от нее

Elena Zeifert

Vasily Kondratiev and His Closeness and Distance to Arkady Dragomoshchenko's Poetics

**Елена Зейферт** (РГГУ, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории; МГЛУ, ведущий научный сотрудник лаборатории сравнительного литературоведения и художественной антропологии; доктор филологических наук) [elena\\_zeifert@list.ru](mailto:elena_zeifert@list.ru).

**Ключевые слова:** Василий Кондратьев, Аркадий Драгомощенко, контактные связи, генетическое родство, *зрелое преждевременное произведение*

УДК: 82-1

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_258

Целью работы является изучение влияния поэтики Аркадия Драгомощенко на поэтику Василия Кондратьева, выявление зон наследования (в том числе возможного взаимовлияния) и зон сопротивления младшего поэта — старшему. Поэтика Кондратьева транслирует как прямое влияние на нее «зрелого преждевременного произведения» Аркадия Драгомощенко, так и отстранение от него. Пристальный сопоставительный анализ поэтик Аркадия Драгомощенко и Василия Кондратьева показывает одну из магистральных ветвей новейшей поэзии, обретшую силу под влиянием лирики Драгомощенко: Кондратьев идет именно по этому пути. Помимо радикально уникальных элементов творчества, поэтика Василия Кондратьева содержит унаследованные

**Elena Zeifert** (Dr. habil.; Professor, Department of Theoretical and Historical Poetics, Russian State University for the Humanities; Senior Researcher, Laboratory for Comparative Literature and Artistic Anthropology, Moscow State Linguistic University) [elena\\_zeifert@list.ru](mailto:elena_zeifert@list.ru).

**Key words:** Vasily Kondratiev, Arkady Dragomoshchenko, contact links, genetic affinity, *mature premature work*

УДК/UDC: 82-1

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_258

The aim of this work is a study of the influence of the poetics of Arkady Dragomoshchenko on the poetics of Vasily Kondratiev and the identification of zones of inheritance (including possible mutual influence) and zones of resistance of the younger poet to the older. Kondratiev's poetics translate both the direct influence of Arkady Dragomoshchenko's "mature works that were ahead of their time" and distancing from them. A close comparative analysis of Arkady Dragomoshchenko's and Vasily Kondratiev's poetics reveal one of the main branches of contemporary poetry, which gained strength under influence of Dragomoshchenko's lyrics, and Kondratiev follows this path. Along with the radically unique elements of his work, Vasily Kondratiev's poetics contain traits inherited from Dragomoshchenko, but they all take on a unique form. The uniqueness of his

у Драгомощенко признаки, но все они приоб-  
ретают свой уникальный вид. В первую оче-  
редь самобытность его поэтики связана с тем,  
что Кондратьев как наследник «не реагирует»  
на метареалистическую оптику Драгомощенко.

poetics is first and foremost connected with the fact  
that Kondratiev, as an heir, does not “respond” to  
Dragomoshchenko’s metarealistic optics.

В своей статье «“Зрелое преждевременное произведение” Аркадия Драгомощенко» я обнаружила и проанализировала поэтическую модель, которая, по моим предположениям, оказала влияние на последующий и синхронный литературный процесс, опередив время [Зейферт 2021]. На какой стадии «зрелое преждевременное произведение» Драгомощенко начинает влиять на литературный процесс? Это покажет исследование. Однако есть предположение, что активное влияние прослеживается уже в середине 1980-х. Догадка основана в первую очередь на наблюдениях над лирикой Василия Кондратьева, близкой лирике Аркадия Драгомощенко и одновременно удаляющейся от нее.

Василий Кондратьев (16 ноября 1967 — 25 сентября 1999) для многих знавших его при жизни останется 32-летним поэтом. Показывая петербургским друзьям-искусствоведам дом, в котором жил его любимый поэт Михаил Кузмин, он сорвался с крыши вниз и разбился. Но послежизненное бытие Кондратьева — поэтическое. Он родился в академической семье: его отец был академиком в области геофизики, мать филологом. Дома была уникальная библиотека (по свидетельству И. Вишневецкого, В. Кондратьев и А. Драгомощенко обменивались книгами<sup>1</sup>). Обучаясь на историческом факультете Ленинградского государственного университета, Василий Кондратьев изучал историю искусств. Стихи начал писать рано, в пятнадцать лет. За свою короткую жизнь перевел большое количество произведений редких авторов с английского и французского языков.

На многослойную поэтику Василия Кондратьева работают и его незаурядный дар, и огромный круг раритетных источников, и типологические сходения с Аркадием Драгомощенко (в меньшей степени генетическое родство с ним, в самой большой мере — контактные связи). По правомерному наблюдению В. Аминовой, «рассматривая соотношение «генетической» и «типологической» сфер, литературоведы-компаративисты (В.М. Жирмунский, Н.И. Конрад, А. Дима, Д. Дюришин и др.) подчеркивают их взаимопроникновение и взаимообусловленность» [Аминова 2014: 38]. Д. Дюришин предлагает выделять «контактно-типологический метод», который учитывает взаимосвязь «контактно-генетических связей» и «типологических схождения». Говоря о методике компаративного анализа, Д. Дюришин отмечает: «Было бы неправильно при сравнительном изучении ограничиваться только одним — генетическим или типологическим аспектом (как это нередко бывает), потому что установление генетических контактов немислимо без знания типологических схождения, и наоборот. Мы имеем в виду внутреннеконтактный подход, при котором, подобно типологическому, предполагается структурное рассмотрение литературного явления» [Дюришин 1979]. Контактно-генетические связи Драгомощенко и Кондратьева очевидны — это переписка, затем лич-

---

1 Письмо И. Вишневецкого автору исследования, август 2021 года.

ное общение и дружба. Но и типологически (сходство ряда источников, поэтологии и поэтики) эти авторы близки: перед нами редчайший рисунок тесного межписательского диалога. Сохранить в подобной ситуации радикальную уникальность творческого почерка, как это удалось Кондратьеву, — следствие его значительного дара и интуитивных стратегических способностей. Общность и отличие Кондратьева и его старшего друга-поэта в основном покоится в области контактологии<sup>2</sup>, о которой говорит З. Константинович в своей работе [Konstantinović 1988: 10]. Однако, по справедливому замечанию Г.А. Тиме, «вспоминая мечту Веселовского о “поэтике будущего”, способной дать новую классификацию литературных явлений, Дюришин подчеркнул, что “на высшей ступени этой лестницы находится не изучение непосредственных форм воздействия, но изучение структуральных и других связей...”» [Тиме 2001: 162]. Изучение контактных и генетических связей творчества двух русских поэтов в нашем исследовании будет опираться на сравнительную поэтику.

Целью моей работы является изучение влияния поэтики Аркадия Драгомощенко на поэтику Василия Кондратьева, выявление зон наследования (в том числе возможного взаимовлияния) и зон сопротивления младшего поэта старшему. Поэтика Кондратьева транслирует как прямое влияние на нее «зрелого преждевременного произведения» Аркадия Драгомощенко, так и отстранение от его поэтики. Оба этих процесса сильны и не противоречат друг другу. О них говорят и современники: Глеб Морев — о зародившемся в 1985 году и затем непрерывном положительно заряженном интересе Василия Кондратьева к поэзии своего старшего друга (в близком кругу АТД), Игорь Вишневецкий — о диалоге между ними, а не о влиянии Драгомощенко на Кондратьева, которого старший поэт воспринимал как равного<sup>3</sup>.

Кондратьев сам говорит о влиянии на него Аркадия Драгомощенко, и это влияние велико: «...если бы в свое время у меня не было отклика, вызванного стихами Аркадия и нашим знакомством, то я бы, скорее всего, не имел родственного интереса к ленинградской неофициальной литературе 70–80-х и не участвовал в литературной жизни» [Кондратьев 2020: 545]. Его оценка АТД как первого для него поэта однозначна и проверена временем [Там же: 547]. Драгомощенко ранний, Драгомощенко «Часов» (в этом самиздатовском журнале много его стихов, а произведений Кондратьева, кстати, нет), сборника «Круг» (сама книга 1985 года, но напечатанное там без даты «Великое однообразие любви» Драгомощенко написано в 1974 году<sup>4</sup>) — именно эта фигура по-особому прорастает в стихах Василия Кондратьева, парадоксальным образом сохраняя за последним самобытность. «Великое однообразие любви» воспринимается Кондратьевым в 1985 году как ультрасовременное произведение.

2 Быть может, стоит говорить о «сравнительной контактологии», чтобы развести соответствующие понятия в литературоведении и языкознании.

3 Письма Г. Морева и И. Вишневецкого автору исследования, август 2021 года.

4 Датировку «Великого однообразия любви» можно найти в книге А. Драгомощенко «Остров осени» (2021), составленной Зинаидой Драгомощенко [Драгомощенко 2021]. Поэт заархивировал свои ранние вещи и проставил даты, тем самым очертив пройденный этап. Запоздывание рецепции на одиннадцать лет — еще сравнительно небольшой срок для пути неофициальной поэзии к общедоступным публикациям и относительно широкому читателю.

Обзор научных работ по поэзии Аркадия Драгомощенко я даю в вышеупомянутой статье [Зейферт 2021]. Исследователи поэтики В. Кондратьева относительно немногочисленны<sup>5</sup>. Они уделяют внимание его литературной судьбе, кредо, системному анализу поэтики [Вишневецкий 2020]<sup>6</sup>, мотивному полю и стилю [Корчагин 2016], тезаурусу [Горелов 2021]. Издатели книги «Ценитель пустыни» в аннотации отмечают, что Кондратьев «предвосхищает характерные черты современной поэзии, в частности — рваный синтаксис, резкие интонационные сломы, обращение к предельному чувственному опыту» [Кондратьев 2016: 3]. В работе А. Скидана «Совпадение в пейзаже. Памяти Василия Кондратьева (1967—1999)»<sup>7</sup> даны размышления о судьбе Кондратьева, чертах его амбивалентной личности, проникающих в творчество, его программных текстах и установках, притяжении им к себе судеб любимых авторов, размышления, прочерченные и пропитанные особым скидановским языком (сплав науки и критики, своеобразный «язык сверхэссе») [Скидан 2013]. О поэте говорят другие поэты [Абдуллаев 2009], и в том числе неоднократно А. Драгомощенко [Драгомощенко 1999; и др.]. Известна речь Александра Скидана при вручении Кондратьеву премии Андрея Белого в номинации «Проза» за 1998 год [Скидан 2001]. Есть знаковые рецензии на книги Кондратьева [Курицын 1998] и, конечно, некрологи ошеломленных его ранней и столь трагической смертью литераторов [Морев 1999]. Д. Голышко пишет о Кондратьеве как важнейшей органической части петербургского ландшафта [Голышко 1999]<sup>8</sup>. В своей статье о «зрелом преждевременном произведении» Драгомощенко я говорю о его влиянии на поэтику Кондратьева, упоминая ландшафт,

- 
- 5 Резко уникальный характер творчества Василия Кондратьева словно увел его от даров авторов немалой части научных книг о новейшей поэзии: монографические исследования новейшей поэзии Л. Зубовой [Зубова 2000], И. Кукулина [Кукулин 2015], А. Житенева [Житенев 2012], Ю. Орлицкого [Орлицкий 2021] и других авторов не содержат подробных сведений о нем.
  - 6 И. Вишневецкий называет Кондратьева гениальным автором, который опередил свое время. Исследователь считает, что Василий «стал ключевым звеном между экспериментальной русской, но также и европейской поэзией и прозой 1920—1930-х — теми, что до поры до времени казались написанными на полях магистрального развития западного человечества (или того, что за это магистральное развитие принималось), и экспериментальной литературой современной России» [Вишневецкий 2020: 5].
  - 7 А. Скидан вспоминает свою первую встречу с Василием Кондратьевым в Свободном университете в 1990 году: «...он уже печатался в самиздате, знал все “центровые” кофейни и рюмочные, водил дружбу с Останиным и “самим” Драгомощенко» [Скидан 2013: 1999]. Начавшаяся в армейской переписке дружба со старшим поэтом в то время закрепилась и была на слуху. Обратим внимание, что в 1990 году у Драгомощенко выходит книга «Небо соответствий», завершившая формирование его «зрелого преждевременного произведения». Кондратьев, по словам Скидана, «пытался опекать вполне состоявшихся поэтов старшего поколения, тех же Кучерявкина, Завьялова, Шамшад Абдуллаева» [Там же: 202]. Но не Драгомощенко.
  - 8 См.: «Как, пожалуй, никто другой из современников, Василий был эталонной фигурой ландшафта (я намеренно ставлю логический акцент на это слово, повторяя его неоднократно). Бродский точно и самокритично съязвил, что его отсутствие большой дыры в петербургском пейзаже не делает. <...> Василий относился к иной, куда менее эгоцентричной касте ревнителей (говоря более современным языком, шоу-мэйкеров) петербургского ландшафта, его мифологии и лабиринтообразной топики, поэтому та прореха, то зиянье, которое образовалось после его исчезновения из этого ландшафта, едва ли быстро срастется, едва ли будет залатано какими-нибудь арахами или изидами» [Голышко 1999: 34].

подобный абстрактному пейзажу Драгомощенко, металиричность, верлибр, инверсированный, синтаксически дискретный стих, прием «опустошения слова словом», неординарность метафорики [Зейферт 2021: 212—213].

Глеб Морев, школьный друг Василия Кондратьева (они оба окончили литературную школу № 27 в Ленинграде — 9-й и 10-й классы, Василий учился годом старше), рассказывает о постоянном и все развивающемся интересе Кондратьева к Драгомощенко, появившемся после прочтения сборника «Круг» в 1985 году. Этот сборник Василий искал, «купил на улице Пестеля» и после ознакомления был в ажитации, а в особенности был восхищен «Великим однообразием любви» Драгомощенко<sup>9</sup>. Этапы интереса Василия Кондратьева к АТД: первое знакомство со стихами и начало повышенного интереса к поэзии и личности Драгомощенко — 1985 год (сборник «Круг»), далее — письма Кондратьева к Драгомощенко из армии (1987—1988) (Василий нашел адрес Аркадия Трофимовича и написал ему, отправив свои стихи; в «Новом литературном обозрении» опубликовано два письма ВК<sup>10</sup> к АТД [Кондратьев 2019]), личное знакомство с Драгомощенко в Ленинграде (причем Драгомощенко, как старший друг, берет на себя функцию представления вернувшегося из армии Кондратьева поэтическому кругу) и общение (дружба) вплоть до трагической гибели Кондратьева в 1999 году. Произведения Драгомощенко Кондратьев читает поначалу в «Круге», затем в «Часах», «Митином журнале» (Кондратьев лично общался с Борисом Останиным и Дмитрием Волчком, публиковался в «Митином журнале»), знакомится с ними при личных контактах с автором. Наблюдается непрерывный сильный интерес ВК к АТД при некотором позднем дистанцировании как от очень влияющей на него фигуры (именно этот парадоксальный процесс может быть проявлен и в творчестве Василия Кондратьева) и все усложняющейся поэтики. Больше всего Кондратьев ценил стихи раннего Драгомощенко, которыми был сразу воодушевлен. Более зрелый Драгомощенко, яркий метареалист, ему не столь близок. Но это кажущаяся истина. Зрелый Драгомощенко четко растет из себя раннего, очень рано сложившегося, это «ранний зрелый поэт».

Драгомощенко, в сугубо положительном ключе осмысляя прозу Кондратьева<sup>11</sup>, обращает внимание на «узор травм», «архитектуру памяти» («крапленой памяти»), напоминающую борхесовский Город Бессмертных, «оптические эффекты преломлений и отражений», «хорошо взвешенные неправильности», стирающие «границу между опечаткой и рассеянностью», и в целом произведение как «сложнейшую алхимическую машину» и поэтику «разрушительную, как накопление» (рецензия на книгу «Прогулки» [Драгомощенко 1994]). Говоря о личности Кондратьева, Драгомощенко сообщает о влияющем на него младшего современника: «Мы говорили о Кузмине, об Изидоре-Люсьене Дюкассе и Николеве, о котором я услышал от него впервые» [Драгомощенко 1999]. В «Странствующих/путешествующих» Драгомощенко говорит о кондратьевских «безликих тенях непрерывного шелеста, о котором когда-то обмолвился Ролан Барт», «меланхолии пауз», «безмыслии, собираемом им по

9 Письмо Г. Морева автору исследования, август 2021 года.

10 Так В. Кондратьев подписал, к примеру, свои письма к Ю. Лейдерману.

11 Интересно заметить, что Кондратий Теотокопулус (Эль Греко) как лирический персонаж Драгомощенко восходит и к деду Аркадия Трофимовича — Кондратию, и, возможно, к Кондратьеву.

крупице со страстью коллекционера», «сомнамбулической необязательности ситуаций и событий» [Драгомощенко 2021].

Питаются ли поэтика Драгомощенко и Кондратьева общими источниками?

Общими источниками для Драгомощенко и Кондратьева являются поэзия битников, а также интерес уже зрелого, середины 1980-х, Драгомощенко и Кондратьева к американской языковой школе. В своей статье, посвященной Драгомощенко, Кондратьев сообщает: «...список тогдашних увлечений я недавно нашел в посвященной аресту Лири “Эклоге” Аллена Гинзберга» [Кондратьев 2020: 546]. Драгомощенко познакомился с поэзией А. Гинзберга, а именно с его стихотворением «Сутра подсолнуха» в переводе А. Сергеева<sup>12</sup>, в «Иностранной литературе» [Драгомощенко 2013: 278]. Кондратьев переводил американских «языковых поэтов» Кларка Кулиджа и Карлу Гарриман, этот интерес прямо отразился на его стихах конца 1980-х и 1990 года (в 1990 году поэт пишет стихотворение «Послесловие (Посвящение Кларку Кулиджу)»). Важно учесть, что в момент знакомства с Драгомощенко Кондратьев стремительно наверстывает упущенное за армейские годы и читает Паунда, имажистов, битников, сюрреалистов, поэтов американской языковой школы, ленинградских неофициальных поэтов и др.

Между тем влияние источников на его стихи хронологически избирательное: в ранних стихах 1987—1988 годов наиболее ощутимо воздействие М. Кузмина и битников (отсюда разъятая, открытая форма и сдвиги на разных уровнях текста), а с 1989-го — американской языковой школы и и сюрреалистов (сгущение саморазрушения бытия лирического героя, карнавализация). Драгомощенко важен для него на обоих этапах, к тому же резкой разницы между ранним и зрелым АД нет: уже в раннем его творчестве сформировалась модель «зрелого преждевременного произведения» со всей совокупностью типичных для этого автора признаков. Лишь обилие синтаксической ткани Драгомощенко приобретает затем как константу, и на позднем этапе творчества укрепляет ирреальный пейзаж. Деление на раннего и зрелого Драгомощенко — формальное, потому что он ранний зрелый поэт. По моему определению, ранние зрелые поэты — поэты, в раннем возрасте (до 25 лет) обретшие черты поэтики, которую можно признать зрелой.

Если в 1987—1988 годах Кондратьев еще ученик, то с 1989 года, включая количественный и качественный поэтический взлет 1990 года, переходящий в крайне разреженное рождение стихотворений в 1990-х, — автор зрелый. После 1990 года поэт написал только шесть стихотворений, уйдя в прозу. Но его поэтическая манера наращивает собственные элементы и дальше уходит от Драгомощенко: появляются, к примеру, рваная импульсивная интонация и смысловые вертикали депрессивных эпитетов, глаголов (см. анализ стихотворений ниже).

Однако разные для Драгомощенко и Кондратьева источники имеют место и создают некоторый парадигматический разрыв. Для Кондратьева важна эстетика горячо любимого им М. Кузмина (и поэта кузминского круга Андрея Николева), а также автоматическое письмо сюрреалистов [Кондратьев 2020: 576—579], которому он, ранний, следовал экстатически, обожая их «судорожную красоту». Оба источника поэтике Драгомощенко не близки. Кондратьев

12 Даже такие скудные публикации битников в советской периодике могли произвести переворот в поэтических умах.

демонстрирует приверженность удивляющему, порой экстравагантному списку имен (стоит посмотреть хотя бы на переведенных им авторов — Э. Родити, Ф. Супо, Ф. Понж, П. де Мандьярг, Л. Зуковски и др.). Драгомощенко активно интересуется китайской поэзией, Гёльдерлином, позднее теоретиками постструктурализма и постмодернизма (на первом месте для него Р. Барт, высказывание которого о множественности пишущего «я» стоит эпиграфом к поэме «Ужин с приветливыми богами» (1984)<sup>13</sup>). У Василия Кондратьева особое отношение к теории. Два важнейших развернутых кондратьевских манифеста показывают его понимание современной поэтики. Это «Петроградский проспект (Из переписки с Борисом Останиным)» 1991 года [Кондратьев 2016: 141—147] и «Предчувствие эмоционализма (М.А. Кузмин и “новая поэзия”)» 1990-го [Кондратьев 2020: 73—79].

Письма к Борису Останину становятся манифестом: поэт словно вспоминает поэтологическую функцию послания, обращаясь к старшему современнику. Б. Останин сообщает, что общение с В. Кондратьевым было на равных, невзирая на возрастное различие<sup>14</sup>. В современной поэзии В. Кондратьев замечает «удивительное совмещение планов метафизики и бытового» [Кондратьев 2016: 141]. Его программное высказывание — одна из первых попыток кодификации авангардизма, ведь «эксперимент, “авангардизм” не создал пока еще новой литературной нормы» [Там же: 142]. Поэт настаивает на том, что нужна новая форма, не может быть нормы в ее отсутствии. Большинство новейших произведений, по мнению Кондратьева, не опираются на традицию модернизма XX века, М. Кузмина, Э. Паунда и на самокритику. Слом традиции, «новый характер письма определяется пересмотром основы — места личности в окружающем мире, средств ее самосознания и сообщения» [Там же: 143]. По мнению поэта, «исторический, культурный и личный опыт служат прежде всего материалом, конструирующим особую ткань языка»: язык = мир [Там же: 144]. «Для писателя-современника... важно открытие, реальные в своей феноменальности очертания мира. Его средства: аналогия (а не повторение), вещь слова, оправданная изобретенная композиция», — пишет Кондратьев Останину, ссылаясь на взгляды Паунда. Поэт спорит с теми, кто считает «невозможным понять сюрреализм как настроение (будь то Дюшан или Ман Рэй) или внятно осмыслить обманчивую “затемненность” чистых сюрреальных текстов» [Там же: 146]. Конкретная и вещная поэзия «как пристальное бытие в несхватываемом мире» всегда неизмеримо ценнее литературности: первая и вторая создают две культуры.

Для Кондратьева первостепенна «Декларация эмоционализма» М. Кузмина, появившаяся в 1923 году и определяющая литературные симпатии поэта. Паника, экзальтация, прямые эмоции, напряжение духовных и душевных сил, сдвиг планов закладывают основу нового поэтического высказывания. По словам Кондратьева, понятие о «феноменальности и исключительности» как средстве художественно объективного взгляда было присуще затем и группе имажистов Англии и Америки (Э. Паунд, У.К. Уильямс, Д.Г. Лоуренс, Д. Джойс, Х.Д.), и движению сюрреалистов (А. Бретон, Ф. Супо, Т. Тзара, Ж. Риго, Б. Пере). «Предельная смысловая и образная насыщенность, распространение поэтического словаря на “непоэтические”, по традиции, выражения и обороты,

13 См. эссе А. Скидана «Слепок циклона» [Скидан 2019: 112].

14 Сообщение Б. Останина автору исследования, январь 2022 года.

стремление к большому энергетическому накалу» привели имажистов и сюрреалистов к верлибру и другим свободным формам [Кондратьев 2020: 73—79]. Кондратьев ссылается на исследование Дж. Мальмстада и Г. Шмакова о М. Кузмине с его «свежестью и своевременностью выражения, эмоциональным напряжением насыщенности», «свободой и прямотой лирической интонации», «разнообразием строфики в сочетании с многообразием размеров и оригинальностью ритмических ходов, свободными переливами от размера к размеру»; дальнейшее расширение таких пределов, по мнению автора, можно проследить на пути развития ленинградской поэзии, от Введенского и Хармса до круга «Поэтической функции» (А. Драгомощенко, В. Кучерявкин, С. Завьялов, С. Магид и др.) [Там же: 76—77]. Кондратьева вдохновляет и концепция Чарльза Олсона, который на рубеже 1950-х годов подвел определенные итоги развития «новой поэзии», создав теорию «проецирующей» (разъятой, разомкнутой) стихотворной композиции: организующим принципом стихотворного организма становится «дыхание» пишущего, речевая сила языка [Там же: 77—78].

В связи с этими манифестами особенно интересны высказывания В. Кондратьева о Борисе Поплавском (рецензия на его «Автоматические стихи»), в которых поэт показывает себя как знаток творчества сюрреалистов и, собственно, не находит «Автоматические стихи» автоматическим письмом [Там же: 576—579]). И. Вишневецкий, анализируя обостренный интерес Кондратьева к автоматическому письму, отмечает, что в произведении «Чай и карт-постали» многое «кажется написанным тем не менее в ясном, дневном состоянии сознания, а не в медиумическом трансе»; в отличие от Поплавского, Кондратьев сторонился последующей рационализирующей редакции стиха [Вишневецкий 2020: 30].

Интересно сравнить манифесты Кондратьева начала 1990-х годов с его стихами этого времени, увидеть «теорию» на практике. Рассмотрим стихи 1990 года. Стихотворение «Анна» демонстрирует явные сдвиги планов при полноте и художественной конкретике мотивов — ломаный синтаксис («лицо / тебе и крик / сорваться словом, замер»), детализацию и живую метафору («чуть скосив свои узкие плечи, в надвинутой шляпе ты шел / словно когда-то: / помятый денди по солнечной стороне Невского»), «рассыпанную» графику стиха (части сверхдлинных строк и строки разной длины, хотя и ранжированы по левому краю, но размещены с некоторой свободой). В небольшом произведении «Послесловие (Посвящение Кларку Кулиджу)» строки не стремятся быть кардинально неравновеликими, но при стройной и сдержанной графике синтаксические сдвиги сбивают привычные настройки восприятия. В стихотворении «Паркетная лекция» видим типичное для Драгомощенко и явно подсмотренное у него посвящение под стихотворением: «Для Остапа Драгомощенко»<sup>15</sup>, резкие анжамбеманы и при конкретике образов («Комната не имела нужды к описанию, как и действие к продолжению») появление ирреального, опять же заимствованного у старшего поэта пейзажа («проспект желания стать ясновидящим», «ландшафт был шахтой страха перед попыткой в бездну»). Образы стихов Кондратьева 1990 года в большинстве своем стремятся к предельной конкретике:

---

15 Стихотворение посвящено сыну Аркадия Драгомощенко.

Если сентябрьский ветер  
бел и бесчувствен, как серо-молочное небо  
и такой же холодный, и если сухая трава  
скошена, если негде укрыться

(«Дерево двух»)

[Кондратьев 2016: 64]

Но рваный синтаксис и сдвиги графических, лексических, пространственно-временных планов рунируют создаваемый поэтом пейзаж, позволяя читателю приближаться к нему через различные разломы, сколы и лакуны. Произведения разъяты, раскрыты как фрагменты. Фрагмент йенских философов и стихотворный лирический отрывок «золотого века русской поэзии» — это эстетико-философские манифесты своего времени [Зейферт 2014]; фрагментарность, рунированность стиха Кондратьева, столь ценившего романтиков, при одновременной металиричности коррелируют с этой памятью жанров фрагмента и отрывка. О своей приверженности романтической эстетике Кондратьев пишет, к примеру, в эссе «Показания поэтов», ставшей заглавной для посмертной книги.

Во время написания своих манифестов Кондратьев переживает явный всплеск лирики: у него рождается целый ряд сильных произведений, в том числе возникают замыслы лирических циклов («Из цикла “Алексиада”»). В его поэзии 1990 года уже обозначается модель «петербургского локального текста»: «фейерверки тревожной жизни тающего Петергофа» («Дама с моноклем»).

Какие признаки «зрелого преждевременного произведения» Драгомощенко Кондратьев наследует, охотно преломляет в своем творчестве, а от каких сразу открещивается, не пуская в художественную ткань? Какие проращивает видоизмененными? Заимствованных, эстетически освоенных элементов в художественной системе Кондратьева априори намного меньше, чем оригинальных: об этом свидетельствует яркость и значительность его самодостаточного письма и обостренный интерес к иным, чем у Драгомощенко, источникам.

Василий Кондратьев высоко ценил ранние самиздатовские вещи Драгомощенко, ставшие для него сильнейшим импульсом. Некоторую разочарованность Василия в позднем АТД припоминает Глеб Морев<sup>16</sup>. Уже в раннем его творчестве сформировалась модель «зрелого преждевременного произведения» с совокупностью типичных для этого автора признаков. Это автор, чья лирическая поэтика сформировалась на ранних этапах творчества. Кондратьев не мог принципиально отличать раннего и зрелого Драгомощенко в силу раннего формирования старшего поэта. Сам Драгомощенко правит свои ранние вещи, различая себя раннего и позднего, но при редактировании не задает глубинных, парадигмальных уровней произведения (его подлинного стержня), затрагивая верхние слои лексического и интонационно-синтаксического уровня.

Кондратьев уже у раннего Драгомощенко видел некоторую перегруженность элементов. Подобное признание Василия при его благоговейном отношении к Драгомощенко имеет мало отношения к самому Драгомощенко. Это скорее зеркало — зеркальное видение собственной поэтической системы, не-

---

16 Письмо Г. Морева автору исследования, сентябрь 2021 года.

обычное внимание к ее возможной и сознательной перегруженности. Отсюда и изломы, сдвиги на этих нагруженных уровнях кондратьевского текста — интонационно-синтаксическом, лексическом, ритмическом, пространственно-временном и др., усиленные его интересом к «сдвигам планов» в «новой поэзии» и автоматическому письму. Кондратьев усиленно работает с тканями собственной намеренной переусложненности, насыщая их всё новыми приемами и смыслами. Сложность раздражает и цепляет его, и он художественно деформирует, преобразует, целенаправленно и интуитивно развивает усложненные слои своего текста. Но не вопреки, а благодаря важной для него концептуальности.

Близки ли исследуемые поэты на графическом уровне стиха? По свидетельству Г. Морева, Кондратьев испытывал наибольший интерес из поэзии современников к поэтике Аркадия Драгомощенко и Владимира Кучерявкина. Тоника и силлабо-тоника Кучерявкина, как видим, здесь не влиятельны, однако кучерявкинское тяготение к сверхдлинной строке в верлибрах, напечатанных в сборнике «Круг» [Кучерявкин 1985], сказывается прямо. Вместительность сверхдлинной строки при ее неизменной плотности сочетается у Кондратьева еще и со стремлением разбивать строку на сегменты, сдвигать тематические блоки стиха вправо, что расширяет «воздух» произведения, придает ему большую объемность. П. Ковалев, рассуждая о новейшем верлибре, замечает: «Данные анализа, проведенного на материале “Антологии русского верлибра”, позволяют говорить о том, что в русской поэзии свободный стих развивается приблизительно так же, как в свое время классические метры силлабо-тоники: первоначально формируется область средних форм — 2–3 колона и только затем экспериментирование приводит к созданию коротких и сверхдлинных верлибров, а вместе с этим и форм с неурегулированным количеством колонов в строке. Здесь, очевидно, срабатывает специфический механизм адаптации читательского восприятия, как в случае с атональной музыкой, когда слух постепенно приспосабливается к звучанию инновационной ритмо-гармонической модели, создавая почву для дальнейшего экспериментаторства» [Ковалев 2013: 19]. Ранний Кучерявкин, Драгомощенко и Кондратьев опережают тенденцию превалирования в верлибре сверхдлинной строки, Кондратьев — тенденцию превалирования в верлибре форм с неурегулированным колоном (и в этом потом, возможно, влияет и на Драгомощенко, укрепляя такие сегменты его текстов). Эту тенденцию, не совсем типичную для Драгомощенко, Кондратьев «подсмотрел» у него уже в сборнике «Круг». Кучерявкин недолго писал верлибром, к концу 1980-х он пришел к обновленному регулярному, хотя и расшатанному стиху с мерцающей рифмой, что стало коронным его приемом. Однако в «Круге» напечатаны его верлибры «В саду» и «Осеннее возникновение матери», оба написаны преобладающей сверхдлинной строкой с неурегулированными колонами. И эти тексты, по всей вероятности, — один из источников стихового облика произведений Кондратьева.

Какое произведение Драгомощенко опубликовано в «Круге», столь очаровавшем Василия Кондратьева? «Великое однообразие любви» (1974). Как раз эта поэма демонстрирует отнюдь не равновеликие верлибрические строки, ювелирно-небрежные броски на всю строку предлогов, односложных и двусложных слов:

Не спрашивай меня  
ни о чем.  
Ни о чем, мы сейчас с тобой одинаковы...  
И  
если нежна ты как прежде,  
Не спрашивай меня  
ни о чем.

[Драгомощенко 1985: 73]

Драгомощенко и Кондратьеву свойственно преобладание верлибра. В корпусе текстов раннего Драгомощенко значимо наличие тоники, в основном разноиктной: по всей очевидности, поэт, увидев гармонию в разноиктной тонике, затем уверенно пришел к верлибрической гармонии. Кондратьев начал писать позже, в 1980-х он опирается на верлибры более старших авторов, в первую очередь на столь впечатлившего его Драгомощенко. (Свободный стих в 1980-е и раньше встречается не только в андеграунде, но и у ряда официальных авторов: Ю. Орлицкий называет более ста авторов, публиковавших верлибры, среди них Б. Слуцкий, Е. Винокуров, И. Сельвинский, Е. Евтушенко, Р. Рождественский и др.<sup>17</sup>). Однако, если у раннего Драгомощенко преобладают строки среднего размера с тенденцией к сверхдлинной, довольно быстро ставшей доминантой его стиха, то Кондратьев сразу уверенно начинает со сверхдлинной строки, радикально чередующейся со строками разной длины. Резко различная по слогам строка Кондратьева (вплоть до односложной) — принципиальное отличие его свободного стиха от стиха АД. Кондратьев входит в поэзию настолько зрелым версификатором, что не исключено и стиховое взаимовлияние поэтов, по меньшей мере интерес Драгомощенко к его стихам искренний и сильный<sup>18</sup>.

Кондратьев не показывает свое отличие от Драгомощенко на тематическом, наиболее поверхностном слое произведения: их поэзию питает как общий круг свойственных метафизической поэзии лейтмотивов, а не прямых цитат («пустота», «снег», «флейта», «смерть», «травы», «небо», «эхо» и др.), так и специфические для каждого комплексы мотивов и образов (проблема тезаурусов обоих авторов в литературоведении уже решается<sup>19</sup> [Горелов 2021]). Мотивные поля как Драгомощенко, так и Кондратьева создают барочную органику стихотворения. Рилькеанские установки, перечисленные выше, свойственны обоим поэтам.

---

17 Письмо Ю. Орлицкого автору исследования, февраль 2022 года.

18 И. Вишневецкий утверждает, что Кондратьеву невозможно подражать: «...такой мир требует предельного опыта в чтении, в писательстве и в жизни» [Вишневецкий 2020: 6]. Василий «начинал с совершенно ни на кого не похожих стихов» [Там же: 12]. Уже в своей первой публикации он «казался автором сложившимся, многое передумавшим, старше своих лет и — внутренне — большинства своих собратьев по перу из числа неподцензурных русских писателей» [Там же: 5]. Эти тезисы наводят на мысль о сложном процессе влияния и взаимовлияния в контексте уникального творчества Кондратьева. Сама ли поэтика Кондратьева опережает время или, возможно, и воспринятая им теоретико-литературная модель «зрелого преждевременного произведения» Драгомощенко, проросшая в поэтику младшего поэта?

19 В 2022 году в РГГУ под моим научным руководством была защищена выпускная квалификационная работа А.С. Поповой на тему «Поэтические тезаурусы Аркадия Драгомощенко и Лин Хеджинян».

Юный Кондратьев, читая «Великое однообразие любви», конечно, мог заметить принцип «опустошения слова словом», нейтрализации предшествующего мотива последующим:

Кристалл,  
опущенный в воду.  
Свет,  
в день погруженный.  
— Разве боль суждена нам была?  
И даже не боль растит кашлю в зрачке.  
Преломленье во влаге. Я не знаю... Веянье ночи.

[Драгомощенко 1985: 76]

Принимает ли молодой поэт этот принцип или перерождает его в принципиально иной? Кондратьев довольно прямо наследует драгомощенко-вскому «опустошению слова словом»:

В одиночестве дней  
мысли равны —  
и каждая знает место свое,  
и, как листья, они опадают,  
оставляя нагие ветви бессмысленных чувств.  
Вот и голое дерево наших дней  
встало под белым снегом  
у порога зимы среди опустевших полей.

(«Письма памяти о Хэйан. 2»)

[Кондратьев 2016: 37]

«Опустошение слова словом» усилено кондратьевским лейтмотивом пустоты<sup>20</sup>. Однако суть приема «опустошения слова словом» при всей опоре на старшего поэта у Кондратьева двоякая: предшествующие мотивы то словно исчезают благодаря появлению последующих, как у Драгомощенко, то — и нередко — мотив, после появления следующего, овеществляется, замирает, каменеет. Второй путь принципиально не метареалистический — останавливается взаимопревращение сопоставляемых явлений или предметов:

луна взяла взглядом солнце, камень лица.

(«Эклипс»)

[Там же: 48]

За поворотом дороги, в глуши облетевших деревьев  
дом бесприютен и стар. Штукатурка что мрамор.

(«Сентиментальная дорога»)

[Там же: 118]

Интересны примеры и обратного развертывания линейки образов:

---

20 См. рассуждения К. Корчагина о мотиве пустоты в произведениях Кондратьева: [Корчагин 2016: 11–15].

никогда не узнают,  
что камень может быть хлебом, вода — кровью.

(«Ладва»)

[Там же: 25]

Ср. с застыванием единичного образа у Геннадия Айги без принципа «опустошения слова словом»:

а Вами воспетый — уже застывает в мраморе с т л а н и к —

навеки-кровавом-и-мерзлом

(в т о м что уже — м р а м о р е я)

(«И: последняя камера»)

[Айги 1991: 190]

Интересно, что цепочки «опустошения слова словом» у Кондратьева, как и у Драгомощенко, пронизаны идеограмматичностью письма: мотивы притягиваются к одному недостижимому центру. Пример стяжения мотивов — «цепи Арахны», «влажной паутины», «тонкой веточки ивы», «тропки» к недостижимому «небу» в стихотворении «Сон по дороге домой. 2» [Кондратьев 2016: 42]. К тому же уничтожение предшествующего мотива последующим близко Кондратьеву с его эстетикой руины, о которой скажем ниже, а также родственно «судорожной красоте» важных для него сюрреалистов и отвечает поискам формы «новой поэзией». Отсюда и отличие этого приема у Драгомощенко и Кондратьева: у старшего поэта прием работает, в частности, на создание метафизического ландшафта, у младшего — на сдвиг контурных мотивов и композиционных планов.

Столь восхитившее юного Кондратьева «Великое однообразие любви» наполнено светлой грустью и гармонией: анафорическое признание в любви создает легкую элегическую и прослойками идиллическую тональность. Стихи Кондратьева начиная с 1990 года характеризует конвульсивная рваная поэтика, нацеленная на изображение болезненной и саморазрушительной душевной и телесной близости.

Стихотворение В. Кондратьева «Крепость» (1994) пронизывают эпитеты «нервно», «сухой», «старый», «нездоровый», «тусклый», «тревожащий», «немой», «чумной», «горящий», «павший», «пустой», «мертвый», «слепой», «редкий», «меркнувший», «бедно», «застарелый», «негодящий», «темно», «глухой», «напрасно» и др. Бессоюзие, скорее всего заимствованное у Драгомощенко, поддерживает здесь поэтику нагнетания депрессивной энергии. Дома «разбросаны в беспорядке», слова непроизносимы, «страны, лежащей здесь, нет». Звуковые образы «фраз невнятного степа», «стрекота», «шипа», «стука», набега волн, радио, штормящего в разговорах, «грозовых сполохов», «шороха, скрытого в пасти косы», «рева моторов», «боевых разрядов» и т.д. создают еще одну смысловую вертикаль в тексте. Все эти мотивы разрушения постепенно уничтожают страну.

Карнавализация, явственно возникающая в стихотворении Кондратьева «Это искусство потребовало усердия...» (1994—1996), по всей очевидности, и часть «петербургского локального текста», и фрагмент саморазрушения внутреннего ландшафта: «...в паническом иступлении фиглярила, сурьмой расплескиваясь, вакханалия» [Кондратьев 2020: 273]. Тяжелая суэта мира, нагро-

мождение ненужного не оставляет зазора для истинного, цельного: «непрожитые ряды путаных эпизодов в спертых прокуренных комнатах изоощренных руин той со вкусом обставленной жизни, загрозоздившей нас хламом уже бесполезных вещей с секретами, отсчитывающими осечки» [Там же].

Сюрреалистический визионерский и деструктивный субстрат психического автоматизма проявляет себя у Кондратьева и в самом оцельняющем пласте стихотворений — любовной лирике. Каким бы ни было трагическим чувство лирического героя, энергия любви в большинстве случаев позволяет увидеть просвет — в надежде (пусть и обманчивой), восхищении, нежности, страсти. Светлые любовные строки у Кондратьева посвящены его супруге Милене:

вроде того,  
кто на эстраде выводит фразы трубы:

М.И.Л.Е.Н.А

(«Завсегдатаи улиц»)  
[Там же: 80]

Но саморазрушение бытия лирического героя Кондратьева к середине 1990-х усиливается. Мотив самоубийства важен для Кондратьева [Кондратьев 2020: 162]: так, в стихотворении «Беженцы», посвященном польскому писателю-самоубийце С.И. Виткевичу, изображается самоубийство лирического персонажа. «Почему самоубийство всегда как-нибудь связывается с любовью?» — задается вопросом Василий Кондратьев, рассуждая о самоубийцах-сюрреалистах [Там же: 158]. Любовь в его стихах сокрушает человека. В произведении, написанном в 1997—1998 годах, мотивы саморазрушения любящих, стирания их счастья переходят в мотивы стирания города, метафоры слепоты («Цвет благовествующий») [Кондратьев 2016: 82].

И у Драгомощенко, и у Кондратьева метафора, безусловно, неординарна, но Драгомощенко как метареалисту<sup>21</sup> зачастую присуще превращение сопоставляемых явлений и предметов друг в друга, их обратимость, перерастание друг в друга в расширяемой ими реальности («Горсть песка, летящая в воду, горсть воды, проливаемая в песок»). Кондратьев же верен своей сильной, уникальной, однако привычной для читателя метафоре (его лексическое новаторство как раз в принципиальном усилении и обогащении общепринятой метафоры, и эта задача сверхсложная). Рецепция кондратьевской метафорики медленна, но неуклонно стремится по течению лирического сюжета, в то время как восприятие метафоры Драгомощенко асинхронно, нередко влечет читателя к возвращению назад с целью «забрать» позднее созревшие в читательском сознании метафоры (несмотря на «принцип опустошения слова словом»). Врастающие друг в друга метафорические элементы АД не позволяют рецепции идти по линейному пути, как у Кондратьева. Линейность кондратьевского метафорического поля коррелирует с его интересом к автоматическому письму с его стремительной спонтанностью.

Растет ли пейзаж Василия Кондратьева из ирреальных ландшафтов Драгомощенко? Сопоставительный анализ демонстрирует элементы явного сходства

---

21 Автор статьи считает А. Драгомощенко метареалистом, хотя сам поэт не относил себя к метареализму [Курчатова 2009].

и столь же явного сопротивления этому влиянию. Из наиболее явных родственных признаков Кондратьев наследует метафизичность «мнимого» ландшафта, сотканного из не пейзажных элементов:

...подземные источники его примерной элегантности

(«Ценитель пустыни»)

[Там же: 59]

теперь весна восковые колеблет  
лепестки холода и зерно зрения  
опускается на дно зимнего глаза.

(«Затем ты сядешь на поезд...»)

[Драгомощенко 2000: 67]

Как и у Драгомощенко, пейзаж Василия Кондратьева может рождаться из не природных элементов:

Столовых гор мерцало серебро, и вспыхивал хрусталь  
на белой скатерти, стесненный не кровью,  
а среди чайных роз.

(«Ценитель пустыни»)

[Кондратьев 2016: 53]

Но это не преобладающий (в отличие от Драгомощенко, у которого пейзаж по мере развития творчества становится все более метафизическим) прием создания ландшафта. Во-первых, пейзаж Кондратьева тяготеет к конкретике: сама жизнь, сам язык становятся материалом его стиха. Во-вторых, для Кондратьева с его демиургическим посылом доминантно рождение пейзажа на глазах у читателя. Непривычные контексты, синтаксические изгибы, намеренно «неправильная» грамматика расплывают в пейзаже Кондратьева слово как «стража границы» (Хайдеггер):

Даль, в пределах воображению  
приближение манит. Камень, брошенный взгляду  
на дороге, лангуст. Крест стоять.

<...>

Одушевление речи

Было безветрие. Площади помещение взору, наречие странствий. За место  
Тебе, пустота.

(«Даль, в пределах воображению...»)

[Там же: 54]

Василий Кондратьев словно бы ломает, делит на части, сдвигает с места, лишая статики, метафизический пейзаж Драгомощенко. Как художник, сам умеющий писать картины, поэт «анализирует» «подаренный» ему Драгомощенко холст. «Разрушая» пейзаж, Кондратьев созидает его заново из элементов, фрагментов, обращая, образно говоря, руину в строящийся дом.

Отдельные слова и строки у Василия Кондратьева порой словно брошены навзничь:

Око, орало оводу.  
Переселение Гелиака в эклиптике кончено. Не убежать,  
оленью стрелы не уйти  
сон охотника. Тот был попроще и прежде,  
но без левого глаза. Пар. Окалина озера  
ртуть кипела, и зеркало.

Ты, кабан.

(«Эклипс»)

[Там же: 47]

В синтаксических и грамматических сдвигах привычных границ слова у Кондратьева — неизменные жесты дарения и творения. Об этом прямо говорят высокочастотные дательный («ожидание молчанию похоже», «места имен не слуху, но зрению стать пристально», «лицо тебе и крик сорваться словом, замер») и творительный («Рассвет мечтательный. О длительная череда рождений, — и пробуждение причудой россыпи жемчужной в палевых просторах пустот мерцающих, неясных, отмытых крыльев трепетанием от мысли, без следа, до сизой изморози дыхания — чуть слышного: так лепетом морским волн медный локон превращает в пену пыли. Ты думаешь тогда о побережье, где лодкой на песке») падежи, нередко в неестественной форме. Кондратьев «развинчивает» слово, усиливая процесс семантизации, сдвигает с места привычные смыслы. Даруя лексеме обогащение, создавая поле соавторства, поэт руинирует стихотворение: неизменно дописывает его, но «деформирует» часть его элементов.

Руина — важнейший мотив поэтики Кондратьева, демонстрирующий третье, лиминальное, пространство между полнотой и пустотой:

Как и ты, я когда-то жил  
в городе, так похожем на дом без крыши, открытый небу,  
где за занавесью из гобелена старинной работы...

(«Памяти Алисы Порет»)

[Там же: 19]

Когда-то  
руины стен нам были пристальнее, чем сегодня.

(«Очередное бездействие»)

[Там же: 66]

Руинированность у Кондратьева подчеркивают не только изломы синтаксиса, но и прослойки стихотворного размера в свободном стихе, и мерцающая, неупорядоченная (вольная) рифма («Письма памяти о Хэян»). Руинированным предстает в поэзии Кондратьева и Петербург («Повесть о прекрасной Елене»).

Близость лирического стихотворения к эссе — черта, разделяющая Аркадия Драгомощенко и Василия Кондратьева. Как и у Драгомощенко, стихи Кондратьева манифестарны. Но их металиричность (стихотворение описывает самое себя, «говорит» о процессе создания лирики) не определяется прямыми прослойками эссеистики внутри стиха (в сравнении с поэтической практикой Драгомощенко, включающего в название стихотворения слово «Лекции» («Лекции по истории зарубежного театра»), косвенную литературную инструкцию

в текст («Стрижей стаи...») и паратекст («Настурция как реальность»)), а только совершенством поэтики.

Перфоматив (речевой акт, равноценный поступку) может быть присущ только высокохудожественным произведениям и зримо проявляет оппозицию «имя/вещь», уникальную для каждого знакового поэта. Лирика по качеству явно делится на три типа, что отражает ценностную иерархию: эти типы демонстрируют нарастание качества стихотворений. Первый — сообщающая лирика, лирика лобового меседжа, прямого посыла. Второй — лирика изображающая. И третий — лирика, заново рождающая вещи. Такая лирика берет вещи и явления (их образы) из действительности, заново создает их в художественной ткани и возвращает в мир обновленными. Лучшее сообщающее стихотворение слабее худшего изображающего, лучшее изображающее произведение по художественности ниже худшего заново рождающего вещи. И Драгомощенко, и Кондратьев по силе поэтического высказывания, безусловно, принадлежат к третьему, высшему типу лирики.

Василий Кондратьев бессознательно базирует свое отличие от Драгомощенко на фундаментальных вещах — балансе типов художественной речи (практически не впускает в художественную ткань драгомощенкоовское чередование поэтического и прозаического, избегая даже паратекста) и взаимодействия родов и межродовых форм (не допускает близости лирического стихотворения к эссе, свойственной старшему поэту). Паратекст у Драгомощенко, не дополняющий, а углубляющий, обогащающий, усложняющий основной текст, очевидно, видится Кондратьеву избыточным средством, перегружающим и без того усложненное произведение. Утяжеленные сегменты текста для Кондратьева подобны участкам поэтической травмы (стыд наследования), он болезненно принимает их в драгомощенкоовской поэтике и, по всей вероятности, в своей, но не отказывается от них, а нередко гипертрофирует. Однако это не имеет отношения к паратексту, которого он просто чуждается. Развивая глубинную металиричность своих произведений, Кондратьев уводит их от любого рода подобия прямому декларированию, свойственному графике паратекста. Меседж прозы и эссе оказывается чужероден молодому автору в лирике. Кондратьев относится к поколению, следующему за Драгомощенко: естественно, что лирика идет по пути все большего ухода в глубину и рождения косвенного посыла как новой рецептивной чувствительности. Кондратьев, в отличие от Драгомощенко, разводит свои лирику и эссе: если старший поэт использует возможности эссеистики прямо в лирике, то Кондратьев сохраняет чистоту лирического стихотворения и эссе. По мнению О. Горелова, у Кондратьева наблюдается прозаизация стиха («Элементы, традиционно ассоциирующиеся с прозой, проникают в поэтический текст и оформляют его. Речь здесь уже идет не просто о прозаизации поэзии, но об объективации и миметизации сюрреалистических и, шире, сдвиговых высказываний в поле поэзии» [Горелов 2021: 89]), что компенсирует стремление его стиха к чистой лирике.

Пристальный сопоставительный анализ двух поэтик показывает одну из магистральных ветвей новейшей поэзии, обретшую силу под облучением лирики Драгомощенко: Василий Кондратьев идет именно по этой тропе. Его поэзия демонстрирует не только жизнеспособность и влияние драгомощенкоовского метатекста, но и другие способности, в первую очередь умение в контакте со значительной поэтической силой не поглощать, а деликатно орошать и обогащать ее. Прорастивание в лирике Кондратьева «зрелого прежде-

временного произведения» Драгомощенко усиливает ее собственную зрелую преждевременную природу. Помимо радикально уникальных элементов творчества (во многом подсказанных иными, чем у Драгомощенко, источниками: автоматическим письмом, верлибрами М. Кузмина и др.), поэтика Василия Кондратьева содержит унаследованные у АТД признаки, однако все они приобретают свой уникальный вид во многом благодаря различию источников и обостренной самоценности в близком контакте с сильным автором. В первую очередь уникальность поэтики Кондратьева связана с тем, что он, как наследник, «не реагирует» на метареалистическую оптику Драгомощенко: сюрреалисты и взгляд М. Кузмина на «новую поэзию» как поэтический фундамент Кондратьева находятся в противоречии с этим подходом к стиху. Если типологические сходства и контактные связи в притяжении этих двух художественных миров важны, то генетическое родство не явственно и их разделяет: поэты питаются не только общими, но и различными источниками, которые создают некоторый парадигматический разрыв. Светлая элегическая тональность столь любившегося Кондратьеву раннего Драгомощенко контрастирует с конвульсивно рваной, тяжелой энергией его собственных стихов конца 1980-х — середины 1990-х. Старший поэт скорее направил и вдохновил молодого, чем передал ему инструменты поэтики. При прямом наследовании АТД Кондратьев стал бы метареалистом, однако его поэтике не близка метареалистическая оптика. Поэтическая дорога Василия Кондратьева самобытна. Его ультрановизна восхищала Драгомощенко и не исключает влияния на старшего поэта: это требует дополнительного исследования.

## Библиография / References

- [Абдуллаев 2009] — *Абдуллаев Ш.М.* Василий Кондратьев: смерть солдата // Colta.ru. 2009. 25 сентября (<https://os.colta.ru/literature/names/details/12528/> (дата обращения: 28.01.2023)).
- (*Abdullaev Sh. Vasilii Kondrat'ev: smert' soldata* // Colta.ru. 2009. September 25 (<https://os.colta.ru/literature/names/details/12528/> (accessed: 28.01.2023)).)
- [Айги 1991] — *Айги Г.* Здесь: Избранные стихотворения. 1954—1988. М.: Современник, 1991.
- (*Aygi G. Zdes': Izbrannye stikhotvoreniya. 1954—1988. Moscow, 1991.*)
- [Аминева 2014] — *Аминева В.Р.* Теоретические основы сравнительного и сопоставительного литературоведения: учеб. пособие. Казань: КФУ, 2014.
- (*Amineva V.R. Teoreticheskiye osnovy sravnitel'nogo i sopostavitel'nogo literaturovedeniya. Kazan', 2014.*)
- [Вишневецкий 2020] — *Вишневецкий И.Г.* Литературная судьба Василия Кондратьева // Кондратьев В. Показания поэтов: Повести, рассказы, эссе, заметки / Предисл. И. Вишневецкого; сост. А. Скидана, Вл. Эрля. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 5—55.
- (*Vishnevetskiy I. Literaturnaya sud'ba Vasiliya Kondrat'eva* // Pokazaniya poetov: Povesti, rasskazy, esse, zametki / Forew. by I. Vishnevetskiy; comp. by A. Skidan, Vl. Er'. Moscow, 2020.)
- [Голышко 1999] — *Голышко Д.* Опережая жизнь: Памяти Василия Кондратьева // На дне. 1999. № 20 (73). С. 34—36.
- (*Golyshko D. Operezhayaya zhizn': Pamyati Vasiliya Kondrat'eva* // Na dne. 1999. № 20 (73). P. 34—36.)
- [Горелов 2021] — *Горелов О.С.* Сюрреалистический тезаурус в поэзии В. Кондратьева: логика и способы объективации сюрреалистического высказывания // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2021. Т. 43. № 1. С. 89—96.

- (Gorelov O. Syurrealisticheskiy tezaurus v poezii V. Kondrat'eva: logika i sposoby ob"ektivatsii syurrealisticheskogo vyskazyvaniya // Uchenyye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta. 2021. Vol. 43. № 1. P. 89—96.)
- [Драгомощенко 1985] — Драгомощенко А.Т. Великое однообразие любви // Круг. Литературно-художественный сборник. Л.: Советский писатель, 1985. С. 72—76.
- (Dragomoshchenko A. Velikoe odnobraziye lyubvi // Krug. Literaturno-khudozhestvennyy sbornik. Leningrad, 1985. P. 72—76.)
- [Драгомощенко 1994] — Драгомощенко А.Т. Крапленая память // Гуманитарный фонд. 1994. Вып. 6. С. 2—3.
- (Dragomoshchenko A. Kraplenaya pamyat' // Gumanitarnyy fond. 1994. Iss. 6. P. 2—3.)
- [Драгомощенко 1999] — Драгомощенко А.Т. Странствующие / Путешествующие (Памяти Василия Кондратьева) // Русский журнал. 1999. 14 октября ([http://old.russ.ru/krug/19991014\\_dargomos.html](http://old.russ.ru/krug/19991014_dargomos.html) (дата обращения: 01.02.2022)).
- (Dragomoshchenko A. Stranstvuyushchie / Puteshestvuyushchie (Pamyati Vasiliya Kondrat'yeva) // Russkiy zhurnal. 1999 ([http://old.russ.ru/krug/19991014\\_dargomos.html](http://old.russ.ru/krug/19991014_dargomos.html) (accessed: 01.02.2022)).)
- [Драгомощенко 2000] — Драгомощенко А.Т. Описание. СПб.: Гуманитарная академия, 2000.
- (Dragomoshchenko A. Opisanie. Saint Petersburg, 2000.)
- [Драгомощенко 2013] — Драгомощенко А. Ответы // Новое литературное обозрение. 2013. № 121. С. 277—287.
- (Dragomoshchenko A. Otveti // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. № 121. P. 277—287.)
- [Драгомощенко 2021] — Драгомощенко А.Т. Остров осени. М.: Литературная матрица, 2000.
- (Dragomoshchenko A. Ostrov oseni. Moscow, 2000.)
- [Дюришин 1979] — Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацк. Ю.В. Богданова. М.: Прогресс, 1979.
- (Dyurishin D. Teoriya sravnitel'nogo izucheniya literatury. Moscow, 1979.)
- [Житенев 2012] — Житенев А.А. Поэзия неомодернизма. СПб.: Инапресс, 2012.
- (Zhitenev A. Poeziya neomodernizma. Saint Petersburg, 2012.)
- [Зейферт 2014] — Зейферт Е.И. Неизвестные жанры «золотого века» русской поэзии: романтический отрывок. М.: Наука; Флинта, 2014.
- (Zeyfert Ye. Neizvestnyye zhanry "zolotogo veka" russkoy poezii: romanticheskii otryvok. Moscow, 2014.)
- [Зейферт 2021] — Зейферт Е.И. «Зрелое преждевременное произведение» Аркадия Драгомощенко // Новое литературное обозрение. 2021. № 170. С. 197—215.
- (Zeyfert Ye. "Zreloe prezhdevremennoe proizvedenie" Arkadiya Dragomoshchenko // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. № 170. P. 197—215.)
- [Зубова 2000] — Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- (Zubova L. Sovremennaya russkaya poeziya v kontekste istorii yazyka. Moscow, 2000.)
- [Ковалев 2013] — Ковалев П.А. Русский верлибр XX века и проблемы его изучения // Уральский филологический вестник. 2013. № 2. С. 6—20.
- (Kovalev P. Russkiy verlibr XX veka i problemy ego izucheniya // Ural'skiy filologicheskii vestnik. 2013. № 2. P. 6—20.)
- [Кондратьев 2016] — Кондратьев В.К. Цени-тель пустыни: Собрание стихотворений / Сост. А. Скидана; вступ. ст. и коммент. К. Корчагина. СПб.: Порядок слов, 2016.
- (Kondrat'ev V. Tsenitel' pustyni: Sbranie stikhotvoreny / Ed. by A. Skidan; introd. and comment. by K. Korchagin. Saint Petersburg, 2016.)
- [Кондратьев 2019] — Кондратьев В.К. Письма Аркадию Драгомощенко и Юрию Лейдерману // Новое литературное обозрение. 2019. № 157 ([https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/157\\_nlo\\_3\\_2019/article/21154/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/157_nlo_3_2019/article/21154/) (дата обращения: 05.01.2022)).
- (Kondrat'ev V. Pis'ma Arkadiyu Dragomoshchenko i Yuriyu Leydermanu // Novoe literaturnoe obozrenie. 2019. № 157 ([https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/157\\_nlo\\_3\\_2019/article/21154/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/157_nlo_3_2019/article/21154/) (accessed: 05.01.2022)).)
- [Кондратьев 2020] — Кондратьев В.К. Показание поэтов: Повести, рассказы, эссе, заметки / Предисл. И. Вишневецкого; сост. А. Скидана, Вл. Эрля. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- (Kondrat'ev V. Pokazaniya poetov: Povesti, rasskazy, esse, zametki / Forew. by I. Vishnevetskiy; comp. by A. Skidan, Vl. Erl'. Moscow, 2020.)
- [Корчагин 2016] — Корчагин К.М. «Жить на краю посреди пустоши значит жить в самом сердце...» // Кондратьев В.К. Цени-тель пустыни: Собрание стихотворений. СПб.: Порядок слов, 2016. С. 8—16.
- (Korchagin K. "Zhit' na krauy posredi pustoshi znachit zhit' v samom serdtse..." // Kondrat'yev V.K. Tsenitel' pustyni: Sbranie stikhotvoreny. Saint Petersburg, 2016.)
- [Кукулин 2015] — Кукулин И.В. Машины шумевшего времени: как советский мон-

- таж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- (*Kukulin I. Mashiny zashumevshego vremeni: kak sovetский montazh stal metodom neofitsial'noy kul'tury. Moscow, 2015.*)
- [Курицын 1998] — *Курицын В.Н.* Внебрачные объявления с летальным исходом: Василий Кондратьев. «Прогулки» // Курицын В. Журналистика 1993—1997. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1998. С. 22—23.
- (*Kuritsyn V. Vnebrachnyye ob"yavleniya s letal'nym iskhodom: Vasiliy Kondrat'ev. "Progulki" // Kuritsyn V. Zhurnalistika 1993—1997. Saint Petersburg, 1998.*)
- [Курчатова 2009] — *Курчатова Н.* Сумма отрицаний Аркадия Драгомощенко // Colta.ru. 2009. 13 января (<http://os.colta.ru> (дата обращения: 27.01.2023)).
- (*Kurchatova N. Summa otritsaniy Arkadiya Dragomoshchenko // Colta.ru. 2009. January 13 (http://os.colta.ru (accessed: 27.01.2023)).*)
- [Кучерявкин 1985] — *Кучерявкин В.* В саду. Осеннее возникновение матери // Круг. Литературно-художественный сборник. Л.: Советский писатель, 1985. С. 132—134.
- (*Kucheryavkin V. V sadu. Osennee vozniknovenie materi // Krug. Literaturno-khudozhestvennyy sbornik. Leningrad, 1985. P. 132—134.*)
- [Морев 1999] — *Морев Г.А.* Несколько слов в память Василия Кондратьева // Новый мир искусства. 1999. № 5. С. 46—48.
- (*Morev G. Neskol'ko slov v pamyat' Vasiliiya Kondrat'eva // Novyy mir iskusstva. 1999. № 5. P. 46—48.*)
- [Орлицкий 2021] — *Орлицкий Ю.Б.* Стихосложение новейшей русской поэзии. М.: Языки славянских культур, 2021.
- (*Orlitskiy Yu. Stikhoslozhenie noveyshey russkoy poezii. Moscow, 2021.*)
- [Скидан 2001] — *Скидан А.В.* Василий Кондратьев: до востребования // Скидан А. Сопrotивление поэзии: Изыскания и эссе. СПб.: Борей-Арт, 2001. С. 79—84.
- (*Skidan A. Vasiliy Kondrat'ev: do vostrebovaniya // Skidan A. Soprotivlenie poezii: Izyskaniya i esse. Saint Petersburg, 2001. P. 79—84.*)
- [Скидан 2013] — *Скидан А.В.* Совпадение в пейзаже. Памяти Василия Кондратьева (1967—1999) // Скидан А. Сумма поэтики. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 196—211.
- (*Skidan A. Sovpadenie v peyzazhe. Pamyati Vasiliiya Kondrat'yeva (1967—1999) // Skidan A. Summa poetiki. Moscow, 2013. P. 196—211.*)
- [Скидан 2019] — *Скидан А.* Сыр букв мел: об Аркадии Драгомощенко. СПб.: Jaromír Hladík press, 2019.
- (*Skidan A. Syr bukv mel: ob Arkadii Dragomoschenko. Saint Petersburg, 2019.*)
- [Тиме 2001] — *Тиме Г.А.* О некоторых тенденциях современной компаративистики (теоретические и исторические аспекты) // Сравнительное и сопоставительное литературоведение: Хрестоматия / Сост. В.Р. Аминова, М.И. Ибрагимов, А.З. Хабибуллина. Казань: ДАС, 2001. С. 139—150.
- (*Time G.A. O nekotorykh tendentsiyakh sovremennoy komparativistiki (teoreticheskie i istoricheskie aspekty). Sravnitel'noe i sopostavitel'noe literaturovedenie / Comp. by V.R. Amineva, M.I. Ibragimov, A.Z. Khabibullina. Kazan, 2001. P. 139—150.*)
- [Konstantinović 1988] — *Konstantinović Z.* Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandaufnahme und Ausblicke. Bern: Lang, 1988.

*In Memoriam*

**Дмитрий Голынкин-Вольфсон**

(9.12.1969, ЛЕНИНГРАД — 6.01.2023, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)



*Фото Михаила Блазера*

Виктория Попова (Vincenza)

## Подстрочник спиритического сеанса

*Памяти Дмитрия Гольинко*

Главное сейчас,

где ты.

Потом:

как пойдем друг друга теперь,

как освоим новую речь

после километров

узелковых писем на перетягиваемом нами вервии, над которым всегда из-за туч  
мерцали ножницы норн,

после дурной бесконечности телефонных бессонниц,

обмена словами и телодвижениями в диапазоне, равном 40 диапазонам обмена,  
что доступен человеческим существам?

Над свалкой обугленных клавиатур, над курганом обескровленных орудий  
письма, перерезанных проводов, сквозь пожары писем, факсов и амальграмм

и прочих дрыздрязгов материи

через непочинимо разорвавшееся пространство

поведет нас за руки А. Кардек,

как детей научая говорить

заново.

Ты любишь так, заново, внове.

Скрипы, стуки, люстровый перезвон, ночной пересчет ступенек и короткие  
замыкания ты уже освоил,

учим буквы, покрутим столик.

Вышло так: ленинград, лед-летаргия, литота, лоббио (мамино), литера... что?..  
сто вариантов флексий, может быть, литургия? Внятно: легенда.

Потом так: юность, юг, и юдоль, вышло: юрий (неведом) — перечеркнуто —  
и заменено на «соснора». Вышло: юмор и морок. И над этим — юрские горы.

Вышло: бред-болезнь-батискаф для погружения на глубины, которым ни меры, ни лота, вышло: бронницкая-берн-биль, барахло в бауле замуровано в дальнем углу, запечатано болью. Без! Без. Вышло так: беда-бедствие-боль и больница.

Осталось. Осталась... О, грозди возмездья над оперой ора! Орнаменты скорби, и Urbi как Orbi, и вышло: !Ты ora pro nobis, Oranta!

Отчаянье в отчей земле материнской.

Что дальше? А там — городов вереница по юго-западной диагонали, карты европы наискосок: выборг, витебск, вильнюс, варшава, вроцлав, ваймар, висбаден, вена, венеция...

Дальше — вий, волчий вой и война, валерьянка, водка и виски.

Дальше — имя войны и вины, имя V — трипроклятое, трисветлое, и семью семижды семь твоей болью прощенное имя.

И еще вышло: «ты, простившая-мя»

Итальянский учили мы вместе: infinito: vincere,

imperativo presente: tu vinci, noi vinciamo.

Но так не сложилось,

ни превозмочь, ни победить.

La Donna, che vince tutto...

И вот, это имя теперь — только имя.

Что дальше? Дальше — шутки Кардека: кутерьма знаков-трагисуфлеров, пляска указок на фонетику и интонацию вопрошения, восклицания, ссылка на мягкость. Точки, двоеточия, запятые — все на выбор.

и выбрать.

— Вот так и запомнилось всё, не иначе?

— Вот так и запомнилось всё, не иначе.

— Ты помнишь, ты знаешь,

ты сам теперь — память.

— Мы есть, и мы будем.

— Мы есть, и мы будем.

## Герника Дмитрия Голынка

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_281

Герника Гвиницелли — адресат и концептуальный персонаж центрального произведения Дмитрия Голынка, стостраничной «сверхповести» «Бетонные голубки, или Несколько тостов за Гернику», создававшейся на протяжении без малого четырех лет (1999—2002)<sup>1</sup>. Центральным это произведение делает не только его формальная продуманность и размах, беспрецедентные в новейшей русской поэзии — тридцать многочастных фрагментов-«тостов», образующих несколько кластеров с однотипной организацией текста, у каждого из которых своя строфика, свой микросюжет, ритмическая организация и дискурсивный режим, — но и то, что оно носит отчетливо поворотный для поэтики автора характер, знаменуя переход от необарочного буйства глэм-эксцентрики<sup>2</sup>, концентрированным выражением которой стало «Венецианское утро, или Жизнь современных героев» (1997—1999), к отстраненно-аналитичному серийному методу «Элементарных вещей» (2002) и других позднейших композиций. Не случайно поэт и книгу называет «Бетонные голубки», вздвигая и подчеркивая тем самым титульное значение своего *opus magnum*. Сегодня, *postfactum*, оно предстает одновременно и квинтэссенцией «старого сладостного стиля», и прощанием с ним. Прощается здесь Голынка — в лице Герники — и с провиденциальной собеседницей, иконой своей прежней любовной (анти)лирики, десакрализованной, поруганной, разбитой на мириады вдовильно спаренных осколков, лубочных клейм.

Пью кампари, Герника, за каждую подробность  
нашего адюльта современных героев  
стопроцентных — мы эквилибрировали на кромке  
экстремального опыта с гарантией невроза  
и ламинированной скуки передозировок.  
Попадая в тришлеты, ритурнель или рондо,  
в тупик иль терцину, мы тасовали роли:  
мы были друг другу — вивер и недотрога,  
непоседливый бэббиситтер и старлетка-кроха,  
робот и нимфа, ковш и вино, повар и кролик,  
мы были — патрицием и сквалыжной матроной,  
гарсоном и вандой, горжеткой и фон-бароном,  
мы были друг другу впритык — горло и тромб в нем.

(Тост XX)

- 
- 1 Голынка Дм. Бетонные голубки, или Несколько тостов за Гернику // Голынка Дм. Бетонные голубки / Предисл. И. Кукулина; послесл. А. Парщикова. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 115—211.
  - 2 Ср. с предложенным Кевином М.Ф. Платтом определением «глэм-поэзия» (*Платт К. Поэт настоящего: Дмитрий Голынка и новая социальная эпичность* // Голынка Дм. Что это было и другие обоснования. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 8). Причем К. Платт подчеркивает, что речь не о гламуре, а о той разновидности «глэма», что процветал в окружении Энди Уорхола или предьявлял себя в глэм-роке Дэвида

В предисловии к «Бетонным голубкам» Илья Кукулин уже обращал внимание на то, что имя Герника Гвиницелли составляет своего рода «двойчатку» с именем героини «Венецианского утра» Цинтией Кавальканти<sup>3</sup>. Действительно, они перемигиваются, «зеркалят» друг друга, образуя в универсуме Голынка значимую поэтологическую констелляцию с (псевдо)автобиографическим подтекстом (точнее, травестирующую такой подтекст, возникни у читателя желание выстроить поэтическую генеалогию автора, «ученика Сосноры»<sup>4</sup>). Гвидо Кавальканти (1256—1300) — философ и поэт, старший друг Данте, продолжатель мистической линии в любовной лирике Гвиницелли, вместе с тем отошедший от свойственной тому идеализации любви; его канцонам и сонетам присущи стилистическое разнообразие, горечь и разочарованность<sup>5</sup>; тоже изгнанник; «тоже» женился на Беатриче (дочери Фаринаты дельи Уберти, помещенного Данте в шестой круг Ада). Гвидо Гвиницелли (1230—1276) — предшественник и учитель Данте и Кавальканти, основоположник *dolce still puovo*, ставшего революцией в итальянском литературном языке и в итальянской поэзии, до этого, в лице сицилийской и тосканской школ, подражавшей провансальской; в «Божественной комедии» Данте называет его своим «отцом». «Оживленная и воплощенная в образ прекрасной дамы идея средневековых неоплатоников в стихах Гвидо Гвиницелли превратилась в поэтическое видение, воспламеняющее фантазию. Сопутствуемая звездой Дианы, Прекрасная дама сонетов Гвиницелли смиряет гордость тех, кто приветствует ее появление, внушает им высокие помыслы, одаряет вдохновением. Данте в “Новой жизни” завершил начатое болонским поэтом. Беатриче воплотила все добродетели, она — чудо, колеблющее законы природы»<sup>6</sup>.

Обоим Гвидо — флорентийцу и болонцу — Голынка по-хулигански меняет пол, превращая соответственно в Цинтию и Гернику. Маски — и ставки — удваиваются. Но и раздваиваются: если Цинтия отсылает к сугубо литературной традиции, от Проперция до Бродского (и Лимонова<sup>7</sup>), оставаясь, несмотря на карнавальную карусель гендерных ролей, в поле притяжения высокой классики, то с Герникой все обстоит куда живописнее. И сложнее.

---

Боуи. Ранее Илья Кукулин характеризовал поэтику Голынка 1990-х как «киберпанк дель арте» (*Кукулин И.* Исчезновение спектакля (траектория поэтического сознания) // Голынка Д. Бетонные голубки. С. 8).

- 3 *Кукулин И.* Исчезновение спектакля (траектория поэтического сознания). С. 7. Примеч. 1.
- 4 В юности Голынка посещал ЛИТО Виктора Сосноры, что, конечно, не могло не оставить след на всем его творчестве (помню, как были уязвлены «сосноровцы», когда в 1989 году мэтр исполнил свою давнюю угрозу и распустил-таки ЛИТО, отказавшись продолжать занятия, — то была, по крайней мере для Дмитрия, настоящая травма (рождения)). См. публикуемые ниже в мемориальном блоке тезисы к докладу «Поэзия Виктора Сосноры», в которых младший поэт проецирует в «постутопически-постромантический проект» старшего свои собственные установки или, лучше сказать, примеривает его судьбу на себя.
- 5 *Голенищев-Кутузов И.Н.* Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1970. С. 289.
- 6 *Голенищев-Кутузов И.* Данте. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 22—23. До нас дошло лишь очень немного произведений Гвиницелли. Перевод его программной для нового сладостного стиля канцоны «Al cor gentil rempaira sempre amore», сделанный Шломо Кролом, см. в его «Живом журнале»: <https://sentjao.livejournal.com/441494.html>.
- 7 «Жизнь современных героев» во второй части названия «Венецианского утра» — перевертыш «Смерти современных героев» (1992) Эдички.

Печать удвоения-раздвоения лежит также и на рефрене, которым открываются Тосты и который запускает механизм веерной итерации: «Я пью кампари за все, в чем винили меня...», «Пью кампари, Герника, за паденье...», «Пью кампари, Герника, за борьбу с...», «Пью кампари, Герника, за так...», «Пью кампари, Герника, забредя...» и т.д. С одной стороны, тут в пародийном ключе, причем пародируется в том числе и сам серийный принцип, варьируется знаменитое мандельштамовское «Я пью за военные астры...» (о чем опять-таки упоминает в своем предисловии Илья Кукулин)<sup>8</sup>. С другой — за этой бравадой и фанфаронством угадывается отсылка к не менее знаменитому, но написанному в совершенно иной тональности стихотворению Ахматовой, куда более отвечающему драматургии и общему настрою «Бетонных голубков»:

Я пью за разоренный дом,  
 За злую жизнь мою,  
 За одиночество вдвоем,  
 И за тебя я пью,  
 За ложь меня предавших губ,  
 За мертвый холод глаз,  
 За то, что мир жесток и груб,  
 За то, что Бог не спас.

Вся «сверхповесть» без преувеличения представляет собой изошренно-заува-лированный парафраз этого «мертвого холода глаз» и «предавших губ», имя которых — Герника.

Тосты, как уже было сказано, писались долго, в течение четырех лет. На протяжении всего этого времени Дмитрий Голынка регулярно выступал с чтением нового, недавно или только что законченного фрагмента. Это происходило на домашних посиделках, поэтических вечерах, фестивалях и т.п. С упорством, достойным лучшего применения, он обрушивал на аудиторию, иногда случайную, шквал роботов и нимф, цезарей и квиритов, центнеры центонов и литры кампари. У слушателей, особенно из ближайшего круга, включая меня самого, считывавших прозрачный биографический подтекст, возникало неловкое, мучительное чувство. Ну да, любовная лодка разбилась о быт, инцидент исперчен, сколько можно? Сколько можно сводить счеты с любимой, любимыми: Маяковским, Ахматовой, Соснорой, Бродским? И причем здесь Герника?

Только сейчас, по прошествии многих лет, я понимаю, что, как и многие, отмахивался от этого вопроса. Гротескные, гиперболические образы, скабрёзность отдельных кусков, бесконечная, на грани китча, повторяемость формул, компульсивная одержимость формой на мельчайшем, молекулярном уровне фонетической сцепленности при циклопическом размере «Голубков» (или «Голубок»?) как целого, не говоря об обращении к эстетике отвратительного, низкого — все это действовало как анестетик, блокировало рефлексии о монструозном, кощунственном соединении Герники с Гвиницелли, каковое по инерции воспринималось как каламбурный, не более того, дублет в духе прежних словесных игр автора. (Ср. таких персонажей, как Ванька Хаим из «Повести о Сонечке» (1993), Родион Старообрядцев из повести «Мертвые уши, или

8 Кукулин И. Исчезновение спектакля (траектория поэтического сознания). С. 17.

Смерть Антона Петровича Щедрикова-Салтына» (1996), Вита Кривелли и Микке Анджело из «Венецианского утра» и целую россыпь других<sup>9</sup>.)

Тогда, в 1999-м, после бомбежек Белграда, возобновления боевых действий в Чечне и авианалетов на Грозный, да и позднее, в 2001-м, после атаки на башни Всемирного торгового центра, мысль отказывалась следовать в этом направлении. Уподобить — сколь угодно трагическую — историю разрыва с возлюбленной разрушенному бомбардировкой в 1937-м испанскому (баскскому) городу?

Между тем «сверхповесть», если вчитаться, пронизана милитаристскими тропами-субститутами гражданской и не только войны: «интифада», «герилья», «бойня», «зачистка», «la guagge», «баррикады», «силовые ведомства», «путчисты», «фронтир», «Малый Армагеддон», «радиоактивный шторм», «спецподразделение зеленых беретов» — и семантически нагруженной морфемой «вой» (59 словоформ, содержащих эту «сигнатуру»). Только в первом Тосте, отсылающем к «военным астрам» Мандельштама, на читателя пикируют «авиалайнер», «военные астероиды», «колониальные беспорядки», «асы», «водородная блямба», «пимпа нейтронная», «гексоген», «бункер болеубежища», «руины античности», «лагеря беженцев»... И наконец, в последней, 20-й строфе-однострочке, Герника — как и на всем протяжении «сверхповести», без кавычек: «Но не за тебя, не за тебя, Герника». Эффект внезапности появления этого топонима в конце первого Тоста, да еще в усиленной повтором отрицательной позиции, вызывал при первом ознакомлении с текстом шок.

Тут потребуется небольшое отступление. В ноябре 1998 года Дмитрий Голынько-Вольфсон прислал мне по электронной почте сообщение о публикации, которой, как теперь становится ясно, суждено было сыграть первостепенную роль в концептуальном осмыслении того перелома, что запечатлен в «Бетонных голубках» и вскоре приведет к «Элементарным вещам»<sup>10</sup>. В тот период мы виделись и перезванивались чуть ли не ежедневно, так как вели совместный семинар «Амплитуда» на Пушкинской, 10, в Галерее-103, постоянно обсуждая темы и планы ближайших встреч и, разумеется, книжные новинки и культурные новости. При такой интенсивности личного общения не-

9 Металитературный принцип такого наречения-контаминации сам автор — небезобидным для себя образом, принимая во внимание его полную фамилию, Голынько-Вольфсон, и инициал первой, неполной — описывает следующим образом:

Вон влетом пикирует Герман Г., нынче — граф Нулин,  
он вступил в мезальянс с престарелой графиней ради ее внучки.  
Сплюсовались в нем Гарри Галлер и Гумберт Гумберт,  
и Свидригайлов, конечно, — а себя-то в нем с нос гулькин.

(«Сашенька, или Дневник эфемерной смерти», 1995)

10 Разумеется, побудительных мотивов к этому перелому было несколько, но меня здесь интересуют прежде всего парадигматический сдвиг в поэтике Голынько и его «формальные» следы, ведущие в более глубокие пласты. Так, «Элементарные вещи» вторят названию романа Мишеля Уэльбека «Элементарные частицы» (1998; рус. пер. 2001) с его разочарованием в плодах сексуальной революции и жесткой критикой современного потребительского социума, построенного на отчуждении и овеществлении; а также «элементарной поэзии» Андрея Монастырского, заново открытого как поэт благодаря выходу сборника «Небесному носатому домику по пути в Паган» в 2001 году (см. статью о нем: *Голынько-Вольфсон Дм.* Спокойный отчет несуществующих миров // *Художественный журнал.* 2002. № 42 ([http://dmitrygolynko.narod.ru/critics\\_lit\\_monastyrskij.htm](http://dmitrygolynko.narod.ru/critics_lit_monastyrskij.htm))). В дальнейшем интерес Голынько к концептуаль-

обходимость в электронной переписке отпадала, почтой мы пользовались для пересылки собственных текстов, напоминаний о дедлайнах и т.п. Но тут был особый случай. В ноябрьском номере «Искусства кино» вышло две главы из книги Джорджо Агамбена «Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада», первый перевод Агамбена на русский язык, о чем Дмитрий и поспешил меня «официально» уведомить. Дело в том, что в 1994 году из своей поездки в США, заинтригованный танатологическим названием, я привез книгу неизвестного мне тогда итальянского философа в английском переводе — «Language and Death. The Place of Negativity». Вдохновленный контрдерридианской «грамматологией» Агамбена, точнее, его археологией голоса, предложенной в этой работе, я начал всячески комментировать и пересказывать ее в наших с Митей беседах, ссылаясь на отдельные ее положения в своих собственных околотеоретических разысканиях. Письмо с сообщением о «Станцах», напечатанных в «Искусстве кино», было, таким образом, ответным подарком. У меня до сих пор хранится ксерокс этих страничек со «Схолиями», набранными мелким, почти не читаемым шрифтом.

В двух небольших, но чрезвычайно насыщенных главках, «В мире Одрадека: искусство и рынок» и «Божественный Браммел, или Присвоение ирреальности», содержится целая поэтологическая программа, или даже сразу несколько программ. Не буду вдаваться в тонкости построений Агамбена, укажу лишь на самое существенное, что, на мой взгляд, послужило одним из важнейших импульсов к пересмотру предшествующей поэтической парадигмы и переходу Голынка к новому типу письма, точнее, просто процитирую один фрагмент:

После того, как товаром стало произведение, художник, отвергая свой традиционный человеческий образ, надевает нечеловеческую маску товара на самого себя. Консервативные критики современного искусства, обвиняющие его в дегуманизации, забывают о том, что в великие художественные эпохи центром тяжести в искусстве становится вовсе не человек. Почему и в современной поэзии с новой силой открывается одно: сталкиваясь с миром, который тем громче славит человека, чем бесповоротней сводит его к вещи, она срывает маску с гуманистической идеологии и глубочайшим образом усваивает *butady*, вложенную Бальзаком в уста Браммела: «Ничто не напоминает человека меньше, чем человек». Лучше всех эту цель сформулировал Аполлинер, в *Les peintres cubistes* написавший: «Художник — это прежде всего тот, кто устремляется за пределы человеческого». Антигуманизм Бодлера, тяга Рембо «превратить свою душу в чудовище», марионетка Клейста, «не то человек, не то камень, не то дерево» у Лотреамона, «я буквально разъят на части» у Малларме, путающие человеческую фигуру и ковровый узор арабески Матисса, «весь мой пыл — от мира мертвых и неродившихся» Клее,

---

ному письму в целом и серийному методу в частности только растет, он много пишет о Д.А. Пригове и занимается после смерти ДАП его архивом, все дальше уходя от куртуазных истоков своей глэм-эстетики. В то же время нельзя не отметить, что на экзистенциальном уровне приближение миллениума (и Миллениума — предрекаемого сброса данных всех компьютеров 1 января 2000 года) вызывало у Мити апокалиптические предчувствия (ср.: «Мы ошибка-эксцесс 2000 в глобальном компьютере» в первом Тосте). И предчувствия его не обманули: последовало и личное, любовное, и планетарное крушение, крах домашнего ученого ренессансного мирка с его переодеваниями и «дамами защиты» под натиском безжалостных сил истории.

«речь не о человеке» Бенна, «перламутровый след улитки» Монтале и целановская «голова Медузы с телом автомата» — все они воплощают один и тот же порыв: к образам за пределами человеческого мира.

Как бы она ни называла предмет своих устремлений, весь поиск современной поэзии ведет ее к тем жутким краям, где нет больше ни людей, ни богов, а сама над собой, как первобытный идол, в непостижимости высится сакральная и ничтожная, завораживающая и ужасающая явь — явь, в которой одновременны и неподвижная материальность мертвого, и фантомная неосвязаемость живого. Фетиш или Грааль, место эпифании и исчезновения, она каждый раз сызнава возникает и растворяется вместе с симулякром слова, которому так и не суждено до конца осуществить программу отчуждения и познания, искупления и опустошения, которую больше ста лет назад завещали поэзии ее первые чуткие приверженцы<sup>11</sup>.

Между «путающими человеческую фигуру и ковровый узор» арабесками Матисса и «миром мертвых и неродившихся» Пауля Клее вполне могли бы появиться и ковровые бомбардировки превращенной фашистами в пепелище Герники, и раскромсанные, деформированные фигуры переплетенных в пароксизме боли людей и животных, образы (не)человеческого страдания, на монументальном, почти монохромном, «пепельном» полотне Пикассо «Герника».

(А ведь кисти Пикассо принадлежит еще одна знаменитая антивоенная аллегория — голубка мира. И та, и другая стали, по иронии истории, «торговой маркой» еще при жизни художника. Интересно, что бы он сказал, знай наперед о появлении в России осенью 2022 года ювелирного бренда Gernica Jewelry, преподносимого едва ли не в «фетишистских» терминах Агамбена, отсылающих, конечно, к «метафизическим тонкостям» и «богословским ухищрениям» товара у Маркса: «Новый ювелирный бренд от режиссера Валерии Гай Германики — это невероятное сочетание натуральных камней, серебра, золота и платины в авторских чокерах и браслетах. Gernica Jewelry — это “аккумуляторы”, подчеркивающие тонкости характера и способные сохранять и накапливать потенциал, отдавая его в нужную минуту своему владельцу»<sup>12</sup>. Что сказал бы об этой невидимой лапке рынка автор «Бетонных голубков»?)

Голышко-Вольфсон действует под стать Пикассо, кромсая, деформируя и венчая личную биографию и всемирную историю, любовь и ненависть к поэзии, порнографию и гиньоль, останки культа Прекрасной дамы и программный антигуманизм, Гернику и «Гвиницелли», Гвиницелли и «Гернику», «Гернику» и Гернику, где последняя — имя тотальной войны (и войны полов), тавромахии, тотального разрушения, но также имя (пирровой) победы, триумфа (вновь с рокировкой полового различия): Гер-Ника. Это катастрофа, поставленная на поток, перманентное серийное письмо, коллапсирующее в крошечное обнуление, ничто:

11 Агамбен Дж. Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада / Пер. с итал. Б. Дубина // Искусство кино. 1998. № 11. С. 153 (<https://old.kinoart.ru/archive/1998/11/n11-article21>).

12 <https://gernica.ru/>.

Герника Дмитрия Голышко

Нету тайны тебя  
и в тебе самой.

Для меня, преданного паладина,  
Ты была соковыжималкой,  
не брезгуя выжиманием  
всех соков,  
смальвая и цедру  
тебя тайны.

<...>

Нету тайны тебя  
в мраморных комбинезонах  
нифм, сильванов и фавнов,  
цезарей и квиритов,  
своим заседаньем пленарным  
напоминающих о посюстороннем  
исчезновении рах гомана.

Нету тайны тебя.

(Тост XXIV)

Лучший вид на этот Рах Романа, если сесть в бомбардировщик.

*12—17 марта 2023 года, Санкт-Петербурге*

# Пролетарский аристократизм

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_288

Поэзия Дмитрия Голынка с начала 1990-х годов отвечает на несколько вызовов. Возвращение в Россию капитализма, связанная с этим девальвация статуса Большой Культуры, истощение литературных стратегий авторитетных признанных современников (прежде всего речь идет о петербургской неподцензурной поэзии) и, наконец, пришествие товаризации, когда весь сенсоориум, психологический ассамбляж ожиданий и оценок, с которым человек встречается объекты внешнего мира, перестраивается под рыночные отношения, основной игрок которых — товар. Работа по разотождествлению поэзии с этой новой формой отношений — товарной — видится наиболее точным обобщением приемов и намерений поэзии Голынка по крайней мере с 1993 года. О том, как товарная форма проникает в ту область восприятия, которая имеет дело с эстетическими объектами, и что происходит с этим восприятием при встрече с поэзией Дмитрия Голынка, пойдет речь ниже.

Прежде следует прояснить, с какими эксклюзивными открытиями, с какой синтаксической, стилистической походкой вошел Голынок в постсоветскую эпоху. В конце 1980-х он пишет в русле тенденции, начинающейся с 1970-х годов и апостериори определенной Сергеем Завьяловым<sup>1</sup> как ретромоде́рнизм. Его авторы отстраивали себя от выражено социального и рассудочного концептуализма, от формалистских экспериментов авангарда, от юродствующего опрощения лианозовцев и от того, что заполняло официальные советские толстые журналы. В основном ретромоде́рнизм стремился обновить стих через обращение к Серебряному веку, через причащение его иррациональным энергиям (вибрирующая чародейская строка Елены Шварц и героический спиритуализм Виктора Кривулина — наиболее яркие примеры). Голынок тоже обращается к поэтическим формам прошлого, но к античным, совершенно мимо спиритуальных мировоззренческих вчувствований ретромоде́рнизма:

Я днесь наострился в Павловск,  
пройти в парниковое стойло вокзала,  
где до первой войны, если верить книгам,  
лопасти музыки дальнобойной  
буравили нёбо налетом окисленным —  
самолетными скважинами ангины.  
<...>

(«Испытание воды», 1989<sup>2</sup>)

По размеру это сильно модернизированный гекзаметр; амфибрахии нерегулярно перемежаются с дактилями, парящая иррациональность и заколдовывание

- 
- 1 Подробнее см.: Завьялов С. Ретромоде́рнизм в ленинградской поэзии 1970-х годов // «Вторая культура». Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970—1980-е годы. СПб.: Росток, 2013. С. 30—52.
  - 2 См. персональный сайт Дмитрия Голынка, где поэтические тексты структурированы по годам: <http://dmitrygolynko.narod.ru/poetry.htm>. Здесь и далее стихи приводятся по этому сайту.

отсутствуют. (Фетишистская, то есть иррациональная, сторона товара, о которой писал Маркс в первом томе «Капитала», синонимична иррациональности Серебряного века. Без преувеличения можно сказать, что дореволюционный период литературы выражает сознание господствующих классов в дореволюционной России: в конце XIX века производственные силы помещают в товар нечто по ту сторону полезности, то есть фетиш, объект иррационального интереса; почти одновременно в России появляется символизм — поэзия, обращенная по ту сторону чувственного мира, она занимается новой модальностью иррациональности, которая порывает с каноническим христианством, произвольно обращается с мистическими значениями из разных традиций и не обеспечивается ничем внешним. Это новый вид иррациональности, являющейся основой для себя самое, схож с иррациональностью товара, чья фетишистская сторона тоже не имеет никаких внешних авторитетных инстанций.)

В этих стихах Голышко присутствуют черты, которые сохраняются в дальнейшем, например отсутствие привычного для русской поэзии окончания строки с ударением на последний слог. У Голышко почти всегда слова прострелены ударениями где-то посередине. В такой метрике сквозит дух имманентности. Ударение на последнем слоге дает семантику звуковой точки, уверенности и завершенности; отсутствие такого ударения, напротив, коннотирует неустанное движение — и среди вещей, и по траекториям ассоциаций, и среди характерных голышковских метафор, как бы не попадающих на зуб. Музыка как «скважины ангины» — типичная для него структура метафоры, когда бестелесное отождествляется с телесным и последнее утрировано каким-то подчеркивающим акцентом, делающим образ неприятно-странным и контринтуитивным. «Парниковое стойло» — сравнение со схожими качествами, тут еще констатация собственного присутствия в непристойно-материальной действительности, чья истина сохраняется в ее остроте и вместе с тем облагораживается литературной виртуозностью выражения. Что тоже в дальнейшем будет повторяться.

Псевдогекзаметр Голышко понижает художественный эффект удачных находок, ибо в отсутствие фонетической точки все оказывается как бы промежуточным, а значит, не необходимым, в силу ненаработанности в русской поэзии не дает автору подсказок, затрудняет запоминание, тушит мелькающие замахы спекулятивности. Вместе с тем метрика Голышко стремится держать вещи, собственную телесную фактичность, память и мировую культуру вплотную к строке, в единой плоскости исполнения, сохраняя исключительную рафинированность выражения и не давая читателю от нее отдохнуть ни на сему. Это садистическое отношение к читателю в дальнейшем разовьется и станет едва ли не основной особенностью его поэзии. Особенностью, работающей на разотождествление приятного с хорошим, соединение чего является характерным для общества товаризированной сенсорики.

У Джорджо Агамбена есть текст о Шарле Бодлере, который, побывав на Всемирной выставке в Париже, стал свидетелем прихода новой формы отношения людей с вещами и понял, что поэзия оказалась в мире индустриального капитализма и вынуждена теперь конкурировать с той экзотической причудливой формой, которую принял товар<sup>3</sup>. А именно с его фетишистскими каче-

3 Агамбен Дж. Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада / Пер. с итал. Б. Дубина // Искусство кино. 1998. № 11. С. 145–155.

ствами, находящимися по ту сторону от потребительской стоимости, от всего того, что в товаре отличается от его полезности. Это то, что прежде было закреплено за религией и искусством, — иррациональность, то, что невозможно использовать и, значит, нельзя в полной мере присвоить, непостижимая и притягивающая аура товара, который на новом этапе капиталистического способа производства, по выражению Маркса, вдруг «встает с ног на голову». В глазах Бодлера поэзия должна была разорвать с традиционной понятностью, то есть с тем, что в мире твердых вещей эквивалентно потребительской стоимости, и столкнуть читателя с тем, к чему он не готов, к чему не приспособлена его сенсорика, вызвать у него шок. Это эскалация поэзией иррациональной фетишизации; вы хотите чего-то особенного и волнующего? — спрашивает у публики Бодлер, — так пусть же оно будет усилено в десятикратном размере и протрясет вашу эстетическую потребность.

Голынько тоже сталкивается с необходимостью разорвать с традиционной понятностью, с теми структурами потребительской стоимости в области эстетического, которые позволяют обменять удовлетворение полезностью чтения на признание. Чтение и неподцензурной поэзии, и традиции Большой Культуры находилось внутри культурной политики СССР, предписывавшей человеку этос Просвещения, в сталинские времена сформулированный так: гражданин СССР должен открыть для себя лучшие достижения мировой культуры. У этого долженствования нет утилитарных задач, его результаты не на что обменять. В школьном образовании и в официальном языке он сохранялся вплоть до конца существования СССР. Частные задачи чтения поэзии — от эскапизма и амортизации социальных стрессов до более общих, как, например, продление памяти о страданиях людей или о прервавшихся поэтических традициях, — существовали в контексте вышеупомянутого этоса. В 1990-е годы ситуация принципиально изменилась, Большая Культура лишилась социального места, этос Просвещения ушел в прошлое, и в чтении поэзии стало возможно установить параметры потребительской стоимости, полезности: радость узнавания, формулирование за читателя того, что он и так знает, но не мог высказать, остранение христианских смыслов и сюжетов, наслаждение виртуозностью и красотой, создание у читателя чувства самоуважения, преподнесение исторического материала в близких читателю идеологических формах, предоставление ему чувства непрерывности культурной традиции... на фоне краха СССР и гуманистических ценностей. Все эти аффекты приятности, вызываемые поэзией, читатель обменивает на признание им автора, и в результате поэзия встраивается в товарную логику обмена и производит свое основное общественное последствие: социальный капитал. Если в конце XIX века Бодлер сработал на опережение, осознав, что новый строй чувственности требует чего-то курьезного, странного, иррационального, и ответил на это требование инъекцией шока, заимствовав у товара иррациональный фетишизм, и в поэзии, усилив его, по сути превратил в боль, через виртуозность заставив читателя миметически ею заразиться, то через сто лет в России, ввиду пережитых человечеством катастроф, шок стал привычным эстетическим эффектом, от него отлетела аура иррациональности, он превратился в часть потребительской стоимости. Поэзия Голынько отвечает на пришествие капитализма не шоком, но отказом от потребительской стоимости, она проскакивает мимо абсолютного большинства возможных запросов и, подобно поэзии Бодлера, причиняет читателю боль посредством констелляции весьма рафинированных, изогну-

тых, фигурных инструментов. Стихи Голынка с начала 1990-х годов несут в себе ощущение, что поэзия — это не вполне для людей, его тексты теснятся от избытка вроде бы знакомых вещей, но ими как будто невозможно пользоваться, они избавлены от всех форм эстетической утилитарности, только-только появившиеся блики удовольствия сразу меркнут в строчках, которые идут как будто против самого соматического акта чтения.

Если в стихах конца 1980-х присутствуют черты лирики, то есть психологического субъекта, то в начале 1990-х Голынка депсихологизирует содержание, строит из постгекзаметра такие звуковые конструкции, что даже чтение их про себя становится опытом негации анатомии гортани. Множество культурных отсылок присутствует неопознаваемым образом: через сокращения, почти штрих-коды, явно отсылающие к архаике имена вроде «Шу», «Нут», почти в каждой строчке присутствует музейно-антикварное слово («прессированное», «журфикс», «майорат...»), гораздо реже просторечья («шобла», «гортип...»). Голынка будто спасает на Ноевом ковчеге царственной неприменимости целые племена сем, исключенные из языка за ненужность, создается ощущение, что он сопротивляется наступившей редукции мира, линейным соответствиям, тупой парности слов и вещей, сужению языка до утилитарных задач — всему тому, что соответствует миру эквивалентных обменов и просчитываемых параметров полезности. Если так, то поэзия Голынка знаменует автономию поэзии, ее свободу *par excellence* и вместе с тем — ее скитальчество и сиротство.

Все это могло бы обладать ореолом героизма и сойти за аристократичную отделенность поэзии от жизни, однако Голынка следует вышеупомянутой имманентности: множество вспыхивающих аспектов конкретной материальности, индексация собственного телесного присутствия. Более того, когда в его поэзии семантически возникает место действия, это почти всегда место публичное, чаще всего в нем случается эротическое впечатление, которое потом втягивается в сети и лабиринты разнообразного символического материала, нанизанного, как правило, на неудачу, невстречу, например в строфе, открывающей поэму 1994 года «Сашенька, или Дневник эфемерной смерти»:

В ночном такси — блюз флюоресцентного Зообурга! —  
 в обнимку с моим кузено и ди-джеем найт-клуба «Бункер»  
 мы неслись курцгалопом по Венскому проспекту  
 из казино «Енци», где с везения сняли пенку.  
 Мое кузено — запястья в нефритовых браслетах —  
 перстеньками глаз а la Бердсли красавцев клеил.  
 Сколь не метал бисер греха — никого не закадрил...  
 Не беда, для таких каналов, как мы, везде кабинет заказан.

Поездка в такси в обнимку — регистрация имманентности, телесного сопребывания, Зообург — вероятно, город Ленина, ставший городом зверей, тут настукивается социальный дарвинизм; антикварное слово «курцгалоп», любовная неудача «кузено» сочленяется с собственной неудачливостью, все это высказывается в бодрости тона, строфа как бы пролетает с ветерком, раздуваемая в ударах в середине слов.

Начиная с этой поэмы появляется принцип повторения, регулярно используемый в дальнейшем. Голынка выстраивает из размеров с трехстопной архитектурой, из дактиля, амфибрахия и анапеста фонетические паттерны со-

вершенно новаторские и пишет ими большие композиции, повторяя раз за разом один и тот же рефрен. Семантически текст движется, в то время как повторяющаяся форма это движение закликает, и таких повторений одной и той же формы или формулы можно насчитать в тексте до 15—20 раз. Повторение бесстрастно и неотвратно, как монотонные действия сади́ста. Чтение такого текста в какой-то момент вызывает едва ли не вестибулярный кризис, соматическое страдание от столкновения теснящих друг друга сем, возникающих внутри зацикленной формы длинного посттекстамetra с одной и той же фонетической структурой. Работа понимания, истолкования не вознаграждается. Возникает ощущение китайской пытки. Гипотетически можно предположить, что этот метод несет в себе скрытый смысл: повторение — это настаивание на некотором аскетическом принципе в области формы, форма, возможно, соответствует непосредственному существованию, а значения слов — существованию опосредованному, внутри символического, внутри культуры. Существование литераторов в 1990-е годы было в высшей степени аскетичным, чтобы не сказать пролетарским, поэтому, возможно, принцип повторения формы при культурном избытии содержания соответствует фактическому строю бытия автора.

Другая гипотеза происхождения повторения — это преодоление запроса на приятное в рамках радикального сопротивления традиционной понятности. Кант в «Критике способности суждения» пишет о том, что исток эстетического импульса той же природы, что и исток, порождающий разнообразие природы. В природе мы не увидим ничего одинакового. Тогда в поэзии, как в виде искусства, в котором, по мысли Канта, присутствует стихийность природы, многократное повторение одинакового, одного и того же, выступает как жест против- или антиэстетический. Голышко 1990-х атакует наиболее онтологические, органические области восприятия эстетического, активно задействованные в сенсориуме товарной чувственности.

В 2002 году появляется цикл «Элементарные вещи», знаменующий некоторое примирение с конвенциональной понятностью. Принцип повторения строф сохранился, однако теперь они состоят из приблизительно схожих ритмически верлибрических строчек. Цикл аналитичен, дескриптивен, формула «элементарная вещь» запускает разнонаправленные траектории интуиций, причем сама эта формула семантически двойственна: это и мельчайшая деталь, из которой состоит нечто более крупное (и тогда это можно понимать как воображаемый план внутри объекта, который не высказываем, скрывается под псевдонимом «элементарная вещь», и от этого делается волнительным и притягательным); вместе с тем это нечто предельно простое и непосредственное и потому анархически свободное, номадическое, неуловимое, заряженное детской спесью, неуязвимостью и беспечностью. «Элементарная вещь» как формула, как пароль указывает на нечто между фетишем и свободой, между незначительностью и ангелической беспечностью.

элементарные вещи  
 много места не занимают  
 видно, это формула современности  
 занимать места немного  
 если место причинное оно  
 соприкоснется с чем-нибудь посторонним

если место задымлено без огня без причины  
 ему сподручней с ничем соприкоснуться  
 потому-то элементарная вещь такая дурында  
 будто ее полжизни держали в дурдоме  
 окончательно сбили с панталыку  
 но элементарные вещи не так-то просто  
 сбавить с рук и упечь в кутузку  
 они меняют места проживания  
 прежде, чем место себя замечает  
 подобно гаметам они

(«ЭВ 1»)

Каждая строфа начинается с рефрена «элементарные вещи», в дальнейшем появятся произведения с рефреном «оглядывая вокруг», «после потом», «позволено ли», «сдвинутое по фазе» и т.д. Эти рефрены-пристежки задействованы в качестве ритурнели: общей точки, вокруг которой наслаивается амальгама семантики. В ней сплавлено экзистенциальное, социальное, сексуальное, культурное в качестве частичных объектов, данных внахлест и входящих в странную драматургию. Эти объекты пребывают в дефиците различности, вне отдельной экземплярности. Гольинко занят тут, по-видимому, репрезентацией того, что движет всеми участниками становления до того, как они обретают расчлененность в восприятии. В этом движении быстро и слитно мелькают по-разному акцентированные общий социальный позор, доведенный до неустойчивости, и эротическая неудача.

Автор этих строк не раз был свидетелем того, каким дотошливым и азартным потребителем был Дмитрий Гольинко, его рассказы о вкушенной когда-то экзотической пище и купленных вещах были пронизаны жутковатым хищничеством, его гастрономический консьюмеризм был изыскан и виртуозен, за ним, очевидно, скрывался долго возвращаемый вкус. Сейчас мне представляется, что это была форма борьбы с капиталистическим отчуждением: мазохистическое отдавание себя товарищизации как самая честная и в чем-то героическая позиция, ибо наиболее бескомпромиссно соответствующая окружающей действительности. Алкоголизм можно рассматривать тоже как часть этой добровольно взятой на себя героики насыщения до изнеможения, до гибели. Героики, проникнутой отчетливым презрением к окружающей действительности и к тем желаниям, которые она ему предлагает. Возможно, в этом отношении Дмитрий верил в собственную безгрешность, поскольку в своей поэзии он испытал замаранность эстетической потребности интересами мира товарищизации и потому мог беспрепятственно ей отдаваться, как бы исследуя то, чему в поэзии сопротивлялся. Если стихи Дмитрия Гольинко воздействовали на читателя садистически, то та небольшая часть его жизни, которую автор этих строк застал, была исключительно мазохистична. Стихи Гольинко оставили нам беспрецедентный пример, пользуясь выражением Алена Бадью, пролетарского аристократизма: пребывания вплотную к социальности и высокой, антиконвенциональной рафинированности выражения.

Виталий Лехциер

# День, который никогда не закончится:

О ЦИКЛЕ ДМИТРИЯ ГОЛЫНКО  
«ПРИМЕТЫ ВРЕМЕНИ»

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_294

Цикл «Приметы времени» (2013—2017), о котором я буду говорить, по признанию самого Дмитрия Голынка, «архифрагментарен и конструируется в виде руинированных фрагментированных архиископаемых». Это его неформальные слова из частной переписки со мной во время подготовки книги с одноименным названием к публикации. Мне выпала честь издать эту ставшую последней книгу Дмитрия в книжной серии литературно-аналитического портала «Цирк Олимп+TV» в 2018 году<sup>1</sup>. Pdf-файл издания размещен в открытом доступе на нашем сайте. Однако если вы возьмете книгу в руки, вам точно понравится ее обложка — на ней «Проект трибуны ораторов» Эля Лисицкого (1924), но вся конструкция не вертикальна, как в оригинале, а повержена наизусть. Для Дмитрия и питерского художника Ильи Орлова, автора оформления обложки и шмуцтитулов, картинка, переосмысляющая Лисицкого, означала одновременно энигматичность и, что важнее, историческое поражение идей авангарда. Обложка как бы готовит читателя к тому, что в книге пойдет речь о временах, растерявших подлинную трансгрессию, революционную амбицию, вообще ту высокую ноту социальной утопии, которая была свойственна давно минувшей эпохе русского авангарда. Правда, подобная визуальная метафорическая констатация поражения вместе с тем актуализирует авангард, протягивает до него релевантный идейный контекст, подвешивает мечту о социальном рае, в свете которой наблюдаемое сейчас выглядит для автора самым неприглядным образом.

В цикле «Приметы времени» тридцать верлибров, основательно прозаизированных, но в то же время демонстрирующих изощренную ритмическую организацию, в общем виде воспроизводимую от текста к тексту — слежение за ритмом автору важно. Каждая «примета» состоит из 23 строк (только в первой — 22 строки), напечатана на отдельной странице и имеет заголовок (выделенный курсивом), в котором указана условная цифра, совершенно случайным образом обозначающая номер «приметы». При этом сам Дмитрий пишет слово «примет» в непривычном мужском роде третьего лица, хотя в некоторых случаях, там, где позволяет согласование, грамматическая конструкция заголовков — «примет условно 19» — создает странную двусмысленность, так что мы можем прочитать текст как содержащий 19 примет. Весь текстовый корпус цикла набран строчными буквами, точки отсутствуют, из пунктуационных знаков здесь только запятые, расположенные в синтаксически релевантных местах внутри стихотворений. Цикл имеет подзаголовок «фрагменты большой истории».

---

1 Голынка Д. Приметы времени: стихи / Предисл. Д. Ларионова. Самара: Цирк Олимп+ТВ, 2018. Далее «Приметы...» цитируются по этому изданию.

Когда мы начали общаться по поводу издания книги, цикл «Приметы времени», как и другие объемные произведения Дмитрия, вошедшие в книгу («*ἄκρᾱσία* или одно не то», «Это не я, женщина»), находился в состоянии *work in progress*. Пять лет работы над «Приметами» на их фоне выглядят совсем небольшим сроком — например, написание «Это не я, женщина» происходило в течение двух десятилетий. Голышко доделывал, редактировал «Приметы» к выходу книги, в том числе находясь в США на поэтических чтениях, периодически добавлял стихотворения к их исходно планируемому количеству, так что в итоге в цикле образовалось тридцать фрагментов, и еще что-то осталось за бортом. Редактура касалась и самих текстов, и их последовательности — конструкция цикла, таким образом, выстраивалась по ходу дела.

Подробный анализ «Примет» — дело будущего. Я разберу лишь четыре первых стихотворения, дающих вполне репрезентативное представление о поэтике Голышко этого периода. Разумеется, разбирая первые тексты, я буду иметь в виду весь цикл, помечая номера других «примет» там, где нужно обозначить взятую из них цитату.

*примет условно 142*

приметы этого времени трепыхаются в замесе  
большой истории, на охраннике бронезилет  
кевларовый изрешечен, непонятно кто стрелял  
почему, на семейных харчах доходяга разъелся  
до состояния жиртреста,

в такое не втюриться

без пары дринок, вид тирамису с недельной  
свежести ежевичиной наталкивает на убойный  
план мести вышестоящему, масляное пятно  
не выводится с кардигана,

умная многоходовка

пробудила немного ада, угрюмая гантель  
морщится от прикосновения, вызванное к жизни  
отказывает в проживании совместном, не надо  
придурочных смайлов, клинышек вбили  
промеж основ,

здесь не обязателен и триггер

захудалый чтоб сорвало с цепи обстоятельств  
никчемных и пулей выскочило из бронезилета  
кевларового на подбитом чоповце возле промки  
распиленной меж губернатором и семейным  
прокурорским бизнесом, выпад хамский

Первое стихотворение — о настоящем в контексте большой истории («замес большой истории»), когда приметы текущего времени отсылают к минувшим событиям. Видимо, Голышко не случайно начал с этого текста — он прямо повторяет подзаголовок всего цикла, являясь тем самым концептуальным введением в него. Стихотворение можно прочитать как реконструкцию сознания героя, написание сценария его биографии, его прошлого и, возможно, ближайшего будущего. Внешнее описание охранника, чоповца, на котором «бронезилет / кевларовый изрешечен», переходит в это нарративное гипостази-

рование. Субъект стиха, как и в других текстах цикла, прямо признается: «непонятно, кто стрелял и почему». Но именно желание понять рождает биографический нарратив, и мы видим в конце стихотворения гипотетический ответ на вопрос: чоповец пострадал в разборке «возле промки / распиленной меж губернатором и семейным прокурорским бизнесом».

Вместе с тем стихотворение построено так, что у нас нет однозначной уверенности относительно последовательности его логической структуры. Вынашивание персонажем плана «мести вышестоящему», «умная многоходовка» (персонажа?), пробуждающая «немного ада», — вполне закономерны в ходе сценарной (ре)конструкции. Однако есть строчки, которые появляются в тексте пришитыми как бы на основе паратактического монтажа, и поэтому они ломают однозначность линейной логики: «вызванное к жизни / отказывает в проживании совместном», «не надо / придурюшных смайлов, клинышек вбили / промеж основ». Эти комментарии субъекта-сценариста могут быть отнесены все к тому же разгадыванию наблюдаемого персонажа (дейктическое наречие «здесь» в контексте стихотворения намекает на жизненную ситуацию чоповца), но также и к чему-то в стороне от него, словно это отвлечение, обобщенное заключение о времени в принципе.

Голынка — рассказчик, его речь нарративна, и эта нарративность двоякого свойства. С одной стороны, это нарративность романного типа, развернутая по всем правилам, когда автор последовательно повествует о судьбе своих персонажей, их жизненных этапах и событиях, как происходит с героинями цикла «Это не я, женщина». Но это и нарративность редуцированная, свернутая до минимума, содержащая сюжеты только в потенциале. Этот метод поражает своей лаконичностью и одновременно семантической объемностью — читатель вынужден включать собственное нарративное воображение, достраивать фабулы и цепочки обстоятельств. Текст стихотворения часто строится как склейка таких кратких, намеренно усеченных сценариев, предполагающих различные интерпретации: «навязчивому кавалеру / подыскана в тиндере замена достойная, живца съели» («*примет условно 179*»).

Когда перечитываешь стихотворение «*примет условно 142*», начинает казаться, что оно написано ради прилагательного «кевларовый», которое фигурирует в тексте два раза, и оба раза в максимально сильной позиции — сразу после амжамбемана. Я бы сказал, что это фирменный стиль Голынка, отмечаемый критиками и ранее, — оснащать свои тексты вот такими фонетическими и одновременно семантическими изысками, словами, совершенно не затасканными, не часто употребляющимися в разговорной речи. «Кевларовый» вкупе со сленговыми «промки», «парой дринок», «жиртрестом» образуют узнаваемое лексическое, лексико-фонетическое своеобразие поэтической речи Голынка.

Стихотворение начинается со строки, которая потом повторяется (или в строке могут меняться последние слова) первой строчкой во всех текстах цикла — серийный принцип построения большой поэтической формы, восходящий к поэзии Голынка 2000-х. К сожалению, я не задал Дмитрию вопрос о том, как он сам трактует функцию таких начал, поэтому сейчас мы можем видеть в ней только имеющийся в общем арсенале поэтических средств серийный прием, — но все-таки в контексте поэтики Голынка. В этом контексте повторяемость первых строк в текстах, образующих цикл, видится еще одним инструментом противохода. Циклы Голынка (а он в XXI веке писал именно циклами) возникают словно на противоходе, на преодолении той со-

циальной, человеческой энтропии, которой посвящены многие его стихи. Наблюдение распада всего и вся перформативно преодолевается усилиями по созданию композиции, конструированию порядка в собственном поэтическом хозяйстве. Симметрия, регулярность (повторяемость элементов), структурность, стройность, навязчивая методичность, даже выверенность числа строк — невероятные конструкторские навыки поэта, мотивированные не формально-метафизическими задачами, как, например, у Ингер Кристенсен, а экзистенциально-политическими. Если у Кристенсен все ее повторяющиеся «связности», «непрерывности» и «транзитивности» — следствие больших спекулятивных современных идей, то у Голынка — почти физиологического, мускульно-архитектурного усилия упорядочивания того, что рассыпается.

На это же работают и многочисленные анжабеманы, и использование не-общеупотребительной лексики, и насильственное разделение/раздвоение строк. Когда читаешь такие стихи, периодически застреваешь, спотыкаешься, норовя упасть, как на неровной, с выбоинами и наростами, внутривдворовой дороге, затянутой льдом. Происходит замедление. Кажется, что повторяемость первых строк — стартовые площадки для разгона, синергетические развилки, направляющие письмо самостоятельно, «условие для» (так называется цикл Голынка 2004 года) языка, подсказывающего и диктующего продолжение. Однако задача поэта, наоборот, состоит в том, чтобы притормаживать, сдерживать поток письма, что хорошо видно/слышно по чтению Дмитрием своих стихов вслух, когда интонационный акцент (высота тона и смысловое ударение) делается почти на каждом слове, а между ними нередко повисает пауза.

Первые строки в «Приметах» несут примерно ту же нагрузку, что в циклах «Элементарные вещи» или «Уважаемые категории» (оба 2002 года). Я имею в виду олицетворение общих понятий, придание им статуса акторов, действующих субъектов. Но есть и отличия: «приметы», действуя, часто задают тематическую рамку стихотворению («приметы этого времени кому-то красная тряпка / кому-то глоток протеина», «приметы этого времени вышшую степень насилия / ассоциируют...»). В «Уважаемых категориях» функция обобщения, фреймирования отдана заголовкам («Категории одичанья», «Категории искренности», «Категории жалости»). Однако не в каждом тексте «Примет» функция тематического обобщения отчетливо работает в первой строчке, даже если захватывать ее вместе с завершением после амжабемана. Часто «приметы» в роли персонажей просто начинают деятельный ряд: «приметы этого времени уплетают одно васаби» («*примет условно 307*»).

Первый текст цикла заканчивается словами «выпад хамский», следующее стихотворение заканчивается «щеки сдуру надуты», третье — «крайнего турнули», а далее — «дан подзатыльник сходу» и т.д. Последняя строка в «Приметах» никогда не бывает целостной, она разбита так, что концовка представляет собой короткое предложение, содержащее законченное значение. В других циклах Голынка, как, например, в «Уважаемых категориях», подобная концовка сдвинута в строчку, отделенную от основного корпуса текста интервалом. В «Приметах» иначе: здесь последняя строка везде дробится, чтобы в заключении прозвучал последний автономный аккорд. Любопытно, что поскольку он присоединяется без прописанных очевидных причинно-следственных связей, мы не всегда точно можем заключить о референте концовки текста. Где-то она — если читатель сможет достроить отсутствующие мосты — отсылает к герою стихотворения или к совокупности тех реалий, о которых в нем повеству-

ется, добавляя к ним что-то еще. Но есть и соблазн прочесть их как автореференцию, переводящую внимание от наблюдаемого к наблюдателю (у которого «щеки сдуру надуты», «глаза завидующие в кучку» или «квипрокво получилось»), острающую содержание стихотворения, как бы удерживающую его на расстоянии. Даже если концовки лишь продолжение перечислений и описания предметного ряда (сформулированные так, что там в двух словах может быть упакована целая драма — «каратели подоспели»), напряжение, задающееся референциальной неоднозначностью последних слов, остаточных и одновременно новых, сообщает концовкам особую семантическую подвижность, траекторию перемещения между наблюдаемым и наблюдателем.

*примет условно 303*

приметы этого времени заварят кровавую кашу  
а после сливаются, в калорийном лагмане  
обнаружено насекомое, на автобусной остановке  
лежит взрывное устройство, лежит неприметно  
и преднамеренно, поди и взорвётся,

люрекс

безвкусный на блузке стареющей femme fatale  
имеет вид шкодный, в момент пробивания дна  
раскиданы длинные руки, дно не пробито поныне  
и прыснул, непонятно контрактник иль срочник  
извлечён из-под обломков хлипкого мегамолла  
бригадой нерасторопных спасателей,

кем и зачем

разбомблен торговый центр изначально прогарный  
нисколючко не понятно, в какой криптовалюте  
проплачена бесцветная революция не разобрать  
и с помощью лупы и обзаведясь монокуляром  
стимпанковским, нераспознаваемо чем вызван  
обвал биткойна повальный,

живущие под собой

ничего не чуя сочувствовать истово начинают  
правлению компрадорскому, чудом взята высота  
в силу отскока в сторону, щёки сдуру надуты

Если в первом стихотворении драматические события — следствие авторской гипотетической реконструкции, то «кровавая каша» во втором уже совершенно реальна, причем настолько, что нам, как под увеличительным стеклом, показаны бытовые микродетали большой трагедии — теракта в торговом центре. Демонстрация деталей, выхватывание их из потока случившегося сродни крупному операторскому плану: «люрекс / безвкусный на блузке», «раскиданы длинные руки». Субъект стиха пытается разобраться в происшедшем максимально внимательно, не торопясь, всматриваясь в событие, но, как и в первом тексте цикла, он констатирует невозможность или трудность понимания, о чем сообщается аж четыре раза: «непонятно», «нисколючко не понятно», «не разобрать», «нераспознаваемо чем вызван».

Вместе с тем нельзя не заметить, что эксцесс, который предъясвляет стихотворение, уравнен в нем с другими элементами текущего времени: «обвал бит-

коина», «отскок в сторону» и взятие валютой высоты. Ясно, что «кровавая каша» в мегамолле вставлена автором в политико-экономический контекст «правления компрадорского», спекулятивного фондового капитализма. Отсюда, в частности, двойной смысл фразы о «пробивании дна» — это и принятое у брокеров обозначение динамики курса валют, и фиксация страшного момента взрыва. И тем не менее на уровне повествования, движения фигуративного ряда мы видим и лобовое погружение в чрезвычайную ситуацию, и отвлечение от нее на внеситуативные обстоятельства. Это не только привнесение в описание того, что можно назвать аналитическим контекстом, но в принципе уравнивание на уровне рассказа чудовищного эксцесса и повседневной жизни. Подобное уравнивание можно объяснить, вероятно, тем, что авторский взгляд в стихотворении, несмотря на заявленное желание разобраться в том, кто жертва, что и почему случилось, достаточно спокоен, нейтрален, холоден и аналитичен. Он словно лишен эмпатии, непосредственной эмоциональной реакции. Скорее, он напоминает взгляд энтомолога, под лупой (не случайно появляющейся в тексте) рассматривающего причудливых живых существ. «Сочувствуют истово» в стихотворении только его анонимные персонажи, но сочувствуют они исключительно в рамках «ложного сознания», «ничего под собой не чуя», будучи совершенно далекими от осознания реального положения дел.

Я бы не стал на этом основании делать вывод о безжалостности субъекта второго стихотворения цикла. Скорее, мы должны признать, что он (этот субъект) и здесь, и во всем цикле далее, не видит особой ценности в простом сочувствии, предполагая, что оно только уведет его в сторону от возможности и задач понимания причин социального зла. Такая позиция действительно часто воспроизводится сторонниками левых взглядов, считающими, что моральное сочувствие жертвам трагедий или насилия парадоксальным образом работает на воспроизведение тех системных обстоятельств, которые и порождают эти жертвы. Поэтому над проблемами социального ада предлагается не морализировать, их нужно политизировать. Однако я хочу подчеркнуть, что если эксплицитно в поэтике Голынка в основном так, то имплицитно, хотя бы на уровне выбора объекта для рефлексии, мы все-таки видим этическое применение политического разума: «народ подусталый / от сырьевой кабалы и ресурсных проклятий / ходит какой-то забаненный» («*примет условно 25*»). Вот эти эпитеты — «подусталый» и «забаненный» — выдают в конечном счете этическую установку субъекта стиха, даже если тут же он начинает социальную критику навязанных людям и разделяемых ими ложных идеологических представлений или «бескостной мякоти государственной пропаганды» («*примет условно 37*»).

Мы знаем, что в истории самой социальной критики есть разные ее варианты, например рефлексивный и эмоциональный Жюльена Бенда и сухой, академический и тенденциозный Герберта Маркузе. Стилистически и тематически социальная критика Голынка располагается где-то посередине. Вместе с тем его аналитически-иронический эпос современной русской жизни по-особому поэтичен. Лексико-фонетический и интонационный пласты его поэзии (включая авторскую манеру читать свои стихи вслух) вместе создают совершенно отчетливую сильную эмоциональную волну, как бы ни казалось при беглом чтении, что стихи эти исключительно рациональны.

*примет условно 92*

приметы этого времени кому-то красная тряпка  
кому-то глоток протеина, землю отчаянно роет  
на почве глухой неприязни, в cameo мелькает  
фаггот унюханный, баррель просел бедняга  
до минимума миниморум,

кондово и тягомотно

в беседе поносятся чайльдфри-пары за попиранье  
обычных семейных ценностей, оставлено потомство  
без присмотра должного, пик фертильности вроде  
достигнут, а все нипочем, загодя вызванный убер  
заставил себя долго ждать,

в пошловатом ромкоме

все как в жизни, влечение залито немалым объемом  
паленого горячительного с послевкусием дурным  
и сомнительным, технологиям порошковым  
не повредило бы усовершенствование, в компосте  
качественном нечто посверкивает, пышный начес  
небрежный придает старательному причесону  
то ли говрошество, то ль бесовщину,

зебра

слишком затертая на переходе подсказывает ноге  
пуститься рысью с удвоенной прытью, нытик  
род продолжать не склонен, крайнего турнули

Если первый текст цикла строился вокруг одного персонажа с предполагаемой драматической фабулой его биографии, отсылающей нас к узнаваемому историческому социальному контексту ближайших десятилетий, а во втором тексте в фокусе внимания — событие теракта, образующее сюжетный центр стихотворения, то в тексте «*примет условно 92*» монтируются фрагменты, репрезентирующие многоликое настоящее: беседа о чайлдфри, «баррель просел», «вызванный убер / заставил себя долго ждать». Друг за другом нанизываются приметы повседневности горожан, вплоть до так любимой этнометодологами практики перехода дороги по зебре, причем опять-таки с удивительной микродетализацией: «зебра / слишком затертая на переходе подсказывает ноге / пуститься рысью с удвоенной прытью». Но камера не стоит на одном месте, как это бывает в исследованиях этнометодологов, она перемещается, плавно скользит, запечатлевая эпизоды повседневных коммуникаций и процессов. Она может и временно останавливаться, фиксируя портреты наблюдаемых персонажей: «пышный начес / небрежный придает старательному причесону / то ли говрошество, то ль бесовщину» (скорее всего, тут имеются в виду беседующие о чайлдфри). Я не случайно опять использую метафору кино-съемки применительно к авторскому поэтическому зрению Голынки. Связь жизни и кино рефлексировалась Дмитрием не только в рамках его профессиональной академической деятельности (он преподавал в Санкт-Петербургском институте кино и телевидения на кафедре драматургии и киноведения), но и в стихах, и в этом тексте тоже: «в cameo мелькает / фаггот унюханный», «в пошловатом ромкоме / все как в жизни».

*примет условно 89*

приметы этого времени высшую степень насилия  
ассоциируют с очередным послаблением в сфере  
социальной политики,

плитка положенная коряво  
потворствует на ней навернуться в угоду давлению  
снаружи, присланное оповещение насторожило  
неуступчивым тоном, поблажка дается после  
объяснительной иль докладной, взятое за грудки  
нездорового цвета пергамента с ваксой ответно  
вздымается силиконовой массой поддельной,

ларек

возведенный на месте скопления гиблых и хилых  
коммунальных сетей властями объявлен опасным  
самостроем и приуготовлен к эпифании сноса  
трудноописуемой скудоумным слогом сермяжных  
электронных СМИ, нарисован конфликт интересов  
на лицевых покрывах подозреваемого,

в преддверье

войны бактериологической прудовое хозяйство  
орошается для поддержания неустойчивого баланса  
экологического в радиусе поражения обширней  
вырубленных насаждений упрятанному за репост  
помилование не светит, дан подзатыльник сходу

Мимоходная метафора — «эпифания сноса» — оказывается едва ли не самой краткой, но показательной иллюстрацией всепроникающей голынковской иронии (иногда в поэзии Голынка видят черты сатиры, гротеска, а на уровне авторского отношения «смесь брезгливости и сострадания», как точно выразился Денис Ларионов в предисловии к книге). Ирония у Голынка действует на разных уровнях: это и ирония дискурса (остранение литературных конвенций — в основном в стихах 1990-х), и ирония антропологическая, направленная на тех, кто попадает под прицел авторского описания, и концептуальная ирония как следствие политической позиции. Хороший пример второго типа иронии мы видим в «Элементарной вещи», где «элементарная вещь» оказывается универсальным означающим не слишком возвышенных социальных/человеческих интеракций:

элементарная вещь отправляется на рынок  
уцененной белиберды, покупает  
на распродаже что-нибудь приятное и полезное  
анафему или любовь  
товар беспрецедентно быстро приедается  
он подвергнут обструкции, закинут  
в корзину из низкопробного пластика  
<...><sup>2</sup>

---

2 Голынка Д. Элементарные вещи // Голынка Д. Бетонные голубки / Предисл. И. Кукулина; послесл. А. Парщикова. М.: Новое литературное обозрение, 2003. (Серия «Премия Андрея Белого».) С. 24—25.

Действительно, в микроописаниях у Голынка если персонаж разъелся, то до «состояния жиртреста», если люрекс, то «безвкусный», если кто-то что-то обсуждает или осуждает, то его «пик фертильности вроде / достигнут, а все ни-почем». «Эпифания сноса» — ирония другого уровня, она не персональна, не дескриптивна, она не имеет конкретной ситуативной адресации, скорее она раздается в адрес рода человеческого, социума как такового. Грань между двумя типами иронии, разумеется, очень тонка, но вот эта генерализированная ирония связана с авторской политической диагностикой жизни в целом, с социальной критикой «ложного сознания» и устройства современности.

Кажется, что у Голынка вообще нет положительных характеристик никого и ничего, даже самых скупых. Только отрицательность, негация, как у ветхозаветных пророков, которые грозят Божьей карой жителям древнего Израиля за все их прегрешения. Майкл Уолцер в своей истории социальной критики возводит ее именно к ветхозаветным пророкам и к Сократу. «Каждому воздается по скверне», — читаем в следующем стихотворении «Примет» (*«примет условно 19»*), как бы применяющем теологический дискурс, нередко обсуждаемый в политической философии в качестве генетического по отношению к дискурсу левому. Но и в этом случае срабатывает острабяющий механизм иронии: «по скверне и по сухому».

В тексте *«примет условно 89»* и в следующем за ним мы видим часто употребляемую в стихах Голынка социологическую и политологическую терминологию: «сфера социальной политики», «конфликт интересов», «ползучий цезаризм», «нахождение за чертой бедности», «на подтанцовке у сырьевого госкапитализма», встречаемся с хорошо узнаваемыми политическими реалиями — «упрятанному за репост помилование не светит», «сермяжные электронные СМИ»... Язык социальных наук у Голынка становится, таким образом, тем волшебным первовеществом, из которого создается тело его неповторимой постметафизической поэтической речи. По всей видимости, поэзия Голынка, особенно в последний период, и по проблематике, и по дискурсивным особенностям в наибольшей для современной русской поэзии степени основана на эпистемологии и языке социальных наук. Сам Голынка неоднократно писал о своем понимании поэзии в качестве социального исследования. Но когда я говорю «волшебным», то буквально имею в виду преобразование эмоционально нейтральной, разномастной терминологии почти в глоссологию: «рассеянная в дипсомании прогрессирующей», «в саду дипсоманском отсиживается» (*«примет условно 179»*). Голынка добивается эффектов аллитерации даже там, где они менее всего ожидаемы. Стоит ли упоминать про очевидную реминисценцию «дипсоманского сада» на «сад Гефсиманский», лишней раз демонстрирующую вездесущую работу иронии.

Современная русская поэзия богата на авторские интеллектуалистские стратегии. Среди них стихи Голынка стоят особняком. Они — лучший ответ на вопрос о том, что такое актуальная интеллектуальная поэзия. В Самаре, где издана книга Дмитрия Голынка «Приметы времени» и где она всегда присутствовала на всех наших литературных акциях, такой вопрос звучал от аудитории часто. Обычно я предлагал гостю, задававшему его, открыть книгу Голынка. Кто-то откладывал ее, прочтя несколько слов или несколько текстов, вероятно столкнувшись с чем-то, что мало похоже на конвенциональную «поэтичность», а кто-то сразу же забирал себе, почувствовав в этих текстах новую изысканную сложность, новаторскую, очень специфическую, но чрезвычайно убедительную версию поэзии, в которой надо обязательно разобраться. Я тоже когда-то так и поступил. И разбираюсь с ней, пытаюсь разобраться по сей день и понимаю, что этот день уже никогда не закончится.

## Поэзия Виктора Сосноры<sup>1</sup>

1. Поэзия Виктора Сосноры не причисляема к разряду неподцензурных — эта поэзия подцензурна высшей и безукоризненно авторитарной инстанции — поэзии (не только русской, а поэзии как энергетически высокочастотному спазму реального). Поэзия цензурирует и купирует все лишнее, то есть человеческое, а зачастую и шаблонно сценическое сверхчеловеческое, что балластом стесняет и сковывает поэтическое ремесло и дистиллированный профессионализм. Подобный остракизм и обструкция престижной и комфортной жизненной нормы советского писателя (амуниции) ради прожигания себя в поэзии — камертон авторского (постутопико-романтического) проекта ВС. Поскольку конференция затрагивает проблематику именно адаптации и ориентированности культурмена в ситуации тоталитарного контроля, господствующих языков власти, я буду говорить не о поэтико-филологических новаторствах ВС, но о его поэтико-поведенческом проекте внутреннего сопротивления, альтернативном другим проектам маргинальной, неофициальной культуры «развитого застоя».

2. ВС, культивируя слишком декларативное кредо отстраненности, самодостаточности, сознательно избегает участия в машинерии протеста, разработанной неофициальной культурой (исключение — художники Грицок, Кулаков, Зверев), а скорее маккиавелевски, сохраняя статус-кво, примыкает к культуре официальной, которая с изрядной долей флегматичности позволяет ему отступление от общеобязательных поэтических стандартов советского коммуналного языка. Неофициальная культура, особенно литературский быт, неприемлема для ВС из-за слишком по своему дисциплинирующей коллективной этики подполья и обязательных стратегий сопротивления. ВС изнутри романтически-патетического индивидуализма отказывается от какой-либо инсценировки борьбы с внешним (а в последних книгах — и с внутренним): «Труднее жить, моя, бороться — проще / я не борюсь». Магистральная фигура проекта ВС — риторическая фигура отказа, отречения, пребывания над схваткой или между политико-культурными поршнями, причем эта срединность разрастается до размеров универсума.

3. Антитетичность поэтики ВС — и <по отношению к> европейской, мировой поэтике с господством синтагматических языковых игр, социокультурных прагматических экспериментов и мультимедиальных шоу, и русской поэзии второй половины века с ее имперско-канцелярской христологической риторикой и сенсуалистским мистицизмом. Параллели Сосноры с Паундом, Монтале, Пессоа, По, Кеведо, Марино, Маро, Кавафисом.

4. Авторский (постутопически-постромантический) проект ВС — прожигание себя в поэзии (ПОЭЗИЯ — ЭТО Я), нарциссическое слияние и взаимотражение в ней до совместной аннигиляции, телесно-языковой. Нарцис-

---

1 Публикуется по машинописи, хранящейся в домашнем архиве Дм. Голынки. Судя по всему, тезисы писались в первой половине 1990-х для доклада на одной из конференций, посвященных неофициальной культуре и проблемам сопротивления цензуре и контролю. — *Примеч. ред.*

сизм — поиски собственного отражения на колеблющейся завесе, мерцающей пленке (Кристева), за которой кроется пустота, неуловимое пульсирующее иное, то есть поэзия. Для ВС поэзия внеположна, погранична жизни, и нарциссическое самоотождествление с поэзией означает эпатажно деструктивное надругательство над жизнью (алкоголизм), <вплоть> до ее разрушения, влекущее за собой и дематериализацию поэзии (отказ от письма), перевод ее в чистую энергетическую потенциальность. «Убийцы вы дураки».

5. Биография ВС — последовательное доведение до финального апогейного момента всего авторского проекта. Первый период — до 1970 года — период вхождения в официальный советско-казенный литературный пантеон шестидесятничества. После 1970 года — поступенчатое разрушение психического аппарата и карьерного биографического ряда, когда и поэтическое письмо параллельно подвергается адреналиновому драйву полураспада, оно отождествляется с телом пишущего, конвульсирующего от титанического усилия самому сделаться поэзией. Алкоголизм — лукавый, двойственный компонент авторской мифологии.

6. Авторский проект нарциссической трансплантации в поэзию, становления ею, предполагает игру всей ее внешней декоративно-буффонадной культурной атрибутикой, главным образом культурными масками наиболее значимых для эволюции поэтического языка мастеров — Катулла, Овидия, Горация, Державина, Анакреонта, По, Байрона и т.п. В клоунадной пантомиме сосноровской поэтики маски сменяются с головокружительной скоростью, но парадокс в том, что поэт не приспосабливается протейстично к каждой маске, не мимикрирует под одну, а затем под следующую, — с каждой сменной и отвергнутой маской уходит какой-то органически незаменимый фермент поэтического «я», происходит постепенное убывание «я» ради разрастания поэтической материи.

7. Другая грань сосноровского проекта — попытка подойти наиболее близко к внутренним, микромолекулярным пределам поэзии: поэтическими единицами, кирпичиками сосноровского текста делается даже не фонема, а ее калейдоскопические вращающиеся осколки, которые в стихотворении несут не фоносемантическую, смысловую нагрузку, а выполняют роль диаграммы поэтической силы. Поэзия ВС — силовая, диаграмматическая, емкостями и носителями поэтического делаются ее атомарные звуковые частицы, как раз в представлении Сосноры и организующие субстрат поэзии. Продолжение заузного звездного языка Хлебникова и его лингво-утопического проекта самовитого слова, но у Х звук являлся символом новой, преображенной историко-символической последовательности, у ВС звук асимволичен, он диаграмматичен, он является универсальным внесмысловым репрезентантом поэзии.

8. Проза поэта («День зверя», 1979; «Башня», 1983; «Дом дней», 1986; «Книга пустот», 1990). Те приемы нарциссического отождествления с поэзией, которые привели к совместной негации ее и автора, в прозе систематизируются, и выстраивается ретроспективно биография поэта, приобретающего путем вышеизложенного нарциссического эксперимента универсальное, сверхбожественное мастерство. Обучение поэзии («давно в этом доме сверчок отзвенел») — обучение позиционной эротике, обучение воспроизводству (непродуктивного) наслаждения. У поэзии главный враг-соперник — женщина. Женщина рождает, производит мирское, поэзия комбинирует пустоты («Книга пустот»), производит иное.

9. Авторский проект ВС (Поэзия — я), несмотря на его чрезмерность и титаничность, обернулся успехом, пирровой удачей. Чтение ВС удостоверяет, что поэзия — это всегда неизвестное, неуловимо иное, иногда вбирающее в себя и поэтическое «я», и когда это «я» становится соразмерным поэзии-иному, то возникает шоковый высокочастотный разряд, которым и является поэзия ВС.

## Новые депрессивные

### ПОКОЛЕНИЕ МИЛЛЕНИАЛОВ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВОГО КАПИТАЛИЗМА<sup>2</sup>

(Здесь я перефразирую самоназвание направления Новые дикие<sup>3</sup> — группы художников и композиторов, объединенных Тимуром Новиковым.)

Мое сообщение состоит из 7 частей.

1. Эпиграф из Влада Гагина: «Марк Фишер был прав, но в чем именно».

2. Марк Фишер и депрессивный пессимистический реализм.

Фишер совершил суицид в силу ряда причин экономического свойства в январе 2017 года, и в отношении депрессии и акселерационизма он был прав. Сейчас я занимаюсь сильным вчитыванием теории акселерационизма в аналитику современной поэзии. Фишер опубликовал две важные книги — «Капиталистический реализм» (2009) и более актуальную в данном ракурсе «Призраки моей жизни» (2013), где он вводит важное для депрессивной поэтики понятие *призракологическая меланхолия*. Это понятие подразумевает, что современный художник все объекты капиталистической реальности видит в спектральном, призрачном меланхолическом ракурсе. Если свести компактно все признаки, которые Фишер приписывает эстетике капиталистического реализма, то в первую очередь он характеризуется сочетанием нигилистического гедонизма, рефлексивного бессилия и депрессивной гедонии (то есть мы испытываем удовольствие от своей собственной депрессии — краеугольный камень новой депрессивной поэтики). Отличительной чертой эстетики капреализма Фишер называет постоянную эскалацию рефлексивного бессилия, <это> тоже один из элементов депрессивной поэтики, поскольку рефлексивное бессилие сводит на нет попытки опробовать и реализовать ре-

- 
- 2 Доклад, прочитанный на конференции «“Письмо превращает нас”: опыт молодой русскоязычной поэзии 2010-х», организованной Премией Аркадия Драгомощенко 6—7 сентября 2018 года в Новой Голландии (Санкт-Петербург) в рамках книжного фестиваля «Ревизия». Запись секции с выступлением Д. Голышко см.: <https://youtu.be/i-3упWpaCTU>. Редакция выражает искреннюю признательность Роману Осминкину, приславшему расшифровку этого выступления.
- 3 Оговорка. В 1982 году Тимур Новиков создает группу «Новые художники»; «Новые дикие» (Neue Wilde) — немецкая художественная группа, возникшая в конце 1970-х и противопоставлявшая себя концептуализму и реализму в искусстве.

зультаты своего рефлексивного опыта в повседневных жизненных сценариях. Чем более человек эпохи капреализма наделен экспортными компетенциями, богатой эрудицией или широким кругозором энциклопедического знания, тем более он не способен конвертировать эти знания в какие-то преобразовательные усилия. Таким образом, порожденное депрессивным капиталистическим реализмом поэтическое высказывание все более начинает напоминать хлесткий и броский пост в одной из соцсетей, следуя нивелирующей логике новостной ленты в фейсбуке<sup>4</sup>, и современная поэзия начинает вещать от имени пользовательской аватары и размещается в глобальной сети исключительно ради хайпа. Многие поэтические опыты депрессивного капреализма культивируют пафос пораженчества, заведомую проигранность и обреченность любых преобразовательных усилий. Свое понятие *призракологическая меланхолия* Фишер вводит в пандан левой меланхолии Венди Браунд и понятию постколониальной меланхолии. Левая меланхолия, как и призракологическая меланхолия, занята неустанной самокритикой и пребывает в гедонистическом упоении от осознания заведомого фиаско любых преобразовательных инициатив.

Гагин пишет: «Марк Фишер был прав, это стихотворение не может быть ничем, кроме поражения». Доминантным фактором устойчивости капреализма является его безальтернативность. Поэзия капреализма постулирует, что она уже не способна отыгрывать амплуа какой-то культурной или социополитической альтернативы, также она не готова предлагать сколько-нибудь обнадеживающие, пусть и обманчивые, перспективы выхода из этой ситуации. Тем самым современная поэзия как значимый весомый сегмент современного искусства безостановочно балансирует между гедонией и ангедонией, мыслью и безмыслием, покоем и беспокойностью.

### 3. Что такое депрессия?

Ситуация капиталистического реализма складывается к концу 2010-х, хотя Фишер <издает книгу «Капиалистический реализм»> в 2009 году как самосбывающееся пророчество, Гагин не зря пишет, что Марк Фишер был прав — постфактум. Эта эпоха 2010-х годов является логически закономерным продуктом краха двух моделей, сложившихся в 1980—2000-е. Первая модель — консенсуса когнитивного капитализма и креативных экономик. Вторая модель — протестных планетарных движений 2010-х — фаза диссенсуса. Но во второй половине 2010-х именно тотальный депрессивный реализм придали депрессии амплуа новой культурной нормы. Кроме того, депрессия сегодня превратилась в новый социокультурный индикатор, движок. Сегодня универсализированное депрессивное состояние может быть охарактеризовано с помощью термина Тимоти Мортон «гиперобъект», который не может быть физически смодулирован в реальности, но предстает в виде неотъемлемой симптоматики. Современное искусство сегодня буквально испещрено вживленными в его материальность пульсирующими динамическими симптомами депрессии, <однако> сама депрессия оказывается абсолютно непостижима, неуловима, призрачна и все охватывает подобно космической капсульной оболочке. Таким образом, сегодняшнее депрессивное состояние может быть означено как но-

4 Деятельность компании «Meta Platforms Inc.» по реализации продуктов — социальных сетей «Facebook» и «Instagram» — запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 года по основаниям осуществления экстремистской деятельности. — *Примеч. ред.*

вый космический пессимизм от провала любых усилий. В книге Галины Рымбу «Космический проспект» это представлено как фактура нового нигилизма постинтернетовской эпохи, сигнализирующего о неизбежном провале медиумической или медиакоммуникационной функции стихотворения.

#### 4. Депрессия как метод.

Депрессивный модус современного материалистического письма является одновременно и приемом, и темой, фабулой, материалом, методом и сюжетно-фабульными линиями стихотворения и его риторико-стилистическими конструкциями. Депрессия концептуализируется и тематизируется в современном тексте и одновременно инструментализируется в качестве мощнейшего лингвистического орудия; перефразируя феминистского критика Лору Маркс, депрессию можно охарактеризовать как болезненно-травматическую вывернутую кожу текста. Поэзия депрессивного реализма и призракологической меланхолии отказывается от оптико-центрической, окулярной точки зрения и принимает тактильно-касательную, или гаптическую, парадигму. Иными словами, материализм депрессии предстает в тексте чем-то осязаемым, осязательным, ошупываемым, подвергаемым прикосновениям, толчкам и сдвигам. Михаил Ямпольский определял поэтику Драгомощенко как тактильно осязаемую поэтику касания. Но у Драгомощенко физическое прикосновение к тексту свидетельствует о его атомарной расщепленности — по сути, это прикосновение извне. В поэзии новых депрессивных приоритет тактильной парадигмы говорит о погруженности в сгущенную материальность депрессивного распознания. То есть здесь культивируется эффект прикосновения к депрессии изнутри. Галина Рымбу: «поля из плаценты, мелкие демоны дронов, висящие над затхлою водой, серые камеры комнат».

#### 5. Типология депрессии.

Медиализация современного культурологического дискурса о депрессии. Среди множества классификаций депрессивных состояний, предлагаемых современной психиатрией, следует обратить внимание на различие между экзогенной — обратимой, вызванной внешними причинами и факторами депрессии, которая блокирует работу защитных компенсаторных механизмов, и депрессией эндогенной, внутренней, обусловленной неизвестными биохимическим и нейрофизиологическими причинами, часто нарушением образованием серотонина в головном мозге. В пандан постоянным инверсиям внутреннего и внешнего, свойственным постмодернистской поэзии и подчерпнутой Драгомощенко из теории инфигурации и стирания лица Поля де Мана, поэзия новых депрессивных также культивирует эти безостановочные запутанные инверсии, но теперь это инверсии между внутренней эндогенной и внешней экзогенной депрессиями. У Галины Рымбу преобладает эксплозивное расширение внутренней эндогенной депрессии вовне. У Влада Гагина, наоборот, внешняя депрессия имплозивно свертывается вовнутрь. У Алексея Кручковского внутренние и внешние регистры депрессии сплетены до неразличимости в виде фотографического негатива отпечатка, что обусловлено его работой как фотографа.

#### 6. Депрессия как практика.

Здесь я обращаюсь к работе Карне Барад и теории агентного материализма. Поэтическое письмо новых депрессивных возможно охарактеризовать как материально дискурсивную практику, которая реализуется сцепкой ориентированных друг на друга агентов депрессии и предназначена для материализа-

ции темных непроницаемых пульсирующих и коллапсирующих смысловых конфигураций. Барад говорит об означивании. Поэзия депрессивного реализма тоже говорит об означивании, но она означает не утраченный искомый или превосходяемый смысл, а отсутствие и ненаходимость смысла, то есть те специфические установки постправды, что афористично могут быть представлены в ряде нигилистических *мото*: ничто не имеет смысла, никто не знает наверняка, никого ничего не интересует.

7. Поэзия новых депрессивных много заимствует из поэзии Драгомощенко — прежде всего постделёзианские приемы детерриторизации и ретерриторизации поэтического языка. Поэзия Драгомощенко тоже много впустила в себя меланхолических и депрессивных образов, но <в ней> каждый меланхолический образ предполагает наличие некоего другого — маниакального, паранойяльного или шизоидного — образа (это категории из делёзианской «Логике смысла», которая оказала мощное влияние на поэтику Драгомощенко). Но сегодня поэзия «новых депрессивных» отстаивает именно безальтернативность и неотвратимость физически телесного, тактильного погружения в материальную бесконечность и безостановочность депрессивного письма, и тем самым сама депрессия делается — цитата из Павла Арсеньева — «бесконечным кластером метаанных», элементом и атрибутом постоянно раскручивающегося алгоритмического дизайна поэтической речи.

# Хроника современной литературы

Александр Уланов

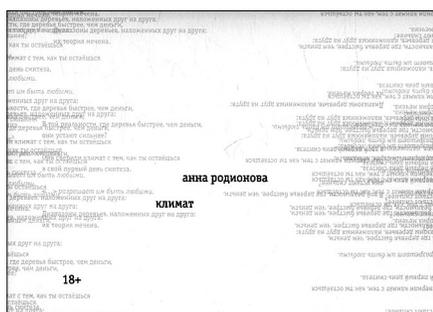
## Не помехи

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_309

Родионова А. Климат / Предисл. Е. Захаркив и А. Тальского

СПб.: Порядок слов, 2022. — 60 с.

Климат — взаимодействие человека с окружением, постоянным (не с переменной погодой). Причем климат и «на сгибе локтя» (с. 19), окружение человек создает также и сам. «Некоторые системы передают данные, игнорируя наши способы чтения» (с. 48) — мир не подстраивается под нас, встретить его, расширив возможности восприятия, — наша работа. На грани литературы и науки — выделяя экспериментальную схему, объекты наблюдения. Один из важных мотивов книги — «крошачий ракурсы в ткань» (с. 20). Раздробленное, но упорно собирающееся во что-то еще. Одновременны разъединение и соединение — «взрывом, связкой воды» (с. 21). Задача — рост, в опоре друг на друга («чтобы вырасти друг на друга — скажи», там же). Владение не интересно, даже частью собственного лица (с. 22).



«Как говорить, хотя я не знаю» (с. 27) — и Родионова далее замечает, что любой разговор таков, мы никогда не знаем до конца, и нет никакого высшего источника смыслов, к которому можно было бы подключиться, мы всегда с частичностью, с разрывом («джетлагом») — но и не говорить не можем, иначе рассыплется мир, и, возможно, не только лично наш. «Это море на эксплуатации: управляемый

шторм» (с. 24) — природа становится все более управляемой. Есть и «близость страны, отслоённой от резкости» (с. 28), где и власть боится называть вещи своими именами. В этой ситуации сохранение свободы в мире — личное дело человека. Часта в книге комбинация знаков <...>. Одновременно и бессилие,

невозможность сказать что-либо — и пробел, указание на возможность многого в этой ситуации. «снег, цвет — ? — снега» (с. 23) — слова Мандельштама «не сравнивай: живущий несравним», видимо, можно отнести и к предметам. Сравнения вообще сомнительны: «Всё становится больше, как <...>» (с. 27). Оказывается пригодным нечто иное, например метаболо, в которой обе стороны проникают друг в друга, обмениваются свойствами.

Во многих строках компрессия смыслов очень велика. «мышцу данных в пыль, жабру» (с. 20) — данные рассматриваются как сила, но (своей хаотической множественностью? внешней, еще большей всеуничтожающей силой?) они стираются в пыль, но эта пыль способна снова улавливать кислород, дышать. Множественность оговорок соответствует сложности предмета. «сбитым с глотка гутгация» (с. 21). Гутгация — выведение воды растением на листья, например плач ивы. Глоток наизнанку? или подразумевается некто, кто пьет эту воду, живет ей? «Суперспособность (уже) (не) отделять» (с. 34) — подвешенность, где и время, и отрицание под вопросом.

Можно только согласиться со словами Е. Захаркив из предисловия об акценте книги Родионовой на многомерности, на способности текста к «перепределениям, в том числе подразумевая содержание в себе бесчисленных зачатков моделей восприятия, которые могут быть развёрнуты» (с. 5). Это противодействует современным агрессивным информационным потокам, в лучшем случае скользящим по поверхности, в худшем — навязывающим ту или иную идеологию. Это «не позволяет установиться нормализации/инерции: оно постоянно расшатывает линии наблюдения и едва обретенную дискурсивную последовательность, как только нам начинает казаться, что мы (вроде бы) сориентировались» (Захаркив, с. 7). Глубина текста и есть возможность обнаруживать в нем всё новое и новое. Акцент делается на процессы. Предмет — не застывшее, а узел меняющихся связей. Никакое действие не окончательно. «От движения остаётся его информация, выползок, / эта пустая спинка, сцепленная с постоянной работой / линек и мер» (с. 37). Важно сохранить недосказанность, возможность различных пониманий и связей. «От записи как формы языкового захвата к записи событий предкогнитивного схватывания» (Н. Сафонов)<sup>1</sup>. Письмо не запись наличного, а создание чего-то с его помощью. Чтение — не воспроизведение, а действие на основе этого созданного.

«Не существует надежного референта, который мог бы удержать этот смысл» (Е. Захаркив, с. 4) — к счастью, да, иначе текст значил бы только что-то одно. Но эта ненадежность ведет к связям, к усложнению, а не к разрушению за счет помех. Хаос так же противостоит многозначности, плотности смыслов, как линейная повествовательность. «Ощущения вызваны не теми условиями, в которых оно себя обнаруживает, а теми, в которых оно себя теряет» (Захаркив, с. 4). Но потеря опять-таки ведет скорее к уменьшению смыслов, чем к возрастанию.

«Не тяжесть, но её красота — / место, которое не смогло застыть в видовой борьбе» (с. 18). Если красота тяжести — то, что не застывает, как удается не застыть? «Сминаясь ещё раз, тяжесть станет водой» (с. 29). Н. Сафонов

1 Сафонов Н. [«Смять» без выражения / что?]: «Пауза» Анны Родионовой и инфра-поэтика // Сайт премии А. Драгомощенко. 2020. 9 сентября (<https://atd-premia.ru/2020/09/12/anna-rodionova-2020/?ysclid=l75yqr8wxp10613637>).

пишет, что у Родионовой «сдвиги и смятия (а не снятия)», не благостные гелеевские примирения в синтезе. Абстракция при этом — поиск операторов действия с любыми возможными событиями. «До спектра, где его ещё нет» (с. 19). опередить событие, встретить его в будущем. «Поэтическое восприятие становится инструментом, который позволяет выразить переживание» (А. Тальский, с. 11) — скорее создать переживание (выражением литература занимается очень давно).

Свободу можно попробовать позаимствовать и у предметов, например деревьев: «быстрая корка, застывшая на передаче / свободы от плеч к плечу» (с. 31). У прутиков, ниточек, ткани — потому что свобода не в силе (хотя свободе нужна сила, а сила мерзостна, если не несет свободу). Телесность, предметность для Родионовой очень важны, книга — фактически арт-объект (в качестве аналога можно указать, например, на книги Павла Заруцкого). Уже содержание (с. 15) — визуальное стихотворение, в котором названия разделов кружатся вокруг парящей в пространстве пока еще свернутой веревки-связи и уже расходящихся кругов на воде. Героем (и одновременно словом) текста Родионовой может стать визуальный образ. На с. 33 слов нет, лишь визуальная часть — ряды квадратов, взятые в жесткие скобки, становятся менее черными, менее контрастными, от скобок освободившись. Может быть, на свободе получая большее единство с окружающим? Но это и герой? слово? на дальнейших четырех страницах, где эта группа квадратов без скобок, но и без размытости. Некая общность? людской строй? одновременно напоминающая и тюремную решетку. Одна из возможных интерпретаций текста — движение около этой структуры в попытках размыть ее погрешностями и пробелами (но не хаосом: плазма — «слишком простой вариант», с. 36). В книгу входят и пустая страница 38, и коллаж за ней, где складки и капли, эфемерное и различное, возможно, противопоставленное геометричности строя, завершающееся словами «в теплоте» (с. 39). Внимание к индивидуальности предметов — путь к вниманию к индивидуальности людей. Но и телесность для Родионовой не абсолют. Доверие очень важно, но оно может существовать «без налога соматики» (с. 29), останется, если нас и не будет.

Очень частотно у Родионовой слово «пластик» (с. 21, 24, 25, 29, 37) без отрицательных коннотаций, просто часть искусственного мира, с которой нам тоже как-то справляться. В одном из стихов пластик соседствует с синапсом, нервным окончанием, в другом есть «значащий пластик» (с. 29). Искусственный мир — не дьявольское наваждение, а тоже наше тело, еще один «брат мой осел», как говорил о своем теле Франциск Ассизский. «В той реальности, где деревья быстрее, чем деньги, / они устают сильнее?» (с. 26), и скорость современной жизни — не проклятие, а один из путей, такой же, как внимательность и медленность, и от нее свои проблемы (например, та же усталость), но и свои возможности: «разрешает им быть любыми» (там же). Стихи Родионовой можно рассматривать также и как противоположность неприятию современных технологии, скорости, безверия в некие высшие силы — например, у Андрея Таврова. Внимание к технике не ведет к отказу от этики. У. Баранова отмечает, что у «Родионовой категория совести оказывается важным фильтром, который определяет возможность/невозможность отклика»<sup>2</sup>. Происходит воз-

2 Баранова У. «Климат» Анны Родионовой / Ключ к коммуникации // Флаги. 2022. № 14. 20 сентября ([https://flagi.media/page/3/online\\_issue/22](https://flagi.media/page/3/online_issue/22)).

вращение слов «нежность», «радость», «совесть» — не в постконцептуалистских играх с персонажами, а произносимых от первого лица, в их сложности. «Устав, статья, — никогда не внахлест нежности, / но только теперь — наоборот, пересекая всё реже» (с. 37). В размытости, где и предметы становятся уже не только собой.

Книга Родионовой при всем акценте на новые технологии встраивается в большую традицию. При разговоре о ее стихах часто упоминаются шум, помехи — но еще футуристы интересовались печатками. (Это сходно и с сюрреалистической надеждой на самодействие языка или среды, которые, как впоследствии оказалось, сами все-таки много не скажут.) Н. Сафонов, представляя стихи Родионовой на премию Драгомощенко, писал о кристаллизации объемов «из пробелов, провалов, прорывов и протечек пленки контингентности материй выражения» — но еще Мандельштам говорил о выразительности пробелов: «Настоящий труд — это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы»<sup>3</sup>. При этом Родионова не отказывается ни от «высокой» лексики («страсть пройти это», с. 22), ни от сближения слов по созвучию («твоя склера — сверка, / вид, вытщенный на вред», с. 23).

А. Тальский говорит о семантических фильтрах (с. 9). Но это вопрос, требующий большой осторожности. Фильтры необходимы, человек и искусство избирательны. Но есть риск пропустить через эти фильтры только то, на что они заранее настроены, только концепцию. О недостаточности фильтра пишет и Родионова: «фильтр это фит с тем, что есть. // Но хочу то, что будет» (с. 29). Риск редукции текста к концепции — и в том, что публикации текстов Родионовой всегда сопровождаются большими предисловиями. Еще на премии Драгомощенко сопроводительная заметка Н. Сафонова была по объему гораздо больше подборки стихов, в данной книге предисловия занимают девять страниц сравнительно с 45 страницами текста (например, книги Заруцкого обходятся без предисловий). С другой стороны, фильтры не всегда работают так, как хотел бы настраивающий. Тальский пишет о «миражности» книги Родионовой. «Читая-при-миражах, мы можем переключаться между разными информационными инстанциями наших реакций, наблюдая многофакторность процесса производства значения» (Тальский, с. 12). Но учитываются ли тут значения слова «мираж» как «несуществующее», «прекрасный обман»? Вряд ли Тальский хотел сказать, что книга Родионовой уводит в прекрасные мечты, да книга и не уводит, но игнорирование части значений ведет и к таким нежеланным утверждениям. В то же время атмосферный мираж — сложная система, но функционирующая однозначно-естественнонаучным образом. Возможно, и Родионова порой не готова выдерживать собственные установки, она говорит о «главном результате произошедшего» (с. 42), и далее «самое ценное в этой рациональной страсти» (с. 58) — будто в сети возможностей есть что-то главное и самое ценное. Есть риск попадания в очевидный мир окруживших социальных границ, компьютерной графики и компьютерных игр, в котором лишь надежда на связь и блеск.

«Как открыть замкнутое?» (с. 50) — «Нарастивая доступ к минимальным изменениям языка передачи» (с. 51). Родионова демонстрирует, что эти изме-

3 Мандельштам О. Четвертая проза // Мандельштам О. Собрание сочинений: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. С. 99.

нения — далеко не только мираж и иные помехи. Это усилия «по дестабилизации как времени, так и пространства чтения (а значит, переориентации как восприятия, так и воображения письма)» (Н. Сафонов). «вода — это планета, текущая безразлично, / сграницив эго и долг» (с. 18). Течением событий долг падает, действительно безразлично к нам — кто бы я ни был, я должен. За нами «выбор / первого времени, в которое мы не способны лгать» (с. 29). В книге за этим идет чистая страница — место нашего выбора, возможности, свободы. «от земли отрывается вся еда, выброшенная» (с. 25). Мы в невесомости, нам придавать вес и тепло, «разбираться в том, как можно всё отделять» (там же) в дрожи рук.

Ольга Балла

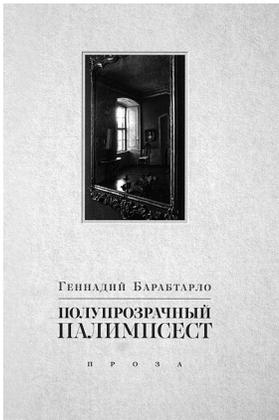
## Музыка во льду:

ОПЫТЫ ПРАКТИЧЕСКОГО БЕССМЕРТИЯ

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_314

### Барабтарло Г. Полупрозрачный палимпсест: рассказы, эссе и заметки / Вступ. статья О.Ю. Ворониной

СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2022. — 296 с.



В небольшой — совсем небольшой, сравнительно с масштабом личности автора и общего объема его занятий, — и изящный, как включенные в него тексты, — томик вошла проза (включая драматургическую) филолога, поэта, исследователя творчества Владимира Набокова и переводчика — в том числе совместно с Верой Набоковой — его английских текстов Геннадия Барабтарло (1949—2019), написанная им с 2000 по 2016 год, по меньшей мере в это время публиковавшаяся, а также, как говорит автор предисловия, «несколько неизвестных до сей поры сочинений» (с. 6). Здесь — рассказы «Полупрозрачный палимпсест» (о практике истребления ос в яблонево́м саду некоторого имения — по всем приметам, перед самой Первой мировой, — «на следующее лето нам уж было не до того» (с. 28), «За надлежащей подписью» — о белоэмигранте в гитлеровской армии в ожидании скорого падения Москвы, «Ахавъ и плотникъ» — об изготовлении для мелвилловского капитана Ахав новой костяной ноги взамен износившейся, повесть «Начало большого романа» — о смерти человека, то ли нашедшего утраченную 10-ю главу «Евгения Онегина», то ли написавшего ее заново (тут автор карт не открывает, более того, это, как ни удивительно, и неважно), «драматические сцены в прозе» «Лица и исполнители» о тайном сообществе людей, взрывающих посредством новоизобретенного взрывчатого вещества мавзолей Ленина (они и дают нам основание говорить не о «драматургии» как таковой, а именно о «драматургической прозе»; там значителен повествовательный компонент, подробное описание фактуры представляемой реальности), а также философские фрагменты «Одушевленная глина. Заметки к эссе об Адаме» с элементами прозрачной, как палимпсест, мистификации — авторство их приписано вымышленному мыслителю Илье Менгдену, младшему современнику Льва Шестова, испытавшему и развившему его влияние. (Это вымышленное авторство — не беллетристический прием, тут глубже. Подобно тому, как бывает ролевая лирика, это случай более экзотичный, но тоже имеющий свои прецеденты: ролевая философия — мышление от имени другой личности, устроенной иначе, чем твоя собственная, и обладающей другим биографическим и историческим опытом: такая мыслительная установка, подобно оптическому прибору, позволяет разглядеть

то, что изнутри собственных биографических обстоятельств не видно или видно с недостаточной четкостью. К идее оптического прибора мы еще вернемся; она, кажется, неплохо подходит на роль ключа к этим текстам, по крайней мере к тем из них, что относятся к числу художественных.) Кроме того, сюда включены воспоминания (точнее, «евлога» — «доброе слово, благословение», как, по словам автора, англичане называют надгробную речь, с. 235) о Дмитрие Владимировиче Набокове, которого Барабтарло, исследовавший творчество его отца, знал лично, — «Скорость и старость», и два эссе: «Казарга», о человеческих и творческих взаимоотношениях Набокова и Бунина, и «Английское междометие (Заметки о посольстве лорда Дурама в Петербурге в последние годы жизни Пушкина)».

Все ли это, что сделано Барабтарло в прозе? — скажем для простоты, в прозе «неисследовательской» (но и это будет неточным: по меньшей мере оба эссе, и «Казарга», и «Английское междометие», вполне могут быть названы исследовательскими; они разве что неакадемичны, но без художественного компонента). Во всяком случае, указаний на то, исчерпывается ли неисследовательская проза Барабтарло составом рецензируемого сборника, мы в книге не найдем (в предисловии Ольги Ворониной об этом не говорится, сказано только, что при жизни автор, долгое время не пускавший своих «литературных сочинений» в печать, успел издать сборник стихотворений «На всякомъ мьсть» (1998) и «две книжечки паломнических воспоминаний о путешествии в Палестину» (2005). Правда, там же сказано почти вскользь: «...в случае с Барабтарло другой книги не будет» (с. 7). Видимо, больше ничего не осталось). Однако безошибочная точность движений, которыми эти тексты выстроены, не позволяет сомневаться в том, что представленные здесь опыты художественной словесности вряд ли были для него единственными. Не говоря уж о том, что эти небольшие тексты обнаруживают некоторые признаки частей одного многообъемлющего проекта, пронизанного общими связями, — и это не только общность эстетики, интонаций, лексических и орфографических особенностей. На связи между ними указывают, например, и сквозные — хотя и не герои, но, тоньше, фамилии: Ливен — фамилия одного из героев «Начала большого романа» — мелькает и в титрах воображаемого фильма, которым в конце концов оборачиваются «драматические сцены в прозе»: «Звукооператор Даниил Ливен». Все это, думает читатель, отсылает нас к одной реальности, общей по крайней мере двум этим текстам, а может, и не им одним. Некоторые признаки укажут и на то, что эта реальность не вполне совпадает с нашей.

Автор и сам прилагал все усилия к тому, чтобы с нашей реальностью не совпадать.

«...Барабтарло, — пишет в рецензии на книгу Александр Марков, — предстал в интервью и выступлениях немного эксцентриком, требовавшим печатать все по своей консервативной орфографии (а стихи печатавший и вовсе — по дореформенной), стремившимся к чистоте своих строк от расхожести советской культуры»<sup>1</sup>.

Первое впечатление: да, Барабтарло предпочитает дореформенную орфографию или, что в его случае кажется более точным, *инографичность*. Но тут

1 Марков А. Набоков, шестидесятники и философия свободы // Знамя. 2023. № 1 (<https://znamlit.ru/publication.php?id=8554>).

он изрядно непоследователен (на одной странице спокойно соседствуют, скажем, «семнадцатого» и «сдерживаемого» (с. 89), «рассказать» и «рассказал» (с. 134) — буквально через строку). Инографичность неравномерна; ее хочется назвать *мерцающей*: она то сгущается (вплоть до того, что целый текст — «Ахавъ и плотникъ» — оказывается написанным по старой орфографии, с ерами и ятями, — впрочем, не очень последовательно и тут: ижицы и фиты мы тут не встретим, і встречается всего раз), то вдруг пропадает вовсе. Системы здесь настолько не просматриваются, что начинаешь догадываться: это просверки — внутри нашего — иного порядка речи. Взаимодействие двух — существующих одновременно — планов бытия. С другой стороны, сама непоследовательность стилизации наводит на мысль о том, что дело не в ней.

Обратим также внимание: реальность у Барабтарло чуть-чуть — крайне деликатно — сдвинута относительно той, что дана нам в непосредственном чувственном опыте; почти — однако не вполне — повторяет ее черты, накладывается на нее (полу)прозрачным слоем. Здесь все немного другое: от альтернативной истории искусств, представленной, например, художником-«додекалистом», разрезающим свои картины на двенадцать частей, до альтернативной же географии: Илья Менгден отбывал заключение в месте под названием Костин Нос. Все могло быть другим, говорят эти тексты всеми собой; все и было другим — если было. Все вообще не совсем то, чем кажется.

В предисловии к книге уже высказано, избавляя нас от необходимости приходить к той же мысли самостоятельно, нечто очень важное. «Нельзя сказать, — пишет Воронина, — что в Барабтарло “уживаются” беллетрист и исследователь, потому что и та и другая ипостась не противодействуют, а суть одно в его произведениях» (с. 17). Кажется, можно пойти дальше и назвать Барабтарло-прозаика — да, исследователем, но особого рода: в отличие от себя же литературоведа, тут он исследует не словесность, но — ее средствами — природу и устройство самого бытия.

Холодн(оват)ые в своем совершенстве, несколько чопорные в своей сдержанности, в безукоризненности своей стилистической и интонационной дисциплины, таинственные, несколько нездешние (а то и попросту нездешние) тексты его предстают первому поверхностному взгляду (у которого, как известно, своя правда), говоря словами другого автора, «музыкой во льду». Это впечатление лишь усиливается тем, что Барабтарло нарочито, подчеркнуто изъясняется языком исключительно первой половины минувшего столетия — ровесников главного героя своих исследований, Набокова. Несбывшимся русским языком, питающимся в общем от тех же корней, что и наш, но росшим в другую сторону (возможно, уже по ту сторону границы между жизнью и смертью). Вся лексика позднего XX века, не говоря о XXI-м (даже когда речь явно о нем, как в «Лицах и исполнителях»), — отсюда выморожена. О фигурах сознания и не говорю.

Можно, конечно, сказать, что он осуществляет неосуществившуюся русскую литературу. Развивает ее наметившиеся к 1917-му и сорвавшиеся возможности и направления внимания. Этим (едва ли не в одиночку) занимался и учитель его Набоков. Из наших современников нечто сопоставимое проделал Александр Соболев в «Грифонах», охраняющих лиру. Но у того куда больше было и от стилизации, и от пародии; у играющего, казалось бы, в свой блестящий бисер Барабтарло все куда более всерьез (и тут ему среди ныне живущих

ближе, пожалуй, Игорь Вишневецкий, написавший свое «Неизбирательное сродство» языком 1835 года, как часть несбывшейся тогда литературы).

Это эксперимент, выходящий за пределы литературного, разве что осуществляемый литературными средствами: эксперимент по подробному проживанию на разных уровнях — включая подсознательный, ритмический, интонационный — иной реальности, по выращиванию ее из семян все той же русской истории, состоявшейся до 1917 года.

Но заметим и вот что: ни один из художественных текстов Барабтарло не исчерпывает событий, о которых в нем рассказывается, полностью. Скорее, наоборот — указывает на их неисчерпанность, не раскрывает всех тайн, да ни одной, собственно, не раскрывает, не проясняет неясного. Ни того, кто такой, скажем, был мужик Евстафий-Астапий, присоветовавший герою «Полупрозрачного палимпсеста» способ истребления ос, ни того, почему его способ перестал действовать; ни того, в самом ли деле Николай Львович Яковлев разыскал утраченную главу «Онегина» или сочинил ее; ни того, какие истинные цели (по всей видимости, далекие от политических; имеющие отношение скорее уж к символическому порядку вещей) преследовали подрыватели мавзолея в «Лицах и исполнителях» и какие это дало результаты; ни того, не имеет ли костяная нога, вытаскиваемая Плотником для Ахава, значения, выходящего за пределы чисто утилитарного (чувствуется, что ведь имеет)... Он оставляет их в статусе тайны. Тексты его — конструкции столь же тщательно выстроенные, сколь и разомкнутые.

Именно этой, разомкнутой стороной Барабтарло обращает свои текстовые устройства — как слуховую трубу раструбом — в сторону скрытой изнанки реальности, ее неисследимых, не дающихся разуму корней. (Как автор оценивает разум с его возможностями — прямо сказано в философских фрагментах Ильи Менгдена. Спойлер: невысоко.) Не для того, чтобы эти корни разгадать: чтобы их — сам факт их существования — почувствовать. Этого так довольно, что даже в избытке. И это — тема позднего Набокова. Не стилиста-Набокова продолжает Барабтарло (что вторично), а Набокова-онтолога. Все, от стилистики до орфографии, — инструменты этого.

Не персонажи тут важны с их психологией и отношениями, не социум вообще, но (превосходящая все это) реальность в целом, сама ее ткань — и прорехи в ней.

Присмотримся: сквозная тема всех его текстов — смерть, смертность, их проблематичность — и неокончателность. Разворачивающиеся здесь прозрачные спектакли имеют какое-то (прямое) отношение к бессмертию: так сказать, к практическому, к взаимоотношениям человека с ним; к выщупыванию того, что за чертой, отделяющей жизнь от смерти. (Так, вся история Николая Львовича, дядюшки самых честных правил, рассказана, кажется, ради последней сцены, где он уходит во всевременье и посмертие. Остальное лишь подводит к этому.) Именно эта черта с ее приграничьями по обе стороны, просвечивание потусторонья, неминуемо смутное, в прорехах здешнего опыта — основной предмет его внимания.

Не изящные безделушки конструирует он, но (сложные и тонкие) оптические приборы, позволяющие разглядеть то, что реалистичному разуму не дается. Хотя, да, изящные — и, возможно, с их основной функцией это связано напрямую.

# Библиография

Федор Николаи

## **Национализация памяти, академическая экспертиза и низовые практики коммеморации:**

ТРИ СТРАТЕГИИ MEMORY STUDIES

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_318

### **Память о Второй мировой войне за пределами Европы:**

Коллект. монография / Под ред. А.И. Миллера, А.В. Соловьева.

СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. —  
264 с. — 1000 экз.

### **Федотова М. Миф о севастопольской обороне 1854—1855 гг. в культурной памяти Российской империи.**

СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. —  
342 с. — 600 экз.

### **Уинтер Дж. Места памяти, места скорби: Первая мировая война в культурной истории Европы / Пер. с англ. А.В. Глебовской.**

СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. —  
392 с. — 800 экз.

Дискуссии об исторической памяти не утихают в современном российском обществе и все чаще становятся средством легитимации политического противопоставления «своих» и «чужих». Проблематика этической ответственности и важность практик коммеморации для функционирования публичной сферы, о которой с 1980-х гг. столько писала А. Ассман, крайне редко находят свое воплощение в работах отечественных исследователей, гораздо чаще выступающих за нейтральность академической экспертизы. Преодолеть напряжение между этими стратегиями работы с памятью пока не представляется невозможным. Данный библиографический обзор не ставит перед собой такой задачи, но призван прояснить различие этих подходов по вопросам о носителях/актерах памяти и о темпоральных установках исследователей, которые делают акцент на тех или иных акторах.

Яркими примерами обозначенных стратегий служат три книги, недавно опубликованные Издательством Европейского университета в Санкт-Петербурге.

## Национализация памяти о Второй мировой войне

Первая аналитическая стратегия, достаточно широко распространенная в российских *memory studies*, ярче всего представлена в работах А.И. Миллера и его коллег, занимающихся политикой памяти. Здесь режимы памяти формируются прежде всего *государствами* и чаще всего носят *антагонистический* характер. Восточноевропейские «войны памяти» не являются исключением из правил, если говорить о мире в целом. И современный конфликт России с Украиной с этой точки зрения оказывается результатом длительного двустороннего антагонизма<sup>1</sup>. *Национализация памяти о Второй мировой войне* представляется авторам общемировым трендом: «Укрепление национальных идентичностей повсеместно рассматривается как залог государственной устойчивости и наиболее эффективный способ консолидации населения перед лицом внешней неопределенности, которая, вероятнее всего, будет господствовать в международных делах долгое время. Национализация памяти о Второй мировой войне превратилась в безраздельно господствующую тенденцию...» (с. 9).



Однако большинство глав книги не подтверждают этого тезиса: речь в них идет скорее о попытках консервативных элит использовать память в своих интересах. Национализм при этом оказывается способом мобилизации общественного мнения, которое далеко не всегда откликается на такие попытки. Лишь там, где речь идет о единственной партии (как, например, в Китае), эта стратегия скорее срабатывает, хотя и то не полностью. Как показывает в своей главе *Я.В. Лексютина*, в 1940—1980-е гг. критика японской агрессии в Китае была крайне ограничена, но после событий на площади Тяньаньмэнь в 1989 г. руководство компартии, пытаясь объединить общество, начало поощрять «новый китайский национализм». Своей кульминации

эта стратегия достигла в период правления Си Цзиньпина, когда Японо-китайская война стала рассматриваться как начало «великого возрождения китайской нации»: «В китайском официальном дискурсе выстроена непосредственная связь между концепцией китайской мечты и победой Китая в антияпонской войне: “Великая победа в Войне сопротивления японской агрессии... полностью смыла национальное унижение... восстановила статус Китая как великой державы... открыла новый исторический путь возрождения из пепла”» (с. 16). Такая версия памяти предполагает активное конструирование образа врага, которым в современном Китае, по мнению автора, все чаще изображается Япония.

1 Уточним, что Ф.А. Лукьянов и А.И. Миллер в предисловии к книге «Память о Второй мировой войне за пределами Европы» прямо называют действия российского правительства защитой от агрессивной риторики других стран: «События на Украине по своему нарративу (“денацификация”, “декоммунизация”) уже отсылают к идейно-политическим конфликтам относительно отдаленного прошлого. А западная реакция на них, связанная с попыткой просто исключить Россию из круга ответственных международных игроков, наносит удар по всей мировой системе, берущей начало в итогах Второй мировой» (с. 8).

Схожим образом политизацию памяти, как показывает в своей главе *П.В. Шльков*, проводит президент Турции Р. Эрдоган. В борьбе с левоцентристской Республиканской народной партией он активно использует историческую политику: приносит извинения за ошибки и преступления кемалистского режима (например, за Дерсимскую резню 1938 г.), критикует проводимую кемалистами политику секуляризации и разрешение употреблять спиртное, а также позицию нейтралитета президента И. Инёню в годы Второй мировой войны. Как справедливо отмечает Шльков, политизация истории при этом не просто ведется сверху, со стороны консервативных элит, но и поддерживается частью академических кругов, а также низших слоев общества, стремящихся повысить собственную значимость. То есть речь идет не о национализации, а о трех переплетающихся процессах: ностальгической идеализации прошлого перед лицом растущей неопределенности «снизу»; изменении корпоративной позиции экспертов (воспринимающих отработку определенного политического заказа как часть профессиональных обязанностей) и активизации консервативных элит.

Важно подчеркнуть, что и в Турции, и в Японии, и в Индии эта консервативная политика памяти не сосредоточена исключительно на Второй мировой войне и не является антагонистичной. Например, в Японии она активно используется консерваторами из Либерально-демократической партии для укрепления своих позиций. Но поскольку обострение территориальных споров в 2010-е гг. идет здесь сразу с тремя странами (вокруг «северных территорий» — с Россией; по островам Сэнкаку и Такэсима — с Китаем и Южной Кореей), устойчивой бинарной оппозиции «свой — чужой» не возникает. Кроме того, трагический нарратив, связанный с памятью о бомбардировках Хиросимы и Нагасаки, существенно ограничивает националистическую риторику. В Индии, как показывает в своей главе *А.В. Курпьянов*, память о Второй мировой еще более противоречива и также не антагонистична. Как известно, в годы войны индийское общество раскололось на три группы: сохранивших лояльность Великобритании, готовых сотрудничать с антигитлеровской коалицией лишь после предоставления независимости и поддержавших Японию. Споры об этом расколе не позволяют унифицировать или как-то централизовать нарратив памяти: «В рамках одного течения внутри него превозносятся коллаборационисты, воевавшие на стороне стран “оси” (прежде всего Японской империи); в рамках другого — почитаются деяния индийских солдат, сражавшихся в Европе, Африке и Азии на стороне союзников» (с. 119). Индийские армия и правительство, «японофильское» и «синофильское» течения в культурной политике, а также представители разных партий вынуждены учитывать разногласия и избегать обострения противоречий. Во всех этих случаях редуцировать гетерогенные различия к единому тренду национализации памяти представляется не очень продуктивным. В значительной мере такая аналитическая стратегия повторяет жест консервативных элит, стремящихся выступать от лица *всего* народа и нивелирующих многочисленные политические, культурные и интеллектуальные противоречия.

Как показывают остальные главы книги, тезис Лукьянова и Миллера не работает еще в нескольких отношениях. Во-первых, сразу несколько сюжетов — о странах Африки, Латинской Америки, арабского мира, Северной и Южной Кореи (для которых вопрос о нации как о государственном либо надгосударственном сообществе сегодня крайне сложен и где даже представители разных поколений не соглашаются друг с другом в попытках ответить на него), — явно выходят за национальные рамки, то есть подчеркивают значимость более широких рамок памяти. Особенно показательна в этом отношении глава *Н.Г. Щербакова* о panaфриканизме и создании Организации африканского единства.

Во-вторых, концепция национализации памяти полностью игнорирует наследие социалистических/левых идей с характерным для них пафосом интернационализма,

сыгравшего колоссальную роль и во время Второй мировой войны, и в XX в. в целом. *И.О. Пеишков* и *З. Шмыт* рассматривают память о Второй мировой и советском периоде истории в Монголии как прагматический выбор политического пути в XX в., оказывающийся по ту сторону антагонизма «своего» и «чужого»: «Советское в этом контексте является одновременно своим и чужим. Своим — так как это был доминирующий язык модернизации, проникающий во все сферы монгольского общества, чужим — так как его целью (особенно после ухода поколения преданных коммунистов) всегда был путь к независимости. Результатом этого является дистанционная консолидация не только по поводу поддержки СССР, но и вообще советского опыта. Симпатия, не исключая критики и травм, но с ясным пониманием базовой исторической цели драм социалистического периода» (с. 105). Важно, что носителем этой памяти является даже не столько государство, сколько самые разные социальные группы и сообщества, рефлексирующие о своем прошлом: «Монгольская модель памяти включает социализм как путь к независимости, дружбу с СССР как путь к собственному государству, зависимую позицию и уничтожение традиционной культуры. В этой перспективе память о Второй мировой войне является сложным узлом, соединяющим не только все противоречия монгольской истории, но и представляющим консенсус монгольского общества по поводу сложного баланса отношений с СССР. <...> Мы имеем дело со спокойной дистанционной консолидацией общества, только частично поддержанной государством» (с. 100).

В-третьих, тезис о национализации памяти нивелирует дискурсивный контекст публичных высказываний о прошлом. При ближайшем рассмотрении контекстуальные различия оказываются значимы даже в Китае, где, «как правило, в выступлениях, предназначенных российской публике, — пишет Я.В. Лексютина, — китайская сторона выражает благодарность и признательность Советскому Союзу за предоставленную Китаю в ходе борьбы с японскими милитаристами военную, финансовую, кадровую и техническую помощь, подчеркивается вклад Советского Союза в победу над японскими милитаристами. Но уже в выступлениях перед китайской и широкой международной аудиторией Пекин не выделяет Советский Союз в ряду стран, сыгравших важную роль в борьбе с японскими агрессорами, роль Советского Союза ретушируется» (с. 23). Получается, что нарратив национализации памяти крайне подвижен и требует «пересборки» в зависимости от контекста и аудитории.

Наконец, тезис о национализации памяти унифицирует (и во многом легитимирует, провозглашая их неизбежными) слишком разные стратегии использования прошлого, не предлагая средств их сравнения или верификации. Например, в Северной (а во многом и в Южной) Корее до сих пор роль и советской, и американской армии в освобождении Кореи игнорируется в официальном политическом дискурсе: «Освобождение от японского империализма, — пишет *Н.Н. Ким*, — преподносится как историческое событие, в котором большую роль в целом сыграли борцы за независимость. Весь нарратив строится вокруг их заслуг, так что ныне живущие граждане РК должны всегда помнить, благодаря кому сегодня существует корейское государство. Заслуги советской и американской армий полностью выведены за рамки нарратива об освобождении. Вместе с тем надо признать, что правительство Мун Чжжина не доходит до абсурдного искажения истории, как это произошло в северокорейской официальной историографии, согласно которой Корею освободили отряды КНРА во главе с Ким Ир Сеном» (с. 73). В Иране и ряде арабских стран многие политики радикально отрицают холокост и стремятся оправдать попытки сотрудничества с Германией на начальном этапе войны: «...Эти нарративы, — замечает *Г.Г. Косач*, — предлагают своим национальным сообществам в качестве “героев” и “символов” тех, кого с полным основанием можно отнести к коллаборационистам» (с. 212). Здесь национализация памяти вызывает осторож-

ную критику исследователей, однако ее концептуальные основания не вполне понятны: критику вызывает любая политизация прошлого, или ее необъективность, или «невыгодность» для «нашей» версии памяти? Видимо, позиции авторов книги по этому вопросу несколько отличаются. В целом ситуация представляется большинству из них амбивалентной: «Резкая политизация прошлого, связанная с исчезновением будущего как проекта и усилением роли исторической аргументации в политике национальных государств, — пишут И.О. Пешков и З. Шмыт, — привела не только к войнам памяти, но и к переносу публичных форм прошлого в центр внутренней и внешней политики» (с. 99). Важно подчеркнуть, что здесь именно исчезновение будущего объясняет и оправдывает национализацию памяти и политизацию прошлого в интересах настоящего.

Должны ли эксперты поддерживать подобную консервативную политизацию, пытаться сохранить нейтралитет или активно критиковать и деконструировать ее? Как показывает масштабный опрос российских историков, проведенный в том же Европейском университете под руководством Михаила Соколова, в академическом сообществе преобладает именно средняя позиция<sup>2</sup>.

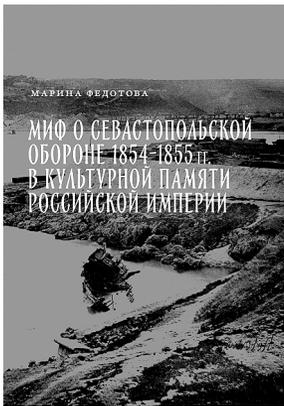
### «Севастопольский миф» и деполитизация культурной памяти

Вторая стратегия работы с памятью, широко распространенная среди российских исследователей, предполагает деполитизацию. Она переносит акцент на известные и устойчиво функционирующие нарративы культурной памяти (отделенной от памяти коммуникативной и актуальных политических споров, по мнению Я. Ассмана, интервалом в 80—100 лет). В ее рамках историк выступает не слугой национального государства, а прежде всего представителем академического сообщества и наследником влиятельных интеллектуальных традиций. Весьма показательна в этом отношении книга *Марины Федотовой* «Миф о севастопольской обороне 1854—1855 гг. в культурной памяти Российской империи». Автор рассматривает превращение военного поражения августа 1855 г. в один из героических символов национального триумфа. Ключевую роль в этой трансформации сыграли не идущая «сверху» государственная политика памяти и не активность «снизу» комбатантов, пытающихся описать личный фронтовой опыт, но прежде всего литературное воображение узкого слоя интеллектуалов и «бородинский миф» Л.Н. Толстого.

Как убедительно показывает Федотова, реализм «Севастопольских рассказов» и попытка деконструкции связанной с романтизмом официальной стратегии изображения боевых действий были в значительной степени ограничены военной цензурой: «В окончательной редакции изменилось количество глав (из 16 осталось 13), были изъяты фрагменты, фразы, строки “Сколько звездочек надето Анн, Владимиров”, “Ужасное слово *аристократ*”, фразы, которые могли бы опорочить русского офицера. Исчезли из текста упоминания о “вшах”, нецензурная брань, обозначенная в рукописи первыми буквами и точками. <...> Однако даже после того, как были ослаблены жесткие цензурные ограничения на творчество писателей, даже после смены поколений, с трудом воспринимавших “реализм”, деконструкция героического дискурса, “непарадная” и негероическая трактовка событий (особенно первых двух рассказов) не завоевали прочных позиций в культурной памяти» (с. 66, 68). «Севастопольские рассказы» как критическое изображение событий

2 См.: Соколов М. Российские историки: портрет академической профессии. СПб.: ИАНО ЕУСПб, 2023 (<http://ciase.ru/wp-content/uploads/2023/04/history-word-final1.pdf>).

их непосредственным участником были отеснены «бородинским мифом», который превращал конкретное сражение в воплощение складывавшегося десятилетиями военного нарратива о предшествующих победах Российской империи. Воображаемая победа «русского духа» отгесняла факты, которые в него не укладывались: неоправданные потери, отступление с поля боя и т.д. Присутствующие в «Севастопольских рассказах» саморефлексия автора, прием остранения (описанный В. Шкловским в том числе на примере текстов Л.Н. Толстого), дезэстетизирующий язык описания и отказ выводить из хаоса войны какой-либо патетический смысл не получили отклика аудитории: «Мифология сева­стопольской компании формировалась путем постепенного вымывания из официального дискурса следов интеллектуального конфликта, свидетельств, которые не вписывались в официальный “сценарий” прошлого. <...> Толстовская деконструкция героического дискурса, несмотря на первоначальные авторские интенции по демифологизации, не привела к преодолению прошлого. Эффект получился скорее обратный» (с. 288). Реализм Толстого и многих других участников событий, писавших о Крымской войне и обороне Севастополя, включал в себя мотив критики бездарности командования и политического руководства, которым противопоставлялись «мужество и стойкость духа русских солдат перед техническим превосходством европейцев» (с. 289). Такой нарратив существенно менял прежние романтические рамки памяти, но не так радикально, как предлагали «Севастопольские рассказы». Миф о «моральной победе» не стремился к отражению реальности, а нес интегративную функцию — поддерживал общественную солидарность и наделял воспроизводивших его высоким статусом наследников героического прошлого.



Важной причиной формирования «севастопольского мифа» и его востребованности в разных кругах российского общества стало использование религиозного языка коммеморации, ориентированного на идею духовного спасения: «Мифу о Крымской войне изначально был задан библейский контекст, обусловленный географией и предпосылкой конфликта» (с. 129). Практики коммеморации павших солдат оказались привязаны к 29 августа — дню поминовения Иоанна Крестителя, который придавал символический смысл их гибели: «Иоанн пострадал за *истину* и *веру*, и после своей физической мученической кончины обрел царство небесное. В этот же день начали почитать и по­гибших за истину защитников Севастополя, насильствен­ная гибель которых символизировала жертву, принесенную на алтарь *отечества*

во имя спасения и будущей жизни. Таким образом, гибель за отечество уподоблялась мученичеству за веру. <...> Символика Пасхи, метафоры Воскресения и Спасения станут востребованы при конструировании мифа о проигранной войне в послевоенной, порефоренной, “обновленной” России» (с. 134). К анализу этого религиозного языка памяти мы еще вернемся, поскольку, как показывает третья рецензируемая книга, он был широко распространен во всей Европе второй половины XIX в. и существенно повлиял на восприятие Первой мировой войны во многих странах.

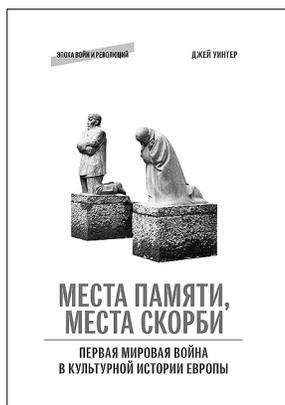
Кроме детализированного анализа этого религиозного языка, Федотова рассматривает конструирование мест памяти об обороне Севастополя как основы национального воображения, а также формирование пантеона героев — защитников города в лубочной литературе и, позднее, в журналах и прессе 1860—1870-х гг. Не менее интересен анализ откликов «снизу» на организацию 50-летнего юбилея событий 1854—1855 гг. Здесь вопросы помощи ветеранам, которые вновь оказались

разделены избирательностью государственной поддержки (нацеленной прежде всего на офицеров), спровоцировали воспроизводство сложившегося мифа в письмах на высочайшее имя с просьбами о пенсиях или помощи, поскольку «ветераны недостаточно обеспечены, влчат безотрадное существование, значительная часть престарелых ветеранов питается милостыней» (цит. по с. 279). Прагматика мифа о моральной победе позволяла обосновать комбатантам и их потомкам свою значимость и свои требования материальной компенсации страданий, которые они претерпели. Критические воспоминания и признание поражения шли бы вразрез с такими просьбами на высочайшее имя.

Вся эта механика работы памяти крайне существенна, и она тщательно анализируется в книге Федотовой. Однако важной составляющей авторского подхода становится радикальная деполитизация и исключение каких-либо отсылок к современности. Хотя историографический обзор в книге включает тексты 2000-х гг., советский и постсоветский периоды памяти о Крымской войне вообще не затрагиваются. Возможно, расширять общие хронологические рамки исследования было бы не очень продуктивно. Но тотальная деполитизация, видимо, связана и с концептуальной позицией исследователя, ориентированного на академическую нейтральность. С этой точки зрения научное сообщество может и должно быть над политическими спорами. Политика памяти стремится превратить какой-либо нарратив (героический или трагический) в инструмент мобилизации общественного мнения, тогда как академическое сообщество представляет все богатство и одновременно противоречивость прошлого и не готово к его упрощению. Именно эксперты оказываются привилегированными носителями памяти о гетерогенных аспектах прошлого, редуцируемых в рамках политизированных нарративов. Частная память и локальные практики коммеморации с этой точки зрения несамостоятельны: люди скорее присоединяются к господствующим нарративам и сложившимся в обществе рамкам памяти, укорененным в современности. Тогда как экспертам прошлое интересно тем, что принципиально отличается от настоящего.

На наш взгляд, при таком подходе явно недооцениваются практики коммеморации — низовая активность участников событий и их потомков, активно интерпретирующих или отвергающих господствующие нарративы и мнение экспертов.

### Практики коммеморации: «В поисках смысла беспрецедентной бойни...»



Как показывает в книге «Места памяти, места скорби» известный специалист по истории Первой мировой войны *Джей Уинтер*, низовые практики коммеморации сыграли огромную роль в культуре XX в. Более того, они сформировали основу публичной сферы, которую консервативные политики сегодня все чаще стремятся «национализировать» или от лица которой выступают левые интеллектуалы. Важно подчеркнуть, что практики коммеморации предполагают не пассивное воспроизведение господствующих нарративов, а их активную интерпретацию и выборочную «пересборку». Обсуждая с друзьями и близкими полученную информацию, люди исключают детали, которые кажутся им сомнительными, добавляют новые аргументы и сюжетные линии. Подобно концепции эмотива Уильяма Редди, который отмечает развер-

ные линии. Подобно концепции эмотива Уильяма Редди, который отмечает развер-

тывание эмоций в процессе высказывания<sup>3</sup>, воспоминания становятся более интенсивными или меняют свои оттенки в процессе intersубъективного обсуждения.

Напомним, что теория практик делает акцент на перформативной трансформации языка и важности повседневной деятельности в воспроизводстве социальной системы<sup>4</sup>. Для практик характерны прагматизм и слабая рефлексивность. После Первой мировой войны практики коммеморации включали взаимную поддержку «сообществ вымышленного родства» — небольших групп ветеранов, родственников погибших и волонтеров, которые помогали им справиться с утратами и осмыслить свой пограничный опыт. Чувство солидарности здесь накладывалось на прагматику выживания и взаимопомощи в условиях, когда практически во всех государствах Европы социальные программы либо отсутствовали, либо не позволяли семьям фронтовиков и их погибших товарищей свести концы с концами. Чаще всего при этом солидарность озвучивалась не на социологическом языке Э. Дюркгейма, а на языке христианских представлений о милосердии и сострадании, которые предлагали понятные людям формулировки и ритуалы для выражения скорби по погибшим. «История скорби, — пишет Уинтер, — помогает вскрыть сущность общественной солидарности в послевоенный период. Да, в определенном смысле Первая мировая война поставила в центр общественной жизни бесчеловечность. Тем не менее во многих кругах сползание в бесчеловечность было не единственным и даже не основным откликом. Существовало и сострадание, и оно заслуживает того, чтобы признать его важнейшей составляющей процесса возвращения к нормальной жизни в послевоенные годы» (с. 16).

Активное использование религиозного языка для романтизации войны в 1914 г. сменилось в 1917—1918 гг. разочарованием: тяжесть войны все сильнее не стыковалась с героическим нарративом, используемым старыми элитами. И именно в кинематографе и литературе «потерянного поколения» произошло переплетение этого религиозного языка с новым модернистским языком. Фильм А. Ганса «Я обвиняю», романы «Огонь» А. Барбюса и «На западном фронте без перемен» Э.М. Ремарка, живопись и графика О. Дикса выражали взгляды не оторванных от общества интеллектуалов, а огромной части социума. Модернизм оказывался востребован в контексте кризиса старых консервативных элит, использующих героизацию памяти о войне в своих политических целях. На этом фоне низовые практики коммеморации, как показывает Уинтер, выстраивались на пересечении христианских мотивов искупления, социального недовольства и поиска новых форм выражения скорби. Задачей интеллектуалов (как 1920—1930-х гг., так и современных) Уинтер считает стремление сделать эти полуосознанные установки более рефлексивными: «Если мы хотим осмыслить и в конечном итоге оставить в прошлом все катаклизмы европейской истории недавно окончившегося века, нужно мысленно вернуться во времена войны, которая привела в движение все эти живучие центробежные и центростремительные силы, подтолкнув Европу и к единству, и прочь от него. <...> Книг по военной, экономической и дипломатической истории соответствующего периода хватит на несколько библиотек. При этом куда меньше внимания всегда уделялось процессам, посредством которых европейцы пытались осмыслить, а потом — изжить катастрофический опыт войны» (с. 9). То есть речь идет о проработке травматического опыта прошлого, которая противопоставляется его аффективному отыгрыванию или повторению в будущем.

3 Reddy W. *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 2008.

4 См.: Волков В.В., Хархордин О.В. *Теория практик*. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. С. 11.

Именно в этом состоит для Уинтера «поиск смысла беспрецедентной бойни — Великой войны» (с. 10).

Такое осмысление направлено не только в прошлое и не только обладает политической прагматикой в настоящем, но и устремлено в будущее, поскольку настаивает на недопустимости повторения мировой войны: «Воинские мемориалы, безусловно, провозглашают дух гражданственности, однако через напоминание о том, что никак нельзя позволить, чтобы подобные жертвы были принесены повторно» (с. 133). В этом смысле предельно показательно, что завершает книгу Уинтера метафорическое обращение к картине П. Клее «Angelus novus», которая появилась из карикатуры на кайзера Вильгельма II как «пожирателя железа». Ангел истории оказывается устремлен в будущее, а сама акварель Клее в ее знаменитой интерпретации В. Бенямином представляет собой попытку совместить марксистский язык и мессианскую теологию.

Таким образом, концепция практик коммеморации Уинтера принципиально отличается от стратегии консервативной национализации памяти и нейтральности академического языка двумя моментами: главным актором памяти здесь выступают большие социальные группы, а представления о прошлом неотделимы от устремленности в будущее. Важно отметить, что трагедия Первой мировой войны — бессмысленной братоубийственной бойни, вызванной романтизацией милитаризма и имперского наследия, легитимацией растущего социального разрыва между жизнью элит и народов, — в значительной мере объединяет академическую историографию и коллективную память как европейского, так и российского общества. В этом контексте вдвойне странно, что подобная стратегия анализа крайне слабо востребована в российских *memory studies* и публичной истории. Поэтому ее реактуализация представляется более чем перспективной.

\* \* \*

Рецензируемые книги и соответствующие стратегии *memory studies* расходятся прежде всего в понимании носителей/акторов памяти: для А.И. Миллера и его сторонников важна государственная политика памяти; для М. Федотовой — позиция экспертного сообщества; для Дж. Уинтера — низовые практики коммеморации. Кроме того, существенно отличаются их темпоральные установки: в центре внимания исследователей государственной политики памяти находится современность; академическая экспертиза делает ставку на прошлое, «как оно было на самом деле», почти в духе Л. фон Ранке избегая проводить параллели с настоящим; для Уинтера и исследователей публичной сферы дискуссии о прошлом всегда связаны с представлениями о будущем и «горизонтом ожидания» (Р. Козеллек). Прямой корреляцией между акторами памяти и темпоральными установками определяются различия в политических взглядах авторов трех книг: консервативное оправдание оппозиции «свой — чужой» и антагонистической внешней политики, ведущей к конфликту; либеральная деполитизация и отказ обсуждать современные сюжеты; левая критика милитаризма консервативных элит с ее антивоенным пафосом «никогда снова». Ни одна из этих позиций не может претендовать на статус единственно верной. Но в современном контексте третья стратегия явно кажется недооцененной в российском академическом сообществе. В том числе потому, что реактуализирует проблему социальной функции исторической науки и гуманитарного знания: кому они служат — людям, государству или интересам корпорации экспертов? Ответ на этот вопрос напрямую связан с перспективами *memory studies* и выбором соответствующего языка описания прошлого.

Татьяна Венедиктова

# Секрет «сильной прозы» пока не раскрыт

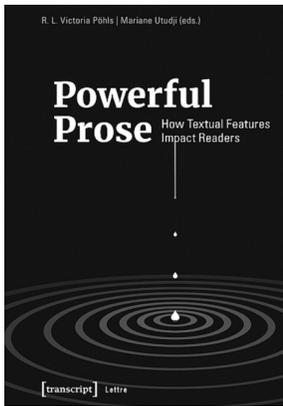
DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_327

## **Powerful Prose: How Textual Features Impact Readers /**

Ed. by R.L. Victoria Pöhls, M. Utudji.

Bielefeld: transcript, 2021. — 261 p. — (Lettre).

Первая конференция под названием «Сильные литературные тексты» («Powerful Literary Fiction Texts») прошла в Университете Брайтона летом 2019 г., вторая — онлайн по причине ковида. Избранные доклады теперь превратились в книжку при поддержке Общества Макса Планка (в одном из его институтов — Институте эмпирической эстетики — работает Виктория Пёльс, соорганизатор конференций и соредатор сборника) и Новой Сорбонны (где преподает Мариан Утуджи, коллега Пёльс по обоим проектам). Международное начинание вдохновлено интересом к действенности литературного текста: довольно последовательно, один за другим, авторы возвращаются к метафоре «сильный текст» («сильная книга»), предлагая разглядеть в ней еще не раскрытый эвристический потенциал.



Понятно, что проблема воздействия литературного текста на читателя не нова. Авторское письмо — вереница выборов, сознательных и бессознательных, которые все адресованы читателю. Филолог-лингвист может описать эти языковые выборы достаточно точно и объективно, а вот читательское восприятие, напротив, объективации сопротивляется: оно индивидуально, вариативно и часто непредсказуемо. Именно это доказывает нам уже более чем полувековой опыт рецептивной эстетики и критики читательского отзыва. Обе «школы» взошли к славе в 1970-х гг., а в 1980-х распространились вширь, да так успешно, что исчезли из актуальной повестки и перестали привлекать внимание как зона ярких теоретических но-

вазий. В последние годы, однако, интерес к читательскому опыту возрождается на новой основе. Ощутимые сдвиги в психологии, нейрофизиологии, когнитивной науке приглашают переформулировать ранее поставленные проблемы под знаком сближения рецептивных штудий с естественно-научной методологией. Ранним теоретикам, таким как В. Изер или С. Фиш, именно с этих позиций все чаще предъявляют претензии: указывают на ограниченность интроспективного анализа и теоретического конструирования, на недостаточность представлений о читателе как о некоторой условной, обобщенной фигуре. Фигуру эту ученый-литературовед часто конструирует по собственному образу и подобию, чем объясняется неявный нормативизм суждений о том, что читатель «должен» или «не может не» переживать. Между тем читатель (за пределами образовательных учреждений) никому ничего не должен, читательский опыт — величина принципиально переменная. Это побуждает исследователей новой формации делать

ставку на эмпирический подход — конкретный, позитивный, доказательный, предполагающий количественную оценку, воспроизводимость и верифицируемость результатов.

Авторы рецензируемого сборника пытаются собрать воедино компетенции, наработанные за последние годы лингвостилистикой, лингвопрагматикой, психологией и когнитивистикой. Ими движет надежда на то, что узкие специалисты проникнутся здоровым любопытством друг к другу, не отрекаясь и от «традиционных» литературоведческих методов вроде «пристального чтения»; в итоге в рецептивных штудиях произойдет новый прорыв, и нам откроется наконец секрет «сильного текста».

Одним из условий «игры по-новому» оказывается усилие расположить в фокусе внимания не печатный, а мультимодальный текст. На конференции в Брайтоне была даже опробована особая процедура: начинать каждый доклад с чтения вслух фрагмента из исследуемого произведения. Хорошую прозу нам всегда хочется озвучить, сообщая ей тем самым чувственную осязаемость, — так почему бы не использовать этот ресурс для аналитического сосредоточения на природе литературной интеракции? Читательский (и слушательский) опыт, тщательно описанный в его «воплощенных» (embodied) формах, служит основой для формирования гипотез, в свою очередь подлежащих проверке, доказательству или опровержению. На далеком горизонте витает мечта о преодолении застарелой предубежденности, которая существует между научными сообществами, — теми, что озабочены теорией, и теми, что работают в эмпирическом ключе. А также между теми, кто видит в литературе материал для обобщений (по жанру, периоду или иным критериям), и теми, для кого драгоценна неповторимость индивидуального, воплощаемая в слове. И наконец, между лингвистами естественно-научной складки и охранителями традиционных эстетических ценностей.

Сверхзадача общей работы заявлена в предисловии, но, сразу скажем, лишь в малой степени реализуется в статьях сборника. Очень приблизительно их можно сгруппировать по трем направлениям. Одних исследователей занимает эмоциональный опыт, транслируемый текстом, других — опыт фокусировки и рефокусировки внимания читателя (путем «выдвижения» на первый план тех или иных языковых или риторических приемов), третьих — опыт симпатических и эмпатических связей между субъектными инстанциями (автор/повествователь, персонаж, читатель). Это, конечно, условная классификация, нередко все три направленности интереса проявляются в одной статье.

*Петер Венцель* (Рейнско-Вестфальский технический университет Ахена, Германия) применяет психобиологический подход к явлениям саспенса и хоррора в «Монахе» (1796) Мэтью Льюиса. Сочинителю этого прототипического готического романа было всего девятнадцать лет, он лихо черпал-воровал из всевозможных, в основном французских и немецких литературных источников, но результат компиляции получился на зависть. С.Т. Кольридж назвал сочинение Льюиса «ядом для юношества», и желающих пригубить «яда» оказалось очень немало. Секрет «силы» этого текста Венцель трактует, оглядываясь на биологический субстрат человеческих эмоций: предлагается различать (1) эмоцию как аффект, то есть спонтанную, как правило стереотипизированную реакцию, тесно связанную с «первичными» переживаниями (страхом, гневом, отвращением и др.), (2) эмоцию как переживание субъективное, формируемое с участием и под воздействием культурных факторов, и (3) эстетическую эмоцию. Последняя категория, оговаривает автор статьи, пока наименее исследована; как правило, это эмоция, характеризующаяся позитивной окрашенностью (ощущением удовольствия, приятной новизны) и внутренней противоречивостью, даже парадоксальностью (смесью радости и печали

или ужаса и наслаждения)<sup>1</sup>. В тексте Льюиса ярко проявляются эмоции первого и второго рода — таковы, например, манифестации страха, сопровождающие конфронтацию хищника и жертвы: ощущение холода, «гусиная кожа», дрожь, учащенное дыхание, онемение, обездвиженность, как бы подверженность гипнозу. Все эти признаки-симптомы, давно и подробно описанные психофизиологами, широко представлены у Льюиса и в готической прозе в целом. Эффект усиливается, по мысли Венцеля, работой базовых метафор (страх — это смерть, холод, скованность), а также разнообразными повторами (рефреном, рифмой, ассонансом, аллитерацией), распространяющимися на читателя жутко-заклинательный эффект. Паттерны биологических реакций, активируя соответствующие участки нейронных сетей, действуют как триггеры эстетических переживаний. Современного читателя не может не раздражать жанровая формульность и архаичность языка Льюиса, и чувство ужаса усугубляется в нем чувством комического гротеска. Переживание эмоции становится более противоречивым и тем самым усиленно-эстетическим.

Парадоксальность эстетического воздействия интригует и других авторов сборника; «силу» современной прозы многие так или иначе выводят из смеси удовольствия с его противоположностью. Например, *Киран Кавана* (Университетский колледж Корка, Ирландия) работает с прозой Джеймса Балларда, чей роман «Автокатастрофа» (1999) изобилует описаниями ран, уродств и болезненных травм. В этих описаниях присутствует специфический эротизм, обращенный к фетишистскому воображению, и читатель не может не испытывать сочувственной возбужденности, происходящей из напряжения между отталкивающим и влекущим, болезненным и смешным. В одной из сцен, например, описывается «волшебное озерцо», образуемое разнообразными телесными выделениями, в которое герой смотрится, любуясь собой на манер Дориана Грея. Вызывающая гиперболичность таких описаний напоминает о бахтинском гротеске, притом что выдержаны они в стиле клинически отстраненном. Образ тела, из которого изливаются, в отсутствие «граничного контроля», кровь, слезы, семя, слизь и т.п., располагается на рискованной границе между почти порнографическим и почти возвышенным. На большинство читателей, констатирует автор статьи, роман Балларда производит впечатление «тошнотворного», и тем острее встают вопросы: зачем это написано? почему опубликовано? как отнестись к издательским паратекстам, напоминающим о «мощной оригинальности» автора книги, «последнего великого представителя английского авангарда»? Роман явно не имеет целью доставить читающему удовольствие. Стало быть, он делает что-то другое, но что? «Чтение “Автокатастрофы”, — обобщает Кавана, — рискует превратиться в активную борьбу за продолжение чтения (an active struggle to proceed)» (с. 92), ввергая читателя в процесс претерпевания или во внутренний спор, возможно не бесплодный.

*Сикста Куасдорф* (Университет Санкт-Галлена, Швейцария) описывает сходный процесс, рассматривая фрагмент из незаконченного романа Дэвида Фостера Уоллеса «Бледный король» (опубликован в 2011 г.). «Радикальный реализм» Уоллеса опирается на прием откровенно избыточного повтора — сообщение массы деталей с почти нестерпимой для адресата мерой подробности. Читатель вынужден инвестировать внимание в вызывающе скучное, искать релевантное в очевидно нерелевантном, тем самым подвергая критической рефлексии привычную

1 Здесь Венцель ссылается на недавние работы Уинфрида Меннингауза (содиректора, кстати, Института эмпирической эстетики): *Menninghaus W. et al. What Are Aesthetic Emotions? // Psychological Review. 2019. Vol. 126. № 2. P. 171—195.* Уместна была бы и ссылка на движение противочувствования, исследованное намного раньше Л.С. Выготским.

нам всем роль зрителя-потребителя. В способности занять такую позицию автору статьи — и, предположительно, автору романа — видится «тихий героизм» современной эпохи.

Еще более вопиющий пример внутренне противоречивой реакции рассматривает *Элина Валовирта* (Университет Турку, Финляндия) на примере «ширпотребного» сетевого романа «Два миллиардера к Рождеству» (2017). Сюжет о любовном треугольнике (не соперническом, а идиллическом) обещает высоко предсказуемое соединение секса и политкорректной романтики — и обещание держит. Текст заранее угадывает желания-фантазии своего адресата, не смущаясь их усредненной пошлостью, — честно выполняет «мастурбационную функцию» (с. 58), не соскальзывая в порнографию, но и не требуя «лишних» эмоциональных вложений. Расчетливость «ангажемента» с коллективным бессознательным аудитории (природа расчета как раз и интересует автора статьи) обеспечивает распространяемость и своего рода «силу» откровенно слабой прозе.

Ряд авторов сборника сознательно фокусируются на «ударных» — начальных или финальных — фрагментах разбираемых текстов. Так, *Кимберли Поджер-Макклаймонт* (Университет Хаддерсфилда, Великобритания) в статье «Знакомство с Джейн: сила начала» приглашает перечитать первую страницу романа Шарлотты Бронте «Джейн Эйр»: «Пойти гулять после обеда в тот день было никак нельзя. Утром мы около часа бродили по садовым дорожкам среди оголившихся кустов, но к обеду (миссис Рид, если не было гостей, обедала рано) ледяной зимний ветер нагнал такие хмурые тучи и захлестал таким дождем, что ни о каких прогулках и речи быть не могло. А я обрадовалась...» и т.д. (пер. И. Гуровой). Предлагается сплошной и очень плотный стилистический анализ этого фрагмента на всех уровнях — лексики, синтактики, звукописи, ритмики, риторики, невидимо присутствующих в тексте концептуальных метафор и т.д., вплоть до знаков препинания: запятой, которая на уровне фразы создает образ отдельности-отделенности Джейн от других детей<sup>2</sup>, или точки с запятой, которая сигнализирует о неявной ироничности тона повествовательницы. Совокупность этих микроэффектов, заключает автор статьи, делает параграф, встречающий нас на входе в роман, на заvistь «сильным» (с. 124).

*Алис Лабур* (Университет Ренн-II, Франция) анализирует первый абзац «Удольфских тайн» (1794) Анны Радклиф: «На живописных берегах Гаронны, в провинции Гаскони, в 1584 г. стоял замок, принадлежавший дворянину Сент-Оберу. Из окон замка открывался вид на равнины Гиенны и Гаскони, расстилавшиеся вдоль реки...» (пер. Л. Гея). Здесь важно то, как именно, сообразуясь с предложениями места и движения, «путешествует» воображаемый взгляд: направляясь вдаль, вблизи, к чему-то ясно зримому или к чему-то расплывающемуся в дымке. Гармоническая пастораль, напоминающая полотна Клода Лоррена, вдруг переходит в грозную величественность горных вершин, как в пейзажах Сальватора Розы. Описание места действия демонстрирует собственную картинность, в чем и усматривается «сила» Радклиф-писательницы, о которой Вальтер Скотт сказал восхищенно, что у нее «глаз живописца и дух поэта» (цит. по с. 161).

*Маривонн Буассо* (Страсбургский университет, Франция) также работает с начальным фрагментом текста: в поле ее внимания — травелог Гаррета Карра «Правление земель» (2017), описывающий пешее путешествие по Ирландии. Кажется, Буассо буквально других авторов придерживается правила, ими же принятого:

2 В оригинале: «Me, she had dispensed from joining the group...» В русском переводе этот тонкий момент не передан, даже притом что порядок слов воспроизведен безупречно: «Меня к их кружку она не подозвала...»

сделать озвучивание текста и вслушивание в него составной частью анализа. В звучании текста, настаивает автор статьи, полнее всего раскрывается его смысловой потенциал, недаром французское слово *entendre* значит и «слышать», и «понимать». При этом ритм звучащей прозы зависит не только от ее внутренних свойств, но и от качества голоса читателя-чтеца, специфики его телесных реакций и т.д. Исследовательницу интересуют зоны/точки «просодической конденсации», в которых сосредоточивается, по ее мысли, ключевая синтаксическая и семантическая информация. В попытке определить такие зоны Буассо рассматривает в качестве параллели к фрагменту из прозы Карра стихотворение ирландского же поэта Дерека Магона. И в том, и в другом случае описывается путь к маяку, и интересным оказывается то, как ритм и порядок слов в описании коннотируют «геопоэтический контекст»: удаленность объекта, его расположенность «на краю земли», движение к нему субъекта, то медленное, то убыстряющееся. Озвучивая текст, читатель как бы в режиме «прямого теле- или радиорепортажа» (с. 142) проживает все эти возможности — по-разному, с учетом разности масштабов между лирической миниатюрой и повествованием, которому предстоит развернуться на сотни страниц.

*Тахир Вуд* (Университет Западного Кейпа, Южная Африка) размышляет о прагматике художественной прозы и, в частности, об определяющей роли в ней агонистических структур. Современный роман, по его наблюдениям, колеблется в промежутке между крайностями — реалистическим «всеведением» (повествователь — безличный голос, за которым читатель признает право знать то, чего в норме знать нельзя) и откровенной, вызывающей условностью письма. Дистанция между автором и персонажем, автором и изображаемой в романе средой предопределяет наклонность читателя к эмпатическому отождествлению с другим или, наоборот, к стереотипизации, карикатуризации другого.

По-своему любопытна и статья *Констанс Робер-Мурайль* (Университет Гюстава Эйфеля, Франция), посвященная стилистическому анализу художественной автобиографии британца Дэвида Митчелла «Блэк Суон Грин» (2006; рус. пер. 2020 («Под знаком черного лебедя»)). Блэк Суон Грин — название деревушки в Вустершире, где живет и учится герой повествования — подросток, страдающий заиканием. Но что такое заикание? Как оно переживается внутренне? Как проявляется внешне (стереотипно ассоциируясь с беспомощностью, неполноценностью)? И как это физиологическое явление проецируется на стиль, эстетическую составляющую речи? Выясняется следующее: с одной стороны, затрудненность, разная скорость течения речи внутренней и «внешней» чревата травматичными для субъекта ситуациями, но они же, с другой стороны, побуждают к креативным решениям. К соматическим эффектам речи, прерывисто балансирующей на грани немоты, оказывается чуток и читатель, и это намечает пути к инсайту, формулируемому словами Ж. Делёза: «Творческое заикание — вот что заставляет язык расти из середины, как растет трава; вот что превращает язык из дерева в ризому, приводит его в состояние вечного неравновесия» (цит. по с. 241).

Каждая из статей, включая и не упомянутые в этом обзоре, содержит в себе маленькое, но любопытное проблемное зерно; сборник же в целом производит впечатление весьма качественной полуудачи. «Полу-», потому что заявка на продвижение количественных методов сделана, но на деле никто из авторов сборника их не использовал. Об оценке и замерах «силы текста» речь идет, но убедительный вариант решения никем не предложен (в чем, собственно, мерить: в граммах? лайках? нейрореакциях?). Даже те конкретные, довольно очевидные возможности, которые открывает «озвучка» текста в аналитических целях, используются непоследовательно. Эмпирический, позитивистский по духу подход демонстрирует свои

преимущества над «абстрактным теоретизмом», но и слабости тоже. Мы наблюдаем в конечном счете пеструю россыпь точно фиксируемых приемов и сопряженных с ними эффектов-реакций. И движемся к пониманию их взаимосвязи — аккуратным, муравьиным шагом по рассеянному множеству частных тропинок. Далеко уйти таким образом не получается, и временами теряется из виду сам вектор движения. Но все же процесс идет, и суть его можно определить, пожалуй, как «пересборку эстетического», — как усилие представить чувственное и умозрительное, миметическое и семиотическое, относительную автономию искусства и разнообразие жизненных практик не в их (более привычном, по умолчанию принимаемом) противоположении, а в сопряженности, сопрягаемости через фигуру субъекта, через идею интересубъективного взаимодействия.

Евгений Савицкий

# Корова-подрывник и сторожевая собака:

О НЕЯСНОСТЯХ В ЛИТЕРАТУРЕ И ФИЛОЛОГИИ

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_333

## Al-Taie Y. *Poetik der Unverständlichkeit: Schreibweisen der „obscuritas“ als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan.*

Paderborn: Brill; Fink, 2022. — 434 S.

## Christen F. *„ins Sprachdunkle“: Theoriegeschichte der Unverständlichkeit 1870—1970.*

Göttingen: Wallstein, 2021. — 395 S. — (Philologien: Theorie — Praxis — Geschichte).

У книги Ивонн Аль-Тайе «Поэтика непонятности: “темные” способы письма как проблематизированное отношение к миру у Иоганна Фишарта, Иоганна Георга Гамана, Франца Кафки и Пауля Целана» и книги Феликса Кристена «“в темноту языка”: история теорий непонятности в 1870—1970-е гг.»<sup>1</sup> много общего как в постановке исследовательских задач, так и в отборе ключевых текстов. Для Аль-Тайе непонятность литературного письма интересна как «способ репрезентации, обла-

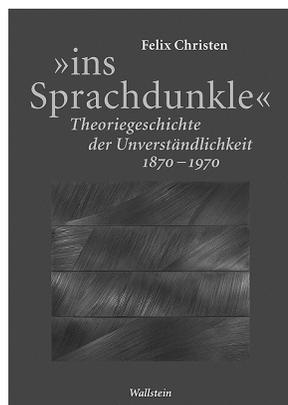


дающий критическим потенциалом в отношении унаследованных и нормированных запасов знания, форм поведения, убеждений и опыта повседневности» (с. 6). Для Кристена неясность важна благодаря своей способности «проблематизировать отношения с объектом и дестабилизировать теоретические построения», что «требует их развития и критического вопрошания самих себя» (с. 16). Оба автора стремятся показать, как неясность из недостатка и помехи, коими она считалась в античной риторике и позднейших неоклассицистических поэтиках, постепенно становилась чем-то, что обладает самостоятельной ценностью, — в равной мере и для литературного труда, и для его критического осмысления в контексте современности.

По мнению обоих авторов, важным моментом в истории осмысления неясности было эссе Ф. Шлегеля «О непонятности» (1800), появившееся, как отмечает Кристен, в связи с дискуссиями о темноте текстов Гамана. Впрочем, в том же упрекали и тексты самого Шлегеля. Позднее Шопенгауэр обвинял в нарочитой непонятности не только Гамана, но и близких Шлегелю «шарлатанов» и «пустозвонов» Шеллинга и Гегеля. «Темнота и неясность выражений, — писал Шопенгауэр, —

1 В заглавии цитируется заметка Т. Адорно о стихотворении Й. фон Эйхендорфа «Волшебная палочка»: *Adorno T.W. Gesammelte Schriften*. Bd. 11. *Noten zur Literatur* / Hrsg. von R. Tiedemann. Frankfurt a.M., 1974. S. 81.

всегда и всюду является очень плохим признаком. Ибо в 99 случаях из 100 она проистекает из неотчетливости мысли...»<sup>2</sup> Аль-Тайе обращает внимание, что ни Шопенгауэр, ни цитировавший позднее эту фразу Ницше не стали пояснять, как обстоит дело с оставшимся 1% случаев, когда темнота выражений вовсе не следует из неотчетливости мысли, а имеет позитивное значение, на возможность которого указывал в своем эссе Шлегель.



Выделяя романтизм как поворотный пункт в отношении к неясности, Кристен и Аль-Тайе следуют за Э. Шумахером, представителем деконструктивистского литературоведения, чья книга «Ирония непонятности» (2000) открывается цитатой из упомянутого эссе Шлегеля: «Непонятность «Атенеума» кроется, несомненно, большей частью в иронии, которая в нем проявляется более или менее повсюду»<sup>3</sup>. Шумахер отмечал, что уже слово «несомненно», которое на рубеже XVIII—XIX вв. (как и в наше время) использовалось главным образом тогда, когда дело обстояло ровно наоборот, заставляет предположить, что на деле взаимосвязь иронии и непонятности отнюдь не ясна. Непонятность иронии, которую Шлегель не столько кон-

статирует, сколько конструирует, остается непроясненной так же, как и его реакция на упрек в непонятности, который он не отвергает, а принимает, комментирует и трансформирует, в результате чего непонятность перестает быть лишь противоположностью понятности, производной от нее. В этой трансформации, по словам Шумахера, и проявляется то, что может быть описано как ирония непонятности: ироническое письмо, которое провоцирует упрек в непонятности; ироническое перетолкование самого упрека; но также и своего рода признание самостоятельной значимости непонятности, которое при этом действует разлагающе на обе части обычного противопоставления понятного и непонятного, а также смещает привычное значение понятия иронии<sup>4</sup>.

Опубликованная двумя годами позднее «История нечеткости» (2002) искусствоведа и теоретика медиа В. Ульриха хотя и посвящена иному понятию, но также содержит указание на особое значение романтизма для последующей его валоризации<sup>5</sup>. Ульрих обращается к статье А. Мюллера «Нечто о пейзажной живописи» (1808), в которой тот задается вопросом, почему на нас так благотворно действуют картины природы. И отвечает: «Как бы различны ни были звуки, пробуждаемые

- 
- 2 Шопенгауэр А. Paralipomena / Пер. Ю.И. Айхенвальда; подгот. текста Т.И. Молчановой и Н.Н. Трубниковой // Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. / Общ. ред. А.А. Чанышева. М., 2001. Т. 5. С. 404.
  - 3 Цит. по: Schumacher E. Die Ironie der Unverständlichkeit: Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man. Frankfurt a.M., 2000. S. 9.
  - 4 Ibid.
  - 5 См.: Ullrich W. Die Geschichte der Unschärfe. 2. Aufl. Berlin, 2009. О «кризисе понимания» на рубеже XVIII—XIX вв. см. также: Krisen des Verstehens um 1800 / Hrsg. von S. Heinen, H. Nehr. Würzburg, 2004. О четкости и нечеткости видения, а также о филологии как «науке непонимания», в том числе в связи с Ф. Шлегелем, см.: Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М., 2010. О рассматриваемой Ямпольским проблеме узнавания нечетких и деформированных лиц см. также: Савицкий Е. Лицо, его искажение, утрата и подмена в истории европейской культуры: [Обзор западных исследований] // Новое литературное обозрение. 2017. № 148. С. 309—320.

в душе разнообразной местностью, но всех их гармонически связывает постоянно повторяющийся основной аккорд»<sup>6</sup>. Таким образом, дело в особом настроении, при котором земля и небо, вообще все природные элементы, сливаются в единое целое: «...когда человек поднимает глаза, то видит больше и дальше, тогда очертания земных предметов размываются, цвета их становятся мягче, воздух и земля, кажется, сливаются...»<sup>7</sup> Мюллер отмечал, что, будь наше зрение развито сильнее, мы были бы неспособны к таким переживаниям, напоминающим порой туманные образы детства, но также и указывающим в будущее, на грядущую старость — «наступление дряхлости, когда стихии не рушатся грозно, а тихо и мирно сочетаются друг с другом»<sup>8</sup>. Таким образом, нечеткость является не просто противоположностью четкости, ее количественным уменьшением, а чем-то качественно совершенно иным, состоянием, когда преодолеваются полюса времени, прошлое и будущее сливаются вместе.

Как отмечал Ульрих, стремление к четкости видения со времен Ренессанса и особенно в эпоху научной революции XVII в. с ее потребностью в телескопах и микроскопах было связано с желанием обрести власть над миром. Историк науки С. Шеффер указывал даже на связь научных экспериментов того времени, стремления обрести более совершенное зрение с идеями религиозного обновления, поиском путей регенерации человеческого тела, чтобы оно (включая глаза) снова стало таким, как у праотца Адама до грехопадения, — подобным божественному прообразу<sup>9</sup>. Не случайно поэтому, писал Ульрих, что пристальное разглядывание кого-либо могло трактоваться в XVIII—XIX вв. как властный, агрессивный и оскорбительный жест, из-за которого было можно даже быть вызванным на дуэль. В этом смысле расслабленный и свободный взгляд вдаль обеспечивал вместо дистанции, анализа и контроля дружественное единение с мирозданием. Стремление живописи этого времени к нечеткости<sup>10</sup> было связано также с тем, что, по замечанию Ульриха, она впервые со времен Ренессанса начинает ориентироваться в качестве образца не на литературу, а на музыку. Живопись теперь должна была не фиксировать внимание на каких-то деталях, не поучать или развлекать, а создавать настроение, побуждающее к свободной рефлексии. Позднее это отвращение к деталям, стремлению постичь сюжет станет отличительной чертой всей модернистской живописи.

Аль-Тайе и Кристена также интересуют то, как неясность и непонятность из дефекта превратились в важный инструмент проблематизации нормативного и стремящегося к доминированию знания. Как отмечают оба автора, в современном немецком литературоведении непонятность стала постоянной темой исследований по крайней мере со времени публикации «Структуры современной лирики» (1956)

- 
- 6 Мюллер А. Нечто о пейзажной живописи // Эстетика немецких романтиков / Сост. и пер. А.В. Михайлова. М., 1987. С. 491.
  - 7 Там же. О четкости и нечеткости настроений см.: *Савицкий Е.* Литература и музыка, настроение и атмосфера от Пифагора до Бёме: (Рец. на кн.: Moosmüller S. Von der „himmlischen Harmonie“ zum „musicalischen Krieg“. Göttingen, 2020; *Katschthaler K.* Zwischen Atmosphäre und Narration. Bielefeld, 2022) // Новое литературное обозрение. 2022. № 176. С. 309—319.
  - 8 Мюллер А. Указ соч. С. 491.
  - 9 См.: *Schaffer S.* Regeneration: The Body of Natural Philosophers in Restoration England // *Science Incarnate: Historical Embodiments of Natural Knowledge.* Chicago; L., 1998. P. 83—120.
  - 10 Это стремление к выработке семантически различных настроек взгляда можно обнаружить и в повседневной культуре того времени; см.: *Вайнштейн О.Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни. 2-е изд. М., 2006. С. 284—306.

Г. Фридриха<sup>11</sup>, хотя в этом ключе рассматривалась в основном литература Новейшего времени<sup>12</sup>. Новый этап изучения этой проблематики начался в 1980-е гг. под влиянием теорий Ж. Деррида и П. де Мана. Так, Ю. Форман в статье «О (не)понятности» (1994) указывал на постоянные колебания в истории литературы между стремлением к ясности и неясности<sup>13</sup>. Подобно Шумахеру, Форман обращается к Шлегелю и его требованию признать «одновременность понятности и непонятности» в художественном произведении. Как пишет Кристен, деконструктивистские прочтения были важны в том числе из-за поднятых ими вопросов политического и этического характера: неясность трактовалась как проявление радикальной инаковости Другого, которая нуждается в признании, а не присвоении и ассимиляции, и эти вопросы рассматривались, помимо прочего, в связи с границами репрезентации холокоста<sup>14</sup>. В то же время, по мнению Аль-Тайе, в таких исследованиях часто происходит опрокидывание в прошлое деконструктивистских теоретических моделей и остаются незамеченными специфические формы возникновения и функционирования неясностей в другие эпохи.

Более новый виток дискуссий был связан со статьей К. Шперхазе «“Темнота поэзии” как вызов филологии» (2010)<sup>15</sup>, в которой автор прослеживал историю трактовки «obscuritas» исследователями, но, как отмечает Аль-Тайе, при этом смешивал различные понимания неясности и родственных ей явлений, в результате чего выявилась потребность в более обстоятельной их классификации. В частности, Аль-Тайе считает необходимым различать случаи, когда текст обладает неисчерпаемым богатством смыслов, широкими возможностями его интерпретации и потому не сводим к какому-то одному ясному значению, и случаи, когда текст неясен уже на буквальном уровне и проблема не в интерпретации с ее бесконечной взаимной дополнительностью значений, а именно в возможности понимания. Подобно большинству исследователей последнего времени, Шперхазе рассматривает непонятность с точки зрения риторики и герменевтики, однако есть, отмечает Аль-Тайе, и другой аспект, связанный с логикой и эпистемологией, с проблематизацией возможностей человеческого понимания и специфической природой вещей, на которые оно направлено. На это, по мнению исследовательницы, указывал, в частности, Шопенгауэр, выдвигая спорный тезис о происхождении неясности от нечеткости мысли в большинстве, но не во всех случаях.

Как пишет Аль-Тайе, новейшие исследования неясности достигли определенных успехов в уточнении ее значений, но в целом все же остаются в рамках сфор-

- 
- 11 Фридрих Г. Структура современной лирики: от Бодлера до середины двадцатого столетия / Пер. Е.В. Головина. М., 2010.
  - 12 В частности, в работах представителей Констанцской школы; см.: Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexionen: Lyrik als Paradigma der Moderne; Kolloquium Köln 1964, Vorlagen und Verhandlungen / Hrsg. von W. Iser. München, 1966. Более старым примерам непрозрачного «герметического» письма посвящен сб.: Hermetik: Literarische Figurationen zwischen Babylon und Cyberspace / Hrsg. von H.J. Drügh, M. Herrmann, N. Kaminski. Berlin, 2002.
  - 13 См.: Fohrmann J. Über die (Un)Verständlichkeit // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1994. Bd. 68. S. 197–213.
  - 14 См.: Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution” / Ed. by S. Fridlander. Cambridge, MA, 1992. См. также о нечетких фотографиях Аушвица: Didi-Huberman G. Images malgré tout. P., 2003. Кристен отмечает и этическое значение дистанции в эстетической теории Т. Адорно, а также у Э. Левинаса и П. Целана, — значение, о котором более подробно пишет Аль-Тайе.
  - 15 Spoerhase C. Die „Dunkelheit der Dichtung“ als Herausforderung der Philologie // Konzert und Konkurrenz: Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert / Hrsg. von C. Scholl, S. Richter, O. Huck. Göttingen, 2010. S. 133–155.

мировавшейся в эпоху Просвещения традиции, для которой ценностью обладало прежде всего понимание, а непонимание оставалось чем-то сугубо отрицательным, и, соответственно, его творческие и продуктивные возможности не замечались. Свою задачу исследовательница видит в том, чтобы попробовать рассмотреть непонятное письмо как специфическое средство литературы, при помощи которого ставятся под вопрос доминирующие образцы мышления, стремящиеся одомашнить и контролировать мир. Литература способна ломать нормированные и конвенциональные способы использования языка, вызывать этим раздражение, производить разнакомление с миром, но не для того, чтобы создать новые нормы, а чтобы лишить знание стабильности.

Формулируя таким образом свою задачу, Аль-Тайе отграничивает свое исследовательское поле от изучения непонятого в духе «постгерменевтики» Х.У. Гумбрехта и Д. Мерша, смещающей фокус с проблем понимания на те аспекты художественных произведений, которые не связаны со значением и описываются при помощи понятия «присутствие»<sup>16</sup>. И наоборот, Аль-Тайе примыкает к деконструктивистам, трактуя непонятность как следствие неустранимой в процессе понимания многозначности и амбивалентности текста, но она важна для нее не как отсылающая лишь к самой себе игра знаков, а как вызов существующим нормативным формам понимания.

Кристен, в отличие от Аль-Тайе, стремится не создать историю неясности в литературе, а рассмотреть, как неясность по-особому проблематизируется в разных областях — в риторике, герменевтике, эстетике и поэтике. Поэтому он обращается к Ницше, Хайдеггеру, Адорно и Целану — авторам, которые к тому же хронологически помещаются между изучавшимися Шумахером Гаманом, Шлегелем и Деррида с де Маном. А Аль-Тайе, как и Шумахер, обращается к Гаману, который в последние годы часто трактовался как предтеча деконструктивизма, и стремится показать зазор между современными теориями и использованием непонятности у этого автора XVIII в., для которого была важна более ранняя традиция, в частности Ф. Рабле, весьма непонятный перевод которого в конце XVI в. был выполнен И. Фишартом. Эти старые случаи использования неясности позволяют, по мнению исследовательницы, лучше выявить специфику ее функционирования у авторов XX в., таких как Кафка и Целан.

Начинают же Аль-Тайе и Кристен с пространных экскурсов в предысторию понимания неясности с античных времен, при этом у Кристена этот экскурс интегрирован в главу о Ницше и его понимании неясности. В работе «К генеалогии морали» (1887), в самом начале третьего рассматривания «Что означают аскетические идеалы?», Ницше писал: «Понимают ли меня?.. Поняли ли меня?.. “Решительно нет, сударь!” — Итак, начнем с начала»<sup>17</sup>. По мысли Кристена, задаваемые вопросы направлены против тех, кто считает, что все уже понял, и потому по-настоящему хорошим собеседником оказывается тот плохой читатель, который «решительно» ничего не понимает, а значит, и не понимает неверно, замкнувшись в устоявшихся трактовках. Ницше не только иронизирует над усталым читателем, добравшимся до третьей части книги, чтоб обнаружить, что все надо начать заново, но и, как отмечает Кристен, ставит вопрос о природе понимания. В более раннем отрывке 1880 г. он рассуждал о том, что значит понять некую мысль: она вызывает представление, которое вызывает восприятие, которое вызывает чувства, которые по-

16 См.: Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Пер. С. Зенкина. М., 2006; Mersch D. Posthermeneutik. Berlin, 2010.

17 Ницше Ф. К генеалогии морали / Пер. К.А. Свасьяна // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 472.

добны глухому звуку от упавшего в глубину камня. Этот глухой звук мы, считает Ницше, и называем пониманием. Оно возникает не из строгих причинно-следственных связей, а из ассоциаций, возникающих при звуке того или иного слова, и как складываются такие ассоциации — никому неизвестно. Само понимание есть нечто непонятное. Д. Юм, чью теорию ассоциаций использует здесь Ницше, полагал, что они, ассоциации, формируются во многом случайно и в силу неосознаваемой привычки.

Непонятное становится предметом размышлений Ницше уже в 1872—1873 гг. в связи с читавшимся им в Базельском университете курсом лекций по античной риторике. В нем он разбирает критику Цицероном и Квинтилианом темного стиля, избыточно использующего тропы и фигуры речи вопреки классицистическому идеалу ясности (*perspicuitas*). По мнению же Ницше, тропы и фигуры конститутивны для всякого языка. Так, в «Рождении трагедии», опубликованной в том же году, когда начался лекционный курс, Ницше в связи с Архилохом и Пиндаром пишет о своего рода непонятности лирики, которую сближает с музыкой, породившей ее. Темнота раннегреческой лирики не недостаток, а важнейший ее элемент, ведь она, подобно музыке, не нуждается в образе и понятии, а лишь терпит их рядом с собой. Учитывая важность античных текстов для Ницше, Кристен находит нужным обратиться к ним самим, чтобы выявить в них сложность трактовки соотношения ясности и неясности (о которой рассуждает в понятиях *asapheia* и *obscuritas*).

В отличие от Аль-Тайе, констатирующей в целом негативное отношение к неясности в античной риторике, хотя и указывающей на отдельные сферы, где та поощрялась (загадки, пророчества, оккультные тексты и др.), Кристен обращает внимание на ряд значимых различий у греческих и римских авторов. Так, если Аристотель оценивает отклонение от языковой нормы позитивно, в частности при заимствовании необычных иностранных слов, то для Цицерона и Квинтилиана это недопустимо, и не только из-за того, что речь делается менее понятной, но и потому, что говорящий показывает себя как чуждого римскому народу. Стилистика оказывается связана с личностью говорящего, его гражданской принадлежностью или исключением. При этом именно с *obscuritas* была связана для Квинтилиана потребность в понимании: слушатель речи нуждается в нем тогда, когда она не ясна, не проникает в его сознание подобно лучам солнца. Самостоятельное понимание, однако, представляет собой большую опасность, поскольку делает эффект от речи непредсказуемым, а в условиях политических дебатов или судебных прений это недопустимо. Кристен переводит как «понимать» используемый Квинтилианом глагол *interpretari*, но, возможно, здесь было бы уместнее говорить об истолковании, как на это указывала Аль-Тайе. Впрочем, Квинтилиан пишет и о необходимости в переводчике (*interpres*), что может означать непонимание на буквальном уровне. В итоге Кристен приходит к выводу, что оратора, по Квинтилиану, подстерегают разнообразные опасности, общим знаменателем которых является угроза самостоятельного понимания речи слушателем, способным понять ее по-своему. Чтобы избежать этого, важно использовать слова в их собственном значении, в связи с чем Ницше замечает, что нет никакого ясного критерия, который позволял бы отличать изначальное «собственное» значение слова от вторичного и искаженного, поскольку уже первичное соотнесение слов с выделяемыми в реальности отдельными вещами основано во многом на произвольных разграничениях.

В отличие от Цицерона и Квинтилиана более близкий к Аристотелю Деметрий в трактате «О стиле» оправдывал неясность как элемент «мощного стиля». Она не следствие неправильного использования отдельных элементов речи, а ее важнейшая составляющая: «И неясность — готов поклясться — пожалуй, нередко — сама мощь, ведь подразумеваемое действует сильнее, а “разжеванное” вызывает пренеб-

режение»<sup>18</sup>. Тем самым Деметрий оправдывает и усилие слушателя, стремящегося понять оратора. Уже у Аристотеля чуждо звучащая речь заслуживала заинтересованного восхищения так же, как живущие в далеких краях люди с их обычаями, и подобный эффект отдаления и связанного с ним продуктивного удивления имеет в виду и Деметрий.

Таким образом, Кристен, в отличие от Аль-Тайе, прослеживает двойственность античной традиции, в которой, однако, обнаруживаются сходства с дискуссиями XX в., где валоризация неясности тоже увязывалась с признанием инаковости Другого. У Аль-Тайе же античной традиции осуждения неясности противопоставляется библейская экзегеза в традиции Августина, который скептически относился к попыткам авторов вроде Тихония Африканского составить исчерпывающий комментарий Священного Писания в духе стремящейся к ясности античной риторики. Для Августина и позднейшего средневекового богословия неясность из проблемы текста превращается в проблему границ человеческой способности познания. Она не то, что нужно скорее преодолеть, а то, над чем нужно размышлять в никогда до конца не реализуемом стремлении приблизиться к Богу. Именно непонятные слова заставляют нас стремиться к чему-то большему, чем доступное нашему пониманию сейчас, они не уменьшают знание, а преумножают его. Темный текст предостерегает нас от гордыни и не дает возникнуть скуке от слишком легко доступного знания. Таким образом, темнота не только связана со сложностью божественных тайн, лишь ограниченной их доступностью нам, но также имеет педагогический характер. Более того, темнота оказывается проявлением божественного света: как часто указывается в средневековой латинской поэзии, она вызывает в нас бодрость и тренирует разум.

Для Эразма Роттердамского в начале XVI в. это было проявлением христианского смирения — признать, что в Библии есть места, которые Господь не захотел сформулировать для нас ясно. Ему возражал М. Лютер, считавший, что все неясности суть измышления софистов, которые по воле дьявола хотят воспрепятствовать нашему самостоятельному чтению Писания. Если и есть отдельные неясности, то они происходят от недостаточного владения лексикой и грамматикой, при этом неясные места могут быть прояснены при помощи ясных. Таким образом, Лютер вновь переносит неясность на уровень текста. Он, однако, подчеркивает и аспект восприятия — слепоту тех, кто жалуется на неясность. Лютеровское требование «ясности и отчетливости» повлияло на немецких философов начала XVIII в. (Г.В. Лейбница, К. Вольфа), которые, впрочем, стремились реализовать его в суждениях, свободных от риторики и основанных на абстрактном анализе чувственных данных с использованием научного языка.

Как реакция на это увлечение ясностью и появляются сначала тексты Гамана, а затем и эссе Шлегеля, в котором, по словам Аль-Тайе, непонятность впервые рассматривалась с эпистемологических позиций как позитивная величина, а не стилистический недостаток. Шлегель считал необходимым различать два вида объектов: такие, представление о которых основано на аналитической дифференциации и интересубъективной коммуницируемости, и такие, которые возникают в индивидуальном созерцании и сплавляются в синтетическом целом. Для Шлегеля были важны не столько тексты, сколько разные способы мышления. Он иронично отзывался о тех, кто, будучи приверженцем ясности, увлекается этимологией слов и видит основу непонятности в непонятливости. Как на это уже указывал Шумахер, Шлегель возражал против корреляции между неясным познанием и темным язы-

18 Деметрий. О стиле / Пер. Н.А. Старостиной и О.В. Смьки // Античные риторики / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М., 1978. С. 277.

ком, для него непонятность (*Unverständlichkeit*) коренится в самом рассудке (*Verstand*). При этом Аль-Тайе спорит с герменевтической трактовкой Шлегеля у М. Бауэра, который считал, что в конечном счете Шлегель все равно стремится к пониманию: непонятность может и должна быть преодолена, но не односторонне, через фокусирование на непонятном объекте, а посредством рефлексии собственной позиции читателя по отношению к тексту. Иное, будущее понимание рассеет все непонятности<sup>19</sup>. Как замечает Аль-Тайе, Бауэр пренебрегал словами Шлегеля, прямо утверждавшего, что непонятность не следует рассматривать как нечто плохое, от чего следует избавиться. Шлегель даже рассуждал о том, что благополучие отдельных семей и целых наций основывается на чем-то таком, к чему не смеет притрагиваться беззаконный разум. Само счастье отдельного человека имеет исток в точке, которая должна быть оставлена в темноте, но на ней все держится, и попытка разума притронуться к ней приведет к краху всего. Таким образом, в понимании Шлегеля граница познания конститутивна для жизни человека.

Подобная апология непонятности становится вновь актуальной в XX в., когда Адорно в полемике с Брехтом и Сартром настаивает, что политически ангажированное искусство «сбилось с пути», что выступать против свободного от целесообразности, герметичного искусства — значит вступать в союз с культурно-консервативными силами. Адорно пишет о «шоке непонятности», который потрясает устоявшиеся значения языка. Продолжают эту линию рассуждений деконструктивисты, а также Х.-Г. Гадамер, не раз признававший свою близость к раннему романтизму и указывавший, что целью понимания должно быть вовсе не слияние горизонтов в прочном и определенном единстве, а возможность продолжения разговора<sup>20</sup>. Как и Деррида, он считал нужным уделять больше внимания непонятному, которое открывается в тексте, в частности литературном, и, хотя воспринимается нами как языковая непонятность, по сути происходит от культурной ограниченности познавательных способностей, провоцирует их критику и тем подрывает связанные с пониманием ожидания и привычные жизненные ориентиры.

Обращаясь далее к творчеству И. Фишарта, первого из основных героев ее книги, Аль-Тайе цитирует знаменитые заключительные строки Ницше из введения к сочинению «К генеалогии морали»: «Конечно, чтобы практиковать таким образом чтение как искусство, необходимо прежде всего одно свойство, от которого на сегодняшний день вполне основательно отвыкли — и оттого сочинения мои еще не скоро станут “разборчивыми”, — необходимо быть почти коровой и уж во всяком случае не “современным человеком”»: необходимо *пережевывать жвачки...*»<sup>21</sup> Этот образ читателя как коровы Аль-Тайе обнаруживает и у Фишарта, который противопоставляет его образу собаки, стремящейся быстро разгрызть кость и проглотить ее содержимое или спешно выхлебать суп.

Метафоры Ницше, связанные с правильным и неправильным поеданием, с грязным и чистым, интересуют и Кристена — в связи с лекционным курсом 1872—1873 гг. Если в «Рождении трагедии» риторика почти не упоминается, то в лекциях (под влиянием работ Г. Гербера) она помещается в центр внимания и понимается расширительно, как вообще язык. Всякий язык есть уже искусство, философия языка становится исследованием риторики. Комментируя требование чистоты языка у Квинтилиана, Ницше отмечал, что здесь важно различие провинциаль-

19 См.: *Bauer M. Schlegel und Schleiermacher: Frühromantische Kunstkritik und Hermeneutik*. Paderborn, 2011. S. 141.

20 См.: *Gadamer H.-G. Frühromantik, Hermeneutik, Dekonstruktivismus // Gadamer H.-G. Gesammelte Werke*. Bd. 10. Hermeneutik im Rückblick. Tübingen, 1995. S. 126—129.

ного, диалектного языка и языка нормального, каковым, однако, оказывается санкционированное обычаем использование языка образованными людьми. Следовательно, нет ничего, что было бы само по себе чистым или грязным. Чистым становится то, что не выделяется, не привлекает к себе внимания и в то же время существует благодаря длительному воспроизведению элитами. При этом новые языковые стандарты приходят на смену отжившим благодаря отклоняющимся от нормы варваризмам. Всякая чистота, всякая норма изначально составлена из нечистого, основана на повторении варваризмов.

Наряду с иностранными словами неясность, по Квинтилиану, создают архаизмы. И вновь Ницше сомневается в возможности ясно отличить устаревшее от современного, тем более что старые слова то и дело возвращаются в язык, и то, что было архаизмом для лексикографов XVIII в., может стать обиходным в 1870-е. Поскольку и здесь все дело в социальной конвенции, то оказывается проблематичным само восходящее к Аристотелю противопоставление украшенной (использующей тропы и фигуры) и простой речи. Цицерон полагал, что риторические украшения, как и одежды, возникли по необходимости, но со временем стали использоваться для придания более благородного облика. Эта преемственность, однако, у Цицерона и Квинтилиана переводится в различие между глупым использованием тропов и фигур теми, у кого в силу необразованности просто не хватает слов, и изысканной роскошью изобретения новых образов. Различие чистой и грязной речи вновь оказывается лишь конвенцией; античная критика *obscuritas* оказывается для Ницше несостоятельной.

Об элитарных и «грязных» способах использования языка речь идет и у Аль-Тайе — в связи с Фишартом и его переводом «Гаргантюа» (1534) Рабле, изначально изданным в 1575 г. под названием «Отменная необыкновенная история о жизни, деяниях и возлияниях от безделья за полной чашей прославленных рыцарей и господ Грангузье, Гаргантюа и Пантагрюэля, королей Утопии и Нетового государства»<sup>22</sup> и переиздававшимся в 1582 и 1590 гг. с дополнениями, благодаря которым перевод оказался более чем втрое объемнее оригинала. В XVIII в. И.Г. Готтшед упоминал «Отменную необыкновенную историю...» как показательный пример непонятного письма. Уже в самом начале книги встречается вышеупомянутое сравнение чтения с заглатыванием или пережевыванием, причем с собакой сравниваются недостаточно благочестивые каноники. Аль-Тайе видит в этом отсылку к средневековой практике *ruminatio*, дословно — «пережевывания» текста, то есть его повторяющегося прочтения и все более глубокого продумывания.

Как отмечает Аль-Тайе, для литературы Средневековья и раннего Нового времени было обычным делом сравнивать чтение с употреблением пищи животными. Особенно часто упоминалась собака, которая, среди прочего, была еще и образом античного киника. О ней говорится и в Евангелии от Матфея, где рекомендуется не разбрасывать жемчуг перед собаками и свиньями. Эта цитата стала расхожим обоснованием темноты высказывания; сам Фишарт использовал ее в составленном совместно с последователем Парацельца М. Токситом (И.М. Шульцем) «Ономастиконе» — одном из популярных в то время словарей языка алхимиков. Авторы оправдывают его появление тем, что лишь объясняют значение отдельных слов, не затрагивая более важного уровня непрямого, образного использования языка, который останется недоступен читателям, стремящимся быстро все проглотить, не способным открыть более глубокий, скрытый смысл.

21 Ницше Ф. Указ. соч. С. 414.

22 Пер. Б.И. Пуришева (*Пуришев Б.И. Иоганн Фишарт и немецкая сатира конца XVI в. // История всемирной литературы: В 8 т. М., 1985. Т. 3. С. 201.*)

Аль-Тайе делает еще один экскурс в прошлое, указывая на то, что в XIV в. благодаря Петрарке и Боккаччо признавшееся богословами право божественных текстов на таинственность переносится в светскую сферу: непонятность становится нормальным атрибутом также и литературных сочинений, хотя они не уравнивались со священными. Наряду с высказыванием евангелиста о жемчугах оба ренессансных автора ссылались еще на Августина, при этом Боккаччо в трактате «О поэзии» отмечал, что и сам Святой Дух диктовал неясно. Фишарт, однако, высмеивает непрозрачность как способ защиты текста, как необходимость разгрызать кости, чтобы проникнуть в суть. Используемый же Рабле образ собаки обрастает у него сравнениями, не позволяющими ясно отличить умную грызущую собаку от глупой, хлебающей суп (то есть, подобно кинику, довольствующейся самым простым). Им обеим противопоставляется корова с ее *ruminatio*, и по этому принципу нескончаемого нанизывания и повторения образов, которые становятся все более избыточными и размываются, строится весь текст «Отменной необыкновенной истории...». Таким образом, *ruminatio* превращается из инструмента рецепции текста в инструмент его производства, и, осознанно используя его, Фишарт завершает начатую Петраркой и Боккаччо секуляризацию непонятности. При этом он не прячет за несерьезной поверхностью глубокие теоретические вопросы, служащие подлинным содержанием: для него важнее воздействие текста, определяемое, среди прочего, через медицинское учение о гуморах. Тексты способны влиять на соотношение гуморов, позволяя избавиться от меланхолии, уменьшить количество черной желчи, вообще понизить степень влажности организма, и в этом заключается очищающее, катарсическое воздействие литературы.

Аль-Тайе соглашается с Р. Цюмнером, критиковавшим старые определения маньеризма как стиля и указывавшим, что, используя сложившиеся художественные формы, маньеризм стремится к иным, по сравнению с прежними, воздействиям<sup>23</sup>. В то же время она критикует Цюмнера за стремление анализировать маньеристские тексты с позиции нарратологии. Ей ближе позиция Р. Зимона, видевшего специфику маньеризма не в повествовании, а в особенностях работы с языком, непрозрачность которого обретает самостоятельное значение<sup>24</sup>. По мнению исследовательницы, Фишарт, с одной стороны, выставляет в глупом виде современную ему филологию с ее поиском аллегорических значений и скрытого духовного смысла, но с другой — использует потенциал лексического богатства и многозначности, когда в процессе «пережевывания» постоянно вращает слова, но уже не для их истолкования, а для создания особой манеры письма. Полнота смысла, которую монахи искали за его поверхностью, теперь в изобилии, даже чрезмерном, производится самим письмом с его каталогами синонимов и пр. Как заключает Аль-Тайе, корова, приходящая на смену разгрызающей кости собаке, не следует логике бинарного порядка внутреннего и внешнего, а в непрерывном метаболическом преобразовании делает возможным умножение имеющихся перспектив.

Подобным же образом Аль-Тайе рассматривает и других авторов, стремясь выявить специфику их работы с непонятным, связать ее с культурным контекстом эпохи, а также раскрыть ее подрывное значение. Так, Гаман наполняет свои тексты не вполне прозрачными отсылками к древним и современным авторам, выстраивает их в оппозиции, противоречащие обычным соотношениям, создает

23 См.: *Zymer R. Manierismus: Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt*. Paderborn, 1995.

24 См.: *Simon R. Die Idee der Prosa: Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*. München, 2013.

новые контексты для их восприятия. Это отмечал уже Шумахер, указывавший, что Гаман редко подчиняет свои тексты развитию большой идеи, а скорее оперирует, как кажется, второстепенными частностями. Аль-Тайе считает, что все же у Гамана всегда есть основная линия аргументации, но она действительно развивается вдоль многочисленных интертекстуальных намеков, которые не всегда можно распознать.

Выстраиваемые Гаманом сопоставления сопротивляются стремлению понимать посредством дискурсивных противопоставлений, разграничивающих вещи и не позволяющих им сталкиваться, тем самым подавляющих противоречия. Вслед за А. Кошорке Аль-Тайе пишет, что, когда все кажется ризоматически связанным друг с другом, учреждение порядка может заключаться уже в чисто негативной операции прерывания семиотической взаимозависимости<sup>25</sup>. Подобным образом Х. Блюменберг, ссылаясь на А. Гелена, писал, что возникновение понятий связано с разгрузкой в условиях избыточности внешних раздражителей<sup>26</sup>. Гаман же не стремится к уточняющему и экономному использованию понятий, ему важнее черпать в них льющееся через край богатство образов, позволяющее языку снова приблизиться к самим вещам. Выстраивая свои калейдоскопы образов как сравнения, Гаман не пытается устранить дискурсивные различия, а провоцирует и усиливает сбивающую с толка игру понятий в их меняющихся в зависимости от дискурсивного контекста значениях. В то же время такого рода поэтика неясности позволяла Гаману по-особому выстраивать отношения с современными ему сторонниками Просвещения (Мендельсоном, Кантом, Беренсом), критикуя их, но и рассчитывая на их поддержку и понимание. Именно этому порой служат его амбивалентные сопоставления, как, например, сравнение себя с Сократом, который, с одной стороны, занимался рациональной критикой и потому был важной для Просвещения фигурой, а с другой — оставался непонятым для современников, как показал Аристофан в «Облаках». Саму комедию Аристофана, которая обычно прочитывалась как глумление над Сократом и именно поэтому ценилась в предыдущие века, отдававшие предпочтение защите благочестия, а не рациональной критике, Гаман переосмысливает как изображение непонятности греческого философа, что позволяет предстать в другом свете и непрозрачности гамановских «Достопримечательных мыслей Сократа».

Обращаясь к значению вопросов, задаваемых в текстах Кафки, и к поврежденному тексту/телу у Целана, Аль-Тайе также подчеркивает связь между специфическим использованием неясности и современным контекстом — новыми социальными формами и развитием техники, делающими ненадежными сложившиеся образы мира, и травматическим переживанием холокоста. Так, у Кафки (в записках, дневниках и литературных произведениях) вопросы сами по себе, на буквальном уровне, понятны, но они сталкивают действующих лиц и обстоятельства так, что весь контекст утрачивает однозначность, становится непонятым. В связи с этим Аль-Тайе касается теоретических дискуссий последних лет о том, что значит спрашивать, и противопоставляет позиции Гадамера, для которого вопрос всегда уже предусматривает ответ, и В. Хамакера, стремящегося оторвать вопрос от ответа и рассматривать его как нечто самостоятельное, ценное тем, что он приоткрывает нечто не вполне определенное, вызывающее непонимание, растерянность<sup>27</sup>. Спрашивание как возможность избежать эссенциалистской позиции было важно и для

25 Ср.: Koschorke A. Wahrheit und Erfindung. Frankfurt a.M., 2012. S. 186.

26 См.: Blumenberg H. Theorie der Unbegrifflichkeit. Frankfurt a.M., 2007. S. 26.

27 См.: Hamacher W. Fragen und keine. Philosophie // Wer hat Angst vor der Philosophie: Eine Einführung in die Philosophie / Hrsg. von N. Bolz. München, 2012. S. 195—235.

таких разных авторов, как Хайдеггер и Адорно, о которых пишет Кристен, в книге которого, однако, нет критического продумывания самого спрашивания, например рассмотрения того, в какой мере для Хайдеггера оно, позволяя избежать высказываний, делающих нас причастными современной технической культуре с ее стремлением к просчитываемости, понятности и управляемости мира, само оказывается стремлением к метафизически чистому, не нуждающемуся в дальнейшем продумывании, на что обращал внимание еще Деррида<sup>28</sup>.

Стремясь уточнить классификации неясностей, сделать более понятными различные их виды и методы использования, Аль-Тайе то и дело подчеркивает их продуктивность, тем самым представляя их не такими страшными и неприбыльными, какими кажутся они на первый взгляд. Речь здесь идет о рассчитанном и продуманном использовании неясностей, а не о спонтанном нечленораздельном бормотании. В этом смысле интерес Кристена иной. У Ницше, Хайдеггера, Адорно и Целана он обращает внимание на то, как проблематизируется избегание неясности, которое оказывается связано с разными формами социального исключения. Цитируемые в конце его книги слова Адорно о важности нецелесообразного (и, в частности, непонятого) могут быть обращены против Аль-Тайе. Если Аль-Тайе стремится выявить присущую непонятности логику, то Кристен показывает, как всякое понимание коренится в темноте непонятого, что можно сравнить с характерными для Европы XVIII—XX вв. конфигурациями «эстетического бессознательного», описанными Ж. Рансьером: логосом, имманентным пафосу, и пафосом, имманентным логосу<sup>29</sup>. Но если так, то при всех различиях в политических импликациях рассмотренные книги хорошо дополняют друг друга, показывая различные возможные направления работы с неясностью.

---

28 См.: *Derrida J. De l'esprit: Heidegger et la question.* P., 1987.

29 См.: *Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Сост., пер. и послесл. В.Е. Лапицкого.* СПб.; М., 2004.

# Петербургское антиковедение:

ШАГ К САМОПОЗНАНИЮ

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_345

## Словарь петербургских антиковедов XIX — начала XX века / Ред. кол.: А.К. Гаврилов (отв. ред.) и др.

СПб.: Bibliotheca classica Petropolitana, 2021. Т. 1—3. — XXXVI, 1050 с. (сплошная пагинация). — 250 экз.

«Словарь петербургских антиковедов XIX — начала XX века»<sup>1</sup> — долгожданный итог проекта, работа над которым велась на протяжении многих лет под руководством Александра Константиновича Гаврилова. Справочник был задуман им в советскую эпоху, еще при жизни ряда петербургских ученых-классиков, заставших в юные годы дореволюционную систему гуманитарного образования и ставших, несмотря на выпавшие на их долю испытания, хранителями и продолжателями антиковедческих традиций дореволюционного Петербурга (А.И. Доватур, Я.М. Боровский, М.Е. Сергеенко). Все же на закате советской эры, когда была развернута работа над такими масштабными биографическими проектами, как «Словарь книжников и книжности Древней Руси», «Словарь писателей XVIII века», «Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь» (нацеленными, впрочем, главным образом на изучение биографий литераторов, а не ученых), полноценная работа над СПА-XIX вряд ли была возможна. В первую очередь потому, что осуществление столь масштабного предприятия, по моему убеждению, может быть успешным лишь в рамках деятельности научной институции, координирующей, направляющей и поддерживающей усилия обширного исследовательского коллектива. А как раз такой институции, заинтересованной в создании СПА-XIX, на исходе советской эпохи в России не было.

Важным событием в истории возрождения классического образования в Северной столице стало введение в 1989 г. преподавания древних языков в программу петербургской 610-й школы и преобразование ее в классическую гимназию. В 1994 г. А.К. Гавриловым здесь был основан Античный кабинет (Bibliotheca Classica Petropolitana); тогда же при нем начинает выходить журнал «Hyperboreus», а позднее и альманах «Древний мир и мы» (с 1997 г.). На страницах обоих изданий еще в 1990-е гг. публиковались материалы по истории антиковедения, как отечественного, так и зарубежного, но подлинным стартом многолетнего проекта по написанию СПА-XIX стало обоснование в 2004 г. в журнале «Hyperboreus» первого варианта словника, составленного А.К. Гавриловым, А.Л. Верлинским и О.В. Бударagiной<sup>2</sup>. Работа по созданию СПА-XIX оказалась тесно связана с другими предприятиями Античного кабинета, в той или иной мере закладывавшими для него фундамент. Многообразная подготовка включала в себя и библиографические работы, одним из итогов которых стала аннотированная роспись антиковедческих материалов «Журнала Министерства народного

---

1 Далее для обозначения словаря используется принятая в нем самом аббревиатура СПА-XIX, при ссылках указываются том и страница.  
2 См.: Prosopographia classica Petropolitana // Hyperboreus. 2004. Vol. 10. P. 226—231.

просвещения»<sup>3</sup>. В ходе работы над СПА-ХІХ не обошлось и без следующего казуса: В.П. Смышляева, одна из наиболее энергичных и продуктивных сотрудниц колллектива, в определенный момент решила создать собственный справочник более узкого, сугубо филологического профиля, не ограничивая себя Петербургом: в 2015 г. вышла ее книга «Российские филологи-классики ХІХ века: “германовское” направление», включающая триста биографий, часть из которых упредила ее же статьи в медлившем появиться СПА-ХІХ<sup>4</sup>.

В чем принципиальное различие этих двух словарей, можно понять из четырехстраничного предисловия «От редакции», открывающего СПА-ХІХ. Уже в первых его строках утверждается, что книга содержит 250 биографий. Здесь же поясняется, что пристальному обследованию в СПА-ХІХ подвергнута вполне определенная эпоха антиковедения — со времени становления сети высших и средних учебных заведений, обучение в которых предполагало углубленное изучение древних языков и связанных с этим дисциплин, до политических событий 1917 г., следствием которых стали физическая гибель, вынужденный уход из профессии и эмиграция многих российских ученых и знатоков древних языков, а также разрушение созданной в Российской империи системы причастных к антиковедению научных и образовательных институтов (крайне малая часть из них была в новом виде восстановлена в начале 1930-х гг.). Немногие, например Н.П. Кондаков (1844—1925), Ф.Ф. Зелинский (1859—1944) и М.И. Ростовцев (1870—1952), стали благодаря исключительности их научных заслуг профессорами университетов в странах, их приютивших; сравнительно небольшому числу удалось продолжить работу в научных учреждениях русской эмиграции.

Критерии выстраивания словника в предисловии к первому тому сформулированы довольно общо: издание содержит биографии «петербургских ученых и деятелей культуры, интересы которых были всецело или частично связаны с античностью» (т. 1, с. VII). Однако чуть ниже делаются существенные оговорки об отличиях СПА-ХІХ от большинства биографических словарей по отдельным ученым специальностям: рассматриваемый труд посвящен не только исследователям древностей в университетах и научных учреждениях (филологам, историкам, правоведом, археологам, искусствоведам и проч.), он содержит биографии и выдающихся преподавателей гимназий (в первую очередь составителей учебных пособий), а также политиков и государственных деятелей, способствовавших становлению и упрочению в России классического образования. Авторы статей понимают антиковедение широко; это позволяет составителям включить в книгу биографии историков церкви, византинистов, археологов-искусствоведов, собирателей антиков и др. — при условии, что они занимались античными темами или вдохновлялись ими (именно в этом значении термин «антиковед» употребляется в данной рецензии и мной)<sup>5</sup>.

- 
- 3 Первый вариант этого библиографического труда вышел в свет на немецком языке: *Russische klassische Altertumswissenschaft in der Zeitschrift des Ministeriums für Volkserklärung, Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosvěšćenija (ŽMNP): Annotiertes Verzeichnis der in den Jahren 1873—1917 erschienenen Beiträge / zusammengestellt von A. Ruban unter Mitwirkung von E. Basargina. St. Petersburg: Bibliotheca Classica Petropolitana; Nestor-Verlag, 2012. 248 S.* Русскоязычный вариант полнее: *Классическая древность в Журнале Министерства народного просвещения (ЖМНП): аннотированный указатель статей, 1834—1917 гг. / Вступ. ст. Е.Ю. Басаргиной; сост. А.И. Рубан. СПб.: Bibliotheca Classica Petropolitana; Реноме, 2015. 431 с.*
  - 4 *Смышляева В.П.* Российские филологи-классики ХІХ века: «германовское» направление. СПб.: Лема, 2015.
  - 5 Эта широта подхода отличает СПА-ХІХ от упомянутого выше биографического лексикона Смышляевой о филологах «германовской» школы и от трудов, стремящихся

Более избирательно представлены писатели, а именно те, кто переводил произведения древней словесности или в чьем творчестве античность сыграла некую «категорически важную роль»<sup>6</sup>.

Второе предисловие «Пояснения для читателя» отчасти дублирует, отчасти уточняет сказанное в первом (не совсем ясно, почему их нельзя было слить воедино, избежав повторений). Здесь подчеркивается, что справочник «ориентирован более всего на историю знания, поданную в форме научных биографий и предназначенную для читателя, внимательного как к античности, так и к новейшему времени» (т. 1, с. XI), а потому материал и отбирается, и подается под определенным углом зрения<sup>7</sup>. Возможные упреки в связи с диспропорциями объемов призвано снять следующее пояснение: «При этом стоит иметь в виду, что объем статей не мыслится как прямое соответствие значимости ученого, а зависит от ряда обстоятельств: насколько пристально автор той или иной статьи рассматривает труды и научный вклад изучаемого персонажа и в какой степени деятельность последнего рецептирована и осмыслена в научной традиции (люди, творчество которых вызывало больше разногласий, разбираются обычно подробнее)» (т. 1, с. XI). Это признание главного редактора (осмелюсь его переформулировать, детально проштудировав три тома СПА-ХІХ), означает, что он предпочел дать известную свободу авторам, отказавшись от жесткого диктата в соответствии с некой априорной «табелью объемов», а порой и просто способствуя помещению в справочник свежего материала, живых подробностей и ярких жизнеописаний. Так, строго говоря, вряд ли можно в полной мере признать петербургским антиковедом Ивана Клавдиевича (Жана Альфонса) Жобара (1792<sup>?</sup>/1793<sup>?</sup>/1794<sup>?</sup> — не ранее 1861), первого переводчика пушкинского «Выздоровления Лукулла» на французский язык, из-за череды скандалов высланного за пределы империи. Но, конечно же, без Жобара картина преподавания древних языков в России не была бы полна. Авантюрных перипетий хватает и в судьбе знаменитого открывателя Трои Г. Шлимана (1822—1890), в формировании научных интересов которого как раз Петербург сыграл важнейшую роль; статья о нем одна из наиболее пространных в СПА-ХІХ.

Во втором предисловии одним из важнейших аспектов при отборе персоналий называется «укорененность в культурной жизни Петербурга», степень которой, как подчеркивается, была различна. Самым ярким и единственным исключением, упомянутым в предисловии, признается харьковский профессор В.П. Бузескул (1858—1931), с 1922 г. академик. Биография Бузескула является последней, двести пятьдесят первой, она помещена в приложении к основному тексту и завершает второй том. Ее неотъемлемость от СПА-ХІХ аргументируется следующим образом: «...Бузескул настолько глубоко исследовал и выятно представил русскую науку об античности (наряду с историей занятий Византией и Древней Русью), что изучение

---

изложить историю той или антиковедческой дисциплины, как, например: *Фролов Э.Д.* Русская наука об античности: историографические очерки. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999 (2-е изд.: 2006).

- 6 Ряд аспектов составления словника рассмотрен в томе третьем, в послесловии с названием «Предыстория и история СПА-ХІХ». Тут подробнейшим образом рассматриваются и различные группы лемм, и аргументы в пользу включения или исключения той или иной персоналии в словник.
- 7 В тех случаях, когда уже имеются подробные биографические справочники для определенных категорий персоналий, авторы статей предпочитают не вдаваться в детали жизненного пути, отсылая к соответствующим лексиконам и делая упор на «антиковедческий вклад». Это в первую очередь касается литераторов, включенных в словарь «Русские писатели. 1800—1917». При этом нельзя не пожалеть, что в словнике СПА-ХІХ, к примеру, не нашлось место А.С. Пушкину, И.С. Тургеневу, Л.Н. Толстому.

петербургских ученых не может обходиться без его трудов» (т. 1, с. XI). Подобный довод не убеждает, и хочется спросить: неужели петербургские ученые могут обойтись без близкого знакомства, например, с наследием таких блестящих представителей дореволюционного антиковедения, как москвичи Ф.Е. Корш (1843—1915) и П.Г. Виноградов (1854—1925), киевлянин Ю.А. Кулаковский (1855—1919) или осевший в Казани Ф.Г. Мищенко (1848—1906)? Как кажется, имело бы больший смысл все-таки воздержаться от биографии Бузескула в СПА-ХІХ или же, избавив его от гордого одиночества, поместить в приложении десять, а то и двадцать биографий крупнейших представителей дореволюционного непетербургского антиковедения. Тем более что в основной массив словаря просочилось несколько лиц, которых сложно признать петербуржцами. Так, профессор И.И. Давыдов (1794—1863) был, на мой взгляд, всецело москвичом, хотя в конце жизни и прослужил тринадцать лет директором Главного педагогического института в Петербурге; но эти годы не были для него ни творческими, ни сформировавшими его личность. А.А. Фет (1820—1892) получил образование сначала в частном немецком пансионе Крюммера в Лифляндии, а затем в Московском университете, а в Петербург лишь временами наезжал. Напротив, статья о Козьме Петровиче Пруткове (1801—1861) в СПА-ХІХ, на мой взгляд, в высшей степени уместна, но при этом стоило хотя бы в одном из предисловий особо отметить, что, помимо биографий действительно существовавших личностей, справочник содержит жизнеописание мифического директора Пробирной палатки, порожденного фантазией А.К. Толстого и трех братьев Жемчужниковых. При этом нужно было, пожалуй, пояснить, почему в СПА-ХІХ статья о нем помещена на букву «К», иначе это не может не вызвать удивления.

Петербург присутствует в справочнике не только как место учебы и формирования личностей антиковедов, протекания их научной, педагогической, собирательской, литературной или государственной деятельности, но и как важнейший пункт биографии авторов статей СПА-ХІХ. Подавляющее их большинство принадлежит к современному антиковедческому цеху Петербурга<sup>8</sup>, что позволяет говорить об определенной общей шкале ценностей, представленной в трехтомном труде. В сущности, мы имеем дело с повествованием о собственных научных и духовных предтечах, раздробленном в двухстах пятидесяти биографических призмах и оттого обретающем неожиданные грани, о судьбах классического образования не только в Петербурге, но и в России в целом, о его репутационных поражениях и триумфах, о системе институтов, необходимых для полноценного функционирования трудоемких научных дисциплин, о месте антиковедения в современном гуманитарном знании. Многочисленные, тщательно подобранные портреты приближают персонажей СПА-ХІХ к читателю. В справочнике нередко ощущимо неравнодушное отношение авторов статей к своим героям, к их заслугам, достижениям, промахам и заблуждениям<sup>9</sup>. Не обходится вниманием ни кровное родство<sup>10</sup>, ни духовная и биографическая близость (тщательно фиксируется, кто у кого, когда и чему учился,

8 Лишь трое из 42 авторов СПА-ХІХ непетербуржцы: Бернд Ролинг — профессор Свободного университета Берлина; Л.А. Сыченкова — профессор Казанского университета, В.И. Кашеев — Саратовского.

9 Это порой приводит к излишне прочувствованным характеристикам, как, к примеру, в случае с Флорианом (Флораном) Антоновичем Жилем (1801—1865), многолетним начальником I отделения Эрмитажа, хранителем антиков и керченских древностей. В заключение статьи о нем читаем: «Имя его, безупречно служившего своему делу, Петербургу и России, незабвенно» (т. 1, с. 267).

10 В СПА-ХІХ широко представлены антиковедческие кланы: Гриммы, Георгиевские, Радловы, Толстые, Уваровы, как и другие, менее многочисленные.

кто на кого повлиял). Не замолчаны ни внутриакадемические распри, ни нападки на классическое образование.

Тот факт, что антиковедческие штудии пользовались в XIX столетии деятельной поддержкой монархии, вводит в справочник немалое число высокопоставленных лиц, прежде всего министров народного просвещения<sup>11</sup>. Это Н.П. Боголепов (1846—1901), граф И.Д. Делянов (1818—1897), Г.Э. Зенгер (1853—1919), А.С. Норов (1795—1869), граф Д.А. Толстой (1823—1889), граф И.И. Толстой (1858—1916), граф С.С. Уваров (1786—1855). Вполне оправданно пристальное внимание к фигуре последнего из них; статья Е.Л. Ермолаевой о С.С. Уварове — сбалансированный очерк его биографии, литературных выступлений, политических взглядов, многолетних усилий по введению и распространению классического образования, руководства Академией наук и Министерством народного просвещения, а также его собирательства. Здесь мы найдем и сведения о многолетних творческих контактах Уварова с Ф.Б. Грефе (1780—1851), учеником знаменитого лейпцигского антиковеда Г. Германа (1772—1848). Уваров в течение многих лет занимался с Грефе греческим языком, усваивал от него важнейшие антиковедческие идеи — эти грани, пожалуй, впервые освещены автором в СПА-XIX на основании также и собственных изысканий.

Одна из наиболее содержательных и взвешенных — статья о еще одной ключевой фигуре, Д.А. Толстом (автор М.М. Позднев), мистически верившем в классическое образование как в панацею от всех общественных бед и сумевшем под конец своего пребывания в министерском кресле, по свидетельству одного из мемуаристов, «себя заставить ненавидеть всех без исключения». В статье анализируются побуждения и убеждения графа, насаждавший им в России классицизм сравнивается с классицизмом прусским, созданным В. фон Гумбольдтом и его последователями И.-В. Зюверном и И. Шульце, рассматривается отношение Толстого к различным изводам классицизма отечественного (прежде всего уваровского и леонтьевского), претензии к нему как консервативного лагеря, так и либерального, и пр. В то же время подчеркивается, что толстовская реформа мыслилась как вовлечение в систему классического образования лучших сил нации, а потому, как показывают цифры, число гимназистов из низших слоев населения при Толстом возросло (этому способствовали и стипендии, им учреждаемые, в том числе и из собственных средств). Сменивший Толстого И.Д. Делянов, как известно, в 1887 г. положил конец этой тенденции так называемым циркуляром о кухаркиных детях.

Все же, как заметит внимательный читатель СПА-XIX, хотя дети дворян и чиновников имели в дореволюционной России наилучший доступ к классическому образованию, но и другие сословия, и в первую очередь духовенство, имели возможность внести свой вклад в науку о древности. В общей сложности 45 антиковедов, включенных в СПА-XIX, происходили из семей православных священнослужителей. Конечно же, почти все они начинали свое образование в духовных семинариях, а продолжали в духовных академиях, где потом нередко преподавали. Среди них неизменно находились и те, кто рано или поздно переходил в светские учебные заведения. Это было возможным благодаря высокому уровню преподавания древних языков в духовных школах. С этим связан и весьма любопытный феномен «классиков поневоле» — так, в 1869 г. в Санкт-Петербургской академии было упразднено преподавание физики, в силу чего Н.И. Глориантов (1828—1898) и Е.И. Ловягин (1822—1909) легко переключились на преподавание древних языков. Несмотря на то что на протяжении всего XIX столетия государство большей

11 Высокообразованные представители высшей аристократии, которых немало в СПА-XIX, редко посвящали себя научной карьере; их, с одной стороны, находим среди высшего чиновничества, с другой — среди коллекционеров и меценатов.

частью препятствовало получению классического образования представителями низших сословий, перекрыть для них пути в науку полностью не удалось: из крестьян происходили Х.М. Лопарёв (1862—1918), П.Ф. Порфиоров (1870 (1869?) — 1903), А.А. Турчинович (1870 — зима 1941—1942); из «солдатских детей» — Е.М. Придик (1865—1935).

Заслуживает внимания этническая принадлежность представленных в СПА-ХІХ антиковедов; она чрезвычайно разнообразна. Огромным было количество лиц немецкого происхождения (77!)<sup>12</sup>: одни прибыли из Пруссии или Австрии после получения университетского образования, другие выросли в Прибалтике или в Петербурге<sup>13</sup>. Не забудем и о том, что в Дерпте, на территории Российской империи, до конца ХІХ в. существовал немецкоязычный университет, в который в 1802 г. по инициативе лифляндского дворянства была преобразована шведская *Academia Gustaviana*. Эти обстоятельства, с одной стороны, стали залогом длительного и плодотворного влияния немецкого антиковедения на русское. С другой стороны, это способствовало конкуренции в научном сообществе, вынуждая русских ученых соответствовать высоким стандартам немецкой науки. Из профессоров Петербургского университета немецкого происхождения, оказавших особенно сильное влияние на изучение древностей в России, следует в первую очередь назвать Х.Ф. Грефе (1780—1851) и И.А. Наука (1822—1892). Велики заслуги и их русских коллег по Петербургскому университету: М.С. Куторги (1809—1886), Н.М. Благовещенского (1821—1892), В.Г. Васильевского (1838—1899), Ф.Ф. Соколова (1841—1909), И.В. Помяловского (1845—1906). Строгие методы Н.П. Кондакова (1844—1925) способствовали возникновению в конце века кружка «фактопклонников», который составили А.Н. Щукарев (1861—1900), С.А. Жебелёв (1867—1941), Я.И. Смирнов (1869—1918); одно время к кружку был близок и М.И. Ростовцев.

История женского образования и его общие тенденции не могли не отразиться в СПА-ХІХ. Поэтесса Е.Б. Кульман (1808—1825) взялась за древнегреческий и латынь по движению сердца — для того, чтобы переводить древнюю поэзию на русский и немецкий языки. Высокообразованная меценатка графиня П.С. Уварова (1840—1924) была вовлечена в орбиту антиковедения благодаря деятельному участию в начинаниях своего мужа графа А.С. Уварова (1825—1884); после его смерти она стала председателем Московского археологического общества. В отличие от них М.А. Холодняк (1867 — не ранее 1928), О.А. Добиаш-Рождественская (1874—1939) и В.В. Петухова (1874—1942) принадлежали уже к поколению, которое благодаря основанию в 1878 г. Высших женских курсов в Петербурге могло

12 Количество представителей других народов по сравнению с немцами невелико: греки (6), поляки (6), евреи (3), латыши (2), французы (2), шведы (2), чехи (3), армяне (1), грузины (1), словенцы (1), швейцарцы немецкоязычные (1) и франкоязычные (1). Конечно, подобные подсчеты довольно приблизительно и не учитывают такого важнейшего аспекта, как самоидентификация. Потому я здесь воздержался от отнесения остающихся 144 антиковедов к одному из трех восточнославянских народов. Немалую сложность представляют и люди смешанного происхождения: так, В.П. Бузескул происходил из молдавской семьи, выехавшей в Россию в начале ХVІІІ в., при этом вся его жизнь была связана с Харьковом. Не забудем и о том, что лица еврейского происхождения для начала научной или преподавательской карьеры должны были в Российской империи принять крещение (в каждом конкретном случае поэтому встает вопрос, насколько вынужденно это происходило).

13 Не забудем и о существовании в Петербурге немецких гимназий; наиболее известные из них, Петришуле и Анненшуле, были твердынями классического образования вплоть до 1918 г. Ф.Ф. Зелинский окончил Анненшуле в 1876 г. Его гимназическим учителям Й.Й. Кёнигу и Ю. Кирхнеру в СПА-ХІХ посвящены прочувствованные очерки.

получить систематическое высшее образование и начать, подобно мужчинам, академическую карьеру.

Составители СПА-ХІХ стремятся остаться в пространно понимаемом ХІХ в. (то есть охватить события до 1917 г.), критерием для включения в словник избрано время, когда «развернулось творчество ученого». Дата рождения Ю.С. Ляпунова (1893—1920) самая поздняя из всех антиковедов, помещенных в СПА-ХІХ. Его нахождение в справочнике поясняется ранней смертью и несоприкосновением с советской действительностью. А вот С.Я. Лурье (1890—1964), О.О. Крюгер (1893—1967), А.И. Пиотровский (1898—1937), И.И. Бикерман (1897—1981), близкие к нему по возрасту, в словник не введены, ибо их научная деятельность протекала главным образом после 1917 г. (см. обоснование: т. 3, с. 1012). Также и филологу И.И. Толстому (младшему) (1880—1954) в СПА-ХІХ места не нашлось, теперь уже потому, что ему выпала исключительно важная роль в поддержании антиковедческой традиции в советское время. Тем самым сделан намек на желательность создания аналогичного справочника для последующей эпохи, однако никаких указаний, что над ним планируется начать работу, мне в СПА-ХІХ обнаружить не удалось. Все же советская эпоха дает о себе знать в справочнике неоднократно — драматическими жизненными перипетиями, репрессиями в отношении и родственного окружения антиковедов, и их самих, заключительными трагическими аккордами в судьбах В.Н. Бенешевича (1874—1938), А.И. Бриллиантова (1867 — 1933 или 1934), А.А. Брока (1867—1935), Б.В. Варнеке (1874—1944), Г.Г. Гельда (1875—1938), М.Н. Крашенинникова (1865—1932), Г.Ф. Церетели (1870—1938), Ф.И. Шмита (1877—1937) и некоторых других.

Третий том СПА-ХІХ содержит многочисленные тщательно подготовленные указатели и сопроводительные материалы. Из них в высшей степени полезны: «Даты из истории антиковедческих институтов в России» (охвачены события с 1664 по 1934 г.) и «Указатель учреждений» (где, в частности, приводятся данные, кто из персонажей СПА-ХІХ учился, преподавал или сотрудничал в них). Особого внимания заслуживает обширный очерк А.К. Гаврилова «История и предыстория СПА-ХІХ», в котором вкратце охарактеризованы важнейшие биографические словари и репертории антиковедов Западной Европы и Северной Америки и историография изучения древностей в России и СССР, а также более подробно рассматриваются темы, уже затронутые в предисловии к первому тому: критерии отбора персоналий, специфика русской рецепции античности и некоторые другие аспекты.

Попробую, наконец, суммировать сильные и несколько противоречивые впечатления от рассматриваемого во многом уникального справочника.

Поскольку именно Петербург, столица империи, оказался в центре исследования, в фокус зрения авторов словаря попали важнейшие процессы, последствия которых ощутимы в русской культуре до сегодняшнего дня. В связи с этим (да и в ряде других отношений) СПА-ХІХ дает больше, чем от него ожидаешь. Через призмы отдельных биографий обрисована жизнь целой корпорации, антиковедческого айсберга, на вершине которого находились политические силы, эту корпорацию в течение многих лет с большим или меньшим успехом выстраивавшие. Ее ядро — собственно ученое сообщество, биографии представителей которого заботливо освещены, а научное наследие подвергнуто экспертной оценке. Одна из главных особенностей избранного подхода — желание различить в биографиях релевантное для творчества, выявить неочевидные плодотворные импульсы, полученные героями СПА-ХІХ. Объемность созданной панорамы придает то, что не обойдены вниманием ни скромные труженики просвещения, создававшие фундамент академической надстройки, ни художники слова, способствовавшие более близкому знакомству с наследием древних литератур в России.

Как я уже отмечал выше, отсутствие жесткого «диктата» главного редактора в СПА-ХІХ сказывается в ряде диспропорций, в обилии вставных экскурсов, набранных петитом, в различимости отдельных авторских голосов в общем хоре, в живости изложения ряда эпизодов. Думается, именно поэтому книга читается с неослабевающим интересом, к ней хочется возвращаться, перечитывать ее, уяснять многообразие открывающихся взаимосвязей и своеобразие культурных механизмов, размышлять над предложенными оценками научных трудов и другого рода достижений. То, что понятие «антиковед» трактуется весьма широко, превращает СПА-ХІХ в пространство беседы о постижении в России различных граней греко-римской древности в ХІХ столетии, о ее значении для русской культуры. Этот разговор в значительной степени представляет собой сугубо корпоративный акт самоосознания и саморефлексии, предполагающий обращение к собственным предтечам, неотторжимое от раздумий о возвышении отечественного антиковедения и о его упадке после сокрушительных ударов. Именно поэтому предпринятая беседа неминуемо запечатлела размышления представителей антиковедческого цеха и о полноценном функционировании их области знания в современных условиях, и о месте антиковедения в современном обществе.

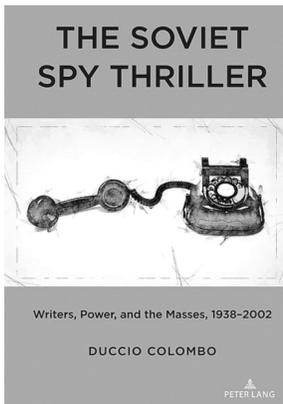
Валерий Вьюгин

# Первая книга о российском шпионском триллере

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_353

## Colombo D. *The Soviet Spy Thriller: Writers, Power, and the Masses, 1938–2002.*

Bern: Peter Lang, 2022. — X, 298 p.



Выход книги Дучио Коломбо «Советский шпионский триллер», вне всяких сомнений, событие. Если говорить о российском контексте, до сих пор ничего подобного по своей значительности на тему «шпионской» литературы (как, собственно, и «шпионских» кино, драмы, поэзии и т.п.) не появлялось. Этот факт особенно примечателен, если учесть, что в западноевропейской и американской науке интерес к шпионским нарративам (американским и западноевропейским) проявился очень давно. Еще в 1938 г. Норман Сент Барб Сладен выпустил книгу «Настоящий Ле Ке: официальная биография Уильяма Ле Ке»<sup>1</sup>. К концу же 1960-х, ознаменовавшихся расцветом жанра, изучение художественных повествований о шпионах пре-

вратилось в отдельную область<sup>2</sup>. Биографии писателей, историческая подоплека, библиография и поэтика жанра стали весьма привлекательными предметами для филологических, а затем и кинематографических штудий. Несколько позже перспектива расширилась до социологического и культурно-антропологического анализа. Выяснилось, что не только прототипы или приемы «шпионского» сторителлинга как таковые, но и то, что за ними стоит: коллективные этические и политические установки, эмоции, фобии — достойны не менее пристального изучения. Стало ясно, что детективы и книжки про шпионов не совсем развлечение или даже совсем не развлечение, что в силу самой своей популярности у массовой аудитории они сообщают об обществе нечто очень существенное. Оказалось, что художественная культура шпионажа простирает свою власть далеко за пределы художественного воображения, принимая заметное участие в конструировании самой социальной реальности. Монография Люка Болтански «Загадки и заговоры: расследование о расследованиях» (заглавие английского перевода которой еще

- 1 *Sladen N.St.B.* The Real Le Queux: The Official Biography of William Le Queux. L.: Nicholson & Watson, 1938.
- 2 См., например: *Snelling O.F.* Double O Seven James Bond: A Report. L.: Neville Spearman; Holland Press, 1964; *Bouchard G.* Structures du roman d'espionnage. Thèse de doctorat. Sous la direction de R. Barthes. P., 1971; *Becker J.P.* Der Englische Spionageroman: historische Entwicklung, Thematik, literarische Form. München: Goldman, 1973; *Smith M.J.* Cloak-and-dagger Bibliography: An Annotated Guide to Spy Fiction, 1937–1975. Metuchen: Scarecrow Press, 1976; *Bruce M.* Anatomy of the Spy Thriller. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1977.

более показательно: «Тайны и заговоры: детективы, шпионские романы и создание современных обществ»<sup>3</sup>) отразила специфику жанра в наиболее полной мере.

Все это стоит учитывать при обращении к рецензируемой книге. С одной стороны, исследование Коломбо, если иметь в виду российский ландшафт, знаменует собой начало большого разговора, а с другой — является продолжением давно ведущейся более общей дискуссии. Наверное, самая характерная черта подхода Коломбо состоит в сочетании интереса к поэтике жанра и к идеологии одновременно, отношении к ним как к двум сторонам одной медали. Коломбо практически пишет политическую историю советского шпионского триллера.

В книге два раздела — «Пионеры» и «Мастера», — делящие всю историю советской шпионской литературы на эпоху становления жанра и эпоху его зрелости. Историческим разделам предшествует введение теоретического характера, в котором автор обозначает основные принципы своего подхода и, в частности, объясняет, почему попадающая в поле его зрения литература должна называться именно шпионским триллером.

Каждый из разделов состоит из четырех глав. В название каждой главы введены ключевые имена, вокруг которых автор выстраивает свой анализ. В ряд «заглавных» пионеров жанра попадают Николай Шпанов, Лев Овалов, Лев Шейнин, Александр Авдеенко и Роман Ким. Среди «мастеров», если так можно выразиться, периода развитого шпионского триллера, числятся Юлиан Семенов, Овидий Горчаков, Вадим Кожевников и Александр Проханов. Выбор имен не вызывает сомнений: все писатели, кто-то более именитый, кто-то менее, безусловно, составляют репрезентативный ряд. Более того, несмотря на взятые на себя временные ограничения (1938—2002 гг.), автор не удерживается в установленных рамках. Благодаря ряду обращений к эпохе «красного Пинкертона» (1920-м — началу 1930-х гг.) читатель вполне может составить себе представление о советской «шпионской» литературе в целом, — а также и о ранней постсоветской, если иметь в виду, что последним героем книги является Проханов, автор романа «Господин Гексоген» (2002). Таким образом, название монографии — «Советский шпионский триллер» — не вполне отражает ее содержание.

Обращаясь к романному творчеству Николая Шпанова (первого в ряду основателей жанра), Коломбо прежде всего задается вопросом, почему его роман «Поджигатели» так сложно было опубликовать. Распутывая эту интригу, исследователь обращает внимание на избыточную сюжетную сложность романа, на нагруженность повествования квазидокументальным материалом, анализирует то, как по сути конспирологическая перспектива влияла на советскую литературу, и то, как квазидокументальность шпановского повествования придавала этой перспективе убедительности. Автор приходит к выводу, что шпановский роман оказался «совершенным литературным отражением картины мира, очерчиваемой официальной пропагандой» (с. 52), и задается вопросом (судя по всему, риторическим): не являлась ли эта «инкарнация» лекалом, по которому кроилась сама советская жизнь? Коломбо видит в романе Шпанова, как и в жанре советского шпионского триллера вообще, ту литературу, что лучше всякой иной была приспособлена к конструированию специфической советской действительности, — действительности, в основе которой лежал нарратив о бесконечных шпионских войнах.

Существенно для автора и то, что жанр шпионского триллера не был частью мейнстрима: он относился к литературной продукции, которая не поддерживалась

3 *Boltanski L. Énigmes et complots: Une enquête à propos d'enquêtes*. P.: Gallimard, 2012; англ. пер.: *Boltanski L. Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*. Cambridge, UK: Polity Press, 2014.

сверху, но пробивала себе дорогу в официальную культуру благодаря запросу массового читателя.

В главе, посвященной Овалову и Шейнину, исследователь реконструирует образ «врага внутри» (enemy within), как его представляли упомянутые писатели. Этот образ не слишком отличался от навязываемого государственной пропагандой. Коломбо, в частности, пишет, что присущая более раннему времени концепция врага, определяемого по классовому признаку, постепенно размывалась; к ней через некоторое время добавился и постепенно начал обретать все больший вес национальный признак (повесть Шейнина «Ответный визит»); после начала Второй мировой войны центральное место в ряду внутренних врагов заняли немецкие шпионы, но попутно в советской литературе о шпионах начали появляться и антисемитские коннотации («Голубой ангел» Овалова). Наконец, после войны в роли «врага внутри» начинают выступать и американские агенты («Военная тайна» Шейнина в редакции 1959 г.). Основные тенденции развития советского шпионского триллера при Сталине достигли апогея, по мнению автора, в ранних текстах Кима, автора романов «Тетрадь, найденная в Сунчоне» (1951), «Кобра под подушкой» (1960) и «По прочтении сжечь» (1962).

Переходя к обсуждению творчества мастеров жанра в его зрелой форме, автор выдвигает следующий тезис: в брежневские времена, когда советская литература вообще приобрела характер своего рода зашифрованного послания, шпионский триллер вновь оказался «поистине жанром эпохи» (с. 170). В такой перспективе Коломбо, собственно, и анализирует как до сих пор не поколебленные в своем статусе сочинения Семенова, так и занимающие более скромные места в иерархии популярности тексты Горчакова, Кожевникова и Проханова.

Романы Семенова, как считает Коломбо, содержат в себе пласт «эзопова языка», обеспеченного аналогией между жизнью разведчика и жизнью советского интеллектуала в позднем СССР (с. 185, 187). В конечном счете «с этой точки зрения прототипом Максима Исаева, действующего под псевдонимом Макс фон Штирлиц, является Юлиан Ляндрес под псевдонимом Юлиан Семенов» (с. 187).

Таким образом, по меньшей мере дважды шпионский триллер становится жанром, отражающим квинтэссенцию советского мира. Но если в первом случае, когда речь идет о передающемся в нем тотально-конспирологическом характере сталинской эпохи, это кажется достаточно убедительным, то размышления об эзоповом языке позднего шпионского триллера и представление об авторах шпионских романов как о двойных агентах все же вызывают сомнения. Если следовать логике Коломбо, то возникает впечатление, что Семенов, будучи признанным советским писателем, занимался в своих произведениях своего рода подрывной деятельностью, то есть, получается, был как бы даже диссидентом. Ясно, что используемое Коломбо выражение «двойной агент» (там же) в данном случае метафора, но метафоры не всегда помогают прояснить дело. Возможно, уместнее было бы говорить об особой идентичности советского писателя поздней поры, позволявшей ему оперировать в своих текстах очень разными, гетерогенными дискурсами, оставаясь «своим» как в глазах власти, так и для читателя (который, впрочем, в своем большинстве был, думается, власти лоялен).

Другой момент, вызывающий вопросы, связан с понятием жанра. Название книги представляется очень удачным, однако автор сам заставляет подумать, что в нем скрыт какой-то подвох, и задаться вопросом: почему, собственно, ту литературу, которая попадает в круг его интересов, правильнее всего охарактеризовать именно как шпионский триллер? Почему не какое-то более широкое жанрово-тематическое образование? Почему не шпионская литература (spy fiction)? Ведь, по крайней мере на первый взгляд, далеко не все произведения, к которым обра-

щается Коломбо, интуитивно воспринимаются как триллер. «Кобра под подушкой» Кима — возможно. «Господин Гексоген» Проханова — лишь с оговорками: в жанровом отношении это нарочито гибридное произведение. Тексты Шпанова, Овалова, Семенова в ложе «чистого триллера» тоже укладываются лишь с нажимом. Многие из рассматриваемых произведений выглядят временами и как детектив, и как политический роман, и как приключенческая литература (*adventure fiction*). И это только те категории, к которым в поисках наиболее точной жанровой идентичности апеллирует сам Коломбо.

Цветан Тодоров, считая триллер «жанром внутри детектива», объяснял разницу между двумя явлениями просто, в одном абзаце: в триллере рассказ совпадает с ходом действия, невозможен «мемуар», «проспекция» заменяет «ретроспекцию»<sup>4</sup>. Брюс Мерри в 1977 г. опубликовал целую монографию «Анатомия шпионского триллера», которая была целиком посвящена задаче объяснить, что это такое и как оно устроено<sup>5</sup>. В книге же Коломбо, несмотря на углубленное теоретизирование, мы не находим никакого четкого определения жанра. Вместо него мы находим очень пластичное определение, основанное на идее Юрия Тынянова об изменчивости характеристик жанра в зависимости от конкретного историко-культурного контекста. Коломбо пишет: «...Мы определим здесь “шпионский триллер” как то, чему уготовано быть шпионским триллером в данном месте и времени» (с. 5). Получается, что исследователь заимствует для своего понимания жанра советскую категориальную сетку. Но насколько, даже если Тынянов безоговорочно прав, подобного рода заимствование уместно для метаописания, для взгляда со стороны? Коломбо продолжает: «В постсталинском Советском Союзе, как и по сей день, было достаточно ясно, что шпионский *триллер* («шпионский *детектив*») является поджанром детективного (или криминального) романа (просто детектива)...» (там же; курсив мой). Но детектив все же не триллер. Это с самого начала признавали западные исследователи массовой литературы, это же было ясно и советской критике, которая к детективу относилась снисходительно, а слово «триллер» явно вообще недолюбливала, поскольку «триллер в большинстве своем глубоко пессимистичен»<sup>6</sup>. Иными словами, если триллер в СССР и существовал, его старались именовать как-то иначе. Так зачем же апеллировать к заведомо ущербной, «цензурированной» терминологической сетке?

Коломбо не дает точного определения жанра, но парадокс в том, что оно в данном случае и не требуется. В ходе своего аналитического обзора истории советской шпионской литературы сам Коломбо неоднократно и блестяще показывает, что в попытках представить себе, что такое советская шпионская литература, мы постоянно сталкиваемся с эпизодами, когда жанры решительно смешиваются и сопровивляются выстраиванию в жесткую иерархическую систему, где над поджанрами главенствуют жанры, над жанрами — роды и т.п. Здесь невольно вспоминается статья Жака Деррида «Закон жанра», в которой он назвал принцип «контаминации, жанровой нечистоты, паразитарной экономики» «законом закона жанра»<sup>7</sup>. Иными словами, перед нами такая ситуация, когда не до конца проясненное терминологическое обозначение лучше характеризует явление, чем любые попытки

4 Todorov T. The Typology of Detective Fiction // Todorov T. Poetics of Prose. Ithaca; L.: Cornell University Press, 1977. P. 47.

5 Merry B. Anatomy of the Spy Thriller. [Dublin]: Gill and Macmillan, 1977.

6 Михалкович В. Традиции литературного детектива и кино // Вопросы киноискусства. 1975. № 16. С. 211.

7 Derrida J. The Law of Genre / Transl. by A. Ronell // Critical Inquiry. 1980. Vol. 7. № 1. P. 59.

добиться прозрачности. Как сказал бы одессит, прочитав первые страницы книги Коломбо: «Триллер так триллер, зачем я буду спорить?»

Остановлюсь на еще одной частности, тоже связанной с проблемой поиска жанровой идентичности. Автор пишет, что именно благодаря усилиям Семенова термин «политический роман» вошел во всеобщее употребление в контексте советских литературных дискуссий (с. 176). Но в отношении советской литературы термин использовался по меньшей мере с конца 1920-х — начала 1930-х (в 1930 г., например, Михаила Чумандрина критиковали за неудачную попытку написать политический роман, имея в виду его «Бывшего героя»<sup>8</sup>). Что же касается советской «шпионской литературы», то в свое время звания первого советского политического романа заслужили «Поджигатели» Шпанова<sup>9</sup>, о которых Коломбо пишет подробно.

Наконец, два слова о композиции и стилистике книги. Притом что в ней нет «зубодробительных» концепций, читателю стоит приготовиться к тому, что чтение не всегда будет легким. Временами создается впечатление, что, работая над книгой, исследователь не избежал искушения построить собственный рассказ по рецепту Шпанова: неоднократные и порой неожиданные возвращения в историю, повествовательные повороты (когда, например, глава, в название которой вынесено одно имя, начинается с разговора о совершенно другом писателе) вынуждают постоянно быть начеку, чтобы не потерять нить рассуждений.

Иногда кажется, что логичнее было бы начать книгу с более раннего времени, с 1920-х гг., и с более систематичного рассмотрения романов Мариэтты Шагинян, Алексея Толстого, Лидии Гинзбург, Льва Никулина, которые попадают в поле зрения автора, но лишь по касательной, в ретроспективных отступлениях. Стоило бы, пожалуй, вспомнить и некоторых других писателей — таких, например, как Антон Горелов и Лев Рубус. «Огненные дни» (1925) Горелова и «Запах Лимона» (1928) Рубуса вполне могут претендовать на то, чтобы именоваться шпионским триллером. Первое произведение начинается главой «Скрюченный труп», и читателю сразу приходится погрузиться в атмосферу, где «десятки шпионов сновали вокруг заводов». Второе повествует о том, как благодаря случаю ГПУ получила в руки ключ к шифру английской разведки, планировавшей выкрасть из СССР изготовленное советским гением вещество «революционит». И тогда дату рождения жанра придется сдвинуть с 1938 г., на котором настаивает Коломбо, имея в виду, видимо, выход отдельным изданием «Записок следователя» Шейнина, к середине, а то и к началу 1920-х. Среди же создателей триллеров, собственно, из 1930-х гг. можно было бы уделить внимание Валерию Пушкиву и его роману «Кто сеет ветер...» (1939), где повествуется о действиях советской разведки против японских «фашистов». Кажется, Пушкив в книге совсем не упоминается.

Но никакие придирки к форме или легкие сомнения по поводу некоторых частных интерпретаций не могут заслонить главного: книга Коломбо внушительна как по охвату материала, так и по предложенному в ней общему взгляду на него. Она станет существенной опорой для будущих исследований в области советского «шпионского искусства».

8 См.: *Мар И.* [Рец. на кн.:] М. Чумандрин. — Бывший герой. Роман, стр. 247. Ц. 1 р. 30 к. Изд. «Прибой», 1930 // Красная новь. 1930. № 1. С. 238.

9 *Вьюгин В.Ю.* Кто написал «Поджигателей» Н.Н. Шпанова? (общие замечания по поводу частного случая) // Новое литературное обозрение. 2020. № 164. С. 100.

Мария Баскина

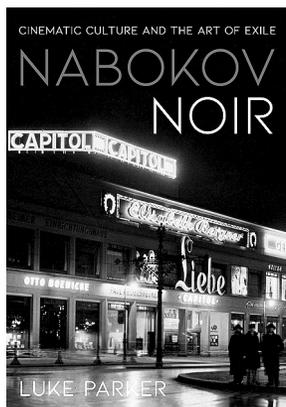
# «Когда и мы, и кинематограф были молоды»

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_358

## Parker Luke. Nabokov Noir. Cinematic Culture and the Art of Exile.

Ithaca; L.: Cornell University Press, 2022. — 272 p.

«Набоков в жанре нуар. Культура кино и искусство эмиграции»<sup>1</sup>, — первая монография Люка Паркера. Как часто бывает с первым, вероятно диссертационным, исследованием, она так перенасыщена мыслями и разнообразным материалом, что ее чтение требует большого труда и сосредоточенного внимания. Усилие это окупается в полной мере.



В плане подхода Паркер опирается на две хорошо разработанные российскими исследователями научные области — разыскания Р.М. Янгирова о русской межвоенной эмиграции в Европе и кинематографе и А.А. Долинина о диалоге Сирина с русской эмиграцией (что сам писатель в поздние годы отрицал, мифологизируя фигуру Сирина как одинокого «метеора», который пронесся по «темному небу изгнания, <...> не оставив после себя ничего, кроме смутного ощущения тревоги»<sup>2</sup>) и о его остром интересе к современности<sup>3</sup>. Традиционные источниковедческие, историко-литературные подходы отечественной филологии и культурологии соединены у Паркера с западной и американской теорией модерности и массовой культуры.

Чтобы как-то втиснуть изложение этой содержательно богатой книги в рамки рецензии, выделим две ее доминанты. Первая — описание русской межвоенной эмиграции как сплошь «кинофицированного» культурного пространства. Паркер масштабирует восходящее к трудам Янгирова представление о том, что в произведе-

- 1 Заглавие книги, модернистское изящество и все оттенки смысла которого трудно передать по-русски, вероятно, отчасти представляет собой оммаж пионерскому исследованию на эту же тему «Nabokov's Dark Cinema» (1974) Альфреда Аппеля, в свое время посещавшего лекции Набокова в том же Корнелльском университете, в издательстве которого вышла рецензируемая книга.
- 2 «Speak, Мемогу» (14-я глава, пер. С.Б. Ильина).
- 3 Восприимчивость писателя к модерности — вопреки позднейшей автомифологизации Набокова, утверждавшего, что мир Берлина был для него прозрачен и призрачен по сравнению с единственной реальностью русских воспоминаний и русской словесности, — стала совершенно несомненна после публикации Долининым берлинского доклада Набокова 1920-х гг. «On Generalities» (Звезда. 1999. № 4) — романтической (конечно, не без иронии) оды «физическим удобствам» современности, что не лишает ее «привкуса вечности, который был и будет во всяком веке». Люк Паркер перевел это эссе на английский (опubl.: Times Literary Supplement. 2016. May 13).

дениях многих, особенно молодых, авторов русской эмиграции имелся «кинематографический контекст» — «динамический комплекс тем, сюжетов, приемов, аллюзий, коннотаций и семантических кодов, выработанных поэтами и прозаиками под влиянием кинематографа и его субкультуры»<sup>4</sup>. Он утверждает, что буквально вся жизнь эмиграции была пропитана кино: кино как технология и искусство, габитус и практика посещений кинематографа, заработок написанием сценариев и подработкой в массовке (причем нереальность экранных образов повторяла и удваивала призрачность, нереальность эмигрантского существования и создавала, по словам самого Набокова, эффект «миража в мираже, <...> ощущение, будто находишься в зеркальной зале, где зеркала повешены одно против другого, или, правильнее сказать, в зеркальной тюрьме, и уже не различаешь, где отражение, а где ты сам»<sup>5</sup>); создаваемая кинопродюсерскими кампаниями эстетика массового развлечения и рекламы, дискурс теории кино и его критики и, конечно, язык кинематографа, внятный самой широкой аудитории.

Паркер много внимания уделяет описанию кино как воплощения современности не только эстетически, но и экономически: использование рекламного потенциала киноиндустрии, возможностей кино как нового универсального языка позволяло писателю выйти за узкие рамки эмиграции, продвигать свою карьеру как транснациональную. Впрочем, не совсем понятно, кто из русских литераторов в эмиграции сколько-нибудь преуспел на этом пути. Даже относительно «зарубежника» Сирина, которого эмигрантская критика рутинно обвиняла в «нерусскости», в том, что его романы написаны так, как будто это перевод с французского или немецкого, или чтобы их удобно было перевести на европейские языки, и при этом писателя с исключительно результативными стратегиями литературного успеха<sup>6</sup>, приходится признать, что его практические успехи в области синематизации своего творчества в европейские годы были практически нулевыми (опционы на экранные права покупались и оставались неиспользованными, сценарии писались, но фильмов по ним не ставили). Впрочем, как показывает Паркер, Набоков во всяком случае придумал множество стратегий использования кино, то есть действовал как писатель, остро чувствующий современность. Аналогичным образом он действовал, устраивая издания переводов своих произведений: «Машеньки» и «Короля, дамы, валета» на немецкий в берлинском издательстве «Ульшгтейн» («Ullstein»)<sup>7</sup>, «Защиты Лужина», «Камеры обскуры» и «Отчаяния» на французский, двух последних романов — также на английский для британской публики; начав уже в конце 1930-х писать и печататься по-французски (эссе о Пушкине и автобиографический рассказ «Mademoiselle O»), переведя «Камеру обскуры» с ориентацией на американского читателя как «Laughter in the Dark» (1938); сочинив первый роман на английском («The Real Life of Sebastian Knight») еще в Европе (опубликован в 1941 г.). Переводы на европейские языки были способом обращения к транснациональной публике и шансом на экранизацию книги — тут исключительно интересны приводимые Паркером по материалам архива амери-

4 Янгиров Р. «Чувство фильма»: Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920—1930-х годов // Империя Н. Набоков и наследники / Сост. Ю. Левин и Е. Сошкин. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 399.

5 Рассказ «The Assistant Producer» цит. в переводе И.М. Бернштейн.

6 Тут Паркер делает небанальное наблюдение о том, что Валентинов в «Защите Лужина» и Горн в «Камере обскуры» — конечно, жестокие и циничные манипуляторы, но, в отличие от основного круга эмигрантов, ставших жертвами исторических сил, «обладают талантами, необходимыми для навигации в межвоенную эпоху» (с. 8), что сближает этих «саламандр судьбы» с самим Набоковым.

канского издательства «Bobbs-Merrill» внутренние отзывы на произведения Набокова, а также описание его стратегий в отношениях со своими агентами и переводчиками.

Вторая доминанта книги — понимание кино не как абстрактного набора приемов, которые могут быть подвергнуты межсемиотическому переводу на язык литературы, а как исторического феномена, требующего археологической реконструкции. Паркер постоянно учитывает, что в 1920—1930-е гг. кино, кинематографическая культура были не тем, чем они представляются нам сейчас. Он скрупулезно выясняет не только какие кинематографические приемы и образы использовал Набоков (хотя и их обнаруживается поразительно много, явно важных в структуре соответствующих произведений и далеко недостаточно изученных<sup>8</sup>), но и какие кинотеатры находились поблизости от берлинских жилищ Набокова и, прежде всего, какие фильмы он смотрел. Ценным материалом для этого служат печатавшиеся в «Руле» кинорецензии молодого Георгия Гессена, приятеля и сверстника Набокова, сына одного из редакторов газеты И.В. Гессена (другим редактором был, как известно, отец писателя В.Д. Набоков). В приложении приводится библиографический список этих рецензий, которых с конца ноября 1924 по 1931 г. Гессеном было напечатано более трехсот (!). Гессен в среднем каждые три дня ходил в кино и, как сообщает Паркер, регулярно брал с собой Набокова по бесплатному репортерскому билету на два лица (рецензии эти тем более ценны, что многие фильмы не сохранились)<sup>9</sup>.

Для реконструкции исторической рецепции кино Паркер также опирается на дебаты в эмиграции об этом новом искусстве, подробно излагая споры «синефилов» и «антисинемистов», специальные статьи о кино Павла Муратова, Андрея Левинсона, Владислава Ходасевича и Евгения Зноско-Боровского.

- 
- 7 Интересно, кстати, кто такой G. Jarcho, один из переводчиков «Машеньки» на немецкий (под заглавием «Sie kommt-komm sie?», 1928) — не Г.И. Ярхо ли? Это не невозможно.
- 8 Валентинов в «Защите Лужина», ставший кинопродюсером и пытающийся использовать бывшего шахматного вундеркинда в своем кинопроекте; упоминание в «Весне в Фиальте» о том, что фирма рассказчика, Васеньки, купила у писателя Фердинанда, мужа Нины, «фабулу для фильма»; весь роман «Камера обскура» — этот, по выражению Паркера, «пастиш кинематографической культуры Веймарской Германии» (с. 6). Первый же написанный в Америке рассказ, «The Assistant Producer» (1943), который анализируется в финальной главе рецензируемой книги, описывает реальный факт из жизни русской эмиграции в предвоенной Европе (участие знаменитой исполнительницы народных песен и романсов Надежды Плевицкой в организованном ее мужем генералом Скоблиным, активным деятелем Белого движения и вероятно агентом НКВД, похищении в Париже главы РОВС генерала Миллера) посредством литературной адаптации варварской простоты и примитива кинематографических структур и ролей, и каким-то чудом достигает того, что сквозь всю их чудовищную пошлость начинает просвечивать подлинная «реальность» тех лет, куда Набоков не без ностальгии приглашает читателя: «Сегодня мы отправимся в кино. Назад, в тридцатые годы, и еще дальше, в двадцатые, и за угол — в «Синема-Палас» старой Европы» (пер. И.М. Бернштейн).
- 9 Нам также показалось очень верным и продуктивным жанровое определение Паркером этих кинорецензий как «городских миниатюр (metropolitan miniature)» (с. 31) — особого типа модернистского текста как мгновенной и предполагающей быстрое забвение реакции на стремительный бег современности, а также подверстывание к этому жанру многочисленных публикаций самого Сирина в том же «Руле» — стихов, рассказов, шахматных задач, крестословиц, эссе, — наглядно интегрированных в верстке газетных страниц в гущу современности с ее разделами «Смесь», «Спорт», «Кино», рекламными объявлениями и политическими новостями.

Реконструктивный археологический подход в книге Паркера распространяется — что для англоязычного литературоведения относительная редкость — и на произведения самого Набокова в том смысле, что они цитируются по изданиям, принадлежащим именно к описываемому времени, а не по позднейшим английским автопереводам. Так, одно из центральных для темы исследования Паркера произведение, «Камера обскура», в соответствующих главах (а книга выстроена по проблемно-хронологическому принципу: каждая следующая глава посвящена новой проблеме и очередном этапу творчества Набокова 1925—1940 гг.) берется в русском оригинале (1932—1933), французском переводе Дусси Эргаз (*Chambre obscure*. Paris, 1934), английском переводе Уинифреда Роя (*Camera Obscura*. London, 1936) и собственном набоковском переводе для американской публики «*Laughter in the Dark*» (Indianapolis, 1938).

Помимо ценного научного содержания этой книги, которое мы изложили лишь в самой малой степени, она замечательна тем, что Паркер видит и показывает нам Набокова современным, молодым, стремящимся к успеху, терпящим неудачи, то есть живым и по-новому интересным.

Александр Сорочан

## Поджанры и схемы:

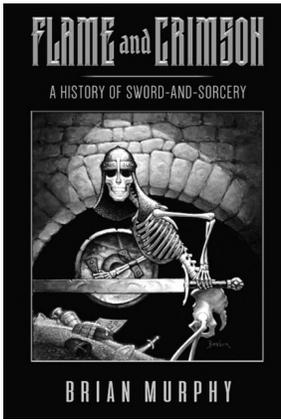
МЕЧ, КОЛДОВСТВО И ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_362

### **Brian Murphy. Flame and Crimson: A History of Sword-and-Sorcery.**

Pulp Hero Press, 2020. — 277 p.

Может показаться странным, что работа Брайана Мерфи, посвященная локальному явлению в жанровой литературе, требует обстоятельного обсуждения. Дело не столько в популярности этого конкретного поджанра и не в отсутствии подобных исследований, а в ином. Книга Мерфи, в которой речь идет о литературе «меча-и-колдовства» (Sword-and-Sorcery, S&S), демонстрирует ограниченность исторической поэтики жанров и позволяет увидеть существенные пробелы в современных исследованиях беллетристики. И важна не монография сама по себе, а причины неудачи автора, который поставил довольно амбициозную задачу, кажется, не имеющую решения...



Мерфи попытался дать всесторонний анализ поджанра, до сих пор не получившего внятного определения. Автор прослеживает историю литературы «меча-и-колдовства», причины взлета и падения ее популярности, перечисляет наиболее известных авторов, дает критический анализ эскапистских текстов и описывает способы «культурной экспансии» жанровой литературы. Исследователь прав в том, что литература «меча-и-колдовства» доселе рассматривалась в общих рамках фэнтези. Эти рамки очень широки — здесь соседствуют мрачные истории Д. Аберкромби и христианские рассуждения К.С. Льюиса, «подростковые» произведения Л. Александра и Д. Роулинг и взрослые книги Т. Ардена и Д. Мартина. Издательский ярлык «фэнтези» —

сравнительно новое изобретение, но когда Мерфи пытается реконструировать историю жанра, то ограничивается довольно общими констатациями: «В Древнем мире фантастическое находилось в тесной связи с реальностью, и такие произведения, как “Илиада”, “Одиссея” и “Беовульф”, рассматривались не как эскапистские сочинения, а как серьезные, осмысленные истории, доступные одновременно символическому и буквальному прочтению. Отвергнутая в конце XIX века как материал для детских моралистических историй, фэнтези сегодня пользуется уважением критиков» (с. 12). Далее идет перечисление формальных признаков (объем, карты, приложения и родословные героев), но о содержании Мерфи почти ничего не пишет.

А между тем его предшественники довольно подробно рассматривали историю этого поджанра. Книга Лина Картера «Воображаемые миры» посвящена литературе, в которой создается «вторичная реальность»<sup>1</sup>. Картер особое внимание уделял

1 Carter L. Imaginary Worlds. N.Y., 1973.

изобретению языка, выработке имен героев и названий; сюжеты он считал вторичными и условными; в романах и антологиях Картера довольно много повторяющихся сюжетных схем, восходящих к фольклорным и литературным первоисточникам.

В отличие от Картера, Л. Спрэг де Камп (также создатель многочисленных фантастических произведений, редактор и популяризатор; в соавторстве с Картером он написал немало историй о Конане-варваре) сосредоточился на биографиях авторов; в книге «Литературные рыцари и чародеи» собраны очерки о наиболее заметных мастерах фэнтези<sup>2</sup>. Спрэг де Камп интересуется сюжетным мастерством и демонстрирует важность переосмысления «классики» — от условно средневековых романов У. Морриса до ироничных книг Ф. Лейбера.

Но оба варианта, предложенные предшественниками, оказались для Мерфи слишком сложными — он критикует Картера за неточности (в первом сочинении, посвященном данной теме, пропуски и ошибки легко объяснить) и осуждает Спрэга де Кампа за излишний педантизм и ограниченность суждений. Однако какую же альтернативу предлагает новый историк жанра?

Разницу между «высокой фэнтези» и литературой «меча-и-колдовства» он трактует, следуя взглядам «величайшего создателя этих историй, Роберта И. Говарда». Терминологию Мерфи заимствует у того же Л. Картера, который предложил определение жанра в предисловии к антологии «Сверкающие мечи» (1973), указав на основной источник — «приключенческие истории из палл-журналов»; в таких произведениях «действие разворачивается в стране, эпохе или мире, придуманном автором, — в мире, в которой магия действительно работает, а боги реальны, и от-важный воин вступает в конфликт с силами сверхъестественного зла»<sup>3</sup>.

Определение, что и говорить, не отличается сложностью, но дает неплохую основу для дальнейшего обособления поджанра и установления строгих сюжетных рамок. А между тем Эндрю Оффрутт, редактор пятитомной серии «Мечи против тьмы»<sup>4</sup>, отказался от этого термина в пользу более условного — «героическая фэнтези». Многие критики вполне резонно отмечали, что в книге можно обойтись без мечей или без колдовства; даже без меченосцев и колдунов история сохранит связь с жанром. И другие предложенные варианты («эпическая фэнтези», «реалистическая фэнтези» и т.д.) тоже не отличались точностью. Майкл Муркок, известный английский писатель, критически относился к жанровым ярлыкам, которыми снабжали его сочинения, и даже выпустил довольно злую и резкую книгу «Волшебство и безумный роман»<sup>5</sup>; «Властелина колец» и «Обитателей холмов» Муркок считал книгами исключительно инфантильными и главу о них назвал «Эпический Винни-Пух» (к сожалению, книга Муркока в монографии Мерфи упоминается сравнительно редко). И все же литература «меча-и-колдовства» пережила педантизм критиков и возражения редакторов и авторов.

По крайней мере, в этом пытается убедить своих читателей Брайан Мерфи. Установление жестких границ в такой сфере, как литература, «неизбежно приводит к исключениям и противоречиям, но литература “меча-и-колдовства” обладает особой эстетикой и системой условностей». Обычно на первом плане «оказываются

2 *De Camp L.S. Literary Swordsmen and Sorcerers. Sauk City, 1976.* В отличие от произведений этого поджанра, которые неоднократно издавались на русском, исследования, посвященные литературе «меча-и-колдовства», практически неизвестны в России. Переводы книг де Кампа и Майкла Муркока изданы на правах рукописи тиражами в 30 экземпляров и остаются недоступными широкой аудитории.

3 *Flashing Swords. N.Y., 1973. P. 13—14.*

4 *Swords against Darkness. N.Y., 1977—1979. Vol. 1—5.*

5 *Moorcock M. Wizardry and Wild Romance: Study of Epic Fantasy. L., 1987.*

мужчины (а иногда и женщины), сражающиеся с врагами, владеющими темной и опасной магией, преследующими личные и/или корыстные цели» (с. 19). Сюжетная динамика при таком подходе куда важнее обрисовки характеров или конструирования миров. Данный поджанр складывался не без влияния «криминальных приключений и странных рассказов, которые публиковались в журнале “Weird Tales”, исторической беллетристики, приключенческих романов и исландских саг» (с. 24). Герои зачастую оказываются аутсайдерами, не привыкшими к высоким званиям и почестям и плохо приспособленными к цивилизованным нравам стран, по которым они путешествуют. Разумеется, авантюристы с готовностью откликаются на «зов приключений» — и совершают всё новые и новые подвиги.

Как видим, для того чтобы сохранить цельность предполагаемого поджанра, непременно нужен основоположник, создатель образцовых историй, с которыми будут сравнивать все последующие жанровые опыты. И таким основоположником, разумеется, стал Роберт И. Говард (1906—1936), создатель рассказов о Конане-варваре.

Говард создает идеального «героя действия»; опираясь на классификацию Нортропа Фрая<sup>6</sup>, Мерфи относит персонажей «меча-и-колдовства» к разряду «героев высокого миметического уровня, превосходящих других людей, но не способных превзойти естественное окружение». В этом поджанре есть «романтические герои» и «обычные герои», но их сравнительно немного; почему-то «героев прозаических» Мерфи не упоминает, кроме того, и туповатых бойцов, «примитивных героев» в рассказах Говарда предостаточно. Другие «жанровые» свойства произведений о Конане сводятся в первую очередь к сюжетным ходам: использование темной и опасной магии, личные мотивы действий (месть), элементы ужаса. Когда Мерфи переходит к формальным критериям, его текст становится крайне туманным. Исследователь рассуждает о фрагментарности и краткости произведений «меча-и-колдовства», но едва ли не лучшими произведениями Говарда стали как раз роман («Час Дракона») и большая повесть («Люди Черного круга»). Мерфи пишет о работе Говарда с историческими источниками — и действительно, многие имена и названия писатель заимствовал из историко-приключенческих романов Г.Р. Хаггарда, Т. Мэнди, Г. Лэмба, С. Ромера и др. Но большая часть произведений Хаггарда и Мэнди не исторические романы, а фэнтези. Например, самые популярные книги Мэнди — трилогия «Трос из Самофракии»; но Говарда больше интересовали романы о Джимгриме и Рамздене, в которых герои-одиночки сражались с тайными обществами магов в затерянных странах и экзотических землях. К сожалению, подробного анализа таких сближений и возможных заимствований в книге Мэрфи мы не найдем. А ведь Говард создавал многие рассказы и повести, опираясь на сюжеты произведений, публиковавшихся в известных журналах. Не Мейчен и Бирс, а именно Мэнди и Лэмб были едва ли не любимыми его авторами... И принципы изображения героя-аутсайдера во многом связаны со строгими рамками журнальной беллетристики «Adventure» и «Black Mask» (в этих престижных журналах хотел сотрудничать Говард, но не добился успеха). Довольно трудно вписать квестовые сюжеты и городской фон значительной части фэнтезийных историй в предложенную Мэрфи систему.

В перечень источников попадают все тексты, входившие в круг чтения Р. Говарда: исландские саги и северные мифы (а также основанные на них романы Хаггарда); исторические романы и произведения о затерянных мирах (Хаггард, Мэнди и др.); протофэнтези (Лорд Дансени, Д.Б. Кэйбелл, У. Моррис, Д. Макдональд).

---

6 Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey, 1957. P. 33—34.

Нужно отметить, что романы Кэйбелла не воспринимались американскими читателями (в том числе и Говардом) как фэнтези; эти ироничные «комедии нравов» были частью литературы мейнстрима, и быстрое забвение Кэйбелла как раз и объяснялось изменением литературных вкусов. Влияние Джека Лондона (роман «Звездный скиталец», рассказы) очевидно в историях Говарда, посвященных теме реинкарнации, но никак не в рассказах о Конане, с этим вынужден согласиться и сам Мерфи, оставляющий материалы о Лондоне в приложении.

Говарду нравились литературные эксперименты и смешение жанров, а журнал «Weird Tales» в 1924—1939 гг. (под редакцией Ф. Райта) стал удобной площадкой, где писатель мог упражняться: «Более обширный контекст культуры палп-журналов также сыграл важную роль в создании меча-и-колдовства, в создании творческого пространства для свободных и оригинальных экспериментов...»<sup>7</sup> «Традиция» считается условной и «аморфной», а вот рассказы о Конане — дело совершенно иное.

Истории Говарда — «не бесплотные фантазии Дансени или Макдональда и не размеренные эпопеи Морриса, а произведения, исторические по духу, основанные на грязи и крови и написанные с чувством юмора». Говард также опирался на богатую историю штата, в котором он жил. Техас стал источником вдохновения: наводнения и голод, набеги индейцев и кровопролитные войны между скотоводами, расцвет и упадок нефтяных промыслов — вот что давало Говарду вдохновение и формировало смутное представление о «прогессе», порожденном цивилизацией (об этом, впрочем, куда лучше сказано в коллективной биографии Говарда «Судьба Черной Долины»<sup>8</sup>). Чувства аутсайдера выражаются в прозе Говарда, и в результате жанр представляется в каком-то смысле ущербным.

Все сказанное помогает понять, насколько ограничивает Мерфи перспективы собственного исследования. Литература «меча-и-колдовства» посвящена исключительно героям-варварам; они противопоставлены рыцарям, дворянам и цивилизованным героям «ранней фэнтези» (Мерфи как будто забывает о мошенниках из рассказов Дансени, о купцах и крестьянах из романа Х. Миррлиз «Луд-Туманный» и т.д.). Рассматриваемый поджанр становится своеобразной антитезой «высокой фэнтези». Цивилизация лишь тонкий покров, под которым скрыто истинно человеческое варварство; цивилизация неестественна, несправедлива и порочна — варварство оправдано самой природой.

В каком-то смысле жанровая дефиниция оказывается полезной. Симпатии Говарда всегда на стороне варваров. В мире упадка и коррупции варварам требуется открытое пространство, где они могли бы странствовать и познавать мир. Когда миры Говарда (Лемурия, Атлантида, Хайбория и т.д.) стали слишком развитыми и перенаселенными, их уничтожили природные катаклизмы — и все началось сначала. После апокалипсиса возник «фронтир», который нужно было исследовать и завоевывать. Здесь Говард ввел в развивающийся новый поджанр основной элемент вестерна, редко используемый в фэнтези, — концепцию границы.

Варварство Говарда неисторично и романтично. Искусство владения мечом и магией вобрало в себя реальные элементы пограничной жизни Соединенных Штатов 1800-х гг. в смешении с историей и псевдоисторией; так сложился идеальный варвар, существо со стальными мускулами, свирепое и свободное, не скованное

7 *Emmelhainz N. Strange Collaborations: Weird Tales's Discourse Community as a Site of Collaborative Writing // Skelos: The Journal of Weird Fiction and Dark Fantasy. Tallahassee, FL: Skelos Press, 2016. Vol. 1. № 1. P. 59.*

8 *De Camp L.S., De Camp C.C., Griffith J. Dark Valley Destiny: The Life of Robert E. Howard. N.Y., 1983.*

никакими искусственными ограничениями. Говард попытался вернуть героизм человечеству, которое сбилось с пути. Искренность его наивных опусов частично объясняет то, почему успех рассказов о Конане не смогли повторить авторы последующих поколений. Романтизированные истории о фронтире были эмоционально близки Говарду.

В журнале «Weird Tales» публиковались и другие авторы данного поджанра. Произведения К.Л. Мур и К.Э. Смита, в которых предложены иные модели «меча-и-колдовства», написаны при жизни Говарда, в 1934 и 1929 гг. соответственно. Из произведений Смита наиболее подробно рассматривается «Зверь Аверуана» (1933), но это лишь один рассказ из цикла, в целом очень далекого от литературы «меча-и-колдовства». А ранние тексты Мур и вовсе разнородны, даже в рамках одной серии о Джирел из Джойри сходства между произведениями Мур и Говарда очень условны, что отмечает и сам Мерфи, анализируя мир Джирел, похожий на средневековую Францию (с. 90).

Исследователь строит свою концепцию на антитезе «правильной» жанровой модели Говарда и «странной» модели Смита/Мур (вот только между этими авторами очень мало общего). Почему рассказы Говарда стали образцом для последующих жанровых произведений? Мерфи предлагает несколько вариантов ответа. «Возможно, потому, что они лучше понятны среднему читателю и более привлекательны. Говард рассказывал захватывающие истории о волнениях и опасностях. Истории Смита <...> недостаточно насыщены действием <...>. Истории Мур <...> больше связаны с настроением, исследованием странных миров, похожих на страну Оз, и перемещением по меняющемуся миру» (с. 93).

Перерыв в развитии жанра в 1940—1950-х связан со смертью Говарда и Лавкрафта, а также с уходом из литературы Смита. Не следует забывать и об ужасном опыте Второй мировой, и об угрозе атомной войны... М. Муркок и Ф. Лейбер, будучи поклонниками жанра, тем не менее не смогли возродить интерес к нему. Только с переизданием рассказов Говарда начинается всплеск интереса к литературе «меча-и-колдовства». Однако произведения Лейбера и Муркока, по существу, стали радикальным отрицанием жанра. Поначалу Муркок увлекся необузданным талантом Говарда-рассказчика и экзотическим фоном историй о Конане, но со временем увидел в киммерийском варваре «зверя», а взгляды Говарда на историю и человечество, особенно презрение к цивилизации, вызывали у молодого писателя отвращение. И он задумал пародию на Конана — вместо смуглого силача появился бессильный альбинос Элрик, один из самых популярных героев Муркока. Но писатель не ограничился пародией. В историях об Элрике зачастую стирается грань между поджанром «меча-и-колдовства» и высокой фэнтези, особенно в «Буреносце», заключительной книге шеститомного цикла. Здесь разворачиваются события эпического масштаба, судьба Земли висит на волоске в титанической битве Лордов Хаоса и Лордов Закона. Элрик кажется пешкой в борьбе более крупных сил. В самом начале «Буреносца» Элрик заявляет своей жене: «Я устал от мечей и колдовства», — вполне возможно, это «преднамеренный намек на поджанр, который собирался разрушить Муркок» (с. 158).

Истории об Элрике связаны с родиной Муркока — Англией. «Мелнибонейскую империю можно рассматривать как аллегорию послевоенной Британии, некогда сильной, но явно находящейся в упадке и быстро уходящей в прошлое; ее влияние на мир значительно уменьшилось, и она уязвима перед ростом молодых королевств. <...> Мелнибонейский ландшафт усеян древними, некогда гордыми городами, ныне находящимися в упадке или в руинах, очень похожими на разрушенные здания, оставшиеся после нацистского удара, по которым бродил молодой Муркок в начале 1940-х годов» (с. 160). Этот тезис основан на признаниях Муркока

в книге «Волшебство и безумный роман». Хаотичный, искаженный пейзаж также может быть данью уважения готической фантастике, где разрушающиеся замки и особняки символизируют и даже объясняют беспокойство, испытываемое свидетелями радикальных изменений. Молодые Королевства, которые ставят индивидуальность выше иерархических институтов и свободное мышление выше конформизма, в какой-то степени напоминают Америку — страну, в которую Муркок позже эмигрировал.

Далее Мерфи рассматривает антигероические фантазии Д. Вэнса и героические фантазии Пола Андерсона, но вновь демонстрирует исключительную избирательность — у Вэнса совершенно игнорируется близкий литературе фэнтези «планетарный роман», а у Андерсона легко было бы найти иронические элементы в «Операции “Хаос”» и признаки «высокой фэнтези» в «Трех сердцах и трех львах». И уж совсем сомнителен в данном контексте пародийный герой Спрэга де Кампа. В романе «Кольцо Тритонов» квестовый сюжет используется для социальных и философских комментариев в традициях Вольтера, о чем неоднократно писали и критики, и исследователи, и сам автор<sup>9</sup>.

Много внимания уделено критике жанровых антологий Спрэга де Кампа. Эскапистские установки Спрэга де Кампа, пытавшегося привлечь незнакомых с жанром читателей, в монографии названы «редукционизмом». Но антологии Спрэга де Кампа содержали классические жанровые истории, да и сам взгляд составителя отличается большей сложностью и широтой, которыми не может похвастаться Б. Мерфи, защищающий Р.И. Говарда от всех нападков, реальных и воображаемых. Сам же поджанр приходится защищать от обвинений в расизме и фашизме — здесь интересно вспомнить блестящий роман Нормана Спинрада «Стальная мечта» (1972), в котором Мерфи обнаруживает в первую очередь разоблачение артуровской легенды (с. 180). Но Спинрад написал куда более сложную книгу, в которой мы находим полемику и с Муркоком, и с Говардом, и даже с «Александром Невским» Эйзенштейна<sup>10</sup>. Мерфи же только отмечает упадок жанра и необходимость обновления.

К середине 1990-х гг. литература «меча-и-колдовства» буквально умирает «от естественных причин» — «повторений, застоя и устаревших формул» (с. 189). Падение было ускорено появлением новых издательских тенденций. Постепенно появляются новые поджанры, отличающиеся друг от друга, но сохраняющие элементы «меча-и-колдовства». Кратко описывает Мерфи влияние, которое оказал поджанр на настольные игры, музыку (в первую очередь «тяжелую») и кино 1980—1990-х.

Вывод не отличается основательностью: «“Меч-и-колдовство” заполняет эстетическую пустоту, оставленную высокой фэнтези. Эта литература выводит на авансцену аутсайдера, героя периферии <...>. Она разрушает чары уныния, навеянные неудовлетворительной реальностью и экономическими и социальными формами контроля».

И все же, несмотря на многочисленные недостатки, эта книга очень важна — она объясняет неудачи критиков и исследователей, обращающихся к анализу поджанров массовой литературы. Причины их таковы:

9 *De Camp L.S. Time and Chance. Hampton Falls, 1996.*

10 Эта книга представляет собой роман в жанре героической фэнтези, якобы написанный Адольфом Гитлером, который в альтернативной реальности стал американским фантастом. Книга снабжена биографическими материалами и литературоведческим комментарием — сложный постмодернистский текст Спинрада вызвал бурю возмущения в самых разных кругах.

- попытка свести весь поджанр к одному источнику (автору/тексту/сериалу);
- создание прямолинейной эволюционной концепции;
- игнорирование отношений центр — периферия;
- неспособность анализировать сложные жанровые сочетания и экспериментальные тексты.

В сравнении с пионерской работой Картера, блистательно написанной книгой Спрэга де Кампа, эпатажной эссеистикой Муркока — монография Мерфи несомненно проигрывает. Но в историю исследований литературы «меча-и-колдовства» она, конечно, войдет, и наверняка грядущий автор, анализируя общие принципы развития жанра, посвятит несколько строк этой монографии.

## Bamert M. Stifte am Werk: Phänomenologie, Epistemologie und Poetologie von Lesespuren am Beispiel der Nachlassbibliothek Thomas Manns.



Göttingen: Wallstein, 2021. — 374 S.

Предмет исследования швейцарского литературоведа-культуролога Мануэля Бамерта «Карандаши за работой: феноменология, эпистемология и поэтология следов чтения на примере библиотеки Томаса Манна» можно проиллюстрировать бытовым примером, который вскользь упоминает и автор, а именно — хорошо знакомыми многим читателям недовольством, смущением, затруднением, испытываемым, когда в одолженной или взятой в библиотеке книге вдруг обнаруживаются физические следы чужого чтения: подчеркивания, пометки, комментарии, загнутые уголки страниц и т.п. Безусловно, здесь имеет место психологический момент нарушенного личного пространства и потревоженной интимности контакта с тек-

том, но также это можно рассматривать и как феномен «следов чтения» с точки зрения материального подхода в филологии и истории культуры, который и применяется в книге Бамерта.

Первопроходцем в изучении таких микроформ письма считается В.С. Люблинский, который в каноническом труде «Маргиналии Вольтера» (1947) систематизировал следы чтения в библиотеке французского мыслителя. Сегодня таким работам благоприятствует добросовестная оцифровка частных библиотек и архивных материалов: среди наиболее известных проектов, посвященных читательским практикам писателей и мыслителей, можно назвать исследования маргиналий в текстовых документах Германа Мелвилла, Ханны Арендт, Жака Деррида, Теодора Фонтане, Фридриха Ницше, Германа Гессе и многих других. Не могло не быть в этом ряду и Томаса Манна: так, Бамерт принимал участие в реализации цифрового проекта «Продуктивные акты чтения» (2016–2019), в ходе которого было выявлено и оцифровано около 143 тысяч пометок, оставленных Манном на книжных страницах. Любопытно, что Швейцарский литературный архив в Берне называет наличие следов чтения решающим критерием при отборе книг из писательских библиотек.

Бамерт называет свою работу «вкладом в общетеоретическое и методологическое основание будущих исследований следов чтения» (с. 12). Исходя из убеждения, что «с аналитической точки зрения каждая осязаемая характеристика следа чтения является потенциально значимой» (с. 199), он задается вопросами о том, что именно делает карандашную пометку «следом чтения»,

какие функции она может выполнять и какие «карандашные следы» вообще заслуживают научного осмысления и почему? Критически переосмысляя существующую терминологию и дополняя ее неологизмами, Бамерт подробно описывает собственный понятийный аппарат.

Центральную категорию «следа» Бамерт определяет как «специфически сформированный остаток чего-то, что здесь больше не присутствует» (с. 52). Такая трактовка не только подчеркивает примат формы, материальность следа и отсылку к прошлому, но и подразумевает интерпретирующую инстанцию, которая позволяет осмыслить оставленный кем-то материал как след. Важно при этом не то, является ли что-то следом, а то, следом чего оно является. Следы (или их отсутствие) демонстративно указывают на рецепцию книги (или опять же на ее отсутствие), пусть даже речь идет лишь о следах эксплуатации. Однако именно следы чтения (*нем.* Lesespuren) обладают уже конкретным эпистемическим измерением и понимаются Бамертом как «все явления, по которым можно судить об интеллектуальной работе с текстом или с частями текста, — то есть все следы действий, которые так или иначе предполагают чтение текста» (с. 66). Другими словами, методологически этот термин соотносит материальные явления с интеллектуальными процессами и заставляет задаться вопросами о том, кто, как, почему и зачем оставил этот след в рецептивном акте чтения. Люблинский выделял у Вольтера порядка тридцати видов следов чтения и различал «текстовые» и «немые» знаки чтения, которые позднее в немецкой науке трансформировались в различие «текстовых или говорящих» и «графических или немых» маргиналий, — различие, которое Бамерт критикует как «псевдодихотомии» (с. 46), полагая, что «следы чтения потенциально возникают на пересечении процессов чтения и письма и

поэтому должны рассматриваться как амбивалентные явления» (с. 48).

Еще более значима для автора категория «карандашного следа» (*нем.* Stiftsprug), так как она указывает не только на действие, но и на его инструмент и апеллирует «не к функции письма, а к принципу формы» (с. 72). Немецкое слово *Stift* оказывается здесь крайне удобным и позволяет всячески себя обыгрывать и создавать метафорические термины с широким полем применения. Будучи сокращением от немецкого *Bleistift* (карандаш), «штифт» может быть и карандашом, и шариковой ручкой, и пером, и фломастером, и маркером, — чем угодно, лишь бы это соответствовало основному значению слова: небольшой металлический или деревянный предмет в форме палочки с множеством вариантов использования. Настаивая, что «чтение с карандашом оставляет специфические следы, которые не могут быть приравнены к (рукописному) письму» (там же), Бамерт вводит центральное понятие «карандашных следов чтения» (*нем.* stiftliche Lesespuren), которые он обобщает в подробную и разветвленную систему по трем основным группам «знаков» и «паразнаков»: аннотации (карандашные следы внутри текстового пространства), маргиналии (следы вне текста, на полях) и интрацерпты (цитаты и выписки из книги, не покинувшие ее, а оставшиеся, например, на вкатах).

Одна из главных эпистемических ценностей карандашного следа заключается для Бамерта в том, что он сигнализирует не только об акте чтения как о свершившемся событии, факте, но и о специфике этого процесса. Безусловно, если какое-то издание обнаруживает множество карандашных следов разнообразного характера, можно делать выводы об интенсивности работы с текстом, о заинтересованности читающего и его целеполагании, хотя домысливание в интерпретациях такого

рода кажется неизбежным. Однако, если книга таких следов не обнаруживает, нельзя делать вывода об обратном: следует учитывать множество подспудных факторов, таких, например, как специфика текстового носителя. Так, в семейной Библии Маннов XVII в. отсутствуют карандашные следы не потому, что Манн ее не читал, а потому, что ценность издания морально блокирует желание оставить в нем материальный след.

Это, кстати, далеко не единственный пример, когда теория следов чтения обнаруживает ненадежность и требует оговорок. В частности, нельзя забывать о проблеме авторства: если речь не идет о почерке (например, почерк Голо Манна сильно отличается от почерка его отца Томаса Манна), не всегда можно с абсолютной уверенностью утверждать, что то или иное слово подчеркнул именно Томас Манн, — таких случаев Бамерт насчитывает порядка 1750. То же касается и времени возникновения того или иного карандашного следа, если его невозможно подтвердить упоминанием акта чтения, скажем, в дневниках. Сюда же можно отнести и верстку текста, которая, в зависимости от наличия свободного «белого пространства» (с. 157), заставляет читающего делать выбор в пользу той или иной аннотации, маргиналии или интрацерпта. Наконец, учитывая, что «аннотирование можно наравне с чтением рассматривать как исторически и системно переменную культурную технику» (с. 207), в эпоху «осознания собственного наследия» (с. 292) необходимо задаваться вопросом об аутентичности тех или иных следов; в случае с Томасом Манном, отчетливо осознававшим будущее своей домашней библиотеки, этот вопрос весьма актуален.

Эпистемическую ценность Бамерт наблюдает и в зависимости аннотаций от жанра текста: анализ карандашных следов в издании рассказов Чехова показывает, что, так как абсолютное

большинство аннотаций было сделано в предисловии и послесловии, «чтение с карандашом было для Манна преимущественно эпистемической практикой» (с. 167). Другими словами, Манн прибегал к такому способу чтения при взаимодействии с текстом как с носителем знаний, а не эстетики, а карандаш служил «инструментом чтения и обучения» (с. 193): «Карандашные следы чтения позволяют добывать знания о практиках, позволяющих добывать знания» (с. 202). Различные знаки при этом могут обозначать различные корреляции четырех типов знания: об авторе, читателе, тексте и контексте. В случае с Томасом Манном Бамерту действительно удалось продемонстрировать интерпретационный потенциал карандашных следов: например, маргиналия «Ага!» на одной из страниц книги востоковеда Ганса Генриха Шэдера свидетельствует, напротив, об отсутствии ожидаемой эпистемической выгоды и, как следствие, о превосходстве знания читателя над знанием автора.

Бамерт называет карандаши «продуктивными инструментами чтения», так как они «маркируют пространство перехода от рецепции к производству» (с. 210): карандашные следы выражают «более специфический, глубоко символический способ чтения» за рамками простого «source reading», по сути демонстрируя аннотирование как «определенную форму письма» (с. 232—233). Неспроста Бамерт, ссылаясь на Маршалла Маклюэна, вскользь называет карандаш «продолжением тела» (с. 205): производительный, плодотворный потенциал «штифта» он видит в его фаллической символической, на которую намекал и сам Томас Манн в «Волшебной горе» и «Тристане», описывая акт «чтения карандашом» как акт сексуальный. Таким образом, используемый при чтении карандаш раскрывается «как фаллос par excellence, как символ, который одновременно и изображает, и прак-

тикует потенцию», благодаря чему акт чтения превращается «из пассивно-рецептивного в активно-продуктивный» (с. 240).

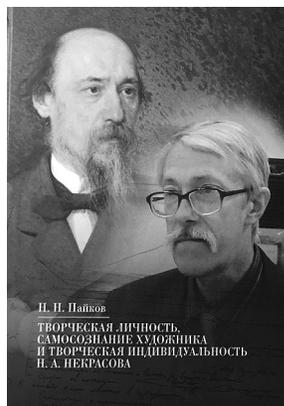
В контексте фаллической символики карандаша, который есть и инструмент чтения, и инструмент созидания, читательская интерактивность оказывается родственной коммуникативному акту. На коммуникативное пространство между чтением и письмом указывают и карандашные следы, выступающие в функции правок, причем, если в электронном формате корректура может осуществляться бесследно, в печатном тексте карандашные правки «именно в своей карандашности материализуют акт правки» и манифестируют «жест, скрывающийся за каждым карандашным следом чтения: кто-то посчитал здесь необходимым внедриться в текст карандашом» (с. 245). Так исследователь выделяет еще одно важное свойство аннотирования — его перформативность: «интеллектуальное движение... трансформируется в движение физическое, переформируя сам текст» (с. 257). В то время как карандашное вмешательство в текст демонстрирует две свои метафункции — манифестацию и модификацию, — текст с карандашными следами прочтения обнаруживает свою самоценность: благодаря феноменологическому различию карандашных дополнений и печатных текстов, а также зависимости первых от последних, карандашные следы обретают эпистемологический и поэтологический потенциал и должны рассматриваться как часть текстуального единства, как новый текст и цельный артефакт, в связи с чем следует задаться вопросом, можно ли относить такие аннотации к творчеству писателя.

Как и во многих других случаях, Бамерт демонстрирует здесь мастерство оставлять эффектно сформулированные вопросы без однозначных ответов. Впрочем, возможно, цель и ценность работы как раз и заключаются в том,

чтобы эти вопросы в принципе сформулировать, указав на пробелы и проблемы в различных теориях следов чтения, задав им новые векторы развития и заявив о потенциальных возможностях науки. Исследователь грезит о становлении комплексной «теории карандашной модификации» (с. 316), однако его идеи актуальны и для более узкого применения: как в психологии чтения, так и в набирающих популярность *critical code studies*, например для разработки программ распознавания текста, которые также распознавали и «признавали» бы соответствующие карандашные следы, а кроме того, для критического анализа следов, которые (не) могли бы оставлять читательские и писательские практики в современном цифровом пространстве.

*Сергей Ташкенов*

Пайков Н.Н.  
**Творческая личность,  
самосознание художника  
и творческая индивидуальность  
Н.А. Некрасова:  
монография.**



М.: Согласие, 2022. — 399 с. — 500 экз.

Десять с лишним лет назад вышел двухтомник, посвященный памяти из-

вестного ярославского литературоведа Н.Н. Пайкова (1951—2010); см.: «Склонила муза лик печальный...»: памяти Николая Николаевича Пайкова: сб. науч. статей. Ярославль, 2011—2012. Его авторы неоднократно упоминали о практически готовой докторской диссертации; М.С. Руденко, выступившая рецензентом второго тома, отмечала, что самим ученым диссертация не была опубликована «в силу чрезмерной требовательности к себе» (Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 2013. № 3. С. 226).

Д.Л. Карпов и М.Г. Пономарева, преподаватели ярославских вузов, подготовившие диссертацию своего учителя к изданию, опубликовали о Пайкове несколько статей, мемуарных очерков, в которых попытались определить масштаб этой многогранной личности и оценить его вклад в науку. В некоторых из этих выступлений упоминается (и даже обсуждается) эта монография. Словом, интерес к обсуждаемой книге был подогрет задолго до ее выхода.

«Фигура Н.А. Некрасова в истории отечественной классической поэзии и, шире, в истории русской литературы кажется не просто прочно укоренившейся, но и давно ставшей, так сказать, “очевидной” — как в отношении места поэта в историко-литературном процессе, так и в смысле вклада, внесенного Некрасовым в сокровищницу родной культуры. Однако с каждой новой работой по истории отечественной словесности все сложнее и “многоэшелонированнее” становятся наши представления об общих процессах, характеризующих динамическое развитие родной литературной классики, о слагаемых и «механизмах» этого развития, о возможности продуктивного применения новейших теоретических идей и технологий к исторически отстоявшемуся материалу» (с. 21). Свою работу Н.Н. Пайков назвал «оптической реформой»: новаторский характер монографии, как его определил сам исследователь, — и в изучении

биографии и творчества Некрасова, и в разработке новой методологии исследования художественного произведения.

Вынесенные в заглавие книги понятия автор трактовал так: «...у всей совокупности <...> примет и проявлений некрасовского творческого мышления и письма необходимо существует некое внутреннее основание, первопричина, которую мы в данной работе называем “художественным самосознанием” автора, то есть способом его индивидуально-авторского восприятия и понимания окружающего и внутреннего мира, обуславливающим характер претворения авторских (сознательных и бессознательных) творческих установок в создаваемые им художественные формы. Вместе с тем художественное самосознание писателя, в особенности такого духовного склада, как Некрасов, возникает отнюдь не “из воздуха”: у него есть собственное внетворческое или, если угодно, “дотворческое” основание — структура *человеческой личности художника* со всей ее внутренней проблематикой, восприятием мира и способами взаимодействия субъекта с этим миром. В свою очередь, творческое опредмечивание художественного самосознания задает параметры еще одной реальности, а именно — *творческой индивидуальности писателя*» (с. 25).

Предложенное Пайковым направление исследования редакторы в одной из статей назвали «субъектологическим подходом»: «...в творческом процессе высказываются жизненный, эстетический и этический опыт автора, который может быть реконструирован в ходе изучения его творчества и может служить основой адекватного прочтения его произведений, которые являются не бессознательной эманацией некоторых авторских “чувствований”, а строго сформулированным сообщением: “системой субстанциональных выборов и решений”» (Карпов Д.Л., Никкарева Е.В., Пономарева М.Г. Феномен Пайкова: этика

жизнестроительства // «Старик Державин...»: ушедшие филологи, наши учителя: Сб. науч. статей. СПб., 2020. С. 292—293). Изучение автобиографических аллюзий (в самом широком смысле) в творчестве писателя было предметом многих изысканий. Такие исследования популярны в настоящее время, однако Пайков предпринял редкую попытку *систематического* их (то есть аллюзий) рассмотрения.

Д.Л. Карпов и М.Г. Пономарева по-разному характеризуют степень завершенности монографии. В аннотации указано, что «текст диссертации не был закончен автором и во многом может восприниматься лишь в контексте его опубликованных работ». Ср. во вступительной заметке: «Сохранившийся в архиве текст представляет собой и композиционно, и концептуально целостное произведение. <...> Текст диссертации готов более чем на 80% и составляет более 400 страниц...» (с. 8). Первый вариант точнее характеризует монографию.

Редакторы проделали большую и сложную работу, стремясь «полностью сохранить авторский замысел <...>, оставив и те фрагменты, которые не были текстуально прописаны и сохранились в виде краткого “конспекта” или перечня объектов для осмысления» (с. 16). Такой подход свидетельствует о должном уважении к публикуемой работе. «Конспекты», планы, «перечни объектов для осмысления» (выделенные отличным от основного текста шрифтом) часто имеют самостоятельное научное значение. Например, разделы об усадьбе, гимназическом образовании (с. 133, 134) и др. намечают возможные пути исследования этих многоаспектных феноменов русской культуры и имеют интерес не только для специалистов-некрасоведов. С другой стороны, конспекты, предваряющие отдельные главы, иногда повторяют друг друга (например, раздел о социальной (с. 101—102) и бытовой средах (с. 117—118), оказавших влияние на фор-

мирование психологического и творческого строя личности поэта). В иных случаях (например, в разделе «Формирование конструктов психологического строя и творческой личности Некрасова») намеченные автором «объекты для осмысления» не соответствуют содержанию раздела. Особенности публикуемой рукописи наталкивают на мысль о том, что в книге желателен был раздел «Другие редакции и варианты», который мог бы состоять из тех частей книги, которые (из-за того, что монография не была завершена!) отвлекают читателя от основной мысли автора.

Книга дополнена списком опубликованных работ Н.Н. Пайкова.

Н.Н. Пайков писал о тенденции современной ему действительности: «...культурная ситуация текущих дней открывает нам и такое измерение вещей, которое определяется не только переживанием духовной свободы, но самой *возможностью* неангажированности, объективности, сущностности и, так сказать, “неизбранности” нашего видения исторических и эстетических фактов» (с. 99). Хочется верить, что Николаю Николаевичу своей книгой удастся «очистить» Некрасова от образа, известного нам по советским учебникам, вернув тем самым угасший интерес к личности и творчеству великого русского поэта.

А.В. Кошелев

Волков И.О.  
**Уильям Шекспир  
 в художественном мире  
 И.С. Тургенева («Гамлет»  
 и «Король Лир»).**

М.: ЯСК, 2022. — 376 с. — 400 экз. — (Studia philologica).

Книга молодого томского компаративиста продолжает ряд современных работ о шекспиризации, шекспиризме и

культе Шекспира в России. Вместе с тем И.О. Волков посвятил исследование также литературным связям и интеллектуальной борьбе. Шекспиризм Тургенева, как он истолковывается в книге, — это часть вовлеченности писателя в споры и дискуссии.



Что нового позволил увидеть этот подход? Один из основных сюжетов книги — окончательный переход Тургенева с условной платформы Грановского на более радикальную платформу Белинского, закрепленный новой интерпретацией «Гамлета». Здесь слова Белинского о Грановском как об умеренном в политических делах (с. 152, 169) оказываются ключом к тургеневской концепции знаменитой трагедии. Если романтики видели в протагонисте пьесы прорыв бессознательного в сознательное, как у братьев Шлегелей, то для позднего Белинского и особенно Бакунина Гамлет действует в силу необходимости, рано или поздно свершающегося возмездия (с. 127). В такой перспективе «Гамлет Щигровского уезда» интерпретируется как сатира на кружковые искажения первоначального радикального импульса (с. 162—165). Мельком (с. 157) автор отмечает мотивы университетского юмора, напоминающие о коллизиях студенчества Гамлета.

Книга Волкова включает страницы, на которых реконструируются варианты романтического прочтения Шекспи-

ра. Так, если братья Шлегели изобразили Шекспира как первого тайновидца души, глубинного психолога, то Людвиг Тик скорее предлагал несколько наивный историзм, восстанавливая единую линию от Шекспира до «Фауста» Гёте как результат разложения средневековой системы отношений между людьми и появления личности в эпоху Реформации (с. 97). Именно эта тиковская трактовка оттолкнула от «Гамлета», например, В.А. Жуковского, встречавшегося с Тиком (с. 123): для Жуковского Гамлет был патологической личностью, образом самых темных, а не светлых, хотя и повторяющихся, периодов истории. Тогда условное радикальное шекспироведение, к которому Волков относит Тургенева, как раз требует иначе видеть саму повторяемость исторического опыта, для которого характерно противостояние закона необходимости и закона свободы.

Кажется, автор монографии иногда останавливается перед окончательным выводом: например, подробно разбирая пометы Тургенева на полях «Жизни Шекспира» Франсуа Гизо, он просто указывает на «социально-исторический подход» французского историка как новацию (с. 118). Однако остается в тени главная мысль Гизо, значимая для Тургенева, судя по его пометам, которая заключается в том, что Шекспир трансформировал церковное время мистерии в трагическое время прогресса. Понятно, что Тургеневу было важнее утвердиться в своих прогрессивных убеждениях, чем еще раз возвращаться к общим местам романтической эстетики, включая романтический историзм.

Тому, как вдумчиво Тургенев извлекал из романтического понимания Шекспира нужное для себя, посвящены наиболее интересные страницы монографии. Убедительно звучит история о тургеневских пометах на сочинениях Тацита, сделанных под влиянием концепции Грановского (с. 33). Столь же

обоснованно выражена мысль о влиянии Грановского на работу Тургенева с текстом «Ричарда III» (с. 49): в этой трагедии произошел поворот Шекспира к единому протагонисту, центральной фигуре истории. Волков анализирует и отступления от Грановского в пользу большего радикализма, проступающего во множестве художественных решений Тургенева, которые можно назвать шекспировскими. Это и эстетика «обыкновенного» (с. 73), требующая соединять детализацию с применением привычных русскому уху оборотов, в отличие от неоромантических усилий Дружинина и других переводчиков Шекспира (с. 73). Это и особое сложное цитирование Шекспира в повести «Довольно» (с. 78), в чем можно увидеть поэтику черновика: Шекспир позволяет как создать некоторые общие места о жизни и предназначении человека, так и при перебивании протагонистом повести этого «черновика», дальнейшем сопоставлении цитат из Шекспира с воспоминаниями жизни, получить совсем нетривиальные нравственно-философские выводы. Волков хорошо показывает, как исповедальность повести соединяется с изменением тона рассказа и подражания Шекспиру, и эти выводы перекликаются с анализом сбивчивых речевых притязаний ложной совести в «Степном короле Лире» (с. 327). Многие рассуждения в книге, связанные с этой повестью (влияние впечатлений от казни Тропмана на изображение мимики Харлова (с. 301), сатирическая реакция Тургенева на Славянский съезд 1867 г. в Петербурге (с. 262), значение этого события для комического изображения любви Харлова к старине), по-новому представляют ее задачи.

Сделаем некоторые замечания. Вряд ли расширенное употребление слова «знаковый» (с. 31), ставшего штампом, уместно в филологических монографиях. Интерпретация рисунка цветка на полях (с. 52) всегда представляет труд-

ность, если в не сложилось специальных навыков истолкования писательских рисунков, как в изучении наследия Пушкина и Лермонтова. Если же толковать этот цветок, то лучше соотнести его с этапами жизни, с юностью, еще не дающей плодов, что вполне соответствует отразившимся в пометах размышлениям Тургенева о сроках жизни. Говоря об анжамбемане (с. 69), вряд ли нужно видеть здесь и стремление к порывистости, и стремление к протяженности — «грубый стиль» классической риторики допускает порывистость, а если фраза из-за анжамбемана растягивается, то это вряд ли можно назвать моментом чувственной выразительности, а не простой реализацией синтаксических возможностей. Когда Тургенев делает помету к рассуждениям Тика, что тот «неясен и запутан» (с. 100), имеется в виду вовсе не неясность его выводов о происхождении театра, как утверждает автор книги. На самом деле Тик говорил там о том, что театр Шекспира стоит ближе к античной трагедии, чем театр французского классицизма, потому что подчиняется принципу эпизодического членения, а не трех единств, и допускает трагикомические моменты. Рассуждение Тика здесь как раз вполне ясное, а Тургенев не одобрил тиковское выведение театра из интерлюдий, из разыгрывания несколькими актерами всех ролей: и античный театр и Шекспир для него сродны именно в возможности для актера играть несколько ролей в спектакле. Тургеневу, приверженцу актерского театра, это казалось упрощением истории драматического искусства.

Анализ тургеневских пьес представляется наименее убедительным в книге, что, впрочем, отвечает общему положению в тургеневедении, где драматические опыты писателя изучены меньше, чем проза. Сколь подробны разборы гамлетовского комплекса в романах Тургенева, когда, например, все герои романа «Накануне» оказываются разными

ми сторонами Гамлета, столь иногда беглы обзоры истории театра в монографии. Например, Волков, ссылаясь на Л.П. Гроссмана, справедливо говорит, что «Месяц в деревне» подражает «Мачехе» Бальзака, но не развивает мысль, что для Тургенева важна идея о том, что женщина может менять историю, сам порядок развития исторических событий (с. 237—238). На самом деле новая роль женщины была частью тургеневского видения национального театра, трагикомические сюжеты которого призваны были подтвердить, что любой человек может поменять историю. Хотя автор книги и говорит о знакомстве и общении Тургенева с ключевыми драматургами эпохи (с. 256), но это замечание тоже повисает в воздухе. Если бы театральный проект Тургенева был рассмотрен столь же подробно, как гамлетовский комплекс во всех романах Тургенева, мы бы назвали эту монографию образцовой.

Александр Марков,  
Светлана Мартыанова

## Михаил Анчаров: исследование и материалы / Сост. А.В. Кулагин, В.Ш. Юровский.

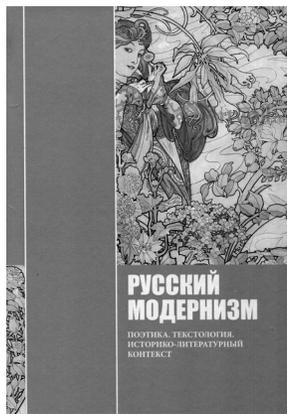


М.: Булат, 2023. — 416 с. — 200 экз.

Содержание: От составителей; **Избранные статьи:** Бинчкаускас М. «Физика» и «лирика» в прозе М. Анчарова. (О философии научного открытия в романе «Теория невероятности» и фантастической повести «Сода-солнце»); Ревич В. О повестях М. Анчарова; Ревич Ю.В. О научных и технических идеях Михаила Анчарова; Соколова И.А. Вначале был Анчаров; Стаферова Е.Л. «Да здравствует Пушкин! Да скроется тьма!»; Новиков Вл.И. Филологический комментарий к песням Анчарова; Кулагин А.В. Высоцкий слушает Анчарова; Юровский В.Ш. На параллельных путях. Штрихи к истории отношений Михаила Анчарова и Булата Окуджавы; **Рецензии:** Гейдеко В. Секреты золотого дождя; Асаркан А. Поэзия прожитых лет; Денисова И. Цвет романтики; Рекемчук А. Даль свободного романа; Свининников В. Парадоксальность истин вечно новых; Облезова Г. «Мы не поздно пришли и не рано...»; **Воспоминания:** Туркин В. Из дневников; Гроднева Е. Пять встреч с отцом; Лившиц В. О Михаиле Леонидовиче Анчарове; Косинский А. Из воспоминаний; Аграновская Г. «Я — прохожий...»; Аграновский А. Помню необычайно ярко; Карпенко И. Опасность любви; Ревич В. Машина времени, назад!; Астрова С. Кислород дружбы; Шишкин В. Немного о картинах М.Л. Анчарова; Шиловский В. Из книги «Две жизни»; Попова Н. «День за днем»; Филиппов Р. До последнего патрона; Свининников В. Памятные разговоры; Яхонтов А. Урок Анчарова; Каримов И. Короткие встречи; Крылов А. Память от Анчарова; Володин М. Тихие слезы радости; Лукьянов Н. Невезучий; Малецкий Н. Две встречи; Дулов А. Сам по себе Анчаров; **Новые статьи и эссе:** Ревич Ю.В. Анчаров и религия; Стаферова Е.Л. «Разведка боем в области духа». О фантастических произведениях Михаила Анчарова; Кулагин А.В. Анчаров слушает Высоцкого и не только его. По

страницам телеповести «День за днем»; *Новиков С.В.* О фонограммах Анчарова; *Юровский В.Ш.* Новосибирск в биографии Анчарова; *Костромин А.Н.* Заметки о музыке в песнях Михаила Анчарова; *Сипер М.* Тихий взрыв; *Мирзаян А.* Певец русского Возрождения; *Долина В.* Это любовь; **Публикации:** *Анчаров М.* Песня рождается «в горле» / Из беседы с М. Барановым (при участии А. Крылова); подгот. к печати и коммент. А. Крылова; *Анчаров М.* Гриб и Роза: сценарий мультфильма / Публ. и послесл. Г.Н. Бородин; **Библиография М.Л. Анчарова** / Сост. В.Ш. Юровский.

**Русский модернизм:  
поэтика, текстология,  
историко-литературный  
контекст: Коллективная  
монография** / Отв. ред.  
Н.Ю. Грякалова.



СПб.: Арт бук, 2022. — 560 с. — 1000 экз.

Научная библиотека в области исследований русского модернизма пополнилась новой коллективной монографией, подготовленной в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) РАН. По ракурсу и инструментарию она примыкает к таким получившим признание историков литературы изданиям ИРЛИ, как сборник статей «Русский модер-

низм: проблемы текстологии» (2001) и сборник архивных материалов «Писатели символистского круга: новые материалы» (2003), комментированная антология «Литературные манифесты и декларации русского модернизма» (2017) и монография Н.Ю. Грякаловой «Человек модерна: биография — рефлексия — письмо» (2008). В числе авторов рецензируемого тома — члены группы по изданию академического Полного собрания сочинений и писем А.А. Блока и другие сотрудники ИРЛИ, исследователи из других российских научных учреждений и зарубежные слависты.

Книга построена в соответствии с указанными в подзаголовке тематическими векторами. Первый раздел посвящен модернистской поэтике; второй — текстологическим проблемам подготовки модернистских текстов к печати; в третий раздел вошли исследования, касающиеся локальных версий модернизма (на примере русской диаспоры в Латвии), происхождения псевдонима философа Л. Шестова, дешифровки литературных «палимпсестов» А. Платонова; четвертый раздел включает в себя традиционные для петербургских исследований архивные разыскания.

Первый (самый обширный) раздел составили статьи о пространственной организации модернистских произведений, интертекстуальных и кросскультурных аспектах их изучения, актуальных стиховедческих проблемах и проблеме рецепции художника, пограничном положении модернистского произведения как жанра. Анализ эмпирического материала (историко-культурного, биографического, эпистолярного, реалий быта, моделей поведения и т.д.) совмещается здесь с применением современных литературоведческих концепций. Так, в статье Н.Ю. Грякаловой феномен русского ибсенизма рассматривается с учетом «параметров культурной идентичности», в которых «конституировали себя национальные формы модерниз-

ма» (с. 26). В данном случае в символистском ибсеновском мифе актуализируется северный локус русского модернизма как важнейший компонент символистской мифопоэтики.

В открывающей книгу статье Н.Э. Марцинкевич дается обстоятельный обзор причин высокой частотности образа спирали в культуре русского модернизма. По мысли автора, многообразие форм проявления извилистой линии в творчестве символистов обусловлено их ориентацией на природную органичность, являющейся «результатом разочарования в механистической, раздробленной и прямолинейной цивилизации» (с. 14), отражением «музыкального лейтмотивного возврата» (с. 15). В целом известные исследователям модернизма образы спирали рассмотрены в широком историко-культурном контексте (спираль отсылает к естественно-научным идеям, открытиям в области микро- и эмбриологии и т.д.), что позволяет комплексно осмыслить распространенный образ, увидеть в нем проявление «художественной воли» (Kunstwollen) той эпохи (с. 25).

Интересна статья Б.С. Дугарова, в которой на примере поэтического наследия Д.С. Мережковского, И.Ф. Анненского и К.Д. Бальмонта прослежены адаптация буддизма в интеллектуальном и литературном ландшафте России и его нарастающее влияние, особенно в модернистской поэзии рубежа XIX—XX вв. Во многом по-новому рассматривается буддийский пласт в поэзии Мережковского: анализ своеобразного цикла его буддийских стихотворений и поэм позволяет говорить о Мережковском как о «предтече “буддийского” направления русской поэзии рубежа XIX—XX вв.» (с. 54).

В насыщенной историко-литературными фактами и стиховедческими наблюдениями статье Ю.Б. Орлицкого, пожалуй, впервые в нашей науке прослежен сложный путь свободного стиха

в конце XIX — начале XX в. Интересно, например, что новая история русского верлибра (то есть периода, отличного от первых его этапов, когда «ненормативность по отношению к традиционным рифмованной и строфически организованной силлаботонике долгое время воспринималась как маргинальность», с. 71), парадоксальным образом началась с пародии на него «графа Алексиса Жасминова» (В.П. Буренина) в книге «Голубые звуки и белые поэмы», ставшей сатирическим откликом на выпуски «Русских символистов». Как отмечает Орлицкий, у Брюсова в этих выпусках «много оригинальных стиховых форм, но свободного стиха нет», зато у Буренина их «целых семь» (там же).

В небольшой, но емкой статье Г.Н. Боевой «Еще раз о творчестве Леонида Андреева как “промежуточном” феномене: взгляд из XXI в.» речь идет не только о традиционной трактовке Андреева как автора, находящегося «между реализмом и модернизмом», но и о более широком круге «дискурсивных разломов»: это и своеобразная «двухадресность» андреевского творчества, причастность одновременно и к «высокой» литературе, и к массовой городской культуре; и попытка примирить в своем творчестве вербальное с визуальным; и диалог двух столиц в жизни и творчестве писателя. По предположению Боевой, нуждающемуся, очевидно, в дальнейшем развитии, «многие из негативных составляющих литературной репутации Андреева оказались крайне устойчивыми во времени и, даже перейдя из разряда “магистральных” во “второстепенные” (И.Н. Розанов), продолжают доминировать в представлении о писателе и влиять на его “судьбу” в литературоведении» (с. 127).

Статья П.В. Дмитриева «Луна в поэзии М. Кузмина» — одна из самых сосредоточенных на материи модернистского текста и в то же время наиболее виртуозных статей рецензируемой кни-

ги. Начинается она с цитаты из дневника поэта от 27 мая 1920 г.: «Луна светит, как у Апулея». Интерпретируя лунный образ у Кузмина, Дмитриев внимательно останавливается на «Нездешних вечерах», где луна упоминается в очень значимых контекстах, приобретая «многомерность в диапазоне от природного явления до тайного знака, мистического феномена» (с. 155). В заключение, касаясь вопроса о возможных влияниях на Кузмина (и отмечая напрашивающиеся сравнения с розановскими «Людьми лунного света»), автор «вспоминает» начало статьи и подводит к выводу, что подлинным источником нужно считать роман Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел».

В разделе, обобщающем текстологический опыт работы над академическими собраниями сочинений поэтов XX в. и отдельными изданиями А. Блока, Ф. Сологуба, В. Маяковского, А. Радловой, отметим две статьи: «К проблеме текстологической неопределенности в связи с понятием “авторской воли” (на материале академического издания лирики А.А. Блока)» Н.В. Лощинской и «От “Облака в штанах” до “Пятого Интернационала”: поэмы В.В. Маяковского в академическом формате» В.Н. Терехиной. В статье Лощинской не только приводятся примеры текстологической неопределенности в сочинениях представителей модернистских течений начала XX в., но и затрагивается теоретическая проблема понимания категории неопределенности применительно к черновому и окончательному вариантам текста. Как пишет автор, «текстологам еще предстоит уточнить границы смежных понятий в сфере “текстологической неопределенности” и областях “незаконченного”, “оборванного”, “неизвестного”» (с. 225).

В третьем разделе выделяется статья С.А. Кибальника «О происхождении псевдонима “Лев Шестов”», содержащая убедительные доводы в пользу того, что

псевдоним этот восходит к героине романа Тургенева «Дым» Татьяна Шестовой, одной из самых необычных среди тургеневских женских персонажей, которая, в свою очередь, восходит, по представлению Шестова, к пушкинской Татьяне. Дополнительным аргументом служит то обстоятельство, что первую дочь Шестовы назвали именно Татьяной. «Похоже на то, что литературный псевдоним писателя стал частью жизненной стратегии по отстаиванию своего права на брак с русской женщиной» (с. 336).

Раздел «Из архивных разысканий» составили ранее неизданные стихотворения Вл.В. Гиппиуса (публикация В.Н. Быстрова), письма киевского модерниста А.К. Закржевского к В.В. Розанову (публикация Е.И. Гончаровой), переписка Б.А. Садовского и Е.А. Ляцкого (публикация С.А. Ипатовой), а также письма А.М. Ремизова к редакторам газеты «Биржевые ведомости» М.М. Гаккебушу, В.А. Бонди, А.Л. Волинскому (публикации А.С. Александрова). Все это бесценные источники для исследователей русского модернизма.

Частая проблема коллективных монографий состоит в том, что на деле они представляют собой не более чем сборники статей. Едва ли этот упрек можно предъявить рецензируемой книге. Теоретической опорой для этого исследования, задавшей общий выбор координат для анализа вопросов модернистской поэтики, текстологических проблем и творческих судеб отдельных представителей модернизма, служит общее для всех статей идея о «человеке модерна» как об особом культурно-антропологическом типе в общей парадигме его жизнетворческих и литературных реализаций. Нам уже доводилось писать в обзорной рецензии (см.: НЛЮ. 2018. № 152. С. 326–334), что поле исследований модернизма за последнее время расширилось, в нем происходит пересмотр традиционных представле-

ний, а из ряда лучших образцов этой научной работы складывается глубокая концепция русского модернизма. Коллективная монография «Русский модернизм» займет свое место в этом ряду.

*В.Н. Крылов*

Жиличева Г.

## Поэтика русского комического романа XX века.



Галина Жиличева  
Поэтика русского  
комического  
романа XX века  
Очерки

Новосибирск: Открытая кафедра, 2021. — 224 с. — 500 экз.

В центре внимания автора романы, созданные в переломные моменты русской культуры: «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» И. Ильфа и Евг. Петрова, «У» Вс. Иванова во время окончательного формирования тоталитарного общества, «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» В. Войновича и «Чапаев и Пустота» В. Пелевина во время размывания тоталитарности.

Автор пишет, что особенностями повествования в комическом романе являются ненадежный повествователь и модальность мнения, а не знания. Комическому роману свойственно уподобление мира балагану, значительное использование массовых зрелищ, фигуры фокусника. Но Жиличева упоминает «Школу для дураков» С. Соколова, где «повество-

вание нелинейно, ассоциативно и строится как переплетение голосов», полно «сложных культурно-мифологических аллюзий, поэтических приемов» (с. 46), а вряд ли такой текст можно отнести к числу комических. Установка на многовариантность прочтения также не свойственна исключительно комическому. Особенно это заметно при обращении Жиличевой к «Защите Лужина» В. Набокова. Финал романа — «элемент “фокуса” (превращение человека в иллюзию, возвращение куклы в балаган)» (с. 68), но самоубийство едва ли комично и является попыткой бегства из балагана. Может быть, тут стоило бы говорить о взаимодействии комического и трагического, а не о чисто комическом.

Комический роман во многом сближается с научным исследованием и его языком. Он может включать метапародию, хотя Жиличева понимает ее в несколько ином смысле, не как пародию на пародию, а как включение в текст филологических объяснительных моделей, а затем пародирование и теории, и художественного языка самого произведения (примером служит «Пушкинский Дом» А. Битова, с. 72). Пародия является одним из средств рефлексии. Роман «Мозгва» А. Левкина пародирует перепроизводство знаков. Комический роман ставит под вопрос и себя, «сочетает смеховое изображение человека и мира, пародийное осмысление собственной повествовательной манеры» (с. 37).

В книге последовательно проводится разделение юмора и сарказма. «Юмористический роман изображает индивидуальный путь героя в нестабильном, хаотическом мире, поиск “личного” слова, преодолевающего дискурс власти. Саркастический роман актуализирует событие потери идентичности, метафорически представленное как отказ от нового “рождения”, “инициации”, фиксирует абсурдность жизнестроения в иллюзорной, неподлинной реальности» (с. 203). Сар-

казм обнаруживает власть ложного. Отсутствие смыслов за явлениями, поиск ложных объектов. «Если в юморе мета-событием является индивидуальный путь плута, то в сарказме многократно подчеркивается несвобода героев» (с. 157), их внутренняя пустота, их стремление к зафиксированному месту в иерархии — которое недостижимо, так как иерархия также ложна и опустошена.

Романы Ильфа и Петрова рассмотрены как юмористические. Сатирические интонации, дидактика хотя и нарастают от первого романа ко второму, но разрушаются главным героем, легко манипулирующим как социальными, так и речевыми масками (в том числе и маской сатирика), профанирующим любой социальный ритуал, любую официальную риторику. Полистилистичность этих романов подчеркивает несводимость «личности ни к одной из ролей, а жизни — ни к одной из универсальных моделей, призванных “облаготворить человечество”» (с. 82). Текст — сцепление речевых фрагментов-острот (с. 86). В книге исследуются сложные отношения юмора с механичным, которое смешно, но, с другой стороны, часто одерживает верх над живым. Сходно с этим и отношение индивидуального с коллективным: Остап — смеющийся одиночка, но он побежден коллективом. И хотя Остап нарушает статический миропорядок («лед тронулся»), он в то же время не способен из него выбраться, остается замкнут в ситуации «вечной перекалфикации» (с. 93). То есть юмор не на многое способен.

«Сделать сатиру эстетической доминантой авторам удастся, только “устранив” Остапа из нарратива, например в “Одноэтажной Америке”» (с. 80). Там же появляется фигура объективного «сверхнарратора». В результате «в тексте следы творческой “самостоятельности” стерты, слово “мы” употребляется слишком настойчиво» (с. 120). Авторам остается пародировать клише советско-

го восприятия Америки, одновременно воспроизводя их. Нет героя, противостоящего языку власти. Но противовесом становятся впечатления — от американской деловитости, не утопающей в заседаниях, от природы Америки. И возникает вопрос о том, является ли сатира в этом тексте эстетической доминантой. Слишком захвачены герои, они же авторы «Одноэтажной Америки», увиденным и слишком критичны к советским клише.

Трудно согласиться с отнесением «Чонкина» к числу юмористических, а не саркастических (так автор именует сатирические) романов. Жиличева обосновывает это связью романа Войновича с карнавальностью. Но его соседи в книге, «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок», благополучно печатались в СССР, а «Чонкин» послужил одной их причин исключения Войновича из Союза писателей и последующей высылки из страны. На юмор так не реагируют. Видимо, карнавал оказался слишком развенчивающим.

Комическое связано с абсурдом, но абсурд различен в разных ситуациях. В романе Вс. Иванова «У», «в отличие от чудаков Стерна, героям Иванова не удастся сохранить юмористическую эксцентричность в условиях советской реальности» (с. 145). Жиличева отмечает, что в этом романе вещи живее людей, возможно потому, что они свободнее. Торжествует безликость.

После прочтения книги Жиличевой возникает вопрос: как возможен комический роман в унылой серьезности тоталитарного общества? Ильф и Петров писали свои романы в начале его формирования, затем попытки авторов приспособиться к такому обществу закончили с комизмом. Юмористический роман исчез, остался только сарказм противодействия.

Другой роман, рассмотренный в исследовании как саркастический, — «Чапаев и Пустота». У Пелевина есть и

более саркастические романы, например «Омон Ра», посвященный расчету с советской тоталитарностью, или «S.N.A.F.F.», предупреждающий о развитии новой тоталитарности. Возможно, исследовательница хотела обратиться к тексту, сарказм которого направлен не столько на общество, сколько, в случае романа «Чапаев и Пустота», на идею единого, централизованного и неизменного «я» (с. 174), на вечно лежащего на диване российского интеллигента. Но представляется, что сарказм ближе скорее к социальной критике, а «Чапаев и Пустота» в основном ироничен. «Индивидуальное начало, мешающее проявиться пустоте» (с. 181) не столь опасно, как тоталитарный режим. При этом Пелевин не забывает, что сарказм должен быть направлен и на себя — по-

средством самопародии, подрыва собственных утверждений. Но поклонникам Пелевина стоило бы принять к сведению наблюдение Жиличевой о близости соцреализма и буддизма: в обоих случаях осуществляется деиндивидуализация героя (с. 175).

Ницше связывал смех с преодолением страха. Его продолжил Делёз, понимая смех как нарушение навязываемого властью. Правители не только страшны, но и смешны. В постмодернизме нет привилегированной точки зрения, с которой сатира могла бы судить мир. Но не являются ли такой точкой права человека и здравый смысл? Кипящий мир абсурден, но из него все-таки может что-то получиться.

*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.*

# Научные справочники XVI века и книжная традиция:

## ФОРМЫ И ФУНКЦИИ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЙ ИНФОРМАЦИИ<sup>1</sup>

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_384

### 1. Что мы называем «научным справочником»?

Привычный нам облик печатных научных изданий — с титульным листом, вступительной частью, примечаниями, библиографией, указателями и оглавлением — в основном сформировался в XVI в. [Eisenstein 1979: 88–107] (ср.: [Blair 2000; Gilmont, Vanautgaerden 2008]). Как отметила Элизабет Эйзенштейн, изменения книжной формы были связаны с изменением мыслительных моделей (thought-patterns) — «рационализация формы способствовала систематизации различных областей знания» [Eisenstein 1979: 89–91]. Одним из продуктов развития книжной формы и вместе с тем научной культуры раннего Нового времени стала разновидность ученой литературы, которую мы вслед за Энн Блэр, впервые основательно изучившей ее становление, называем «справочником» (ср. англ. *reference book*, фр. *livre de référence* [Blair 2010: 117–172; 2020: 159–228]; в немецкоязычной литературе в этом смысле употребляются термины со значением «собрание, вместилище знаний» — *Wissenssammlung* и *Wissensspeicher*, но также (*Fach*)*Enzyklopädie* [Büttner et al. 2003: 7–12; Schierbaum 2009: VII–XIX]<sup>2</sup>). Уточнение «научный» (*научный справочник*, далее — НС) необходимо для того, чтобы отграничить издания, принадлежавшие ученой, гуманистической культуре, от популярных сочинений практического характера (травники, поваренные книги и т.п.), как правило, составившихся на народных языках.

В отличие от терминов «энциклопедия» и «словарь», использование которых затрудняют исторические коннотации («Энциклопедия» Д'Аламбера и Дидро)<sup>3</sup> и теоретические подоплеки (противопоставление языковых единиц как содержания словарей знанию о мире, содержащемуся в энциклопедиях) [Эко 2016: 7–50]<sup>4</sup>, понятие «справочник» в русском языке скорее нейтрально и потому удобно для использования применительно к материалу XVI в. Создание научных справочников

- 
- 1 Исследование выполнено при поддержке гранта Российского фонда фундаментальных исследований № 20-012-00357.
  - 2 Расширительную трактовку термина *Enzyklopädie*, близкую к нашему пониманию *справочника*, но относящую к энциклопедиям также различные «пограничные жанры» (*Randphänomene*) вроде каталогов и «бумажных музеев» (содержавших описание и визуальное представление экспонатов), предлагают П. Михель и М. Херген [Michel, Hergen 2007: 12–16].
  - 3 Об истоках энциклопедического жанра XVIII в. см.: [Уео 2001].
  - 4 Впрочем, новолатинская жанровая терминология была весьма многозначной: ср. об энциклопедиях XVII в. и о философских и исторических *лексиконах*, представлявших собой по сути энциклопедии, в обзоре Дж. Консидайна [Considine 2014: 255–262].

было ответом на проблему «избытка информации»: НС аккумулировали и организовывали научное знание<sup>5</sup> и тем самым облегчали его поиск<sup>6</sup>.

В текстах НС XVI в. нашли отражение развитие филологии, образование сетей научной корреспонденции, начало научного эмпирицизма и изменение читательских привычек. Они написаны преимущественно на латинском языке и опираются на античную традицию; в известной мере НС выступали связующим звеном, во-первых, между классической древностью и Новым временем, во-вторых, между книжным и опытным знанием.

Главный вопрос, к решению которого мы стремились приблизиться в ходе изучения НС по зоологии, лингвистике и библиографии, состоял в том, как язык и структура этих сочинений отразили представления их авторов об истории и задачах науки, достоверном знании и способах его получения, принципах научной критики и аргументации. Речь идет как о макроструктуре НС и расположении материала (по алфавиту, хронологии, дисциплинам и т.д.<sup>7</sup>), так и об устройстве отдельных глав, способах цитирования и отсылки к источникам, переводе иноязычных текстов, использовании типографских средств и паратекстов для маркирования информации и облегчения ее поиска. В настоящей статье мы рассмотрим такой компонент НС, как библиографическая информация: характер работы с источниками был важнейшим фактором организации компилятивного текста.

## 2. Старое и новое знание

Содержательно и концептуально НС XVI в., как признавали сами их составители<sup>8</sup>, наследовали: 1) античным и средневековым «историям» и другим энциклопедическим трудам (Аристотеля, Феофраста, Диоскорида, Плиния Старшего, Исидора Севильского, Альберта Великого); 2) античным и византийским литературным антологиям и компилятивным антикварным сочинениям (Афиней, Авла Геллия, Стобея, Греческой антологии в редакции Максима Плануда); и 3) греческим и латинским словарям (средневековым и новым — гуманистического толка). Для каждого из этих типов сочинений, начиная с классического периода, характерно было спорадическое или более регулярное использование отсылок к источникам<sup>9</sup>, а иногда и составление библиографических списков, предварявших основной текст (самый известный пример — первая книга «Естественной истории» Плиния Старшего<sup>10</sup>). Пользуясь этими трудами (открыто или тайно<sup>11</sup>), заимствуя фрагменты из них в собственные тексты, энциклопедисты XVI в. воспроизводили, а затем и про-

- 
- 5 О поиске способов организации информации в раннее Новое время см.: [Zedelmaier 1992; 2015].
  - 6 Ср. наблюдения Дж. Линча о трудности жанрового определения *reference book* в раннее Новое время и неоднозначности терминов, используемых в разных языках; при этом Линч отмечает решающее значение *организации текста* в отнесении текстов к этой категории: [Lynch 2021: 746–747].
  - 7 О классификациях, применявшихся в средневековых энциклопедиях — предшественницах НС XVI в. — ср.: [Ventura 2013: 97–115]; о распространении алфавитной организации в XIII–XVI вв. см.: [Фландерс 2023].
  - 8 Ср. ниже разд. 5.iv.
  - 9 См., например, об источниках и их цитировании в средневековых латинских словарях [Кульпина 2018]; в греческо-латинских лексиконах [Flamand 2005].
  - 10 Недавно вышедшая в русском переводе, см.: [Плиний Старший 2021].
  - 11 Ср. исследование Бодуэна ван ден Абеде о цитировании средневековых энциклопедий в III томе «Истории животных» (1555) К. Геснера [Van den Abeele 2019].

должали эту практику. При этом они переносили ее в новый исторический контекст, определявшийся духом гуманизма и филологии.

Роль филологической критики в становлении жанра НС невозможно переоценить. Дело в том, что составители НС обращались не только к уже существовавшей справочной литературе, но и к всевозможным источникам других жанров, напечатанным или известным в рукописях<sup>12</sup>: их прочтение, истолкование и перевод опирались на существовавшие методы критики текста (ср.: [Сергеев 2021]). Подробное представление литературной традиции, в особенности ее греко-римской составляющей, было одной из задач НС: во-первых, предполагалось, что исправленное, верное прочтение старых текстов в оригинале позволит обнаружить в них подлинное научное знание; во-вторых, новые эмпирические сведения старались согласовать с представлениями, засвидетельствованными у классиков [Вуттон 2018: 59–83; Grafton et al. 1995: 95–193; Ogilvie 2006]. Изучение источников НС XVI в. показывает, что, хотя авторитет античных ученых не был в то время непререкаемым, их мнения при разборе любого вопроса служили отправной точкой и цитировались несравненно чаще, чем средневековые или новые авторы.

Чтобы получить самое общее представление о языковом и хронологическом составе библиографии НС XVI в. и о том, какую роль в их составлении играли не книжные источники, полезным будет обратиться к первому тому «Истории животных» (1551) Конрада Гесснера<sup>13</sup>, в предисловии к которому приводится обширный список использованной литературы [Gessner 1551: β4b–γ1a] (дополнительный перечень трудов по ихтиологии дан в т. IV [Gessner 1558: b3b–b5a]). Если не считать «древних не сохранившихся авторов, писавших о животных», библиография содержит 251 позицию и состоит из нескольких частей, выделенных по языковому критерию: «еврейские книги» (№ 1–3), «греческие [книги]» (4–71), «древние латинские авторы» (72–120), книги на «нечистой латыни» («*Latine quidem editi, sed admodum impure*»), то есть средневековые сочинения и переводы с арабского (121–145), «книги новых авторов, написанные средним и хорошим латинским стилем» (146–235), «немецкие» (236–243), «итальянские» (244–246) и «французские» (247–251). Хотя сочинения древних составляют добрую половину списка, всего полтора десятка из них — труды по естествознанию и медицине; в остальном это преимущественно исторические и поэтические сочинения, сведения из которых заимствовались в особенности для филологических разделов справочника (образы животных в литературе, мифах, пословицах и др.). В новолатинском разделе около трети составляют специальные сочинения (для народных языков — то же соотношение), но еще 16 — труды антикваров и комментарии к классикам (кроме врачей и натуралистов). Таким образом, в списке современных Гесснеру источников за-

12 Несмотря на прогресс книгопечатания, к рукописным книгам авторам НС приходилось обращаться и в конце XVI в.; ср. в «Орнитологии» Альдрованди: «Желудочек орла... высушенный и принятый в виде напитка (размоченный и приложенный, согласно рукописи Марцелла Эмпирика, что мне не нравится)...» [Aldrovandi 1599: 79]. В особенности важным источником рукописи служили для НС по библиографии: так, Робер Константин, составитель «*Nomenclator insignium scriptorum*» (1555), основательно изучил греческие манускрипты Королевской библиотеки в Фонтенбло: эти штудии позволили внести в справочник несколько сотен записей [Magnien 2011].

13 Имея в виду библиографические интересы Гесснера, не следует расценивать примененные им в «Истории животных» принципы как норму для изданий НС XVI в.: здесь следует видеть, с одной стороны, важный для эпохи образец организации информации, а с другой — продуманное воплощение тех практик, следы которых мы обнаруживаем практически во всех НС.

метно, с одной стороны, присутствие античной тематики, с другой — появление достойных упоминания новых авторов (*auctores*).

Если гуманистам XV в. (таким как Никколо Перотти, автор знаменитого комментария к Марциалу, переросшего в энциклопедию) достаточно было ссылаться на классиков, непосредственными продолжателями которых они себя представляли<sup>14</sup>, то к середине XVI в. уже имелся значительный корпус новой научной литературы, написанной на «хорошей» латыни. Эти тексты были в основном вторичными, опирались на древних авторов, но также содержали их критику и новые сведения, полученные из опыта. В отличие от античных источников, они не образовывали замкнутый канон, и число таких источников множилось от года к году: библиография не могла их игнорировать.

К именам авторов, перечисленным в «Истории животных», следует прибавить имена информантов — «ученых мужей», сообщавших Гесснеру имена и описания животных, присылавших изображения: их перечень следует сразу после библиографии (44 имени).

Об использовании и документировании таких сведений в текстах НС свидетельствуют многочисленные ссылки на письма, устные сообщения и собственный опыт. Так, например, тот же Гесснер сопровождает ихтиологический том «Истории животных» приложением, содержащим пространное письмо Вильяма Тернера, в котором тот сопоставляет старинные описания некоторых рыб со знакомыми ему рыбами английских и немецких водоемов [Gessner 1558: 1294—1297]. Гильом Постель при обсуждении алфавита, используемого самаритянами, ссылается на материальный источник, который он видел во время путешествия по Леванту: «В том, что именно такова их древняя форма, меня убедили серебряные монеты, в которых запечатлена великая древность: изображения на них я видел у самих иудеев...» [Postel 1538: С3b]. Ср. также подписи к иллюстрациям в материалах «Истории растений» Гесснера (большой частью так и не изданной [Leu 2016]): «Крупная разновидность груши... после сбора урожая в ноябре продаются кирпичного цвета (с длинными хвостиками), плотные, но в декабре, когда размягчаются, цвет тускнеет... в 1563 г. <такую> грушу увидела и купила моя жена» [Kentmann 1561—1565: 56a]; и далее: «Келий Секунд<sup>15</sup>, когда был здесь (в октябре 1559 г.), прислал, найдя на рынке, и сказал, что у итальянцев [этот плод] называется бергамотом» [Ibid.: 59a].

### 3. Необходимость библиографии

Принцип обязательности библиографических отсылок основывался, как было показано Энтони Графтоном в известной работе по истории сносок, на авторитете, которым обладали письменные документы в качестве источника научных трудов, начиная с эллинистического, а особенно — раннехристианского периода [Grafton 1997: 125—170]. Он был известен и в Средние века (ср.: [Gene 2002: 91—151]), однако с наибольшей последовательностью стал применяться гуманистами к древним авторам и Священному Писанию, а затем, расширительно, к литературным источникам в целом.

Скрытые цитаты из классиков в научном тексте считались признаком недобросовестности и подвергались осуждению. Так, Гесснер в «Истории животных»

14 Хронологический перечень источников Перотти см.: [Furigo 1995: 187—189].

15 То есть Курион (Челио Секондо Курионе: 1503—1569), итальянский гуманист. О его визите к Гесснеру свидетельствует запись в «*Liber amicorum*» [Durling 1965: 137].

в главе о зубре («De Bisonte») язвительно критиковал французского натуралиста и филолога Пьера Жилия, который включил цитату из Цезаря в собственный комментарий к Элиану, не упомянув («по обыкновению») имя автора и к тому же исказив текст источника [Gessner 1551: 144]. Надо полагать, по мнению Гесснера, недостаток акрибии сопутствовал отсутствию филологических способностей: на следующей странице он разбирает неудачный перевод того же Жилия из Оппиана [Ibid.: 145].

Для справочной литературы XVI в. библиография стала органичной составляющей, присутствие которой заявлялось уже на первых страницах изданий. Так, вышедшее в 1515 г. базельское издание «Адагий» Эразма открывалось двойной библиографией. На гравированном титульном листе<sup>16</sup> приведены портреты 21 античного автора с подписями — от Гомера до Саллюстия. Обратную страницу занимает «Каталог авторов ... из сочинений которых собраны Тысячи пословиц...». В этом перечне авторы сперва разделены по языку (греческие и латинские), а затем по роду творчества: поэты (и их толкователи), космографы, ораторы, философы, теологи, грамматика — всего более ста имен. Перед списком имеется важное уточнение о том, что в него вошли только авторы, сочинения которых использовались Эразмом из первых рук: «Указатель авторов, но не всех — ведь это значило бы написать каталог библиотеки, — а только тех, из сочинений которых собраны *Adagiorum Chiliades*, кроме тех, которые встретились в цитатах у других авторов» [Erasmus 1515: AA1b]. Кажущийся теперь очевидным принцип в начале XVI в. нуждался в экспликации и создании прецедентов.

Само по себе название источника не гарантировало точности библиографической информации: многие ссылки воспроизводились из вторых рук. Иногда в этом состоял единственный выход — когда речь шла о древних текстах, сохранившихся только во фрагментах, то есть в цитатах у других античных авторов. Например, отрывки кулинарного сочинения Дориона «О рыбах» известны из «Пира мудрецов» Афиней; фрагмент Дориона по Афиней цитирует автор ихтиологического справочника Гильом Ронделе в главе, посвященной осетру: «Что *anthias* отличается от этого *elops*, утверждает Афиней<, цитируя> из Дориона, ибо он сказал...» [Rondelet 1554: 412]<sup>17</sup>. По той же причине Раффаэле Маффеи (Волатерран) в «*Commentarii Urbani*» часто прибегает к двойным ссылкам: «Ее [пословицу] действительно упоминает Менаандр в «Фаиде». Из Элиана»; «о садовых растениях Сабин Тирон по-гречески написал Меценату, как сообщает Плиний»; «Евполом, у Евсевия» [Volaterranus 1544: 299b, 315b, 382b].

Впрочем, практика цитирования из вторых рук не ограничивалась несохранившимися книгами: составители НС могли применять ее и просто ради экономии времени. Так, например, основную часть главы о галльском языке («De Gallica lingua vetere») в «Митридате» (1555) Гесснера составляют многостраничные цитаты из комментария к Цезарю Генриха Глареана и из «Анналов» Иоганна Авентина [Gessner 1555b: 20a–25a], включение которых в текст отмечается в специальных подзаголовках. Внутри цитат имеется множество ссылок на авторов, в основном античных<sup>18</sup>: Цезаря, Плиния Старшего, Тацита, Эфора, Страбона, Аристотеля, Диодора Сицилийского, Аппиана (в отличие от перечисленных выше, их сочинения большей частью сохранились); но также на средневековых и новых — Готфрида из

16 О формах и функциях титульного листа в XVI в. см.: [Gilmont, Vanautgaerden 2008].

17 Затем эту главу Ронделе целиком воспроизвел Гесснер в «Истории животных» [Gessner 1558: 3].

18 О принципах цитирования источников в «Митридате» см.: [Colombat 2006: 161–176]; источники галльской главы изучил Эрих Поппе [Porre 1986: 28–38].

Витербо, Эгидия Чуди, Иоганна Стаба, Конрада Цельтиса. Примечательна имеющаяся в обоих (!) источниках ссылка на суждение о галатах и их языке Иеронима Стридонского, который — в толковании на Послание к Галатам, — в свою очередь, ссылался на Варрона и Лактанция<sup>19</sup>: здесь, таким образом, сведения приведены уже из третьих рук.

#### 4. Полнота библиографических ссылок

Библиография была естественной и необходимой составляющей текста НС, однако ссылки на книги (или на *авторов*) могли весьма различаться по форме и полноте. Каких-либо стандартов не существовало. Появление и распространение формулы описания печатных изданий, применявшейся в универсальной библиографии и включавшей как минимум имя автора, название сочинения, место и год издания (см.: [Сергеев 2017]), не влияло сколь-нибудь заметным образом на характер библиографических ссылок в НС, которые и в этом отношении зависели от традиции и привычек экцерпирования<sup>20</sup>, равно как и от текста собственных источников (как было показано выше).

Этот «порок» отсутствия единообразия не был искоренен и к концу рассматриваемого периода. Приведем материал из НС, опубликованного уже в начале XVII в. Каспар Вазер в дополнениях, вошедших во второе издание «Митридата» (1610), при ссылке на источники в одних случаях ограничивается именем автора: «Плиний...», «к Плинию присоединяется Элиан ... откуда тот же Элиан ... с ними соглашается Оппиан...», «Христофор Акоста, испанец...», «...по свидетельству самого Беды», «...как можно понять из Страбона, Плиния, Птолемея и других», «Элия Левита ... по свидетельству Мюнстера» [Waser 1610: 87b–88a, 93a, 101b–102b]; в других — прибавляет название и/или номер книги: «Плутарх в Застольных беседах...», «...Никифор в кн. IX, гл. XVIII», «...П. Валериано в XXI кн. “Иероглифики”», «Горропий Бекан в “Происхождении адуатуков”...», «Платон в “Политике”... он же в “Кратиле”...», «Клеарх, выдающийся питомец аристотелевской школы, в книге “О сне”», «Штумпф в “Швейцарской хронике”» [Ibid.: 89a, 90b, 93a, 96b, 100b, 106b].

Как видно из приведенных примеров, формат ссылки не зависел от эпохи, в которую жил автор; скорее имели значение ожидаемость обращения к нему в определенных контекстах или просто известность труда. Скажем, цитирование Элиана в одном ряду с Плинием и Оппианом позволяет понять, что речь идет о его зоологическом сочинении, а не о «Пестрых рассказах»; о том, что Себастьян Мюнстер цитируется как автор «Халдейской грамматики», а не «Космографии», также можно понять по содержанию раздела и по упоминанию имени еврейского грамматика Элии Левиты. Напротив, в случае с Плутархом или Платоном идентификация конкретной книги была бы затруднительной без пояснения; для менее известных авторов, таких как перипатетик Клеарх или швейцарский историк Иоганн Штумпф, указание названия книги также, вероятно, представлялось необходимым. Однако, например, название книги португальского врача и ботаника Христофора

19 Ср.: «У святого Иеронима имеется утверждение о том, что галаты, к которым писал апостол Павел...» [Gessner 1555b: 21a]; «...св. Иероним в толкованиях на Послание ап. Павла к Галатам в подтверждение своих слов ссылается на Лактанция, Сивиллу, Марка Варрона» [Ibid.: 24b]; ср.: [Caesar 1554: 45; Aventinus 1554: 51].

20 Ср. примеры ссылок на источники в конспектах У. Альдрованди: [Kraemer 2014: 408–415].

Акосты не приведено. При ссылке на Горопия Бекана вместо названия сочинения «*Origines Antwerpianae*» («Антверпенские древности») дается в искаженной форме заглавие его первой части («*Origines Atuatici*», должно быть «*Atuatica*»), что напоминает ссылки на книги «Истории» Геродота. Такой подход со стороны составителя НС, разумеется, требовал от пользователей начитанности и затруднял обращение к первоисточникам за дополнительными сведениями.

Помимо прагматических факторов на разнообразие в форме библиографических ссылок, кажется, могли оказывать влияние и стилистические соображения — их в той или иной мере учитывали все новолатинские авторы [Waquet 1998: 151—157; Баксандал 2023]. Только так, например, можно объяснить особенности перечисления источников в следующем пассаже из «*De ratione communi omnium linguarum*» (1548) Т. Библиандера (все названные словари и комментарии были одинаково хорошо известны Библиандеру и его читателям):

Некоторые [авторы] располагают составные и производные слова, наряду с простыми, в порядке букв алфавита. Так поступают **Гезихий, Фаворин, Амброзий Калепин** и многие другие. Иные следуют порядку предметов, как **Юлий Поллукс**, как **Варрон** и в некоторых частях Ноний Марцелл, например когда они рассматривают отдельно [названия] мест, времен, сосудов, одежды. Некоторые поступают так же при объяснении авторов, чтобы сделать [свой текст] полезным при изучении языка. Так сделали **Евстафий, истолкователь Гомера, Никколо Перотти, комментатор Марциала**, и некоторые другие. Третьим больше по нраву произвольный порядок, помещающий рядом связанные между собой вещи. Именно так Гильом Бюде написал **Комментарии к греческому языку**, а **Стефан Долет — [Комментарии] к латинскому языку** [Bibliander 1548: 169] (полужирный шрифт наш. — *Авт.*).

Ссылки здесь собраны в четыре группы и весьма различаются по форме: в одних случаях называется только имя; в других — роль автора; в третьих также приводится название сочинения. При этом внутри этих групп форма ссылок единообразна, что только подчеркивается варьированием терминов, нарочито помещенных в одинаковые позиции: (“*interpres Homeri*” — “*commentator Martialis*”, “*linguae Graecae*” — “*Latinae linguae*”). Также примечательно, что имена авторов в первых двух случаях образуют триколон, а во вторых двух — сгруппированы попарно.

## 5. Уровни и функции библиографии в НС

Библиография подавалась по-разному и служила разным задачам в зависимости от расположения в структуре научного издания и от специфики заимствуемых сведений.

### *i. Ссылки в основном тексте*

#### а. При цитатах

Самым естественным и частым местом для библиографической отсылки была граница между цитатами, из которых по большей части состояли статьи НС. Предваряя или завершая заимствованный текст, ссылки одновременно маркировали и атрибутировали чужую речь и разделяли текст НС на кратчайшие смысловые отрезки. Такой характер имеет большинство ссылок в издании «Митридата» под редакцией К. Вазера, приведенных в качестве примеров в предыдущем разделе

(многоточиями показано местонахождение цитат относительно ссылок на источник). Для отделения более крупных единиц текста, в которых происходил переход к новому предмету или аспекту, использовались абзацы, знаки абзаца ¶, подзаголовки, а также ключевые слова в типографских маргиналиях.

Ссылка в НС давалась не только при точном цитировании, но и при *пересказе* источника. В особенности это делалось в тех случаях, когда по рассматриваемому вопросу в литературе уже существовали разногласия. Иллюстрацией может служить рассуждение Улиссе Альдрованди, в котором сопоставляются интерпретации свидетельств античных авторов об одной разновидности акул<sup>21</sup>: «Из длинных хрящевых рыб, о которых мы скажем вначале, сперва расскажем о той, которая у **Аристотеля** называется просто κῶων, то есть ‘собака’, — потому что она, как мне представляется, в этом роде самая крупная. Однако что это за рыба, не сообщает ни **Ронделе**, ни **Белон**, ни даже **Гесснер**. **Сальвиани** же допускает двойную ошибку, утверждая, будто эта рыба тождественна *canis galeus* **Оппиана** и отличается от *galeus* **Элиана**, поскольку последний понимает под именем *galeus* только пятнистую <разновидность>. <...> Я полагаю, что *canis* ‘собака’ **Аристотеля** тождественна *canis* ‘собаке’ **Оппиана** и **Элиана**, а также *canicula* ‘собачке’ **Плиния** и *sarcharias* ‘зубастике’ **Феофраста**. Ибо, как передает **Афиней**, по свидетельству «Глосс» **Никандра Колофонского** *καρχαρίας* также зовется *σκύλλα*, а у **Аристотеля** *σκύλιον* (у **Газы** *canicula*, но лучше, по-моему, *catulus*, чтобы не путать с *canicula* **Плиния**) считается разновидностью <рыбы> *galeus*») [Aldrovandi 1613: 379].

#### в. При переводах

Отдельно следует рассматривать практику упоминания *имен переводчиков* при цитировании по-латыни греческих текстов. Таким образом в НС проявлялись принципы гуманистической филологии, предполагавшие не только библиографическую акрибию, но и приоритет чтения любых текстов в оригинале. Например, Библиандер вводит цитату из послания апостола Павла, в которой тот рекомендует изучать языки, следующими словами: «Я приведу его [Павла] слова из 1 Кор. 12 и 14 в латинском переводе Эразма» [Bibliander 1548: α3b]<sup>22</sup>.

Ссылки на переводы часто имели полемический характер. Мнение Феодора Газы, наиболее известного в XVI в. переводчика зоологических сочинений Аристотеля [Beullens, Gotthelf 2007], могло противопоставляться мнению Плиния Старшего, цитировавшего в «Естественной истории» те же места из Аристотеля на латыни. Например, говоря о бактрийских и аравийских верблюдах, Гесснер констатирует, что по переводу Газы неясно, какой верблюд у Аристотеля считается двугорбым, а какой одногорбым, а из перевода Плиния это понятно: «Плиний перевел гораздо яснее, чем Газа, так что нет сомнения, что у бактрийских два горба, а у аравийских один. Ведь как по-латыни местоимение *ille* относится к более отдаленному, а *hic* к ближайшему, так по-гречески *ὁ μὲν* и *ὁ δὲ*» [Gessner 1551: 164].

В других случаях гуманистические переводы античных текстов сопоставлялись со средневековыми. Так, Гесснер, цитируя Аристотеля, наряду с переводом Газы использует перевод Михаила Скота 1210-х гг. (вернее, сочинение «О животных» Альберта Великого, основанное на переводе Скота) и перевод Вильгельма из Мер-

21 В цитате имена выделены полужирным шрифтом.

22 Другие примеры ссылок на переводы (в скобках — имена переводчиков): с греческого [Bibliander 1548: 93 (Эразм), 100 (Н. Леоничено, Т. Линакр), 138 (М. Фичино)]; с «персидского» (турецкого) [Bibliander 1548: 215 (Б. Георгиевич)].

беке 1260-х гг., который он называет «старым» (*translatio vetus*). При описании птицы, именуемой *coeruleus*, Гесснер сперва приводит перевод Газы (Arist. HA 617a27), но из-за разночтений в характеристике клюва в греческом тексте сообщает также версии двух других переводчиков в подкрепление варианта Газы: «Цвета она вся голубого, с тонким клювом (ῥύχος χαλεπὸν ‘клюв трудный’, Газа читает λεπτὸν ‘тонкий’, с ним согласен и перевод Альберта, где читаем *gracile* ‘изящный’; у старого переводчика *angustum* ‘узкий’)» [Gessner 1555a: 265].

### с. При терминах

Важнейшей задачей НС была инвентаризация и упорядочение научной номенклатуры в разных областях знания (фитонимов и зоонимов, топонимов, глоттонимов, антропонимов — применительно к именам авторов или исторических деятелей)<sup>23</sup>. При этом составители сталкивались с многочисленными вариантами наименований, существующими не только в различных языках, но и в различных сочинениях на одном языке: одна и та же лексема могла использоваться авторами в разных терминологических значениях. Возникла необходимость атрибуции таких терминов, ведь по сути они представляли собой кратчайшую разновидность цитаты (включения *чужого* слова).

Имена авторов регулярно упоминались при цитировании латинских и греческих названий животных, за исключением широко распространенных. Так, итальянский натуралист Ипполито Сальвиани в особой информационной схеме, дополняющей его «Историю водных животных», перечисляет в алфавитном порядке известные ему латинские зоонимы, сопровождая их древнегреческими, а также названиями на современных языках. При новых именах он сообщает название страны или местности, где они засвидетельствованы (Рим, Венеция, Лигурия, Сицилия, Испания, Франция, отдельно Марсель, Греция, Германия), а при латинских и древнегреческих — имя автора. Таким образом, в ведении библиографии оказывается пока только античная терминология. Поскольку источником большинства греческих терминов выступает «История животных» Аристотеля, при названиях, взятых из этого сочинения, Сальвиани не указывает имени автора; имя автора не сообщается и при латинском названии, если оно представляет собой транслитерацию греческого. Так, среди водных животных на букву Р находим латинское название рыбы *pelamis* без указания автора (транслитерация греческого), к нему два синонима, «*limosa* (у Плиния)» и «*limaria* (у Феодора <Газы>)», греческое соответствие πηλαρίς (без указания автора, поскольку это слово взято из трактата Аристотеля), а в столбце названий на народных языках — «*pelamide* (в Риме)» [Salviani 1554—1558: 39b].

Большинство глав ихтиологического тома «Истории животных» Улиссе Альдрованди начинается с раздела «*Synonyma. Etymum*», где устанавливаются отношения эквивалентности (синонимии) между зоонимами, засвидетельствованными у разных авторов и в разных народных языках. Например, о рыбе *mormyrus* (атлантический землерой) говорится следующее: «которая называется по-гречески μορμύρος, у Оппиана μορμύλος, у Плиния *mormyrus*, у Овидия *mormur*, у Феодора Газы *mormur*, в Риме и Венеции *mormiro*, в Лигурии и Марселе *mormo*, по-испански *mormo*» [Aldrovandi 1613: 184]; тут же приводится изображение рыбы с подписью «*Mormyrus Gesneri*» («*mormyrus* Гесснера»), то есть оно заимствовано из «Истории животных» цюрихского натуралиста.

23 См. о зоологических терминах: [Vorobyev 2020]; о номенклатуре названий языков: [Sergeev 2019].

Практика атрибуции терминов прочно вошла в научный обиход: стремление к однозначности номенклатуры привело к тому, что в НС XVII в. имя автора стало указываться при зоонимах даже в заголовках статей; делалось это в трех случаях: когда название было достаточно редким, для различения омонимов или при наличии у термина синонимов. Так, в ихтиологическом томе «Естественной истории» польско-шотландского натуралиста Яна Йонстона имеются такие главы, как «*capito anadromus Гесснера*» [Jonston ca. 1650: 109] (ср.: [Gesner 1558: 1269]) или «*holosteon Белона, или ostracion Гесснера, или catan*» [Jonston ca. 1650: 124] (ср.: [Belon 1553: 300; Gesner 1558: 756—757]). К XVIII в., когда благодаря новым исследованиям и описанию многочисленных видов животных из Нового Света в номенклатуре значительно выросло количество синонимов и омонимов, такого рода ссылки стали представлять совершенную необходимость. Теперь зооним сопровождали указанием на имя автора, чтобы показать, что имеется в виду то значение, которое в него вкладывал тот или иной автор в той или иной работе<sup>24</sup>. Так, в каноническом десятом издании «Системы природы» (1758) после бинарного названия вида, предлагаемого Карлом Линнеем, приводятся синонимы с указанием источника: например, s.v. «*Picus minor*» (досл. «дятел малый») названы труды, в которых этот вид описан под другими названиями: «*Дятел пестрый третий* <у Джона> Рэя <в «Методическом обзоре» пт<иц>» <на с.> 43» и «*Дятел пестрый малый* <у Элеазара> Алб<ина в томе> 1 <на> с. 20 ил. 20» [Linnaeus 1758, Т. 1: 114] (ср.: [Ray 1713: 43; Albin 1731: 20]). Указание ссылки на печатный источник стало обязательным в современных правилах биологической номенклатуры при упоминании таксонов любого ранга<sup>25</sup>.

## ii. Ссылки в заголовках и типографских маргиналиях

Ссылки на источники могли содержаться не только в основном тексте статей НС, но и в сопровождавших его паратекстах, регулярное использование которых стало возможным благодаря развитию книгопечатания: они значительно облегчали читателям поиск информации внутри НС, структурируя текст и расставляя смысловые акценты.

Имена цитируемых авторов могли быть включены прямо в названия глав. Так, в «*Commentarii urbani*» Р. Маффеи мы обнаруживаем такие примеры: «Из Ксенофонта о конном деле», «О разуме растений, из Аристотеля» [Volaterranus 1544: 294a, 311a] и др. У Гесснера в IV томе «Истории животных» («О водных животных»), где он непосредственно опирался на НС ближайших предшественников — Пьера Белона и Гильома Ронделе, их имена регулярно выносятся в заголовки, выделенные шрифтом и отступом, например: «О мурене, Белон. <...> О ней же, Ронделе <...>» [Gesner 1558: 678—679] и т.п.

Привычное современному читателю расположение библиографических ссылок в постраничных сносках, помещенных внизу страницы, в изученных нами НС не встречается. В гуманистических изданиях XVI в. вместо этого были распространены типографские маргиналии на внешнем и на внутреннем поле, выполнявшие разнообразные задачи: в них могли содержаться названия разделов текста, ключевые слова, имена обсуждаемых авторов, рукописные разночтения и др. Сопоставление справочников рассматриваемого периода показывает определенное развитие в ис-

24 О полемике XVIII в. относительно возможности использовать термины, известные у древнегреческих авторов, в новых значениях см.: [Considine 2009].

25 Для родов животных ср.: [Agassiz et al. 1842—1846].

пользовании маргиналий для представления библиографической информации; при этом в целом они сохраняли отмеченную полифункциональность.

В НС первой половины — середины XVI в. библиографические сноски (на полях) встречаются нечасто и полную информацию об источнике содержат, за редкими исключениями, только при цитировании книг Священного Писания. Множество отсылок такого рода имеется, например, в «De ratione communi...» Т. Библиандера: «Gen. 1», «Gen. 9» [Bibliander 1548: 53], «Soph. 3», «Rom. 14», «Philip. 2», «Esa. 45», «Mag. 16» (56), «Esa. 2», «Mich. 4» (57); «1. Cor. 11», «Ioan. 1» (87); иногда они принимают более развернутый вид: «Апостол Павел в первом Посл<ании> к коринф<янам>, в гл<аве> 14» [Ibid.: 110]. Ссылки на Писание относятся непосредственно к цитатам или дополняют библиографическую информацию в основном тексте, ср.: «как учит апостол Иаков — [Iaco. 1]<sup>26</sup> — <...> и Иисус сын Сирахов — [Eccles.<sup>27</sup> 28]».

Сноски, содержащие ссылки на другие источники, как правило, указывают только номер книги, реже название сочинения, еще реже — номер главы, при этом имена авторов сообщаются и в тексте статьи<sup>28</sup>. Такое распределение информации мы находим, например, в «Истории животных» Гесснера, ср.: «по свидетельству Афиней [в книге 7]», «как утверждает Аристотель [в книге 6 “Об истории животных”, в главе 15]», «Оппиан пишет, что ... [кн. 4 “О рыбной ловле”]», «Об этом же пишет Гален [в книге 11 “О силе простых лекарств”] <...> и Диоскорид [в книге 8, главе 6]», «также Плиний ... [в книге 32, главе 21]» [Gessner 1558: 72, 74, 92, 100] и т.д. Впрочем, ряд источников, на которые — и то нерегулярно — даются ссылки в маргиналиях, практически исчерпывается этими пятью авторами, то есть теми, к которым Гесснер обращался наиболее часто. Ссылки на другие труды по-прежнему даются непосредственно в тексте (за исключением справочников Белона и Ронделе, имена которых, как уже говорилось, упоминаются также в заглавиях). Вынесение ссылок на основные источники за пределы текста использовалось Гесснером уже в «Универсальной библиотеке» (1545), где заимствования из книги главного предшественника — «De scriptoribus ecclesiasticis» Иоганна Тритемия — маркированы буквой T на полях.

В справочниках второй половины XVI в. мы наблюдаем распространение описанной практики на весь круг используемых источников. При этом объем информации, выносимой на поля, мог, как и ранее, ограничиваться сведениями о сочинении, но мог включать также имена авторов. Две эти возможности иллюстрируют издания «Орнитологии» (1599—1603) Улиссе Альдрованди и «Государства» (1596) Пьера Грегуара соответственно.

В издании Альдрованди различаются два вида типографских маргиналий: прямым шрифтом набраны названия рубрик и ключевые слова, а курсивом — библиографические сведения. При этом маргиналии второго типа пронумерованы буквами a—z (в каждом разделе ряд начинается заново), соответствующие индексы проставлены в тексте. Отсылки к сноске, как правило, помещаются при имени автора, в маргиналии дается название сочинения и часто также номер книги и главы. Таким образом оформлены ссылки как на классиков, так и на новых авторов, независимо от содержания и жанра сочинения. Приведем ряд примеров: «...также P по

26 Здесь и далее в этом разделе в квадратных скобках набран текст маргиналий.

27 То есть Liber Ecclesiasticus (в русском переводе Книга Премудрости Иисуса сына Сирахова).

28 В раннем ихтиологическом справочнике Николая Маршалка [Marschalk 1517—1520] имена авторов, наоборот, указаны на полях, однако их можно рассматривать скорее как ключевые слова, чем как библиографические сноски.

свидетельству Плиния [p кн. 3, гл. 18]», «...так что <sup>a</sup> Гомер сравнил их (sc. крылья орла) с дверями комнаты, говоря... [<sup>a</sup> Илиада. 24]»; «Похожую монету изображает Себастьяно <sup>k</sup> Эриццо... [<sup>k</sup> О [древних] монетах] ... у<sup>1</sup> Гильома дю Шуля имеется монета Марка Аврелия... [<sup>l</sup> Об остатках римских древностей]»; «...по свидетельству <sup>b</sup> Хосе де Акоста [b кн. 7, гл. 7 Истории Индии]» [Aldrovandi 1599: 22, 24, 56, 98]; и т.д. В результате не только использованию библиографических сносок сообщалась большая точность и регулярность, но и статьи справочника избавлялись от разнородных метатекстовых вкраплений.

Такую же регулярность и еще большую самостоятельность сноски приобрели у французского правоведа Пьера Грегуара в труде «De Republica» (1596), значительная часть второго тома которого посвящена образованию и школьным дисциплинам. Здесь в маргиналиях, также пронумерованных, мы обнаруживаем полноценные библиографические сноски, со всей возможной точностью отсылающие к цитируемому или упоминаемому сочинению: «**a** Светоний Транквилл в книге “О знаменитых грамматиках”. разд. 25. <b> М. Теренций Варрон, кн. 8 “О латинском языке”. И многое у Горация в “Поэтике”. <...> **e** тот же Аристотель. “Проблемы”. разд. 3. вопр. 31. **f** Петр Испанский в своей “Логике”»; «**a** 4. Царств 19. ст. 26 и сл. **b** Целий Родигин в кн. 22 “Древних чтений”, гл. 17. **c** Ренан в кн. 2 “Истории Германии”, где он говорит о древнем языке галлов» [Gregorius 1596, T. 2: 32, 35] и т.д. При этом в тексте имя цитируемого автора, как правило, не упоминалось, давался только буквенный индекс, отсылавший к сноске.

Имена авторов в тот же период переносятся из текста в сноски и у Анджело Рокки в «Appendix de dialectis» (1591) — переработанном варианте Гесснерова «Митридата». Впрочем, здесь полнота ссылок заметнее варьирует от маргиналии к маргиналии. Так, на одной и той же странице в маргиналии может быть указано только имя автора («Апшиан Александрийский; Страбон», «Элий Спартиан», «Иосафат Барбаро»), имя и номер книги и главы («Целий Родигин, кн. 18, гл. 24.10.2», «Плиний, кн. 4, гл. 12»), имя и название книги («Корнелий Тацит в книге “О нравах германцев”») [Rosca 1591: 325].

### iii. Списки рекомендованной литературы

Помимо ссылок на процитированные или пересказанные источники составители НС нередко перечисляли труды, содержание которых не было в полной мере охвачено в тексте, поскольку соответствующий предмет или тема рассматривались в них гораздо подробнее, чем требовалось для справочника. Речь идет, таким образом, о рекомендациях для дальнейшего чтения.

Такого рода ссылки встречаются в НС с самого начала рассматриваемого периода. Как правило, за ними не было закреплено какого-либо определенного места внутри главы, библиографические указания давались ad hoc. Так, Бернардино Рутилио отсылал читателя за биографической информацией о Квинте Фабии Максиме к Плутарху: «Итак, если этот юрисконсульт и есть тот самый *Verrucosus*, то остальные сведения о его жизни собраны Плутархом. Тот, кто пожелает, узнает у него» [Rutilio 1539: 45]. Г. Постель перечислял авторов, у которых можно почерпнуть дальнейшие сведения о древнееврейском языке: «Остальное ты можешь узнать от авторов грамматик. Из еврейских [авторов] ее [еврейскую грамматику] подробно изложил раввин Моше Кимхи в «Mikhlol» и «ha-Shorashim»<sup>29</sup> и в своем компендии, немец Элия [т.е. Элия Левита], с которым я общался в Венеции,

29 И грамматика, и словарь написаны Давидом Кимхи, см.: [Steinschneider 1859: 73].

в «Sephher Habachur», «Pirke Shira» и «ha-Harkaba» (см.: [Steinschneider 1859: 81–82]); Авраам де Бальмес, как мне кажется, описывает [ee] более пространно. Из латинских ее старательно изложили Рейхлин, Санте Паньини, Ван Кампен, Мюнстер. Франсуа Ватабль<sup>30</sup>, королевский лектор, учит ей настолько основательно, что ты действительно ни в чем не будешь нуждаться» [Postel 1538: V3b]. Списки дополнительных источников по отдельным вопросам есть и в других лингвистических справочниках: у Т. Библиандера [Bibliander 1548: 143, 155], К. Гесснера [Gessner 1555b: 56a], К. Вазера [Waser 1610: 107b–108a]. Однако внесение в текст такого рода сведений было спорадическим и необязательным.

Последовательное составление приставленной библиографии в НС начинается, вероятно, позднее. Предвосхищение этой практики можно найти в начале XVII в., в «Сокровищнице истории языков мира» (1613) французского полигистора Клода Дюре. Ссылки на источники, помещаемые им после рассмотрения той или иной темы, образуют целые библиографические списки, состоящие из множества пунктов. Таков, например, перечень, завершающий главу «О происхождении или изобретении букв»: «Кто захочет познакомиться с другими замечательными рассказами об изобретении букв и грамматики, которое Свидя приписывает Прометею, жившему во времена еврейских судей, пусть читает Юлия Поллукса, “Ономастикон”, кн. 4; Квинтилиана, кн. 4 и 7; Пьетро Крипито, кн. 16, гл. 8 “О честном и почетном”; картезианца Грегора Рейша, кн. 1, разд. 1 “Философской жемчужины”; Полидора Вергилия, кн. 1, гл. 6 “Изобретения вещей”; Теодора Цвингера, т. 1, ч. 2, кн. 1 его большого “Театра человеческой жизни”; Генриха Корнелия Агриппы, гл. 2 и 3 его трактата “О тщете наук”; Теодора Библиандера в его “Комментарии о едином основании всех языков и письменностей”; Пьера де ла Раме в кн. 1 школьной “Граматики”; и Пьера Грегуара в кн. 16 “Составлений чудесного искусства» [Duret 1613: 650].

#### iv. Библиографическая ретроспектива в предисловиях

Разного рода библиографические сведения могли также предварять основной текст НС. Мы уже рассмотрели списки источников, помещенных на титульном листе и его обороте (Эразм), а также в виде отдельного указателя после предисловия (Гесснер). Теперь речь пойдет о сочетании библиографического и историко-научного изложения, которое особенно характерно для предисловий к НС, то есть о перечислении предшественников в той или иной области науки. Упоминание античных авторов и современников, писавших на ту же тему, что и составитель НС, одновременно свидетельствовало о надежности информации (так как *предшественники* обычно также выступали *источниками*) и «легитимировало» занятия автора, показывая, что и эта область занятий, и представляемый на суд читателя текст достойны внимания читателя.

Так, в обращении «к читателю» Гильом Ронделе сообщает: «Я использовал сведения Аристотеля, Феофраста, Галена, Афиня, Опшиана, Элиана, Плиния. Мы так описали рыб согласно их свидетельствам и их учению, чтобы ты не только познал тех <рыб>, о которых идет речь в этих книгах, но и чтобы тебе был проторен путь к познанию всех других, какие тебе встретятся» [Rondelet 1554: α[6]a]. Ипполито Сальвиани, также перечисляя античных авторов, осуждает своих ближайших предшественников за отсутствие критического подхода к источникам: «И кроме

30 Кроме Постеля, учениками Ватабля были гебраисты Жан Мерсье, Антуан Родольф Шевалье и Жан Сенкарбр [Kessler-Mesguich 2013: 41].

того, поскольку некоторые так перенесли к себе то, что прочли у других, что не потрудились выяснить, правда это или ложь, и полагались скорее на авторитет людей, чем на истинность истории, — как Аристотелю следовал Плиний, Плинию Солин, Опшиану Элиан, Афинею Евстафий, ведь они довольствовались тем, что перенимали историю у других и мало беспокоились об истине, — <поэтому> мы решили не утверждать ничего, если прежде не выясним и не убедимся на деле, что это обстоит так» [Salviani 1554—1558: ¶[8]a]<sup>31</sup>.

Обстоятельный и масштабный каталог ученых древности и современности, трудившихся над библиографиями, содержит предисловие ко второму изданию «Библиотеки» (1574) Иосии Зимлера. Персоналии в нем сперва разделены на греческие и римские, а затем расположены тематически или в зависимости от того, сохранились их сочинения или известны только из свидетельств. Среди предшественников-греков Зиммер называет Диогена Лаэртского, Евнапия, Гезихия, Суду, Филострата, Плутарха, Диона Хризостома, Фотия и др.; среди латинских авторов — Цицерона, Варрона, Светония, Сантру, Непота, Гигина, Иеронима, Геннадия, Беду, Исидора, Гонория, Сигеберта; из библиографов новейшего времени — Иоганна Тритемия, Петра Кринита, Лилия Гиральда, Бернардина Рутилия, Иоганна Фихарда, Оттона Брунфельса и др. На следующих страницах он подробно рассказывает о проекте «Универсальной библиотеки» и ее изданиях [Simmler 1574: \*4a—5b].

В отличие от зоологов и библиографов, авторы справочников о языках находились в трудном положении, поскольку у них не было в строгом смысле ни античных, ни средневековых предшественников. Тема многообразия языков мира начинает обстоятельно обсуждаться только в XVI в. [Сергеев 2018: 19—58]. Тем не менее им также необходимо было обосновать написание своего труда ссылками на авторитетные тексты и прецеденты. Поэтому они искали в традиции суждения, одобряющие изучение языков, — прежде всего в Священном Писании, у Отцов Церкви и др. Так, Т. Библиандер приводит текст постановления Вьеннского собора (1311—1312) об учреждении кафедр еврейского, арабского и халдейского (арамейского) языка в Париже, Оксфорде, Болонье и Саламанке, а также ссылается на апостола Павла, Августина и Эразма Роттердамского [Bibliander 1548: a2b—a4a]. О Вьенском соборе упоминает и Г. Постель — в предисловии к главе об арабском языке (который представлял для него основной интерес в период написания «Алфавита») [Postel 1538: D2a]. А. Рокка начинает вступление к справочнику с обсуждения мест Библии, где упоминается число человеческих языков, и цитирует толкования св. Иеронима [Росса 1591: 291—293].

## 6. Предварительные итоги

Резюмируя, мы хотели бы отметить три аспекта представления библиографических сведений в НС XVI в., отразившие важнейшие процессы в истории знаний и истории печатной книги. Результатом этих преобразований стало в конечном счете формирование привычного нам устройства научного текста.

Во-первых, что касается репертуара источников, набор авторитетных предшественников, *auctores*, постоянно пополнялся за счет современных авторов: начиная с середины XVI в. они занимали значительное место в библиографии. Умалчивание о средневековых предшественниках, характерное для ранних гуманистов, в НС XVI в. уже не было общепринятым. Кроме того, наряду с упоминанием книж-

31 Обещание опираться на факты отражает программное устремление поверять наследие античной научной литературы эмпирическим знанием.

ных источников делались попытки задокументировать сведения, полученные от информантов, из личного опыта и др.

Во-вторых, вопрос о регулярности и обязательности ссылок все чаще решался в пользу тщательного и последовательного указания всех источников — не только для прямых цитат, но и для переводов, пересказанных сведений, а также отдельных терминов.

В-третьих, что касается формы ссылок в тексте статей, то на смену вариативности, обусловленной техникой компилирования или стилистическими потребностями, приходит тенденция к унификации библиографической информации (независимо от эпохи создания, языка или известности сочинения)<sup>32</sup>, которой сопутствует ее *эмансипация* от основного текста.

Такая эмансипация имела несколько направлений: 1) постепенное вынесение полноценных библиографических ссылок (содержавших информацию об авторе, сочинении и его разделе) в типографские маргиналии; 2) составление списков источников — как использованных в тексте, так и подаваемых в качестве рекомендательной библиографии<sup>33</sup>; 3) (вопрос, оставшийся за пределами рассмотрения в данной статье) появление отдельных изданий — библиографий, как общих, так и специальных. Последние, в свою очередь, эмансипировались от биографии и истории литературы, содержали полные и более или менее стандартизированные описания книг и служили важным ресурсом для составления НС.

В результате в течение XVI в. практика ссылок на источники постепенно становилась более обязательной, надежной и полной. Вместе с тем библиография отчетливо инструментализировалась, начиная играть вспомогательную роль по отношению к научному тексту.

## Библиография

- Баксандалл М.* Джотто и ораторы: Рассуждения итальянских гуманистов о живописи и открытии композиции / Пер. А. Завьяловой. М., 2023.
- Вуттон Д.* Изобретение науки: новая история научной революции / Пер. Ю. Гольдберга. М., 2018.
- Гене Б.* История и историческая культура средневекового Запада / Пер. Е.В. Баевской, Э.М. Береговской. М., 2002.
- Кульпина А.В.* Деривационные словари и латинская ученость в Италии XI—XIII веков // Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем. 2018. № 4. С. 269—286.
- Плиний Старший.* Естественная история / Под общ. ред. А.В. Подосинова, Е.В. Илющечкиной, А.В. Белоусова. М., 2021. Т. I, кн. I—II.
- Сергеев М.Л.* Библиографические интересы Конрада Гесснера (1516—1565): к 500-летию юбилею цюрихского полигистора // Библиография. 2017. № 1 (408). С. 12—22.
- Сергеев М.Л.* Сопоставление языков в XVI веке (на примере «Митридата» (1555) Конрада Гесснера): дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2018.
- Сергеев М.Л.* Филология гуманистов и ее влияние на развитие наук в раннее Новое время // Логос. 2021. № 6. С. 35—67.

32 Впрочем, следует иметь в виду, что исполнение этой задачи происходило постепенно и не завершилось к XVII в.

33 Как видно уже из рассмотренных примеров, авторы (и издатели) НС стали отделять справочный аппарат от основного текста раньше и последовательнее, чем антиквары XVI—XVII вв., тексты которых исследовал Графтон [Grafton 1997: 187—188].

- Фландерс Д.* Всему свое место: необыкновенная история алфавитного порядка / Пер. Т. Казаковой под ред. М. Сергеева. М., 2023.
- Эко У.* От древа к лабиринту: исторические исследования знака и интерпретации / Пер. О.А. Поповой-Пле. М., 2016.
- Agassiz L.* [et al.] *Nomenclator zoologicus, continens nomina systematica generum animalium tam viventium quam fossilium.* Solothurn, 1842—1846.
- Albin E.* *A natural history of birds.* London, 1731. Vol. I.
- Aldrovandi U.* *De piscibus. De cetis.* Bologna, 1613.
- Aldrovandi U.* *Ornithologia.* Bologna, 1599—1603. T. I—III.
- Aventinus I.* *Annalium Boiorum libri septem.* Ingolstadt, 1554.
- Belon P.* *De aquatilibus, libri duo.* Paris, 1553.
- Beullens P., Gotthelf A.* *Theodore Gaza's Translation of Aristotle's De animalibus: Content, Influence and Date // Greek, Roman and Byzantine studies.* 2007. Vol. 47. P. 469—513.
- Bibliander Th.* *De ratione communi omnium linguarum & literarum commentarius.* Zürich, 1548.
- Blair A.* *Annotating and Indexing Natural Philosophy // M. Frasca-Spada, N. Jardine (eds). Books and the Sciences in History.* Cambridge, 2000. P. 69—89.
- Blair A.* *Tant de choses à savoir.* Paris, 2020.
- Blair A.* *Too Much to Know: Managing Scholarly Information before the Modern Age.* New Haven, London, 2010.
- Büttner F., Friedrich M., Zedelmaier H.* (Hrsg.). *Sameln, Ordnen, Veranschaulichen: Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit.* Münster, 2003.
- Caesar Gaius Iulius.* *Commentariorum libri VIII. Quibus adiecimus suis in locis D. Henrici Glareani doctissimas annotationes.* Basel, 1554.
- Colombat B.* *Citation des sources, citation des langues dans le Mithridate de Conrad Gessner // Nicolas Ch. (éd.). Hôsphat', dixerit quispiam, comme disait l'autre... Mécanismes de la citation et de la mention dans les langues de l'Antiquité.* Grenoble, 2006.
- Considine J.* *Ancient Greek among the Eighteenth-Century Languages of Science: Linnaeus, Dillenius, and the Lexicographical Record // International Journal of the Classical Tradition.* 2009. Vol. 16. № 3/4. P. 330—343.
- Considine J.* *Encyclopaedias and Dictionaries // Ford Ph., Bloemendal J., Fantazzi Ch. (eds). Brill's Encyclopaedia of the Neo-Latin World.* Leiden; Boston, 2014. P. 251—263.
- Duret C.* *Thresor de l'histoire des langues de cest univers.* Coligny, 1613.
- Durling R.J.* *Conrad Gessner's Liber amicorum // Gesnerus.* 1965. Vol. 22. P. 134—159.
- Eisenstein E.L.* *The Printing Press as an Agent of Change.* Cambridge, 1979.
- Erasmus Roterodamus D.* *Proverbiorum chiliades.* Basel, 1515.
- Flamand J.-M.* *Lexiques ou anthologies: Les premiers dictionnaires gréco-latins imprimés aux XV<sup>e</sup>—XVI<sup>e</sup> siècles // Culture, collections, compilations: Actes du colloque.* Paris, 2005. P. 79—104.
- Furno M.* *Le "Cornu copiae" de Niccolò Perotti: Culture et méthode d'un humaniste qui aimait les mots.* Genève, 1995.
- Gessner C.* *Historia animalium.* Zürich, 1551. T. I.
- Gessner C.* *Historia animalium.* Zürich, 1555a. T. III.
- Gessner C.* *Historia animalium.* Zürich, 1558. T. IV.
- Gessner C.* *Mithridates. De differentiis linguarum.* Zürich, 1555b.
- Gilmont J.-F., Vanautgaerden A.* (éd.). *La page de titre à la Renaissance.* Turnhout, 2008.
- Grafton A.* *The Footnote: A Curious History.* Cambridge, Mass., 1997.
- Grafton A., Shelford A., Siraisi N.* *New Worlds, Ancient Texts: The Power of Tradition and the Shock of Discovery.* Cambridge, Mass., 1995.
- Gregorius P.* *De Republica.* Pont-à-Mousson, 1596.
- Jonston J.* *Historia naturalis de piscibus et cetis.* Frankfurt a.M., [ca. 1650].
- Kentmann J.* *Icones stirpium Io. Kentmanii. [1561—1565].* Tartu Ülikool Raamatukogu. Mscr 55. (Рукопись.)
- Kessler-Mesguich S.* *Les études hébraïques en France: de François Tissard à Richard Simon (1508—1680).* Genève, 2013.
- Kraemer F.* *Ulisse Aldrovandi's "Pandechion Epistemonicon" and the Use of Paper Technology in Renaissance Natural History // Early Science and Medicine.* 2014. Vol. 19. № 5. P. 398—423.
- Leu U.B.* *The Rediscovered Third Volume of Conrad Gessner's "Historia plantarum" // Blair A., Goeing A.-S. (eds). For the Sake of Learning: Essays in Honor of Anthony Grafton.* Leiden; Boston, 2016. P. 415—422.
- Linnaeus C.* *Systema naturae.* Stockholm, 1758. T. I—II.
- Lynch J.* *Reference books // Blair A., Duguid P., Goeing A.-S., Grafton A. (eds). Information: a Historical Companion.* Princeton, Oxford, 2021. P. 746—749.
- Magnien M.* *Le Nomenclator de Robert Constantini (1555), première bibliographie française? // Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme.* 2011. Vol. 34. № 3. P. 65—89.
- Marschalk N.* *Historia aquatilium.* Rostock, 1517—1520.
- Michel P., Herren M.* *Unvorgreifliche Gedanken zu einer Theorie des Enzyklopädischen // Michel P., Herren M., Räesch M. (Hrsg.). Allgemeinwissen und Gesellschaft: Akten des*

- internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme. Aachen, 2007. S. 9—74.
- Ogilvie B.W.* The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe. Chicago; London, 2006.
- Poppe E.* Multiplex sane linguarum ac dialectarum varietas: Zur Quellenrekonstruktion im "Mithridates" (1555) des Konrad Gessner am Beispiel des Keltischen. Münster, 1986.
- Postel G.* Linguarum duodecim characteribus differentium alphabetum. Paris, 1538.
- Ray J.* Synopsis methodica avium et piscium. London, 1713.
- Rocca A.* Appendix de dialectis, hoc est de variis linguarum generibus // Bibliotheca Apostolica Vaticana. Roma, 1591. P. 291—376.
- Rondelet G.* Libri de piscibus marinis. Lyon, 1554. T. I.
- Rutilio B.* Iurisconsultorum vitae, veterum quidem, per Bernardinum Rutilium... Recentiorum vero, ad nostra usque tempora, per Ioannem Fichardum. Basel, 1539.
- Salviani I.* Aquatiliu animalium historia. Roma, 1554—1558.
- Schierbaum M.* (Hrsg.). Enzyklopädistik 1550—1650: Typen und Transformationen von Wissensspeichern und Medialisierungen des Wissens. Berlin, 2009.
- Sergeev M.* Der Mithridates (1555) zwischen Sprachmuseum und neulateinischem Onomastikon: einige Überlegungen zur Konzeption und zum Genre des Gessnerschen Handbuchs // Leu U., Opitz P. (Hrsg.). Conrad Gessner (1516—1565): Die Renaissance der Wissenschaften / The Renaissance of Learning. Berlin, 2019. S. 517—532.
- Simmler J.* Bibliotheca. Zürich, 1574.
- Steinschneider M.* Bibliographisches Handbuch über die theoretische und praktische Literatur für hebräische Sprachkunde. Leipzig, 1859.
- Van den Abeele B.* Conrad Gessner als Leser mittelalterlicher Enzyklopädien // Leu U., Opitz P. (Hrsg.) Conrad Gessner (1516—1565): Die Renaissance der Wissenschaften / The Renaissance of Learning. Berlin, 2019. S. 15—28.
- Ventura I.* Changing Representations of Botany in Encyclopaedias from the Middle Ages to the Renaissance // Goeing A.-S., Grafton A.T., Michel P. (eds.). Collectors' Knowledge: What Is Kept, What Is Discarded. Leiden; Boston, 2013. P. 97—143.
- Volaterranus R.* Commentariorum Urbanorum ... octo & triginta libri. Basel, 1544.
- Vorobyev G.* Theodore Gaza's Neologisms in *-cilla/-cula* and the Role of Sixteenth-Century Reference Books in the Formation of Ornithological Nomenclature // Indo-European Linguistics and Classical Philology. 2020. Vol. 24, 1. P. 794—818.
- Waquet F.* Le latin ou l'empire d'un signe: XVI<sup>e</sup>—XX<sup>e</sup> siècle. Paris, 1998.
- Waser C.* Mithridates Gesneri, exprimens differentias linguarum, tum veterum, tum quae hodie, per totum terrarum orbem, in usu sunt. Zürich, 1610.
- Yeo R.* Encyclopaedic Visions: Scientific Dictionaries and Enlightenment Culture. Cambridge, 2001.
- Zedelmaier H.* Bibliotheca universalis und Bibliotheca selecta: Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der frühen Neuzeit. Köln; Weimar; Wien, 1992.
- Zedelmaier H.* Werkstätten des Wissens zwischen Renaissance und Aufklärung. Tübingen, 2015.

# Хроника научной жизни

## Экология как периферия и пространство гуманитарных наук

**Летняя школа «Пространство в/для экологических гуманитарных наук: переосмысление глобального через изучение периферий»**

*(ИГИТИ им. А.В. Полетаева НИУ ВШЭ, Школа исследований окружающей среды ТюмГУ, 22–28 августа 2022 года)*

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_401

### Гуманитарные языки экологии

Экологическая проблематика в гуманитарных науках (или *environmental humanities*) поднимает вопрос прежде всего на уровне определения своего предмета: у любого явления, разворачивающегося в пространстве, существует экологическое измерение. Это связывает экологическую проблематику с такими тенденциями, как пространственный поворот и изучение выстраиваемых вокруг отношений человека с пространством микропрактик. К постановке вопроса об экологии приводит в том числе и акцент на том, что нет явлений, которые существовали бы в безвоздушном пространстве, и что вопрос пространства, среды и отношений в ней — это еще один логический шаг в уточнении исторического контекста и в комплексном анализе.

Это делает экологическую проблематику примечательной институциональной основой для междисциплинарных проектов, и Летняя школа, организованная совместно Школой исследований окружающей среды ТюмГУ и ИГИТИ им. А.В. Полетаева НИУ ВШЭ, достаточно ярко суммирует тенденции последних лет в организации таких проектов. Формат предполагал совмещение лекций, представленных признанными специалистами в соответствующей области, с докладами молодых исследователей. Помимо этого, Летняя школа подразумевала практическую работу — фотоэссе о городе Карабаш, позволившее участникам апробировать комплекс визуальных методов в качестве возможности для гуманитарных исследований экологии.

Вступительная лекция Александры Бекасовой (Лаборатория экологической и технологической истории НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург), «*Экологическая история сегодня. Производство пространств, транспортные инфраструктуры, прак-*

тики мобильности и природы», собирала вместе и сопоставляла различные тенденции и направления в широком поле исследований, затрагивающих экологию. Прежде всего, это история собственно представлений людей об охране окружающей среды и о том, что та обладает самостоятельной структурой, которую необходимо изучать при ведении любой хозяйственной деятельности<sup>1</sup>. К этому направлению примыкают и другие трактовки окружающей среды как объекта и актора — например, история туризма и путешественников<sup>2</sup>. Можно добавить сюда и активно развивающееся направление в истории и теории картографии, анализирующее социальные и культурные аспекты картографии<sup>3</sup>, способы превращения пространства в изображения, логические и дискурсивные принципы, стоящие за этими практиками<sup>4</sup>. Затем — это проблема мобильности и роль окружающего пространства как фактора при передвижениях и коммуникации. Исследования мобильности имеют под собой достаточно развитую базу социальной теории, предполагающей переосмысление взгляда на социальную интеракцию в связи с феноменом перемещения. Так, Дж. Урри констатирует, что мобильность не позволяет говорить о статичном феномене общества и что исследовать можно лишь институциональные возможности и практики его постоянной «пересборки» в результате таких смен<sup>5</sup>.

В рамках Антропологии очерчивание того языка, который используется в гуманитарных исследованиях при работе с экологией, происходило, с одной стороны, через концептуальный аппарат исследований советского, а с другой стороны, через проблему исследования периферий. Летняя школа позволила проследить, как научный дискурс в буквальном смысле выстраивается сообществом ученых, собравшихся в рамках одного мероприятия. Потому говорить об этом событии нужно в равной степени как с точки зрения конструирования и развития в сегодняшней российской академии языка экологических гуманитарных исследований, так и с точки зрения осуществленного в его рамках опыта интеллектуальной самоорганизации.

## Контроль пространства как контроль знания

Тема контроля территории и знания стояла в центре значительного числа докладов. При этом логически она тяготела к исследованиям советского, с одной стороны, исследованиям урбанистических аспектов экологии и пространственности — с другой, и исследованиям научных дискурсов, лежащих в основе регуляции и осмысления этих аспектов, — с третьей.

- 
- 1 См., например: *Moon D.* The Debate over Climate Change in the Steppe Region in Nineteenth-Century Russia. *The Russian Review*. 2010. Vol. 69. P. 251–275; *Oldfield J., Shaw D.J.B.* The Development of Russian Environmental Thought Scientific and Geographical Perspectives on the Natural Environment. L.: Routledge, 2015; *Warde P., Robbin L., Sörlin S.* The Environment. A History of Idea. John Hopkins University Press, 2019.
  - 2 *Грей Ф.* История курортов: Архитектура, общество, природа / Пер. с англ. Е. Ляминой, М. Неклюдовой. М.: Новое литературное обозрение, 2009; *Elly C.* The Origins of Russian Scenery: Volga River Tourism and Russian Landscape Aesthetic. *Slavic Review*. 2003. Vol. 62. № 4. P. 666–682.
  - 3 *Кивельсон В.* Картография царства: Земля и ее значения в России XVII века / Пер. с англ. Н. Мишаковой. М.: Новое литературное обозрение, 2012; *Cobarrubias R., Picketts J.* Spacing movements: The turn to cartographies and mapping practices in contemporary social movements // *The Spatial Turn: Interdisciplinary perspectives* / Ed. by B. Warf, S. Arias. L.: Routledge, 2009. P. 36–58.
  - 4 *Rosetto T.* Object-Oriented Cartography. Maps as Things. L.: Routledge, 2019.
  - 5 *Urry J.* Sociology beyond Societies: Mobilities for the Twenty First Century. L.: Routledge, 2000. P. 5.

Независимо друг от друга доклады выделяли общие урбанистические объекты, в которых организация территории и принципы ее контроля создавали самостоятельные и внутренне взаимосвязанные комплексы экологических вопросов. Таким объектом стал Новосибирский наукоград, построенный в период оттепели. Доклад *Михаила Маклакова* (Антропошкола ТюмГУ) «*Течет Зырянка-речка: опыт взаимодействия локального научного сообщества с водными ресурсами на примере Новосибирского Академгородка*» был посвящен роли воды, представлений о ее очистке в работах ученых, которые жили в Новосибирском наукограде, и показывал, что хотя ученые понимали необходимость мероприятий по поддержанию экологии воды в регионе, а также вели собственную небезуспешную деятельность по их реализации, на уровне власти экологическая повестка оказывалась смысловым центром в концепции «города-сада» лишь на словах.

В докладе *Романа Бугаева* (ЕУ СПб) «*Позднесоветский урбанистический проект: природная среда в Новосибирском Академгородке (1957–1975 гг.)*» анализировались экологические идеи, лежавшие в основе сочетания застройки и лесных массивов. Хотя «городок ученых» — возводившийся с нуля и не в последнюю очередь игравший репрезентационную роль урбанистический комплекс — оказывается, во-первых, в центре «оттепельного» экологического движения, а во-вторых, в ключе мировых трендов модернизма на озеленение, использование ландшафта в архитектуре понималось также как борьба с излишествами. Это ставит вопрос о соотношении в построении наукограда неприродных факторов (концепции) и природных — то есть о том, насколько наукоград выражает идею об экологической архитектуре, а насколько был создан таким под непосредственным влиянием ландшафта, а также о том, что тот или иной вывод говорит о практике городского планирования, о роли и степени взаимодействия города с природным пространством.

Примечательно, что тема наукограда тесно связана с темой закрытого советского города, также представляющего собой такую «гетеротопию» внутри советской системы, которую одновременно можно назвать и центром, и периферией<sup>6</sup>. Секретность и военная тайна, как то, что актуализирует специфические негласные правила внутреннего функционирования на ограниченной территории, были рассмотрены применительно к научному дискурсу экологии в докладе *Элины Кочерещенко* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) «*Медицинская радиология в 1950–1960-е в СССР: формирование и артикуляция знаний*». Доклад был обращен к специфическому вопросу экологии — проблеме научного знания о радиации и роли этого знания в формировании радиационной политики и культуры. Обращаясь к истории вопроса о радиационной гигиене в 1950-е годы и созданию отдельной дисциплины — радиологии, докладчица с основой на стенограммах институтов радиологии реконструировала институциональное противостояние атомной промышленности и медицинского направления рентгенологии. Этот материал был рассмотрен с основой на описанных М. Фуко механизмах противостояния дискурсов, в частности на оппозицию истинного и ложного и на сопровождающую ее идею безопасности. Такие принципы контроля за знанием выливались в герметичность каждого из институтов, означавшую отсутствие дискуссии между разными научными группами, а также повышали роль санитарных инспекций в качестве контролирующих инстанций, чья легитимность обосновывалась представлениями о безопасных и небезопасных изотопах.

6 См., например: *Хандожко Р.* Территория политической аномалии: партийная жизнь в советском атомном городе 1950–1960-х годов // Шаги/Steps. 2016. Т. 2. № 1. С. 167–199; *Brown K.* Plutopia: Nuclear Families, Atomic Cities, and the Great Soviet and American Plutonium Disasters. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Схожие выводы о советских научных языках исследований экологии были сделаны в докладе *Павла Демченко* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) «*Вечная мерзлота и золотодобыча в Бодайбинском районе: преобразование и метаморфозы ландшафта*», посвященном теории вечной мерзлоты, формировавшейся в советской науке с 1930-х годов и повлиявшей на конкретные решения по золотодобыче в Бодайбинском районе. «Вечная мерзлота» оказывалась парадоксальным концептом, поскольку, с одной стороны, постулировалась важность ее сохранения, а с другой стороны, это сохранение делало работы по золотодобыче фактически невозможными, так как регулярное оттаивание земли оказывалось слишком дорогостоящим. Осуществляемый в исследовании взгляд на этот материал в логике социологии объектов Б. Латура показывает, что концепт «вечной мерзлоты» воспроизводился в академии параллельно насущному хозяйственному и экономическому процессу, в ситуации несовместимости реальной технологии с научным конструктом.

Лекция *Бориса Степанова* и *Романа Абрамова* (ИГИТИ НИУ ВШЭ, Москва) «*Краеведение: знание о периферии / периферийное знание*» обобщала эту проблематику, показывая область советского краеведения как ставящую вопрос о феномене «места». При этом не возникает, во-первых, различия на городской или природный ландшафт, а во-вторых, дополнительного дискурса, организующего пространство. История дискурсов краеведения позволяет подойти к самой проблеме пространства как того, что беспокоит человека, вызывает его рефлексию и связанные с ней социальные и дискурсивные отношения: например, использование интереса человека к местности в историческом нарративе «родной земли», проводимом через учебники истории или музейные практики. Как показывает Е. Мельникова, такое состояние советское краеведение приобретает только с 1920-х годов, после того как местные инициативы по картографированию и сбору статистики<sup>7</sup>, наследовавшие «дореволюционной либеральной науке», позволили создать дискурсивное различие между понятиями «нации» и «народа». Народ, воспринятый через идею «края», отдалялся от подозрений в национализме и становился местом для низовых инициатив и эмансипации (сведенных к единому музейному шаблону в начале 1930-х годов). Таким образом, краеведение как знание о периферии оказывается одновременно и *периферийным знанием*, то есть, по словам Э. Джонсон,

дисциплинарной идентичностью, такой областью специализации, которая сочетает в себе определенную внешнюю структуру со значительным внутренним разнообразием; в которой ученые склонны четко отождествлять себя с изучаемым предметом, а стремление к знаниям может легко сливаться с политической и общественной активностью<sup>8</sup>.

## Конструирование пространства

Во всех этих исследованиях специфика советской пространственности становится ключом к пониманию экологических аспектов своего времени. В рамках Летней школы задача обнаружения таких ключей решалась исследованиями своего рода экологического конструктивизма — ландшафтных и пространственных проектов,

7 Мельникова Е. «Сближались народы края, представителем которого являюсь я»: краеведческое движение 1920—1930-х гг. и советская национальная политика // *Ab Imperio*. 2012. № 1. С. 219.

8 Johnson E.D. *How St. Petersburg Learned to Study: The Russian Idea of Kraevedenie*. Pennsylvania State University Press, 2006. P. 8.

ставящих в центр достижение некоего пространственного эффекта, результат взаимодействия человека с местом. В докладе Юлии Секушиной (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург) «Санатории как “другие” пространства» примером такой советской гетеротопии становится современный санаторий — в центре которого стоит дополнительная модель для «производства пространства»: образ советского санатория и возможности его воссоздания при помощи воздействия на тело особого — гетеротопичного<sup>9</sup> — режима места и темпоральности.

Доклад Ксении Пименовой (УрФУ, Екатеринбург) «Образы советской авангардной архитектуры в материалах периодической печати как фактор формирования идентичности уральского населения в эпоху индустриализации (1928—1940 гг.)» был посвящен репрезентации Урала через авангардную архитектуру в советский период. Исследование опиралось на качественный и количественный анализ массовых визуальных источников, таких как иллюстрированные газеты, и фокусировалось на содержании изображений (выборе объектов авангардной архитектуры, ракурсов съемки и т.д.) и на статистических данных (начиная от частоты появления архитектурной репрезентации и заканчивая охватом аудитории — тиражом газет, спросом на них и т.д.). Исследование демонстрировало, как такое комплексное «прочтение» связанных между собой визуальных артефактов позволяет проанализировать то, как архитектура становится частью ландшафта, его репрезентации — и, таким образом, локальной идентичности.

Современному урбанизму на стыке с вопросами экологии был посвящен доклад Святослава Костенко (ИГИТИ НИУ ВШЭ, Москва) «Делая из периферии центр. Редевелоппмент парка “Маяк” г. Магадана и споры вокруг него» о ребрендинге магаданского парка «Маяк». При этом вопрос о пространстве и его отношениях с человеком интерпретируется в том числе в терминах Ш. Зукин<sup>10</sup> о видении пространства и притязаниях на него. Так, парк наполняется новыми объектами и смысловой нагрузкой в зависимости от того, какие именно стейкхолдеры получают возможность проводить его преобразование. В результате пространство парка представляет собой конкуренцию «урбанизмов», один из которых можно назвать «муниципальным» (приносящим в парк обезличенный памятник Высоцкому и типовые регламентации поведения на территории), а другой — «хипстерским» (выражающимся в лаконичном дизайне, создании граффити и т.д.) Исследование «следов» двух этих конкурирующих «городских идеологий», составляющих пространственный ассамбляж парка, позволяет проследить конструирование пространства парка, понимая это конструирование в ключе культурной географии<sup>11</sup>.

Существенно, что интерпретация ландшафтного конструирования как экологической проблемы может приводить к спорам о том, насколько тема конструирования в принципе раскрывает самостоятельность нерукотворного пространства и его влияния на деятельность человека. При этом конструктивистский подход, применяемый в гуманитаристике к проблемам экологии, оказывается наиболее последовательным с точки зрения концептуального аппарата — пограничного между гуманитарными и естественными науками.

9 Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil society / Ed. by M. Dehaene, L. De Cauter. L., N.Y.: Routledge, 2008.

10 Зукин Ш. Культуры городов / Пер. с англ. Д. Симановского. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

11 Anderson J. Understanding Cultural Geography: Places and Traces. L.: Routledge, 2015.

## Имперское пространство

По-видимому, наиболее полно противоречие между гуманитарными и естественными науками удастся разрешить в рамках имперских исследований. Так, географический фактор — основной вид материализации, осязаемости империи: не только ее репрезентации, но и социальной и экономической жизни, ее инфраструктурных связей. Исследования империй означают в том числе анализ того, как их «фасад» складывается из таких локальных сетей и способов коммуникации между ними<sup>12</sup>.

В схожем ключе доклад *Камилы Хамитовой* (Челябинский ГУ) «Самый важный, самый существенный для городов законопроект...». Из истории охраны окружающей среды в Екатеринбурге в начале XX в.» объединял историю государственного управления с историей идей и анализировал понимание экологии в Российской империи начала XX века на примере принятого в Екатеринбурге закона «Об охране чистоты почвы, воды и воздуха». Хотя этот закон подразумевал прежде всего создание канализации и других систем очистки города, чья экологичность по отношению к окружающей среде как раз вызывает вопросы, экология на институциональном уровне становится частью властной регуляции и деятельности города как нормирующей институции. Более того, реакция на этот закон в общественном мнении показывала такую деятельность как заметную, обсуждаемую и репрезентирующую хозяйственную политику органов власти.

Одновременно в случае имперских исследований тема экологии обретает важный метафорический аспект — собирающий при этом много значимых пластов философии истории и теории исторического нарратива. Одной из ключевых фигур обретения этого аспекта экологической проблематикой в гуманитарных науках стоит считать Ф. Броделя, который показал, что географическое место (во взаимосвязи его геоистории и истории в период антропоцена) может быть «историческим персонажем»<sup>13</sup> и выражением при помощи метафоры того, как сам исследователь воспринимает и переживает настоящее через пространственное измерение: моря как условия торговых контактов, как пафоса общеевропейского единства и изобилия.

В гуманитарных исследованиях экологии и географии Российской империи схожее метафорическое значение вырисовывается у пространства, резко отличного от моря, — у степи. Исследования многофакторного влияния степи на структуру и мобильность внутри империи<sup>14</sup> ставят широкий вопрос в ключе проблемы центра — периферии: как понимать институционально и географически периферийное пространство, если оно оказывается самостоятельным актором в хозяйственном устройстве империи, деформирует попытки ее унификации — и постепенно оказывается логическим центром той структуры, в которую оно вписано, поскольку сильнейшим образом влияет на эту структуру. Степь начинает играть в исследовательской рефлексии роль, сопоставимую со Средиземным морем для Европы у Броделя, совмещая анализ комплексного влияния географического объекта на жизнь людей с осмыслением этого объекта как феномена, с одной стороны, и как

---

12 См., например, исследования проблемы регионов: Регионы российской империи: Идентичность, репрезентация, (на)значение / Под ред. Е. Болтуновой, В. Сандерленда. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

13 Бродель Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II: В 3 ч. Ч. 1: Роль среды / Пер. с фр. М.А. Юсима. М.: Языки славянской культуры, 2002.

14 Moon D. The Plough that Broke the Steppes. Oxford University Press, 2013; *Sunderland W. Taming the Wild Field: Colonization and Empire on the Russian Steppe*. Ithaca; L.: Cornell University Press, 2004.

емкой метафоры для происходящих на протяжении этой истории событий и процессов — с другой.

Доклад *Максима Чупина* (Томский ГУ) «*Устойчивость*» и «*рациональность*» в текстах экспертов журнала «*Вопросы колонизации*» (1907–1917 гг.)» показывает, как в тот же период интерес к характеристикам окружающей среды связывался с процессом колонизации степи. Журнал «*Вопросы колонизации*», выступавший рупором Переселенческого управления в его стремлении влиять на общественное мнение, показывает дискурсивную связь между изучением природопользования и организацией переселения крестьян в азиатские регионы. Примечательно при этом влияние на авторов журнала научных теорий и зарубежного опыта — в частности, американского освоения фронта. Это влияние свидетельствует об интернационализации колониального дискурса, который парадоксальным с точки зрения современного понимания экологии образом основывается на знании об окружающей среде и экологической логике.

Примечательно, что эта парадоксальность деконструируется в современных исследованиях через внутренние противоречия колониального дискурса. Например, Л. Нэш анализирует рассуждения колонистов, заселявших фронт, о том, что именно в климате и географии влияет на ухудшение здоровья колонистов, которое становится своего рода лейтмотивом темы колонизации — переселения в «недружественную» и дикую среду, в которой необходимо выжить:

Поскольку ландшафты можно исследовать, чтобы выявить последствия определенных действий человека, человеческие тела — испытываемые ими симптомы и болезни — становятся площадками для изучения качества и воздействия определенных ландшафтов. Субъекты растворяются в объектах, и историческая деятельность распределяется между множеством сущностей: людьми, насекомыми, микробами, деревьями, грунтовыми водами и химическими веществами<sup>15</sup>.

Однако во всех этих направлениях экология предстает фактически в страдательном качестве: как то, что нарушается в рамках конструирования инфраструктуры империи и возвращается в локальных сообществах — иными словами, что воздействует на центр с периферии. Исследовательская традиция при этом распадается на два направления: использующее экологию как основу для обобщающих метафор, с одной стороны, и исследующее историю дискурсов и практик экологии в связи с историей колонизации — с другой. «Негативность» экологии в таких подходах ставит вопрос о деколонизации экологии в гуманитарных исследованиях.

## Деколонизация пространства и знания

Один из способов реализовать эту деколонизацию посредством взаимодействия гуманитарной и естественно-научной оптик был представлен на Летней школе лекцией *Светланы Кравчук* (Лаборатория арктического дизайна УрФУ, Екатеринбург) «*Пространственное измерение изобретательности: от освоения к присвоению бездорожья*». Гуманитарное исследование (полевая антропология) связывается в проекте с проблемой изобретательности и выходит в область взаимодействия с прикладными техническими исследованиями. Арктический дизайн, означающий специфику того, как организуются технологии и хозяйства у сообществ, живущих

15 *Nash L. Inescapable Ecologies: A History of Environment, Disease, and Knowledge. University of California Press, 2006. P. 5.*

в экстремальных условиях (например, вечной мерзлоты), исходит при этом из широкого, эпистемологически и философски открытого вопроса: что значит быть человеком в экстремальных условиях? Разработки исследователей по изучению логик и принципов, выработанных в специфических ландшафтах и экосистемах их коренными жителями, на практике производит деколонизацию знания и технологий, поскольку способствует пересмотру принципов универсального производства (например, транспорта для передвижения по снегу и льду) через другие технические принципы — и другой дизайн (доказывая при этом, что «периферийные» технологии и ситуативное знание оказываются эффективнее, чем позитивистская модель универсальных научных принципов)<sup>16</sup>.

В докладе *Дарьи Хохловой* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Деколонизация субъекта в кинематографе Аничатпонга Вирасетакула*» проблема постколониализма рассматривалась как экологическая проблема границ между разными субъектами. Докладчица рассказала о том, как в тайском независимом кино человек взаимодействует с животными, духами в джунглях или ископаемыми останками. Сопоставляя разные фильмы, она пришла к выводу, что все их можно объединить через идею планетарной памяти. Такая концепция памяти позволяет помыслить субъективность за пределами эпохи антропоцена, тем самым избежав обозначенную Э. Саидом дихотомию постколониального дискурса: пережить чужое прошлое как собственный опыт оказывается возможным вопреки тезису о том, что представители разных сообществ никогда не смогут понять друг друга. Такое понимание выражается в экологическом единстве.

В представленных направлениях исследований академический язык утрачивает строгие рамки и раскрывается в сторону как прикладных исследований, так и высказываний в формате критики и открытого диалога. Другими словами, экология в гуманитарных науках становится не просто комплексом тем и вопросов, развиваемых преимущественно в ключе истории, культурологии и антропологии, но и метаязыком, предлагающим трансформации источниковедческих, методологических и теоретических принципов.

## Переоткрывая пространство: источниковедение экологии

В гуманитарных исследованиях экологии возникает общий вопрос выборки и интерпретации источников: как можно говорить об экологии и пространственности применительно к темам, в которых такая рефлексия по меньшей мере не является основным содержанием? Одновременно с этим существует вопрос о том, возможна ли в принципе реконструкция и интерпретация природных процессов при помощи методов гуманитарных наук — и если да, то каким образом этот метод влияет на постановку вопроса?

Ярким примером решения этой проблемы стала лекция *Маргариты Дадыкиной* (Лаборатория экологической и технологической истории НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) «*Мобильность и пространство в раннее Новое время: монастырский опыт управления пространством на Русском Севере*» о феномене «монастырской колонизации», проявившемся в освоении северных регионов Московского государства XVI—XVII веков. Роль монастырей как хозяйственных субъектов, преобразование ими ландшафта и создание ими собственной администрации требует подробного рассмотрения, причем на материале разных групп источников — от

16 *Usenyuk S., Hyysalo S., Whalen J.* Proximal Design: Users as Designers of Mobility in the Russian North // *Technology and Culture*. 2016. Vol. 57. № 4. P. 866—908.

исторической географии и анализа количественных данных до введения в оборот новых хозяйственных записей. Подобная работа позволяет говорить о своего рода источниковедческой виртуозности, ведь от исследователя требуется в буквальном смысле обнаружить в источниках то, что напрямую не сказано в них: составители хроник и хозяйственных записей не думали об экологической перспективе, но вместе с тем фиксировали данные о преобразовании человеком ландшафта, о природных и климатических факторах этого преобразования.

Отдельно следует сказать о важности выстраивания историографической традиции такой работы, поскольку сегодня в ее логике причудливым образом переплетается советская источниковедческая традиция, подразумевающая навык работы с социально-экономической историей Средних веков и Нового времени, с теориями производства пространства А. Лефевра<sup>17</sup> и изобретения повседневности М. де Серто. Их при этом дополняет не просто концептуальный пласт, но и контекст экспериментальных источников и материалов для исследования, восходящий к вкладу во французскую теорию 1960-х годов школы «Анналов». В то же время новые подходы к исследованию мобильности, в частности работы Дж. Урри, прибегают к схожей с «Анналами» постановке вопроса: например, анализируя роль представлений о времени и темпе жизни для уровня мобильности в обществе в духе работы Ж. ле Гоффа<sup>18</sup>.

*Себастьян Емец* (ТюмГУ) в докладе «*Стремление, ощущение и практика подвижности между Сибирью и Китаем*» рассказал о феноменах мобильности и трансграничности применительно к физическому и воображаемому пространству российской Сибири и Китая. На основе включенного наблюдения в транснациональной китайской деревне (большинство населения которой составляют трудовые мигранты) было показано, как такими символами и ритуалами становятся практика употребления кофе (заимствованная из европейского контекста и отсылающая к нему, в том числе и в силу нераспространенности этой практики в Китае) и привычки к температурному режиму (отсутствие распространенного в более традиционной китайской культуре «страха холода» — в силу привычки к кондиционерам). Такое выстраивание источниковой базы антропологического исследования из микропрактик взаимодействия с климатом и пространством, а также понимание через них феномена мобильности как макропрактики показывает новое измерение тех исследовательских направлений, которые изучают трансграничность, — от оптики культурного трансфера<sup>19</sup> до новых междисциплинарных альянсов, складывающихся вокруг изучения мобильности<sup>20</sup>.

Другим направлением работы в этом ключе является создание источниковой базы методами digital humanities. Например, в докладе *Германа Минзафарова* (СПбГУ) «*Забывшие взрывы в незабытой стране: геоинформационный проект об авариях на нефтяных и газовых месторождениях СССР*» была представлена проблема создания электронных баз данных и картографирования (на основе геокодирования) аварий на советских газовых и нефтяных месторождениях. Создание такой базы позволяет анализировать данные как о развитии промышленности и техник ликвидации аварий, так и об их последствиях — например, уровне загряз-

17 *Лефевр А.* Производство пространства / Пер. с фр. И. Стаф. М.: Strelka Press, 2015.

18 *Urry J.* Op. cit. P. 105–131.

19 *Эспань М.* История цивилизаций как культурный трансфер / Пер. с фр. М.Е. Балакиревой, А.В. Голубкова, Е.Е. Дмитриевой. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

20 *Dahms H.J.* Rethorizing global space in sociology: Towards a new kind of discipline // *The Spatial Turn: Interdisciplinary perspectives* / Ed. by B. Warf, S. Arias. L.: Routledge, 2009. P. 88–101.

нения, выявляемом на основе ряда специальных индексов. При этом важно, что создание базы данных ставит и более привычные источниковедческие вопросы: какие общие критерии для описания конкретной аварии должны вноситься в базу и как поступать с теми случаями, о которых известно из источников, но для которых невозможно подробное описание; как соотносить при создании баз аналитическую и описательную составляющие, ведь операционализация базы возможна лишь при сравнении ее с другой базой, созданной по тем же критериям.

Вместе с тем в контексте экологической проблематики во всех этих направлениях сохраняется некий запрос на дополнительное источниковедческое открытие: можно ли тем не менее (и каким образом) при помощи гуманитарных методов обратиться непосредственно к природному объекту и ландшафту, преодолев расхожее противопоставление естественных наук и наук о человеке?

## Экология как междисциплинарное пространство

Хотя digital humanities удастся решать эту задачу успешно, согласование экологической оптики в естественных и гуманитарных науках часто непросто. Однако о его перспективности говорит само наличие общих объектов — явлений, вызывающих исследовательские вопросы. Так, сразу два доклада были посвящены проблеме лесных пожаров, при этом исследуемой в совершенно разных оптиках. В докладе *Марии Нестеровой* (ТюмГУ) «*Ретроспективная динамика лесных пожаров в Тюмени: палеоантропологический анализ за девять тысяч лет*» она рассматривалась с точки зрения антропоцена: на основе палеоантропологического анализа (макрочастицы угля) выводится динамика пожаров за несколько тысяч лет, что позволяет прийти к выводам о связи роста этой динамики с антропогенными факторами, а не с климатическими. Доклад *Анастасии Горелко* (Антропошкола ТюмГУ) «*Гори, гори, гори?*» *Общественная реакция на лесные пожары в Сибири с начала XX века по наши дни*» был, напротив, посвящен общественной реакции на пожары, становлению этого явления как фактора общественной жизни и информационной политики. Такое сочетание оптик позволяет говорить о комплексном изучении объекта, формировании феномена при помощи междисциплинарной традиции изучения.

Важными смысловыми центрами в работе Летней школы стали объекты ландшафта, в котором она проходила. Одной из ключевых практик междисциплинарного диалога стала практическая работа над полевым исследованием города Карабаш, сочетающего в себе несколько экологических аспектов центра и периферии: выполнение им функций индустриального центра в рамках периферийного пространства; формирование внутри него урбанистических стратегий в соответствии с тем, как именно действует такой центр; стабильного сохранения в нем крайне неблагоприятной экологической обстановки, созданной химическим производством.

Вводная лекция *Натальи Юркевич* (ИНГТ СО РАН, Новосибирск) представляла взгляд на город Карабаш (в котором в рамках Летней школы было организовано полевое исследование) с точки зрения химического анализа загрязнений и их распространения в воде и почве. По выводам докладчицы, загрязненность Карабаша действительно можно назвать крайне серьезной, поскольку распространение отходов к настоящему времени фактически делает невозможной полную очистку территории. Такое понимание обстановки с точки зрения естественной науки создает контекст для других направлений исследования: например, для понимания того, в какой неблагоприятной и опасной для здоровья экологической обстановке находятся участвовавшие в интервью жители Карабаша, или для кон-

текста интерпретации запечатленных в фотоэссе деталей ландшафта — в частности, озера, чей необычный цвет является именно результатом попадания в него промышленных отходов.

Выбор Карабаша в качестве реального кейса для совместной работы при помощи экспериментального метода оказался ярким концептуальным и эвристическим приемом Летней школы, поскольку позволил не только столкнуть различные взгляды на один и тот же объект, но и показать необходимость их сотрудничества на уровне реальных проектов.

## Визуализация пространства

Примечательна состоявшаяся после лекции Н. Юркевич дискуссия: по замечаниям участников, необычный цвет воды в озере является яркой визуальной чертой ландшафта, и эта яркость может становиться основной для визуальной и метафорической репрезентации этого ландшафта (по сути, становящегося абсурдистским и антиутопическим), для привлечения внимания к его катастрофической экологической обстановке — например, в публичных акциях или художественных проектах. Однако с точки зрения языка химии как естественной науки, которая исследует, что стоит за таким состоянием воды, оказывается трудно вообразить внешний вид и возможность представить крайне серьезное загрязнение как визуально привлекательный, требующий рефлексии объект.

Такая дискуссия показывает возможную конфликтность естественно-научного подхода к экологии с гуманитарным и антропологическим. В частности, с другой формой гуманитарного исследования экологии: проведением анализа при помощи метода визуализации, прежде всего — фотодокументации как попытки комплексной репрезентации ландшафта и изучения его визуальной составляющей. Практическое применение этого метода участниками Летней школы стало ее кульминационным заданием, выразившемся в форме фотоэссе о Карабаше: в фиксации природного и урбанистического ландшафта, антропологических особенностей жизни города. Сам формат фотоэссе, в основе которого лежат принципы визуальных методов в антропологических и социальных исследованиях, является скорее практическим, а не теоретическим проектом<sup>21</sup>. Визуальный материал, открывающий для исследовательского анализа область невербального и кинетического, означает трудность перевода в текстовую форму<sup>22</sup>, а потому аналитическим методом становится создание самим исследователем такого материала (например, перефотографирование изменившегося ландшафта с основой на фотографиях, сделанных ранее, позволяющее осуществить корректное сравнение).

Лекция *Раины Абиловой* (Антропшкола ТюмГУ) «*Фотография как инструмент исследования*» показала, как обработанные или созданные исследователем фотодокументы становятся самостоятельным материалом, который, хотя и открывает доступ к исследованию ландшафтов, является герметичным. Фотография оказывается таким исследовательским языком, перед которым стоит вопрос сохранения внутренней логической и типологической последовательности: разделения фотографии как эго-документа, как стимулированной исследователем фотографии (например, просьба к респонденту вести фотодневник) или же созданной исследователем фотографии. Общей проблемной областью при этом оказывается

21 *Banks M.* Visual Methods in Social Research. L.: SAGE Publications, 2001.

22 *Mitchell W.J.T.* Picture theory. Essays on Verbal and Visual Representation. University of Chicago Press, 1994.

дихотомия описательной и аналитической функции как метода: необходимость анализировать не только визуальный язык как «содержание» фотографии, но и визуальный *метаязык* исследования.

Так, в докладе *Александры Раевой* (Лаборатория Арктического дизайна УрФУ, Екатеринбург) «*Визуализация исследований: этнографический комикс как актуальный язык научной коммуникации в междисциплинарном исследовании проблемы изменения климата в Республике Алтай*» в качестве методов визуализации рассматриваются этнографические комиксы, которые понимаются, во-первых, как способ упрощения и универсализации информации, а во-вторых, как инклюзивное представление наблюдений и выводов полевой работы участникам интервью. При этом можно говорить и о трудности в передаче языка исследователя через визуальный язык, ведь идея того, что визуализация и форма комикса обязательно означают упрощение, сама по себе требует доказательства — особенно в связи с тем, что комикс сам является языком глобализованной массовой культуры.

В таком подходе междисциплинарная работа приближается к логике объектно-ориентированной онтологии, когда метод определяется уникальностью феномена, привлечением или самостоятельной разработкой всех оптик, необходимых для его описания. Характерно, что такая работа часто связана не просто с оптикой гуманитарных наук, но и с философской оптикой.

## Альтернативное пространство и квир-экология

Для развития и рефлексии направления, которое понимает экологию онтологически или феноменологически, важно дополнительное обращение к возможностям для новых трансформаций ее гуманитарного языка. Например, к создающим соседство исторического и философского языков областям экофеминизма и квир-экологии<sup>23</sup>.

Такой метод был представлен в докладе *Романа Головина* (независимый исследователь, Казань) «*Мерцание сумрака: лиминальность и тафономия как свойства темной пространственности*», который проблематизировал применительно к исследованиям города категорию тафономии — протяженности, наслоения. Категория связана не только с проектом новых онтологий, но и с феноменологическим понятийным аппаратом, восходящем к работам М. Мерло-Понти и Г. Башляра. Этот аппарат, ставящий вопрос о ритме пространства и о «мерцании» в нем присутствия и отсутствия, участвует в междисциплинарном взаимодействии и тем самым связывает проблематику «темного» пространства в том числе с социологией мобильностей Урри, в которой феноменологическое наблюдение за ритмом явленного и неявленного показывает ощущение жилища (*dwelling*) и возможностей выхода за его пределы<sup>24</sup>. Практической реализацией этих теоретических наблюдений могут быть в том числе предложенные в докладе тезисы о сознательном включении пустотности в урбанистическое планирование.

Доклад *Екатерины Нойкиной* (МВШСЭН, Москва) «*“Город под подошвой”*: Каким образом миф об анти-городе собирает и изменяет город?» был посвящен феномену «антигорода» — таким представлениям жителей города о его пространстве, когда «внешний» и нормативный его образ получает свое отражение и дополнение в некоем альтернативном пространстве. На примере Барнаула было рассмотрено, как основой для воображения «антигорода» становятся легенды о подземном городе или закрытых ветках метро. Образы антигорода при этом свя-

23 Gaard G. Toward a Queer Ecofeminism // *Hypatia*. 1997. Vol. 12. № 1. P. 114—137.

24 Urry J. *Op. cit.* P. 116—117, 136.

зываются как с темной и пугающей стороной (выражающейся в легендах о призраках или преступниках), так и с эмансипацией истории города и возможностями его переоткрытия и «присвоения через рассказывание историй» — городских легенд. Проблема «антигорода» может быть рассмотрена в семиотическом ключе, по принципу «города как текста».

Помимо семиотики, квир-экология связывается с экспериментальной методологией экокритики (eco-criticism)<sup>25</sup>. Этот подход позволяет в рамках исследования обратиться к анализу художественных текстов, которые являются свидетельством о пространственном опыте. В российском интеллектуальном контексте можно выделить такое направление его рецепции, как осмысление проблемы «малой родины»: пересборки идентичности субъекта через открытие его связи с «другим» пространством и содержащихся в нем гибридности и номадизма<sup>26</sup>. Такая пересборка, прибегающая в том числе к методу автоэтнографии<sup>27</sup>, стремится понять экологию как своего рода субъектность пространства и феноменологию *места*<sup>28</sup>, объединяющего текущие и прошедшие события общей категорией *здесь*.

Доклад *Анны Ерошенко* (ИГИТИ НИУ ВШЭ, Москва) «*Субъектность пространства как проблема деколонизации экологии: Калининградская область как советская периферия*» представлял собой попытку такого объединения затронутых аспектов через обнаружение современных Калининграда и Калининградской области как лишенных субъектности: принужденных быть «голой экологией» и *занимать место в составе империи*. Так, после Второй мировой войны область преобразовывается как сознательно десубъективируемая (что выразилось, например, в тотальной смене немецких топонимов на русскоязычные). Схожий вывод, основанный при этом на другой оптике, делается в исследовании К. Браун, предложившей для Калининградской области концепт «биографии не-места»<sup>29</sup>. Сталкиваясь с голодом, разрушенными городами и неумелой организацией колхозов (формой несамостоятельного хозяйства), люди сливались с пространством в общей *травме экологии*. Насилие над пространством и его экологией состоит здесь не в том, чтобы выжать из них как можно больше ресурсов, а в том, чтобы держать их в неподвижном состоянии, «занимании места», «нахождении в качестве». Возможность говорить о таком насилии становится дополнительной интерпретацией языков экокфеминизма и квир-экологии — с точки зрения которых ненормативность и хаотичность пространства часто, напротив, осмысляется как основа для локальной идентичности и ее дискурсивного освобождения.

## Вместо заключения

Хотя обсуждение докладов сопровождалось продолжительными дискуссиями о релевантности выбранных методов и о трактовке теоретических положений, общим и, возможно, главным выводом следует считать другой. Несмотря на распростра-

25 Phillips D. Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology // *New Literary History*. 1999. Vol. 30. № 3. P. 577–602.

26 Васякина О. Рана. М.: Новое литературное обозрение, 2021; Тимофеева О. Родина. М.: Сигма, 2021.

27 Adams T.E., Holman Jones S., Ellis C. *Autoethnography*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

28 Soon A. *Women and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives: The House as Subject*. L.: Palgrave Macmillan, 2015.

29 Brown K. *A Biography of No Place: From Ethnic Borderland to Soviet Heartland*. L.: Harvard University Press; Cambridge (Mass.), 2003.

ненный в историографии тезис о том, что теоретическое знание до сих пор воспринимается в гуманитарном знании в лучшем случае формально, Летняя школа на Тургояке показала скорее противоположную тенденцию. Несмотря на трудность соотнести друг с другом более специальные языки в изучении экологии, ключевые теоретики конструктивистского поворота (Латур, Лефевр, Фуко) сегодня играют роль не вынужденного и кажущегося ненужным «теоретического введения», но, напротив, общего языка, в той или иной степени понятного большинству исследователей и помогающих найти точки соприкосновения.

Этот вывод, с одной стороны, обнадеживает, поскольку свидетельствует о наличии внутри современной российской академии как возможностей для междисциплинарных гуманитарных проектов об экологии и пространстве, так и заинтересованных в междисциплинарном взаимодействии исследователей. Однако, с другой стороны, именно в свете *environmental humanities* такой вывод выявляет определенные трудности для встраивания проектов в международный научный контекст. Прежде всего, эти трудности заключаются в позиции гуманитарных наук по отношению к естественным, в отсутствии налаженного взаимодействия между ними, равно как и между гуманитарными науками и активистскими или художественными проектами. Это положение дел связано с общим кризисом академии как экспертной институции, критериев ее прозрачности и доверия ее экспертам (в том числе и со стороны других экспертов). Возможность развивать *environmental humanities* в ключе междисциплинарных проектов ограничивается тем, насколько интерес к теоретической плоскости и хорошие возможности для сотрудничества между учеными с трудом находят выход на достаточные для качественного эмпирического исследования ресурсы.

*Анна Ерошенко*

**Всероссийская научная конференция  
«XIV Мелетинские чтения “Текст  
и историческая реальность”».  
Секция «Межкультурная коммуникация»  
(РГГУ, 20–22 октября 2022 года)**

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_414

Очередные Мелетинские чтения были подготовлены Учебно-научным институтом высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского РГГУ совместно с Центром типологии и семиотики фольклора РГГУ. Конференция состояла из двух частей: в одной участвовали фольклористы, в другой — филологи. Мой отчет посвящен второй, филологической части, которая проходила 22 октября и называлась «Межкультурная коммуникация».

Открыла ее *Инна Матюшина* (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского РГГУ, Москва) докладом «*Диалог культур: рецепция французских романов в средневековой Скандинавии*», и это было вполне логично не только по причинам хронологическим (все остальные доклады были посвящены более поздним эпохам), но и потому, что Матюшина работает именно с тем материалом, которым много занимался Мелетин-

ский. Вернее сказать, Мелетинский занимался средневековыми французскими романами, но ничего не писал об их скандинавской рецепции; меж тем эта рецепция важна не только потому, что позволяет проследить влияние одной культуры на другую, но и потому, что в некоторых случаях открывает исследователям доступ к тем французским романам, которые сохранились только в скандинавских переложениях, создававшихся при дворе норвежского короля Хакона Старого (1204—1263). Французские романы под пером скандинавских переводчиков превращались в так называемые рыцарские саги. В первую группу саг входят переложения романов артуровского цикла (сюда относятся прежде всего переложения нескольких романов Кретьена де Труа) и авантюрных романов (например, перевод романа «Флуар и Бланшефлор»), во вторую — переводы французских *chansons de geste* — песен о деяниях; существует и третья группа — переводы английских и немецких средневековых романов. Разумеется, в отчете невозможно воспроизвести всю богатейшую конкретику названий и фактов, которая была развернута в докладе. Достаточно будет обозначить вектор изменений, которые претерпели французские романы в скандинавских переложениях (сначала норвежских, а затем, на их основе, исландских). Переводчики дополняют, амплифицируют исходный текст, порой ради разъяснения смысла, который иначе может остаться непонятен их аудитории, а порой ради усиления стилистического эффекта (добавления аллитераций). Кроме того, в текстах переложений нередки интерполяции духовно-назидательных фрагментов, и этот дидактизм, совершенно не предусматривающий никакой иронии, резко отличает рыцарские саги от французского куртуазного романа. Есть между ними и другое радикальное отличие: если французский средневековый роман отводил большое место изображению переживаний героев, их душевной жизни (о чем писал Мелетинский), то рыцарские саги этот психологический аспект опускали, как опускали они и частую в романах авторскую речь, свидетельствующую о господстве автора над материалом. Это делалось для приспособления текстов саг к потребностям аудитории, и нужно сказать, что переводчики своей цели добились: возможно, не в последнюю очередь именно по этой причине скандинавские рыцарские саги, в отличие от французских средневековых романов, до сих пор востребованы широкой читательской массой как источник развлекательного чтения.

Елена Клюева (МГУ) прочла доклад «*“Молитесь о мире, Преплагая Дева...”*: дипломатическая переписка в форме баллад (Карл Орлеанский и герцог Бургундский)». Предмет доклада — тот случай, когда поэзия и политика связаны неразрывными узами, и одну невозможно понять без другой. Поэтому докладчица начала с напоминания о широком историческом контексте — так называемой Столетней войне между Францией и Англией, которая в реальности продолжалась даже больше ста лет (1337—1453) и самым радикальным образом повлияла на судьбу Карла, герцога Орлеанского (1394—1465). В 1415 году, в ходе битвы при Азенкуре, имевшей катастрофические последствия для Франции, Карл был взят в плен англичанами и провел в английском плену 25 лет. Карл был не только герцогом и военачальником, но и выдающимся поэтом, автором баллад, рондо и песен. Далеко не все из них включают в себя отсылки к реальным событиям, но в этом большом корпусе выделяется сравнительный узкий подкорпус (12 баллад и одна «жалоба»), где подобные апелляции к актуальной политике ясно различимы. Такова, например, баллада 75 «*En regardant vers le doux païs de France...*» («Глядя в сторону милой Франции»), подразумевающая события мая 1433 года, когда переговоры об освобождении Карла зашли так далеко, что его даже привезли в Дувр. Еще теснее связана с политической ситуацией, а именно с продолжающейся войной и потребностью в мире, мольба, обращенная к Деве Марии, — песня «*Priez pour paix*», та самая, которую Клюева процитировала в названии доклада, а Франсис Пуленк

в 1938 году положил на музыку. Война в Средние века воспринималась как ордалия, Божий суд, и люди верили, что тот, кто победит, докажет, что он введом Господом, поэтому воззвание Карла-поэта становится одновременно и призывом Карла-политика. Но самое оригинальное сочетание поэзии, политики и дипломатии наблюдается в тех балладах-посланиях, которыми пленный Карл обменивался с двумя герцогами — Бурбонским и Бургундским. Первый из них также попал в плен к англичанам и умер в Лондоне; Карл пишет ему на разные темы вплоть до эротико-гастрономических (благодарит за подарок белых кроликов — символа сладострастия, но замечает, что больше не тянется к сырому мясу, поскольку с любовью давно расквитался), но всегда возвращается к своей горестной участи и мечтам об освобождении из плена. Ответы герцога Бурбонского не сохранились, зато между Карлом Орлеанским и герцогом Бургундским Филиппом Добрым происходила настоящая переписка в форме баллад, и в каждой из них непременно шла речь о современном политическом положении, включая, например, переговоры с английским королем в балладе Карла за номером 89. Эпистолярное общение имело вполне реальные последствия: именно благодаря усилиям Филиппа Доброго за Карла наконец был заплачен огромный выкуп. Освобождение Карла положило конец переписке, но уже оказавшись во Франции, он все-таки адресовал Филиппу последнее стихотворение, в котором серьезные и игровые мотивы сочетались еще более очевидно, чем во всех предыдущих. Намекая на сложнейшую расстановку политических сил во Франции, Карл извещал Филиппа о том, что, поскольку сейчас он находится в окружении его, Филиппа, врагов, он вынужден притвориться, что его не любит, и призывал адресата поступить так же.

Следующая докладчица, *Марина Гистер* (ЦТСФ РГГУ, Москва), также посвятила свой доклад месту истории в литературных текстах. Он назывался *«Историческая (и)реальность в сказках и других произведениях госпожи д’Онуа»*. Мари-Катрин д’Онуа (1651—1705) — давняя героиня исследований Гистер, в 2005 году выпустившей в серии «Литературные памятники» целый том литературных сказок писательницы под названием «Кабинет фей». Однако д’Онуа была не только сказочницей, автором первой литературной сказки во Франции Нового времени. Ее перу принадлежат многие другие прозаические произведения, в частности «Воспоминания об испанском дворе» (1690), «Новеллы, или Исторические заметки обо всем самом замечательном, что приключилось в Европе... с 1672 по 1679 год» (1693), «Воспоминания об английском дворе» (1695) и др. Претензия на историчность повествования очевидна уже в самих названиях, впрочем, сами тексты по преимуществу беллетристичны, исторические приметы в них достаточно условны, а относительно того, в самом ли деле писательница побывала в Испании, о которой оставила «воспоминания», до сих пор идут споры. Тот факт, что в падуанской академии Риковрати именно госпожа д’Онуа заняла среди девяти французских «муз» место седьмой — музы истории Клио, докладчица назвала забавным совпадением. Тем не менее в новеллах госпожи д’Онуа встречаются упоминания конкретных деталей светской и придворной жизни (например, модной прически фонтанж, названной по фамилии фаворитки Людовика XIV). Намеки на реальные исторические события встречаются и в сказках, хотя для того чтобы их заметить и расшифровать, требуется глубокое знание как придворной жизни, так и биографии самой писательницы. Докладчица привела пассаж из сказки «Лесная лань». Там в стихотворной вставке читаем: «Ты нам напомнила Аделаиду, Что мир скрепила, принцу став женой». Аделаида, принцесса Савойская (1685—1712), скрепила браком с внуком Людовика XIV Туринский мир между Францией и герцогством Савойским, заключенный в 1696 году. Зачем понадобилось госпоже д’Онуа упоминать в сказке эту принцессу? По двум причинам, автобиографической и династичес-

кой. Автобиографическая, по предположению Гистер, состояла в травматических воспоминаниях сказочницы о собственном раннем замужестве: ее выдали замуж в 15 лет, а Аделаиду и того раньше — в 12 лет. Династическая же причина состояла в том, что Аделаида по материнской линии приходилась внучкой Филиппу Орлеанскому, а с Орлеанским домом у госпожи д'Онуа были особые отношения. Закончила Гистер сопоставлением подхода к историческому материалу во французских и русских литературных сказках. Если во французской литературной сказке широкое использование фольклорных сюжетов сочетается с упоминанием деталей придворной жизни и посвящениями королям и их ближайшим родственникам, то русская литературная сказка устроена совершенно иначе. Ее авторы (например, Левшин) позиционируют свои сочинения как исторические свидетельства, претендуют на восстановление национальной традиции и воскрешение древностей собственной страны. Французские же авторы не имели в этом необходимости, так как у них в прошлом были исторические рыцарские романы.

*Ольга Вайнштейн* (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского, РГГУ, Москва) начала доклад «*Богемная мода: культурная функция и исторические варианты*» с констатации сложности определения самого термина «богема». Она сослалась на недавно вышедшую в издательстве «Новое литературное обозрение» книгу Элизабет Уилсон «*Богема: великолепные изгои*» (2000, рус. пер. 2019), автор которой сетует на невозможность определить сам предмет исследования, так как ни одно определение нельзя считать окончательным: ведь эпитет «богемный» подходит для самых различных культурных явлений. То же, как выразилась докладчица, эпистемологическое отчаяние сквозит и в книге Олега Аронсона «*Богема: опыт сообщества*» (2002); философ Аронсон смотрит на свой предмет сквозь призму философии и определяет богему как тех, кто принадлежит обществу лишь наполовину. Можно вспомнить и то, что писал Жан-Люк Нанси: для общества богема — это всегда «другие», сообщество, живущее по собственным правилам. Вайнштейн предложила после этого короткого историографического экскурса и свое рабочее определение: богема — это социальный авангард, общность людей, которые всегда готовы играть против правил, как социальных, так и стилистических. Феномен богемы зародился в конце XVIII — начале XIX века в рамках борьбы романтической индивидуальности с буржуазным большинством. В этом исходном романтическом контексте особое место принадлежит Байрону, поскольку байроническая легенда и в особенности портреты Байрона оказали большое влияние на формирование богемной моды. Байрона изображали не с пером и книгой, как подобает писателю, но в матросском костюме или с обнаженной шеей (без обязательного шейного платка); благодаря этим портретам возник образ богемного поэта, но само слово появилось позже, и не в Англии, а во Франции. Термин «богема» восходит к французскому *bohémien* — цыган, бродяга. Определение представителю богемы («тот, кто маниакально стремится жить вне своего времени») дал в 1834 году Феликс Пиа, а популярность термину придал Анри Мюрже, автор очерков «Сцены из жизни богемы» (1847—1849), затем превращенных в пьесу (1849) и роман (1851), а еще позднее, в 1896 году, положенных в основу оперы Пуччини. Тогда же, в середине XIX века, возникает такое явление, как богемная мода. Вайнштейн описала несколько ее разновидностей. Для первой характерна карнавальная избыточность, использование элементов исторического костюма, зачастую на основе книжных иллюстраций (тюрбаны в стиле Жермены де Сталь; шляпки в стиле Дианы Вернон, героини вальтерскоттовского «Роб Роя»). Вторая разновидность, напротив, избыточностью не страдает; это облик бедных студентов, канонизированный Мюрже. Третья разновидность, которую докладчица проиллюстрировала цитатой из романа Эдит Уортон «Век невинности», — эклектика, сочетание несочетаемых дета-

лей, вследствие которого облик как бы распадается на ходу (причем иногда не только метафорически; Вайнштейн привела в пример случай из жизни одной из представительниц такой эклектичной моды — леди Оттолайн Морелл, у которой однажды крупная серьга упала в чашку с чаем, и экстравагантной леди пришлось вылавливать ее оттуда на глазах у светской публики). Четвертая разновидность богемной моды связана с главенством черного цвета, восходящим к эстетике минимализма, которую проповедовали британские и французские денди XIX века. Черный цвет, обозначающий строгий вкус и интеллектуализм, особенно востребован историками костюма, которые не имеют права казаться жертвами моды, а потому обязаны сохранять нейтралитет и одеваться в черное. Иллюстрировала этот тезис фотография, на которой искусствоведческий синклит, состоящий из пяти или шести самых знаменитых исследовательниц моды, был одет исключительно в черное. Наконец, последняя разновидность богемной моды, которую успела рассмотреть Вайнштейн, — это «эстетическое платье», вариант реформированного костюма, более полезного для здоровья; его носили без корсета, оно не стесняло фигуру. Шили такие платья из материи насыщенного цвета, изготовленной без искусственных красителей, и уважение к этим платьям было таково, что портрет любимой натурщицы прерафаэлитов Джейн Моррис так и назывался — «Синее шелковое платье»! Вайнштейн могла бы еще много рассказать про виды богемной моды, но время, отведенное для доклада, к сожалению, истекло, и ей пришлось только подвести итог и еще раз повторить, что богемная мода может быть самой разной и впитывать в себя любые стили, включая элементы мейнстрима, но главное ее свойство — противостояние канону.

*Вера Мильчина* (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) докладом «*Что теряется даже в хорошем переводе: о переводе “Фантастического обозрения” А. де Мюссе (1831)*» продолжила цикл своих выступлений и статей, посвященных анализу «канонических» переводов французской классики, сделанных семь десятков лет назад. Проблема состоит в том, что если в принципе эти переводы вполне читабельны, то если сравнить их с оригиналом, в некоторых местах обнаруживаются неточности или просто ошибки. В докладе эта коллизия была рассмотрена на примере перевода очерков Альфреда де Мюссе из цикла «Фантастическое обозрение» (1831). Перевод этот сделан Т.Ю. Хмельницкой и издавался один-единственный раз — в 1957 году. В основном он очень качественный, но и в нем есть несколько фрагментов, которые вызывают возражения. Докладчица рассмотрела четыре таких фрагмента: что изменяется, если вместо «Музей» с прописной, как это сделано в оригинале, написать «музей» со строчной; какая разница между «крайне умеренными» (в переводе) и «умеренно бешеными» (в оригинале); почему неверно превращать «душегрею» оригинала в «броню» и, наконец, отчего в переводе появились «тепличные плоды», в то время как в оригинале упоминаются «индустриальные яйца» (это дословный перевод; исторически более точным было бы выражение «искусственные яйца» или, как предложила Марина Гистер, «фальшивые»). Особенно любопытен первый случай. Казалось бы, что криминального во фразе «Я всецело принадлежу к тому сорту людей, которые ходят в музей без путевого проводника»? Однако «Музей» с прописной буквы — это не любой музей, а (на языке французов первой половины XIX века) совершенно определенный музей, располагающийся в Лувре. Вдобавок Мюссе употребляет вместо путевого проводника (guide или notice) слово livret, а оно применялось к совершенно определенным путеводителям, а точнее, каталогам, которые выпускались к ежегодному Салону — выставке современных картин, проходившей в Лувре. Около каждой картины был обозначен ее номер, а чтобы узнать название картины, нужно было заглянуть в каталог, продававшийся в Лувре за 1 франк. Но Мюссе франк тратить не

захотел и смотрел на картины, не интересуясь их названиями. Этот исторический комментарий помогает понять, чем неточен перевод Хмельницкой. Более точным был бы перевод «Я всецело принадлежу к тому сорту людей, который ходят в Музей без каталога»; впрочем, и в этом случае требовалось бы объяснить, о каком Музее и о каком каталоге идет речь. Возвращаясь к теме конференции («Межкультурная коммуникация»), можно сказать, что в данном случае (и во всех остальных, рассмотренных в докладе) имеет место нарушение коммуникации между историческими эпохами: эпохой создания переводимого текста и эпохой его перевода. Упрекать в этом переводчицу Хмельницкую было бы несправедливо: она не обладала теми богатейшими средствами для поиска, которыми обладаем мы. Но анализировать эти переводы мы вправе. Что же касается «привязки» к Мелетинским чтениям, то она у данного доклада была не содержательная, а биографическая: Елеазар Моисеевич не занимался исследованиями переводов, но Тамара Юрьевна Хмельницкая, о чьем переводе шла речь, была в дружеских отношениях с Еленой Андреевной Кумпан, последней женой Мелетинского.

*Наталья Костенко* (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского РГГУ, Москва), выступившая с докладом «*“Я рождена быть учеником и не смею быть учителем”*: роль ученика и учителя в биографии О.М. Фрейденберг», продолжила серию своих докладов, посвященных творчеству Ольги Михайловны Фрейденберг. Костенко рассмотрела отношение самой Фрейденберг к ее учителям: гимназическим и университетским — и отношение к ней ее учеников. Первое разительно отличалось от второго. О том, что Фрейденберг относилась к своим учителям (начиная с гимназического учителя литературы Антонова, который вообще-то был юдофобом и мракобесом, но совершенно преобразался, когда заводил речь о поэзии, и кончая университетскими профессорами-классиками Иваном Ивановичем Толстым и Сергеем Александровичем Жебелевым) с восхищением, граничащим с влюбленностью, Костенко уже рассказала более подробно в докладе, прочтенном на Лотмановских чтениях 2018 года<sup>1</sup>. Тот доклад Костенко закончила горькой констатацией: у Фрейденберг не осталось учеников, и как учитель она была несчастна. Именно об этих учениках, а точнее, ученицах, шла речь в новом докладе. Фрейденберг сохраняла почтение к своим учителям, даже когда уже не разделяла их теорий, и в 1950 году не отреклась публично от Н.Я. Марра, хотя к началу 1950-х годов давно отошла от его школы. Такого же отношения она ожидала от своих учениц. Однако они вели себя иначе. Костенко рассмотрела научные биографии четырех таких учениц, писавших диссертации под руководством Фрейденберг: С.В. Поляковой, Н.В. Моревой-Вулих, Б.Л. Галеркиной и О.А. Гутан. Судьбы их сложились по-разному, но ни одна из них не оправдала надежд Фрейденберг. Софья Викторовна Полякова написала под руководством Ольги Михайловны и защитила в 1945 году диссертацию «Семантика образности античного исторического эпоса», однако после увольнения Фрейденберг из университета в 1950 году прервала с ней контакты. Наталья Васильевна Морева-Вулих, происходившая из семьи с антисоветскими взглядами и в юности едва не исключенная из школы за участие в спектакле по Метерлинку на французском языке, отошла от Фрейденберг еще до разгрома ее кафедры, в котором затем приняла деятельное участие, а впоследствии сделала прекрасную советскую карьеру, в 60-е годы нередко бывала в Европе и даже там преподавала, ездила с мужем в круиз по Средиземному морю, защитила докторскую, а под старость удостоилась посвященной ей книги под названием «Королева филологии». Понятно, что в ее жизни воспоминаниям о Фрейденберг места не нашлось. Не любила вспоми-

1 См.: XXVI Лотмановские чтения «Литература и...» // Новое литературное обозрение. 2019. № 156. С. 408.

нать о Фрейденберг и Полякова. Ольга Александровна Гутан, между прочим правнучка Аполлона Григорьева, написала под руководством Фрейденберг диссертацию «О происхождении греческого фольклорного театра», но в 1947 году не была допущена к защите (под тем предлогом, что для нее не нашли оппонента), и Фрейденберг не считала ее надежной продолжательницей своего дела; так же она относилась к Берте Львовне Галеркиной. В последнем случае недоверие это было не вполне справедливым. Конечно, после смерти Фрейденберг ни одна из учениц не написала о ней некролога, но именно Галеркина гораздо позже попыталась что-то сделать для сохранения ее памяти, и если первая такая попытка окончилась скандалом (бывшие коллеги по кафедре не пожелали почтить память исследовательницы), то в 1990 году стараниями Галеркиной в ЛГУ прошла конференция памяти Фрейденберг. Однако случилось это через 35 лет после смерти Ольги Михайловны. Горькое понимание того, что никто из учениц не сможет продолжить ее дело и распорядиться ее научным наследием, привело Фрейденберг к необходимости не только самостоятельно привести в порядок свой архив и написать свою научную биографию, но также изменить завещание и оставить все бумаги дочери своей гимназической учительницы, хотя эту учительницу, Ольгу Владимировну Никольскую, по мужу Орбели, она когда-то в гимназии приняла в штыки и подружилась с ней на всю жизнь лишь в последнем классе и хотя учительница эта, любя Фрейденберг как человека, не читала ее работ. В ходе обсуждения докладчице был задан вопрос про отношение к наследию Ольги Михайловны питерских античников следующего поколения, в частности членов группы «Метродор». Костенко ответила, что эти ученые унаследовали от своего учителя А.И. Зайцева, который сам учился у Фрейденберг, но ученой ее не считал, пренебрежительное отношение к ее наследию. Докладчица сослалась на американского исследователя Кевина Мосса, который применил к Фрейденберг слово *taverick*, одно из значений которого — «неклеящийся скот». Фрейденберг не принадлежала ни к какому кругу, ни к какой породе, поэтому ее легко было заклеить — например, назвать последовательницей Марра, хотя сама она себя марристкой вовсе не считала.

Александр Иваницкий (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского РГГУ, Москва) прочел доклад «Сюжетный инвариант “Трехгрошовой оперы” в двух смысловых системах: пьеса Б. Брехта и фильм Г.В. Пабста». «Трехгрошовой опера» Бертольда Брехта была впервые поставлена в Театре на Шиффбауэрдамм в 1928 году. Кинофильм Георга Вильгельма Пабста вышел на экраны тремя годами позже, в 1931 году. Докладчик задался целью сравнить два этих произведения, в основе которых лежит один и тот же сюжет (притом что и сама пьеса Брехта в отношении фабулы не вполне оригинальна и, как известно, восходит к пьесе английского драматурга Джона Гея «Опера нищих», 1727). Пьеса Брехта, написанная в стилистике авангардного театра, обращается ко всему городу-полису и имеет своей целью преобразование всего мира, причем как в социальном, так и в эстетическом отношении. Последнее подразумевает осмеивание традиционных вкусов зрителей и воспитание у публики нового вкуса; именно для этого Брехт в своей пьесе закладывает «литературно-эпический фундамент нового театра». Он вводит в пьесу автора-рассказчика (уличного певца), заставляет актеров выходить за пределы фабулы и создавать обобщенные социальные типы. Основные герои у него служат воплощениями определенных страт буржуазного общества. Мекки-нож для Брехта тоже буржуа, эксплуатирующий других буржуа; к буржуа, по Брехту, принадлежат и все члены банды Мекки. Исполнители брехтовской пьесы должны выходить за пределы фабулы и обращаться в зал напрямую (докладчик уподобил это аристофановской парибасе). Брехтовская эстетика знака была родственна советскому немому кино с его тотальной семантизацией и метафоризацией. Однако немецкое

кино 1920-х годов было организовано иначе; оно имело по преимуществу развлекательную направленность; объяснялось это тем, что немецкое коллективное сознание было сформировано поражением в Первой мировой войне. Отсюда страшные фильмы про гипнотизеров, маньяков-убийц, аккумулирующих в себе болезни общества; фильмы эти построены на мифологизации мира. Их герои, как, например, Лулу в фильме того же Пабста «Ящик Пандоры» (1928), выражают не чувства, а естество. В той же эстетике снята Пабстом и «Трехгрошовая опера». Хотя фильм этот звуковой, звук здесь используется не столько для донесения смысла, сколько для максимального проявления естества героев; символическое олицетворение заключается здесь в телесном замыкании на себе всех членов данной страты. В фильме происходит предельное отелеснивание; история происходит только здесь и сейчас. Если Брехт «прописывает» театру «олитературирование», то Пабст, напротив, переходит от риторического олицетворения к телесному замыканию, а рассуждающего, комментирующего автора превращает в автора подглядывающего. Впрочем, отвечая на вопросы, Иваницкий уточнил, что и Брехт не соблюл в точности свою программу авангардного театра; он наделил героев психологизмом, и это заставило их выйти за пределы своей социальной логики.

Екатерина Лямина (ИМЛИ РАН, Москва) начала свой доклад «*Ментальная картография и нарративные сбои в травелогe Негли Фарсона “Кавказское путешествие” (1952)*» со ссылки на выполненную под ее руководством в 2015 году дипломную работу Натальи Сидоровой, некоторые материалы которой использованы в докладе. Его герой Негли Фарсон (1890—1960) родился в Америке в семье генерала, участника Войны Севера и Юга (на стороне Севера). Сам Фарсон, однако, уехал в Англию, где и прожил до смерти. В течение одиннадцати лет (1924—1935) он был корреспондентом газеты «Чикаго Дейли Ньюс». А впоследствии просто сочинял книги на разные темы, в частности про рыбную ловлю и охоту. Фарсон был высокопрофессиональным журналистом, ставившим продаваемость выше этики; он сочинял репортажи и о Махатме Ганди, и о Гитлере. Предметом доклада он стал только благодаря одной своей книге — «Кавказскому путешествию» («Caucasian journey»), — которая в свое время имела немалый успех и с 1952 до 2001 год выдержала семь переизданий. Со временем и связана главная загадка этой книги. Дело в том, что книга, описывающая реальное путешествие автора по Кавказу, вышла в свет через два десятка лет после самого этого путешествия. Сам Фарсон утверждал, что побывал на Кавказе даже дважды: первый раз как турист в 1928—1929 годах, а второй раз в 1929 году — как представитель своей газеты, профинансировавшей поездку. Относительно числа поездок мнения исследователей расходятся, но Кавказ Фарсон безусловно видел, и его травелог — вовсе не «путешествие в кресле», написанное на основе чужих впечатлений. Загадочен не только временной разрыв между путешествием и книгой, но и отсутствие в книге каких-либо прямых отсылок к позднейшим событиям. Казалось бы, в 1951 году Фарсон уже знал про депортации кавказских народов, но впрямую об этом ничего не сказал. С другой стороны, Лямина указала на присутствие в книге неявных, но считываемых отсылок к антиутопиям Замятина, Хаксли и даже к недавно опубликованному «1984» Оруэлла. И это отделяет книгу Фарсона от близких к ней по дате путешествия книг 1930-х годов, написанных в традициях «западного паломничества» интеллектуалов в СССР. При этом само представление Фарсона об истории покорения Кавказа в XIX веке весьма своеобразно; история эта предстает как борьба равных: и горцы, и русские офицеры изображены как носители рыцарского духа. Классическую русскую культуру (стилизации которой вкраплены в текст) и Кавказ Фарсон противопоставляет как две естественные стихии культуре советской — искусственной, антигуманной, одним словом адской. Варварский, но чистый Кавказ обретает в книге своеобразного двой-

ника в фигуре отнюдь не горца, но, как ни парадоксально, англичанина. Это реальное лицо, Александр Уикстед, квакер, приехавший в Советский Союз в 1921 году спасать голодающих Поволжья и здесь оставшийся. В Москве он преподавал английский (хотя, как заметила докладчица, непонятно, как он это делал, ибо за годы жизни в России так и не выучил русского), а каждое лето на заработанные зимой деньги отправлялся на Кавказ. Уикстед, спутник Фарсона в путешествии, изображен в книге как дикарь, любящий все окружающее и обаятельный, но не способный к критическому мышлению; сам Фарсон противопоставлен ему как настоящий европеец, осознающий зло и гибель, которые несет с собой коммунистическая власть. Впрочем, все это изложено в книге не настолько явно, чтобы ее возможно было причислить к антикоммунистической литературе, и потому цель, с которой Фарсон решил опубликовать ее именно в 1952 году, остается неясной.

Завершил конференцию С.Н. Зенкин (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского РГГУ, Москва / НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) докладом «*Время идей и время людей (К проблеме интеллектуальной биографии)*». Зенкин начал доклад с указания на двухчастность интеллектуальной истории, состоящей из истории идей и истории интеллектуалов. Каждая из этих двух частей обладает своей особой темпоральностью. Человеческое время прерывисто, состоит из событий и развивается быстро; в нем можно выделить особо важные моменты, как, например, создание текстов, реакции на внешние события (политические и др.), полемические реплики. Время идей иное: оно содержит мало событий и развивается непрерывно, в относительно медленном режиме; хронологически и географически отдаленные идеи могут соприкоснуться в общем интеллектуальном поле независимо от индивидов, которые их высказывают. Этим двум формам темпоральности соответствуют два традиционных способа описания: повествование о событиях и диалектическое сочленение идей. Интеллектуальная биография, зачастую создаваемая самими ее героями, соединяет их вместе. Докладчик продемонстрировал, как именно это происходит, на примере биографий трех интеллектуалов и теоретиков литературы XX века — Георга Лукача, Михаила Бахтина и Ролана Барта. Георг Лукач в 1916 году опубликовал в немецком журнале работу «Теория романа». Позже он отзывался о ней скептически (исследователь его творчества Александр Дмитриев называет такое отрицание собственного прошлого «типичным жестом» Лукача) и в предисловии 1963 года написал о ней, что в то время он переходил от Канта к Гегелю — с тем чтобы затем пойти еще дальше и перейти к марксистской философии. Таким образом, Лукач в своем индивидуальном развитии повторяет общую эволюцию немецкой эстетики от Канта к Гегелю; интеллектуальный онтогенез исследователя воспроизводит филогенез философии XIX века. Причем если философские основания меняются, то в жанровом и стилистическом отношении Лукач остается верен себе. И обоснование этого постоянства отыскивается в лукачевской теории романного времени, изложенной в «Теории романа». Лукач указывает на фундаментальную роль времени в романе. Если эпос — это экзистенциальная тотальность жизни, то роман изображает мир, оставленный Богом, незавершенный, рисует время упадка (Флобер), поиска себя («Вильгельм Мейстер» Гёте, Толстой). Европейский роман под пером Лукача предстает лабораторией исследования времени: под внешней и несущественной сменой конкретных фигур «шумит поток толстовской природы — постоянство и однообразие вечного ритма». Таким образом, описание интеллектуального пути Лукача обнаруживается в его собственной теории романного времени. После Лукача тот же путь прошел Бахтин. Он в 1920-е годы проделал такую же стремительную эволюцию, как и Лукач, перейдя от неокантианской философии поступка к гегельянской философии авторства, а затем — к марксизму. Последний, впрочем, выражен в тех книгах Бахтина, которые вышли в свет под псевдонимами его друзей, и это раздвоение, кажется, ведет к дис-

континуальности. Однако для Бахтина очень важна континуальная темпоральность в романе. Вообще главный вопрос для Бахтина — инаковость, осмысляемая в рамках коммуникации автора и героя или героев в полифоническом романе. Отсюда имплицитно вытекает определенная концепция времени: реплики в диалоге следуют одна за другой непрерывно, время диалога — это время абсолютной слышимости, даже если его участники живут в разные века (это диалог в «большом времени»). Таким образом, прерывистость интеллектуального пути Бахтина в 1920-е годы (странные чередования идеалистического и материалистического подходов) компенсируется его идеей непрерывности литературного времени. Перед третьим героем Зенкина — Роланом Бартом — в определенный момент жизни, когда он из малоизвестного критика без ученой степени вдруг превратился в лектора престижнейшего Коллеж де Франс и жизнь его разделилась на две части: до и после славы, — встала задача объяснить свою собственную эволюцию и, в частности, переход от науки к литературе. Барт признавался в том, что имеет «вкус к перемене кожи»; в книге «Ролан Барт о Ролане Барте» он писал о том, что всякая система, даже если она родилась как «противоглупость», утвердившись, неминуемо сама становится глупостью и нуждается в изменении. Но тем не менее Барт также испытывал необходимость найти некий общий знаменатель своего интеллектуального пути, смягчить резкие повороты. Отсюда в статье «Семиологическое приключение» яркий образ многослойного бифштекса, который заказывал себе король Людовик XVIII; нижний слой впитывал сок всех верхних, и король ел только его; так же и Барт надеялся, что каждый последующий этап его эволюции впитал лучшее из всех предыдущих. В финале доклада Зенкин опять вернулся к заявленному в его начале противопоставлению непрерывного времени идей и прерывного, дисконтинуального времени отдельной жизни. Континуальность времени культуры недостижима для отдельного автора, и тем не менее герои доклада каждый на свой лад пытались, применяя свои теории к собственной жизни, примирить медленную континуальность интеллектуального процесса с быстрой дисконтинуальностью индивидуальной жизни.

Тут очень соблазнительно добавить, что и устроители ежегодных Мелетинских чтений тоже борются с дисконтинуальностью и вот уже четырнадцатый раз протягивают от одной конференции к другой континуальную интеллектуальную нить.

*Вера Мильчина*

**Международная конференция  
«Полетаевские чтения — XI. “Общество позднего  
социализма: перспективы исторического осмысления”»**

(ИГИТИ НИУ ВШЭ, 19–20 октября 2022 года)<sup>1</sup>

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_181\_3\_423

Изучение позднего социализма стало в последние годы важнейшим направлением в разработке истории советской эпохи. Это связано с запросом на более нюанси-

1 Текст подготовлен в рамках проекта «Позднее/Постсоветское: ценности, практики, акторы» (программа «Зеркальные лаборатории» НИУ ВШЭ).

рованное изучение «человека советского», которое учитывало бы многообразие факторов, определявших жизнь советского общества, представляло бы динамичную картину соотношения ценностных, институциональных и материальных контекстов различных социальных, культурных и политических феноменов. Реакцией на этот запрос стало возникновение множества проектов, посвященных анализу позднесоветского общества. Цель проекта «Поздне/Постсоветское: ценности, практики, акторы», реализованного совместно сотрудниками ИГИТИ НИУ ВШЭ и Антропологами Тюменского государственного университета в 2020—2022 годах, — развитие кооперации между различными группами исследователей, работающими в области изучения советского и постсоветского общества. Итогом проекта стала ежегодная конференция ИГИТИ «Полетаевские чтения», состоявшаяся 19—20 октября 2022 года<sup>2</sup>, тема которой была обозначена как «Общество позднего социализма: перспективы исторического осмысления». «Чтения» сформировали площадку для представления проектов, связанных с исследованием позднесоветского общества, объединив исследователей, работающих в этом поле.

Одиннадцатые Полетаевские чтения, кроме привычного для чтений, по выражению *Ирины Савельевой* (ИГИТИ НИУ ВШЭ, Москва), «соотношения эмпирии и теоретической рефлексии», отличились вниманием к позднесоветскому — обществу, опыту, человеку. В рамках первой секции вопросы позднесоветской экономики рассматривались в перспективе налаживания международных контактов. Отталкиваясь от историографических дебатов о проницаемости «железного занавеса» с точки зрения трансфера знаний, участники секции «Экономическое сотрудничество СССР и стран социализма: институты и трансферы технологий» обсуждали вопросы институционального взаимодействия, значения модернизации и технологий для интеграции внутри соцблока.

Секция открылась докладом *Романа Ярмошевича* (РАНХиГС, Москва) «Внедрение рыночных механизмов в социалистических странах: дискуссии вокруг рыночных реформ в 60-е гг.». Анализ дискуссий производился на материалах экономического журнала Венгерской академии наук «Acta Oeconomica», названного докладчиком «оплотом рыночной либеральной мысли». Помещая исследование в контекст становления мировой социалистической системы и особенностей международной торговли внутри нее, докладчик предлагал интерпретировать статьи венгерских экономистов о возможностях рыночных реформ как послание управленческой элите, указание на возможность закрепить успешное положение Венгрии внутри соцлагеря. В дискуссии по докладу аудиторию интересовали возможности появления подобных текстов, институциональные статусы авторов статей, а также стратегии тематического наполнения журнала, публиковавшего материалы на четырех языках. На вопрос *Галины Орловой* (НИУ ВШЭ, Москва) о диапазонах «дискурсивного дозирования», иными словами границах «имплантации» рыночной мысли внутри декларируемого социалистического порядка, докладчик указал, с одной стороны, на соблюдение авторами идеологических рамок (статьи начинались со ссылок на К. Маркса), а с другой — на деформацию рыночного терминологического аппарата и редуцирование его значения до «инструментов» и «механизмов», не противоречащих общим принципам социалистической экономики.

---

2 Оргкомитет конференции: И. Савельева, Г. Орлова, А. Касаткина, Г. Янковская, Е. Кочеткова, А. Фокин, Р. Абрамов, А. Ильин, А. Колесник, Б. Степанов. Программу и аннотации секций см.: <https://igiti.hse.ru/news/782612216.html>. Видеозаписи секций опубликованы на канале ИГИТИ на Youtube: <https://www.youtube.com/@poletayevinstitute4584/videos> (дата обращения: 14.03.2023).

Доклад *Елены Кочетковой* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) «*Ресурсопользование и промышленное строительство в СЭВ: случай лесной отрасли*» концентрировался на опыте сотрудничества стран СЭВ на примере одной из «великих совместных строек социализма» — лесопромышленного комплекса в Усть-Илимске. Определяя значение древесины для советской экономики как ресурса одновременно потребительского, современного, и идеологического («материальная база коммунизма»), докладчица предлагала рассматривать социалистическое сотрудничество как попытку его участников совместными усилиями преодолеть дефицит, что упиралось зачастую в проблемы качества поставок и выполнения договоренностей. Отвечая на вопрос *Бориса Степанова* (ИГИТИ НИУ ВШЭ, Москва) о том, как мыслились источники кооперации, Елена Кочеткова уточнила, что идея сотрудничества исходила из представления о прогрессе, рассматриваемого в технократическом ключе. В ходе дискуссии также были поставлены вопросы о специализации производителей древесины внутри СЭВ, об отношении к трудосберегающим технологиям и о роли экологических дебатов.

Доклад *Алексея Попова* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Особый путь? Внедрение международных стандартов безопасности дорожного движения в странах соцлагеря в 1960—1980-е гг.*» продолжал линию трансфера международного опыта, рассматривая ее в контексте «взрывной автомобилизации» и решений по снижению ее рисков. Сравнивая условные американский и европейский подходы к безопасности дорожного движения, докладчик определял процесс разработки и внедрения подобных стандартов в соцблоке, с одной стороны, как связанный с политическими задачами и осуществляемый в условиях ограниченных ресурсов и производственных возможностей, а с другой — как зависимый от международных требований, как минимум в сфере производства «социалистических» автомобилей для экспорта. В ходе дискуссии аудиторию интересовали как вопросы о процессах стандартизации на уровне СЭВ, так и конкретные аспекты внедрения новых стандартов — принципы расчета экономии при снижении аварийности, реализации новых стандартов безопасности (в том числе использования автомобильных ремней).

Завершало секцию выступление *Алексея Собисевича* (ИИЕТ РАН / РГГУ, Москва) «*Советско-болгарское научное сотрудничество в области изучения и хозяйственного освоения горных территорий*», посвященное опыту совместных полевых географических симпозиумов «Кавказ — Стара-Планина», повторившей аналогичный советско-французский симпозиум «Альпы — Кавказ». Новизна первого была связана с расширением числа экономических географов среди участников и фокусом на хозяйственном освоении территорий, что в итоге позволило выработать рекомендации для органов управления. Вместе с тем довольно быстро стали очевидны различия в подходах сотрудничающих сторон.

В фокусе трех докладов следующей панели, «Антропологии позднесоветского», оказались различные сюжеты, проливающие свет на особенности советского политического проекта. В докладе «*Говорить по-позднесоветски: советские люди в письмах во власть*» *Александр Фокин* (ТюмГУ) поставил вопрос: как население выстраивало коммуникацию с властью? Ответ невозможно дать исходя из бинарных представлений о советских и позднесоветских людях либо как «лицемерных» и лояльных режиму, либо как диссидентах. На материале источников — обращений людей в различные инстанции, их обобщенных сводок, а также официальных документов, с которыми сравнивалось реальное положение вещей, — Фокин продемонстрировал, что большая часть обращений во власть была критикой этой власти, при этом с позиции индивидуальных представлений о социализме. Доклад вызвал оживленную дискуссию, одним из ключевых в которой был вопрос о том, зачем советские люди писали во власть. Согласно Фокину, и в раннесоветский, и

особенно в позднесоветский периоды существовала вера в то, что идеи, записанные на бумаге, обладают большим весом. Вместе с тем письма выступали средством решения личных проблем и выражения своего мнения в условиях дефицита иных форм публичной коммуникации.

*Наталья Пушкарева* (ИАЭ РАН, Москва) представила доклад «*“Ежедневно мыться до пояса”*: женские гигиенические практики в нестоличном советском городе 1950—1960-х гг.». Актуализация темы гигиены женского тела, ранее табуированной, была связана с системой властных отношений, сформировавшейся после 1917 года. Пушкарева исследовала, как трансформировалась тема гигиены на материале воспоминаний женщин о 1950—1960-х годах и рекомендаций, опубликованных в женских журналах «Работница», «Крестьянка», «Советская женщина» и книге «Домоводство». Советы женщинам были сформулированы исходя из стандартов столичной жизни, что не всегда соотносилось с существовавшими возможностями в провинциальных городах. Отвечая на вопрос Бориса Степанова о соотношении описанного сюжета с концепцией «процесса цивилизации» Норберта Элиаса, Пушкарева отметила, что изменение «порога стыдливости», отмеченное Элиасом, в контексте женских потребностей послевоенного периода имеет значение эмансипации и «оцивизовывания». Вместе с тем важно, что дефицит косметических средств и процедур может быть представлен как особенность, а не недостаток.

В третьем докладе «*Человек танцующий: мотивы, образы, практики позднесоветской самодеятельности*» *Игорь Нарский* (ПГНИУ, Пермь / ТюмГУ) представил интерпретацию феномена многочисленных хореографических постановок на производственные темы. С одной стороны, творческая самодеятельность играла большую роль в идеологической борьбе и была откликом на политические заказы. С другой стороны, сами участники стремились реализовать себя, будучи мотивированы как возможностями гастролировать и стремлением к сценическому успеху, так и желанием укрепить отношения с участниками своих коллективов. Моральное и эстетическое устаревание программ здесь совмещалось с эйфорией от «приватизации» самодеятельности, вытеснения профессионального искусства любительским. В ходе обсуждения Нарский упомянул о дискуссии по поводу скорого вытеснения профессионального театра народным, спровоцированной открытым письмом Мариэтты Шагинян. Эта дискуссия отвечала надеждам участников любительских коллективов, стремившихся узаконить свой статус.

Секция «История эмоций и позднесоветские университеты» открылась докладом *Александра Дмитриева* (ИГИТИ НИУ ВШЭ, Москва)<sup>3</sup> «*Жить (не) одной наукой: мемуары академиков-обществоведов о шансах советской системы*». Характеризуя существующий корпус воспоминаний представителей советских социально-гуманитарных наук, докладчик отметил, что в нем преобладают мемуары сотрудников Академии наук СССР, а не университетских профессоров. Сам этот корпус можно поделить на разные «идеологические» направления, свойственные эпохе перестройки: от левого прогрессивного крыла, выступавшего за системные реформы, до правого консервативного крыла сторонников государственного социализма. Интересной репрезентацией умеренной центристской позиции могут быть названы мемуары советских обществоведов-социологов: они смешивают экспертные и академические элементы личных научных карьер и, вопреки ожиданиям, рефлексируют о советском проекте в модальности «упущенного шанса» и ретроспективного ressentimentа.

Тему выбора поведенческих стратегий в позднесоветской академической среде продолжила независимая исследовательница *Людмила Хут* (Майкоп) в докладе

3 На момент проведения конференции — независимый исследователь.

«Жить радостно, или Позднесоветская субъективность в Академии (по материалам биографического интервью Л.Л. Бельцер-Лисюткиной)». Обращаясь к оптике истории эмоций, докладчица рассмотрела жизненный и карьерный путь Ларисы Бельцер-Лисюткиной как яркий пример формирования субъективности в условиях позднесоветской академии. Узловыми точками этого пути стали различные академические институты, с которыми в разные годы была связана героиня доклада: исторический и философский факультеты МГУ, а также Институт международного рабочего движения (ИМРД). Именно последний, по замечанию Людмилы Хут, можно назвать полноценным эмоциональным сообществом, занимавшим одно из центральных мест в интеллектуальной жизни московских академиков-гуманитариев.

Третьим докладом стало выступление Ирины Савельевой «Жить страшно: мемуары Е.В. Гутновой глазами доверчивого читателя». Обратившись к мемуарам советских историков-медиевистов, она указала на их явные отличия от мемуаров историков зарубежных: с наступлением XX века вторые постепенно начали приобретать характер теоретических манифестов, в которых авторы защищали свои научные убеждения и конструировали эго-истории. В свою очередь, главным предметом реконструкции в автобиографиях советских ученых был не столько процесс развития науки (научных школ, институтов, академических дискуссий и достижений), сколько домен *научной политики* — борьбы за влияние между разными академическими «кланами», путей развития индивидуальных карьерных путей и т. д. Во многом поэтому подобные мемуары выступают хорошим источником по истории эмоций в советской академии: так, в книге Е.В. Гутновой «Прожито» важную роль играет *страх* — эмоция, характеризующаяся почти все среды обитания, в которых героиня оказывается по ходу своей жизни. Более того, страх нередко выступает для нее в качестве возможного объяснения собственных поступков, а также поведения друзей и коллег — состояние страха, за редкими исключениями, экстраполируется ею на все общество в целом. Суммируя свои наблюдения, Ирина Савельева характеризует воспоминания Гутновой как во многом «негативные» — показывающие, какими советские наука и академическое сообщество не были или какими не стали.

Секцию завершил доклад Андрея Ильина (ИГИТИ НИУ ВШЭ, Москва) «Когда советский студент может испугаться»: Ю.В. Трифонов о страхе как моральной эмоции». В ходе выступления был представлен анализ двух романов Юрия Трифонова — «Студенты» (1950) и «Дом на набережной» (1976) — с точки зрения истории эмоций и фукольдьянской истории техник себя. В «Студентах» писатель, следуя конвенциям соцреализма, стремится показать «парадный фасад» эмоционального сообщества советских студентов конца 1940-х — начала 1950-х годов: если его герои и испытывают страх, то в отношении тривиальных вещей (например, сессии или болезни родственника); в их характерах, как правило, гораздо ярче выражаются решимость и негодование, а страх — особенно политический — остается вытесненным. Однако в «Доме на набережной» ситуация меняется: в этом романе Трифонов открыто работает с нарративом о повсеместном страхе и боязни советских людей, раскрывая конфликтные техники становления и воспитания советского человека, основанные на страхе и «закалке». Теперь вместо построения канонического образа студенческой жизни писатель обращается к психологии человеческой памяти: герои «Дома на набережной» скрывают страх от самих себя — и чтобы вновь его увидеть, им нужна тяжелая работа по раскрытию собственного прошлого.

Участники секции «Лояльный неформат» в позднесоветской визуальной культуре: художественные практики, инфраструктура, дискурсивные трансформации» стремились нащупать новый подход к устройству культуры и искусства в поздне-

советское время. Привычная в академической среде точка зрения связана в первую очередь с дихотомией официального искусства и андеграунда, в рамках которой институционально оформленной культурной политике государства противостоят куда менее популярные независимые художественные инициативы. Между тем в докладах секции речь шла о феноменах позднесоветской визуальной культуры, которые, с одной стороны, вписывались в господствующую парадигму, однако, с другой стороны, включали в себя выраженные разными способами инородные элементы.

В первом докладе, «*Нам надоели березки, цветочки полевые, любимый котик и так далее*»: парадоксы позднесоветского фотолюбительства», Виктория Мусвик (независимая исследовательница, Москва), фокусировалась на существовавших с 1970-х годов региональных формах самоорганизации фотолюбителей, движение которых постепенно стало альтернативой сообществу профессиональных фотографов, сотрудничавших со СМИ. Опираясь на данные интервью с участниками движения, архивы клубов и материалы независимых групп фотолюбителей центральных регионов России, Урала, Сибири, Дальнего Востока, Виктория Мусвик продемонстрировала разнообразие организации этой сферы. В то время как одни фотоклубы представляли собственные проекты на местных площадках, другие намеренно избегали всяких связей с институтами и существовали подпольно и совершенно независимо. При этом одни и те же люди могли работать в государственной сфере кино и одновременно участвовать в деятельности независимых фотоклубов. Этот диапазон типов отношения к официальной повестке имел и эстетическое измерение. Одни фотолюбители обращались к объектам, не входящим в официальную сферу эстетического, а находимым в сфере урбанизированного быта, технических предметов и даже отходов больших городов. Другие включали в свое поле зрения, привычные для социалистической визуальности, но отличные от государственных трактовок, маргинальные для официальных дискурсов сюжеты. На своем материале Мусвик делает вывод о размытой границе между диссидентским и официальным пространством взгляда, выражаемого средствами фотографии. Отвечая на вопрос Галины Орловой о значении среды конкретного города, в котором существовали фотоклубы, Мусвик пояснила, как влиял городской контекст на фотолюбительские объединения и практики, как отношения между средой и фотоклубами отличались в разных городах и областях.

К теме региональных художественных объединений обратилась в своем докладе «*Другая визуальная история советской периферии: "художник второго плана" и воображаемые пространства региональной идентичности*» Галина Янковская (ПГНИУ, Пермь / ТюмГУ). История российского искусства как история художественных областных объединений, постепенного обретания независимости от инициатив центра в сфере искусства, учет влияния местных особенностей на искусство — один из важных поворотов в искусствоведении последних десятилетий. Янковская сосредоточилась в своем докладе на позднесоветском усложнении региональной художественной сцены, разнообразии и разности веса участвующих в ней фигур. На материале пермских и екатеринбургских художественных объединений и связей друг с другом отдельных художников, в частности, Янковская анализирует регионализацию художественных процессов в позднем СССР и первых десятилетий истории РФ. Дискуссия по докладу концентрировалась вокруг понятия художественных режимов в отношении регионального искусства. Вопрос режима, то есть вопрос масштаба художественных явлений, пояснила Янковская, следует осмыслять, учитывая иерархии власти, связей влиятельных акторов в художественной среде, к которым, к примеру, едва ли относились юные художники-школьники, хотя конкурсы юных художников представлялись весомыми событиями для поля.

Тематика позднесоветского изобразительного искусства развивалась в последнем докладе секции «*“...Среди тех безвестных маляров-самоучек затерялся Анри Руссо, остался не найденным Пиромани?”: дискуссии о наивном искусстве в 1960-х — первой половине 1980-х гг.*» Анны Суворовой (РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург). Наивное искусство, как и любительская фотография или региональная живопись, — еще одна грань художественных практик, долго бывших низовыми и получившими признание и более широкую популярность во второй половине XX века. Суворова размышляет об истории наивного искусства в советский период, признание к которому стало приходить, в том числе со стороны институций и влиятельных институционально фигур, с 1960-х годов. С этого времени началось осмысление наивного искусства не как проявления мещанского вкуса и маргинального художественного течения, но как способа самовыражения народа, обладающего своими эстетическими ценностями. Внимание к наивному искусству повлекло за собой поиск современного наивного искусства, городского наива, а также возникновение академической его рефлексии. Так, находящиеся между институционально признанными профессионалами и не имеющими возможностями выставляться самоучками, наивные художники представляли разрешенную альтернативу соцреалистическому искусству и производили «лояльный неформат» в художественном поле. Откликаясь на вопрос Галины Орловой об отношении советского канона к творчеству душевнобольных людей, Суворова отметила, что наряду с наивным творчеством, получившим признание в качестве искусства, постепенно признание приходит и к произведениям душевнобольных людей, которые со временем становятся предметом внимания для исследователей, хотя и в качестве не самостоятельного феномена, но аналога произведений сюрреалистов.

Второй день конференции, 20 октября, начался докладами секции «Бумажная ткань позднего социализма», посвященной антропологии бюрократии и архивной этнографии. Открывая секцию, Галина Орлова заметила, что специалисты преимущественно обращались к истории лежащих на поверхности политических процессов. В то же самое время Советским Союзом, как и любой другой страной современного мира, управляют бюрократы. Исследование взаимодействий между советскими людьми и государством в бюрократической плоскости, заключила Орлова, позволяет понять специфику советского общества куда глубже.

В первом докладе «*Множественная метрополия и размытая колония, или Как предприятия Ленинграда разбивали коллективные сады в Ленинградской области*» Александра Касаткина (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) попыталась проанализировать, как дискурсивно оформлялось присутствие городской бюрократии в развитии советских загородных садовых товариществ. Вдохновляясь подходом исследовательницы колониального архива Энн Столер, Касаткина предложила идею о том, что освоение ленинградскими предприятиями земель под сельскохозяйственные нужды можно рассматривать с определенными оговорками как своего рода колонизацию. На возможность такого подхода указывают элементы картографии (очень ровные границы участков, напоминающие о карте поделенной европейскими державами Африки), наличие бюрократических анклавов (все решения о садоводствах происходили в пределах одного района города, практически игнорируя областной уровень), с помощью которых городские предприятия занимались развитием территорий садовых товариществ, не считаясь с властями развиваемых земель. В ходе обсуждения участники конференции пришли к необходимости, с одной стороны, обратить внимание на социально-экономический аспект взаимодействия, а с другой — смягчить постановку вопроса, говоря не о колонизации, а о колониальном импульсе.

В следующем докладе, «*Локальная бюрократия на краю Страны Советов: практики управления и соблюдения формальностей в отдаленных селах Чукот-*

ки в 1980-е гг.», Анастасия Ярзуткина (Чукотский филиал СВФУ, МЛ «Лингвистическая экология Арктики») рассказала о бюрократической специфике региона по материалам архивов исполкомов местных сельских поселений и разговоров с местными жителями. Будучи небольшим и изолированным, каждое из сел представляло в определенной мере мини-государство со своей бюрократией. Любые новшества до региона доходили долго, в связи с чем докладчица отметила, что поздний СССР на Чукотке наступил только в начале 1980-х годов.

Границу местного позднесоветского Ярзуткина фиксирует, анализируя инструментарий местных чиновников. На Чукотке позднесоветское буквально присутствует в методах письма и в качестве бумаги, на которой писали местные чиновники. В 1950-е годы писали от руки. В 1960-е появились печатные машинки, но писали на тонкой, некачественной, а иногда и на уже использовавшейся ранее бумаге. Бумаги не хватало, и потому документы просто печатали на обратной стороне. В 1980-е годы в ходу была уже качественная тяжелая бумага, которую начали активно завозить на Чукотку. К середине 1980-х у трех сельских поселений имелись полноценные бланки, предназначенные для оформления официальных документов. Любопытно, что позднесоветское наследие фиксируется в делопроизводстве региона до сих пор. Докладчица обратила внимание на то, что если с 1950-х по 1980-е годы происходило становление бюрократического языка Чукотки — возникали структуры текстов и их тематики, формулировки, то с 1980-х годов в документах начинает наблюдаться преемственность языка, которая фиксируется и в постсоветских бумагах. В ходе обсуждения, помимо уточнения ряда частных вопросов о жизни бюрократии Чукотки, было замечено, что по фактуре местная канцелярия напоминает российскую бюрократию XIX века с ее акцентом на видимость бумаги и канцелярской эстетике.

Доклад Янины Карпенкиной (НИУ ВШЭ, Москва) и Елизаветы Полухиной (НИУ ВШЭ, Москва) «Предмет социалистического желания: ордер на квартиру в позднесоветской Москве» позиционировался одновременно как история материальности и как антропологическое исследование бюрократии.

Исследовательницы, с одной стороны, описали работу системы распределения жилья в СССР «сверху», охарактеризовав правила выдачи жилья в Москве, разные типы очередей за квартирами — вплоть до классификации ордеров и бюрократической «ткани» — сами бланки для них. С другой стороны, они рассмотрели процесс «снизу» — основываясь на интервью с 22 работниками жилищных учреждений и получавшими квартиры горожанами. Докладчицы рассказали о том, как действовали горожане, движимые целью получить жилье. Больше всего в интервью было рассказов о том, как человек включался в систему распределения жилья и, используя карьерные возможности, стремился решить квартирный вопрос. Характеризуя ордер на квартиру, авторы определили его как документ, являющийся функциональным медиатором, составляющим сеть отношений, людей, учреждений. Горожане могли использовать самые разные методы для ускорения процесса — планирование биографии, трудоустройство, блат, провокации и давление. Обсуждая доклад, участники конференции обратились к проблеме материальности ордера, детализировали картину доступа к очередям на квартиры определенных социальных групп, углубились в конкретные социальные взаимодействия вокруг ордеров на жилье.

В докладе «План, отсрочки, ожидание: темпоральность редакторской работы в СССР 1950—1970-х гг.» Максим Лукин (НИУ ВШЭ, Москва) обратился к анализу темпоральности редакционно-издательского процесса, показывая, как редакторы и авторы могли влиять на сроки выполнения плана. Как отметил докладчик, многое зависело от фигуры редактора, авторов и внешних факторов. План был до-

статочно пластичным. Поскольку проектов в издательство поступало очень много и выпустить все эти книги было невозможно, а авторы часто просили отсрочки, книги убрали из плана и переставляли на следующий год. Такого рода манипуляции были нормой работы. О пластичности плана свидетельствует и то, что отдельные редакторы могли «наказывать» авторов долгим ожиданием публикации за мнимую или реальную неблагонадежность. В дискуссии по докладу участники конференции обсудили проблемы выполнения издательством плана, аспекты символического обслуживания издательством дат значимых событий, темпоральность подготовки переводных текстов.

Вопрос о вовлечении советских граждан в общественные дела оказался одной из центральных тем в следующем докладе, «*“Две тетради”*: журналистские эксперименты и институциональная пластичность “Литературной газеты” в 1960—1970-е гг.», *Михаила Кулагина* (НИУ ВШЭ, Москва). На примере «Литературной газеты» в бытность редактором А.Б. Чаковского докладчик показал, как пресса могла способствовать росту демократических элементов в советской системе, обеспечивая контакт между гражданами и бюрократией. Фактически возникал новый журналистский этос, ориентированный на наделение аудитории агентностью. На конкретных примерах — публиковавшихся в газете судебных очерках, эксперименте А. Рубинова «Меченые атомы», ориентированном на проверку качества работы советской почты, а особенно на примере развернувшейся в газете дискуссии о советском одиночестве докладчик показал, какой влиятельной была газета. Так, эксперимент Рубинова привел к реальным усилиям по повышению эффективности почты. Дискуссия о советском одиночестве в газете за чуть более чем десять лет привела к появлению постановления Президиума Совмина СССР 1979 года «О консультативной помощи населению по вопросам семьи и брака», после которого в стране начали возникать службы знакомств.

Закрывала секцию *Галина Орлова* докладом «*Мертвое дело фильма: бюрократический дебют Леонида Гайдая*». В докладе речь шла о бюрократических неурядицах, происходивших при создании первой комедии Гайдая «Жених с того света», сатиры на советскую бюрократию. История этого фильма особенно важна в двух отношениях. Во-первых, смена модальности рассказа повлияла на отношение бюрократии к одним и тем же сюжетам. Бюрократ Петухов не был придуман Гайдаем, это известный сатирический персонаж 1950-х годов. Появляясь на страницах юмористических журналов, его история не вызывала у чиновников большого испуга. Будучи экранизированной, эта история реалистично показывала бюрократические деформации, что и породило сложности с выходом ее в прокат. Во-вторых, вся эта коллизия выявляет бюрократические противоречия оттепели и ее творческий дух. Оттепель была временем демократизации механизмов кинопроизводства, притом что цензурные механизмы продолжали действовать. Из фильма многое в итоге оказалось вырезано, но упорство самого Гайдая и смелость худсовета все равно сохранили фильм сильным. Наконец, фильм Гайдая интересен и тем, что сам Гайдай в нем, как заметила Орлова, работал как этнограф, создавая насыщенные описания канцелярии, разбирая ее на «запчасти».

В рамках секции «Алгоритмическое мышление: теории и практики управления» были представлены доклады, показывающие проникновение идей системного подхода и различных форм алгоритмического мышления в самые разные социальные и дискурсивные пространства — от управления экономикой до семиотики. Во вступительном слове независимая исследовательница *Олеся Кирчик* (Нант, Франция) рассказала о концепции проекта по изучению алгоритмической рациональности, в основе которого была не только идея нового прочтения истории науки и, в частности, таких областей знания, как история кибернетики, системного

анализа, науки и философии позднесоветского периода, но и изучения технологий мышления, и социальных технологий в связи с управлением обществом. Это сложный цельный техно-социально-политический объект исследования, в конструирование и исследование которого вовлечены социологи, философы, историки, культурологи. В докладах секции был представлен широкий спектр попыток по-новому изучить позднесоветские практики и дискурсы в свете проблематики алгоритмического мышления.

В первом докладе, *«Рецепция принципа алгоритмической рациональности в ТРИЗ и СМД-методологии»*, Елена Вивич (ИГИТИ НИУ ВШЭ, Москва) заострила внимание на дихотомии управление — знание, которая имела принципиальное значение для обеих концепций. В случае теории решения изобретательских задач (ТРИЗ), созданной советским инженером-изобретателем Г. Альтшуллером, решение этой проблемы предлагалось через такую смыслообразующую метафору, как «управляемая эволюция», а в случае системно-мыследеятельностной методологии Г. Щедровицкого (СМД-методология) — как «самоорганизующаяся машина». Докладчица представила схематизацию этих метафор, подчеркнув, что идеи обретают влияние, когда встраиваются в существующие контексты. Результатом сопоставления двух теорий в докладе стал вывод о том, что ТРИЗ в качестве концепции эволюции технических систем говорит о том, что рациональна система управления инженерной деятельностью в целом. Таким образом, мы видим распределенную алгоритмическую рациональность в рамках воображаемого коллективного советского субъекта. СМД-методология опирается на мысль о необходимости правильной организации и структурирования через целеполагание деятельности людей для решения задач, поставленных в рамках инженерно-проектировочного мышления.

В своем докладе *«Информационное общество, информатизация общества и кибернетика: сложные связи знания и управления в СССР»* Полина Колозариди (ИГИТИ НИУ ВШЭ, Москва) и Святослав Костенко (ИГИТИ НИУ ВШЭ, Москва) обратились к трем типам трансферов знания, объясняющим сдвиги в понимании информации в советском обществе и процесса превращения «информации в обществе» в «информационное общество». Первый трансфер знания шел от философско-математических подходов начала 1960-х годов к разработке социально-экономических концептов. Второй трансфер знания происходил, когда информационное (кибернетическое) общество в 1970-х годах стало частью нескольких научных школ, вбирая в себя их терминологические и сущностные особенности (иногда превращаясь в инфосферу и ноосферу). Третий трансфер знания — это темпоральный парадокс сближения настоящего и будущего, который стал основанием для программ информатизации (или компьютеризации) самого общества в 1980-х годах. Святослав Костенко рассказал о своей находке в рамках второго трансфера — «кибернетическом обществе». Формулировка «кибернетическое общество» встречается в этот момент чаще (это подтверждается графиками словоупотребления на основе Google Ngram), но уже на следующем этапе трансфера кибернетическое общество уступает информационному.

Следующий доклад представили Роман Абрамов (ИГИТИ НИУ ВШЭ, Москва) и Алексей Сафронов (ИОН РАНХиГС, Москва) — *«“Волебный график”: о практиках внедрения СПУ в управление народным хозяйством в 1960—70-е гг.»*. Доклад был посвящен форматам алгоритмического мышления о способах управления проектами и не только, о практиках циркуляции знаний и технологий в советской научной и управленческой культуре 1960—1970-х годов. В частности, речь шла о распространении и применении технологии сетевых графиков, одной из форм системы проектного управления (СПУ). Докладчики делают вывод о двойной адаптации технологий. Первой адаптацией можно назвать стремление сделать из управ-

ленческой технологии технологию бюрократического контроля. Второй адаптацией можно назвать использование графиков для решения специфических советских управленческих задач (развиваются собственные автоматизированные системы управления, создаются НИИ по внедрению и появляются объекты приложения сетевых графиков, такие как компьютерная система Госплана).

Секция завершилась докладом *Анны Ерошенко* (ИГИТИ НИУ ВШЭ, Москва) под названием «*Дискурс кибернетики в работе Ю.М. Лотмана: культурный код как прием (1960—1980-е гг.)*». Дискурс кибернетики в работе школы Лотмана можно рассматривать в конструктивистском ключе, как одно из направлений институционализации семиотики. Стратегия исследований заключалась в том, чтобы восстановить историю обращения Лотмана к кибернетике через изучение практик институционального сотрудничества (по перепискам и внутренним документам). В 1970-х годах Лотман предполагал, что кибернетика должна стать прикладной областью для амбициозных задач семиотики. Кибернетический проект в рамках семиотики оказался коротким и неудавшимся в прикладном плане.

Конференция завершилась круглым столом «Как можно сегодня говорить о позднесоветском?». Для обсуждения участникам круглого стола был предложен широкий круг проблем, касающихся как сегодняшнего состояния исследований позднесоветского, так и перспектив развития этого поля. В качестве первого основного спикера выступила независимая исследовательница *Алла Митрофанова* (Санкт-Петербург). С ее точки зрения, основная проблема для обсуждения позднесоветского лежит в эпистемологических рамках, препятствующих адекватному осмыслению этого периода. Одна из этих рамок связана с тем, что в 1990-е годы советское в целом и позднесоветское в частности получили статус «плохого объекта». Этот статус был обусловлен как ощущением исторического проигрыша, так и стремлением к академически-нейтральному рассмотрению этого периода, включающему рефлексии о собственной причастности к советскому проекту. Итог развития этого консервативного взгляда на советское связан с формированием ностальгически имперского восприятия советского в рамках официальной идеологии. По мнению докладчицы, стоит говорить о продуктивности осмысления позднесоветского в контексте современных версий левой идеологии, которая позволит осмыслить значимые элементы советского опыта (трансформация институтов, критика бюрократии и т.д.), не исключая при этом критического взгляда и чувствительности к разнообразию.

Как отметила другая независимая исследовательница, *Ирина Каспэ* (Москва), исследовательская позиция в изучении позднесоветского как недавнего прошлого тесно переплетена не только с выбором метода, оптики, пониманием хронологических рамок и т.д., но также с ценностными установками. Эти установки были выделены первыми исследователями позднесоветского, чьи работы были основаны на гуманистической традиции, и советская антропология рассматривалась, таким образом, как область дефицитов (социальных, институциональных, этических и т.д.). На смену этому проекту пришел другой, также ценностно заряженный импульс, направленный на задачу нормализации советского через осмысление другой нормальности, что выражалось в изучении практик, материальности и т.д. Согласно Ирине Каспэ, для расширения способов анализа позднесоветской эпохи следует не отвергать интенцию первых исследователей, которая выражалась в конструкции социальной реальности на основе радикального искажения опыта, а подобрать выверенный инструментарий. В этой связи эвристически продуктивными были названы: фокус на индивидуальной биографии, обращение к истории эмоций как одному из путей, который позволяет углубить изучение советской субъективности. Алла Митрофанова подчеркнула, что проблема дефицитарности была

свойственна не только для советского общества. Ирина Каспэ кратко отметила, что в ее выступлении речь шла об опыте исследований, который позволил обозначить дефициты именно в советском обществе. Отвечая на вопрос, подразумевался ли в докладе призыв «назад к Леваде», Ирина Каспэ отметила, что речь шла не о полном возврате к концепциям российских социологов, а о важности разработки феноменологии советского общества, которая была проделана первопроходцами.

Последний спикер, *Александр Дмитриев*, затронул широкий круг вопросов. Он предложил обратить внимание на два интеллектуальных полюса, которые встречаются при обращении к позднесоветскому и постсоветскому. Первый из них назван презрением/снисходительностью (о советском как закончившемся, проигравшем проекте), ответом на который стал другой полюс — ностальгия. Однако в нынешних обстоятельствах прослеживаются, согласно Александру Дмитриеву, два других полюса — непереваемость и тупик (как несостоявшаяся социалистическая альтернатива). Кроме того, докладчик показал, что исследовательский интерес в обращении к позднесоветскому имел достаточно узкую географическую локализацию. Галина Орлова задала вопрос о возможных вариантах выхода из сложившегося тупика и о векторах рассмотрения данного вопроса. Александр Дмитриев отметил, что было бы продуктивно выделить два вектора: антропологический и политологический.

В заключительной части темой обсуждения стало соотношение различных временных конъюнктур в изучении периода позднего социализма. В частности, речь шла о том, насколько травматические события последних месяцев делают необходимым поиск новых путей обсуждения позднесоветского.

*С. Акаев, А. Карташева, О. Охотникова, М. Праулова,  
А. Филиппенкова, Р. Хасанов, Т. Холматов*

## Errata

В № 180 НЛО была неверно указана академическая аффилиация автора Ярославы Захаровой. Следует читать:

**Ярослава Захарова** (Мюнхенский университет имени Людвига и Максимилиана, Институт славистики, аспирантка) yaroslava.a.zakharova@gmail.com.

**Yaroslava Zakharova** (MA; PhD Student, Institute of Slavic Philology, Ludwig-Maximilian University of Munich) yaroslava.a.zakharova@gmail.com.

Приносим извинения автору и читателям.

## Наши авторы

### **Санжар Акаев**

(НИУ ВШЭ, стажер-исследователь) akayev.sanzhar@gmail.com.

### **Ольга Балла**

(литературный критик, эссеист) gertman65@gmail.com.

### **Мария Баскина**

(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) maria.e.malikova@gmail.com.

### **Любовь Бугаева**

(СПбГУ, профессор; доктор филологических наук) ldbugaeva@gmail.com.

### **Маргарита Вайсман**

(Университет Сент-Эндрюс, Шотландия; доцент кафедры русского языка и литературы; кандидат филологических наук, DPhil (Oxon)) mv37@st-andrews.ac.uk.

### **Татьяна Венедиктова**

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (дискурса и коммуникации), заведующая, профессор; доктор филологических наук) tvenediktova@mail.ru.

### **Григорий Воробьев**

(Институт лингвистических исследований РАН, научный сотрудник; кандидат филологических наук) grisragrow@gmail.com.

### **Валерий Вьюгин**

(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник / СПбГУ, профессор; доктор филологических наук) valeryvyugin@gmail.com.

### **Надежда Григорьева**

(Университет Тюбинген, Германия; преподаватель; кандидат филологических наук, доктор философских наук) nadja.grigorieva@gmail.com.

### **Анна Ерошенко**

(НИУ ВШЭ, стажер-исследователь) aeroshenko@gmail.com.

### **Елена Зейферт**

(РГГУ, профессор; МГЛУ, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) elena\_seifert@list.ru.

### **Андрей Зорин**

(Оксфордский университет, профессор; доктор филологических наук) andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

### **Ольга Илюха**

(Карельский научный центр РАН, Институт языка, литературы и истории, директор; доктор исторических наук) ilyukha.olga@mail.ru.

### **Андрей Карташов**

(поэт, кинокритик) a.krtshv@gmail.com.

### **Анна Карташева**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», старший научный сотрудник; кандидат философских наук) anna.kartasheva@gmail.com.

### **Анатолий Кошелев**

(Государственный архив Новгородской области, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) anatoly.koshelev@yandex.ru.

### **В.Н. Крылов**

(Казанский (Приволжский) федеральный университет, профессор; доктор филологических наук) krylov77@list.ru.

### **Илья Кукулин**

(Амхерст Колледж, США; научный сотрудник; кандидат филологических наук) ikukulin@amherst.edu.

### **Константин Лаппо-Данилевский**

(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) yurij-danilevskij@yandex.ru.

### **Марк Липовецкий**

(Колумбийский университет, Нью-Йорк, США; кафедра славянских языков, профессор; доктор филологических наук) ml4360@columbia.edu.

### **Виталий Лехциер**

(поэт, критик) lekhtsiervitaly@mail.ru.

### **Мария Майофис**

(Амхерст Колледж, США; научный сотрудник; кандидат филологических наук) mmayoofis@amherst.edu.

### **Александр Марков**

(РГГУ, профессор; доктор филологических наук) markovius@gmail.com.

**Светлана Мартянова**

(Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых, кафедра русской и зарубежной филологии, заведующая, доцент; кандидат филологических наук) martyanova62@list.ru.

**Вера Мильчина**

(ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник / ШАГИ ИОН РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) vmilchina@gmail.com.

**Игорь Немировский**

(Издательство «Academic Studies Press», директор; доктор филологических наук) igor.nemirovsky@academicstudiespress.com.

**Федор Николаи**

(РГГУ, профессор / ШАГИ ИОН РАНХиГС, старший научный сотрудник; доктор философских наук) fvnik@list.ru.

**Ольга Охотникова**

(НИУ ВШЭ, стажер-исследователь, аспирантка) okokhotnikova@edu.hse.ru.

**Станислав Петряшин**

(Российский этнографический музей, научный сотрудник) s-petryashin@yandex.ru.

**Анастасия Плашинова**

(магистр лингвистики) avplashinova@gmail.com.

**Виктория Попова**

(поэт) pavia@gmx.ch.

**Марина Праулова**

(НИУ ВШЭ, стажер-волонтер) mpraulova@gmail.com.

**Евгений Савицкий**

(РГГУ, доцент / ИВИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) savitski.e@rggu.ru.

**Ольга Северская**

(Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) oseverskaya@yandex.ru.

**Михаил Сергеев**

(Санкт-Петербургский филиал ИИЕТ им. С.И. Вавилова РАН, научный сотрудник / РНБ, научный сотрудник; кандидат филологических наук) librogumcustos@gmail.com.

**Александр Скидан**

(НЛО, редактор; поэт, критик, переводчик) aleskidan65@yandex.ru.

**Ольга Соколова**

(Институт языкознания РАН, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) olga.sokolova@iling-ran.ru.

**Александр Сорочан**

(Тверской государственный университет, профессор; доктор филологических наук) bvelvet@yandex.ru.

**Сергей Ташкенов**

(независимый исследователь, кандидат филологических наук) sergey.tashkenov@gmail.com.

**Александр Уланов**

(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

**Павел Успенский**

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент; кандидат филологических наук, PhD) paveluspenskij@gmail.com.

**Андрей Федотов**

(Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне; МГУ им. М.В. Ломоносова, преподаватель; кандидат филологических наук, PhD) anfed86@gmail.com.

**Владимир Фещенко**

(Институт языкознания РАН, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) takovich2@gmail.com.

**Александра Филиппенкова**

(НИУ ВШЭ, стажер-волонтер) alexandra.filippenkova@gmail.com.

**Сергей Финогин**

(поэт, эссеист) castop@yandex.ru.

**Руслан Хасанов**

(НИУ ВШЭ, стажер-исследователь, аспирант) rkhhasanov\_1@edu.hse.ru.

**Тимур Холматов**

(НИУ ВШЭ, стажер-исследователь) timur.kholmatoff@yandex.ru.

**Татьяна Цвигун**

(Балтийский федеральный университет им. И. Канта, доцент; кандидат филологических наук) ttsvigin@kantiana.ru.

**Александра Цибуля**

(поэт, эссеист) chipollino13@yandex.ru.

**Алексей Черняков**

(Балтийский федеральный университет им. И. Канта, доцент; кандидат филологических наук) achernyakov@kantiana.ru.

**Елена Чхаидзе**

(Рурский университет, Германия; PhD) elena.chkhaidze@ruhr-unibochum.de.

**Ирина Шевеленко**

(Висконсинский университет в Мэдисоне, США; профессор; PhD) idshevelenko@wisc.edu.

**Михаил Ямпольский**

(Нью-Йоркский университет, факультет сравнительной литературы, русских и славистических исследований, профессор; доктор искусствоведения) mi1@nyu.edu.

# Summary

## Questionnaire. Russian Literature and Imperialism

Over the past year, the problem of the ties between Russian literature and imperialism has acquired painful and frightening relevance. In this questionnaire our regular authors and colleagues

**Mark Lipovetsky, Maria Mayofis, Ilya Kukulín, Elena Chkhaidze, Irina Shevelenko,** and **Mikhail Iampolski** present their views on the topic.

## The Idea of the Creation of the New Man in the Early USSR

*Guest Editor:* Lyubov Bugaeva

**Nadezhda Grigor'eva's** article "The New Man by Valerian Muravyev: Between Philosophy and Literature" analyzes Muravyev's philosophical tractate *Mastering of Time as the Main Task of the Organization of Labour* (1924), his unfinished work *Culture of the Future* (1925—1927), the article *Universal Productive Mathematics* (1923), and his philosophical mystery *Sofia and Kitovras* (1921—1925). Muravyev's treatise enriches biological and mystical concepts of human evolution with utopian intertextual creations of *homo novus* from the products of previous culture, and anticipates the pseudo-ritual patterns of formation of the new hero in socialist realism.

In the second half of the 1930s ethnographic museums were obliged to propagandize the "new men". Using the example of The State Museum of Ethnography in Leningrad **Stanislav Petriashin** in his article "A 'New Man' in the Ethnographic Museum: Between

the Socialist Content and the National Form" shows how ethnographers tried to reconcile the "national form" and the "socialist content", traditional and Marxist time in the "new man's" image. An analysis of museum representation of stakhanovites revealed a temporal distance between a "new man" and national cultures.

The article "Soviet Dolls of the 1920s and 1930s in the Upbringing of the 'New Child'" by **Olga Ilyukha** examines how, during this period, old toys were rejected, and new pedagogical and aesthetic standards for Soviet dolls were established, emphasizing a realistic approach to their manufacture. While the 1920s saw a search for effective ways to use dolls in child-rearing, with doll creators engaging in a dialogue with the authorities, by the 1930s clear rules had been formulated regarding the appearance of Soviet dolls and specific requirements for playtime practices.

## Poetry and Singing in the Russian Novel of the 19<sup>th</sup> Century

**Andrei Zorin** in his article “Female Singing, Eros and Violence in the World of Leo Tolstoy. Article 1. “Crudele Affetto” in Rostovs’ House” analyses Tolstoy’s attitude to female singing as reflected both in his lived experience and fiction, especially *War and Peace*. Tolstoy’s perception is reconstructed against the background of the romantic mythology of female voice developed in late 18<sup>th</sup> — early 19<sup>th</sup> century starting with romantic reconceptualization of the Sirens episode from *Odyssey*.

In **Igor Nemirovsky**’s article “Captain Lebyadkin among his Poetic Predeces-

sors and Contemporaries” captain Lebyadkin’s poetry is presented as a then-contemporary phenomenon of Russian literature of the mid-19<sup>th</sup> century. While the dependence of Lebyadkin’s work on his predecessors has been well studied, the poetic environment contemporary to him and significant for his poetry has not previously been a focus of research interest. Determining the borders of this environment and naming his fellow poets that were significant for Lebyadkin’s poetry constitute the main subject of the article.

## Interfaces of Contemporary Poetic Discourse

Guest Editor: Olga Sokolova

**Olga Severskaya**’s article “Diary Poetry (Arkady Dragomoshchenko, Lyn Hejinian, Dominique Fourcade)” proceeds from the fact that a poetic diary is a conglomerate of poetry and prose, a lyrical and epic work characterized by narrative structure, a system of themes and motifs, a specific focus in the point of view, and a special grammar of time. The history of the development of diary literature from its origins to the present day is traced, with the author paying special attention to poetic diaries of the turn of the 21<sup>st</sup> century, in which there are signs of “ego”- and “pre”-text.

The article “Carla Harryman’s Grammaturgy: Interfaces of Dialogical Poetry” by **Vladimir Feshchenko** recounts Harryman’s “performance writing,” which has been realized in a series of hybrid poetic-dramatic texts. Harryman’s plays are based on “language games” (in the Ludwig

Wittgenstein’s sense) as a dialogic form of aesthetic expression. A “grammaturgy” of such texts exposes the infrastructure of language and the interface of activities between the speaker and the language. Texts by Harryman of different periods are discussed in which the concepts of communication, everyday language, and subjectivity are challenged.

**Olga Sokolova** in her article “Transcoding in Contemporary Poetry: Visual and Audial Translatability”, using the example of contemporary American and Italian poetry, examines the changes taking place in poetic discourse under the influence of new media. “Transcoding,” i.e., the transfer of a message from one format to another, can be carried out both during the conversion from a paper (or analog) format into a digital one and vice versa. Taking into account the principles of the formation of the “human-computer

interface” in natural communication, poetry develops its own mechanisms for the interaction of the subject and technology by bringing into focus pragmatic markers as indicators of subjectivity in language.

The article “The Neural Poetry of Grammar and the Neural Grammar of Poetry” by **Tatiana Tsvigun** and **Alexey Chernyakov** raises the question of the possibility of using poetic texts generated by neural networks as an analytical tool for

verifying scholarly hypotheses and observations about the characteristics of the reception of a poetic text. The article presents the results of an experiment aimed at determining the ability of a neural network to imitate the “poetry of grammar,” that is, to reproduce recognizable grammatical features of a source text. The results of the work of a neural network with the “poetry of grammar” is more similar to the reception mechanisms displayed by an “average” reader than to the creative competence of a poet.

## **Avdotyа Panaeva on her Own: Subjectivity, Narrative, Plotlines**

*Guest Editors:* Margarita Vaysman, Pavel Uspenskij, Andrey Fedotov

The article “To Be a Woman in ‘Sovremennik’: Poetry and Truth in Avdotya Panaeva’s Fiction” by **Pavel Uspenskij** and **Andrey Fedotov** is devoted to Avdotya Panaeva’s fiction, which is examined as a source for reconstructing the writer’s subjectivity. Examined from this point of view, her prose allows for the understanding of how Panaeva, the only female contributor to *Sovremennik*, felt about the progressive declarations and daily practices of the male editorial staff of the magazine. The article also discusses in detail both the defining characteristics of Panaeva’s prose (prototypism, an emancipation program) and her literary reputation as a fiction writer, in particular examining her retirement from literature a few decades after the publication of the novel *A Woman’s Lot*.

**Margarita Vaysman**’s article “Avdotya Panaeva vs. Nikolai Stanitskii: Gender Ambivalence and Discussions About Realism in the Novel *A Woman’s Lot* (*Zhenskaya dolya*) (1862)” examines the issue of realist literary narration portrayed as male privilege in Russian

women’s writing of the 1860s. In her novel, *A Woman’s Lot*, published under a pen name Nikolai Stanitskii, Panaeva’s narrator alternated between its male and female narrative personas. Panaeva used this self-consciously transgressive narrative voice to challenge the gendered aesthetic conventions of contemporary realist writing.

Using a corpus of 63 short stories, **Anastasia Plashinova**’s article “‘Pathetic Mistakes of Women’: Plots of Emancipation in the Russian Adultery Short Prose of 1830s—1850s” shows that at that time the adultery plotline was one of the productive plotlines for expressing emancipatory ideas. The author analyzes critical remarks about marriages for convenience, women’s education, and women’s reading that were characteristic for a number of texts. The article focuses on both the male version of this plotline (texts by V. Odoyevsky, S. Pobedonostsev, and A. Druzhinin) and female (texts by A. Panaeva, N. Sokhanskaya and A. Ulyanova).

## Poetological Studies

The aim of **Elena Zeifert**'s article "Vasily Kondratiev and His Closeness and Distance to Arkady Dragomoshchenko's Poetics" is a study of the zones of inheritance (including possible mutual influence) and zones of resistance of the younger poet to the older. A close comparative analysis of Arkady Dragomoshchenko's and Vasily Kondratiev's poetics reveal one of the main branches of contemporary poetry, which gained strength

under influence of Dragomoshchenko's lyrics, and Kondratiev follows this path. Along with the radically unique elements of his work, Vasily Kondratiev's poetics contain traits inherited from Dragomoshchenko, but they all take on a unique form. The uniqueness of his poetics is first and foremost connected with the fact that Kondratiev, as an heir, does not "respond" to Dragomoshchenko's metarealistic optics.

## In Memoriam: Dmitry Golyenko-Volfson (1969—2023)

This memorial block is dedicated to the poet, essayist, and critic Dmitry Golyenko-Volfson. This issue presents a poetic dedication by **Viktoria Popova**, memorial articles by **Aleksandr Skidan**, **Sergei**

**Finogin**, and **Vitaly Lekhtsier**, and two unpublished texts by **Golyenko-Volfson**: "The Poetry of Viktor Sosnora" and "New Depressives: The Millennial Generation in the Era of Digital Capitalism".

Table of contents No. **181** [3'2023]

THE NEW POETRY

- 7** *Andrei Kartashov*. Let's Talk about It  
**10** *Aleksandra Tsibulya*. Electric Flowers

QUESTIONNAIRE

- 13** Russian Literature and Imperialism  
(*Mark Lipovetsky, Maria Mayofis, Ilya Kukulín, Elena Chkhaidze, Irina Shevelenko, Mikhail Lampolski*)

THE IDEA OF THE CREATION OF THE NEW MAN  
IN THE EARLY USSR

- 35** *Lyubov Bugaeva*. From the Editor  
**42** *Nadezhda Grigor'eva*. The New Man by Valerian Muravyev: Between  
Philosophy and Literature  
**58** *Stanislav Petriashin*. A "New Man" in the Ethnographic Museum:  
Between the Socialist Content and the National Form  
**77** *Olga Ilyukha*. Soviet Dolls of the 1920s and 1930s in the Upbringing  
of the "New Child"

POETRY AND SINGING IN THE RUSSIAN NOVEL  
OF THE 19<sup>th</sup> CENTURY

- 102** *Andrei Zorin*. Female Singing, Eros and Violence in the World of Leo  
Tolstoy. Article 1. "Crudele Affetto" in Rostovs' House  
**123** *Igor Nemirovsky*. Captain Lebyadkin among his Poetic Predecessors  
and Contemporaries

INTERFACES OF CONTEMPORARY POETIC DISCOURSE

- 143** *Olga Sokolova*. From the Compiler  
**147** *Olga Severskaya*. Diary Poetry (Arkady Dragomoshchenko, Lyn  
Hejinian, Dominique Fourcade)  
**163** *Vladimir Feshchenko*. Carla Harryman's Grammaturgy: Interfaces of  
Dialogical Poetry  
**173** *Olga Sokolova*. Transcoding in Contemporary Poetry: Visual and  
Audial Translatability  
**188** *Tatiana Tsvigun, Alexey Chernyakov*. The Neural Poetry of Grammar  
and the Neural Grammar of Poetry

AVDOTYA PANAEVA ON HER OWN: SUBJECTIVITY,  
NARRATIVE, PLOTLINES

- 200** *Margarita Vaysman, Pavel Uspenskij, Andrey Fedotov.*  
From the Editors
- 205** *Pavel Uspenskij, Andrey Fedotov.* To Be a Woman in “Sovremennik”:  
Poetry and Truth in Avdotya Panaeva’s Fiction
- 226** *Margarita Vaysman.* Avdotya Panaeva vs. Nikolai Stanitskii: Gender  
Ambivalence and Discussions about Realism in the Novel  
*A Woman’s Lot (Zhenskaya dolya)* (1862)
- 245** *Anastasia Plashinova.* “Pathetic Mistakes of Women”: Plots of Eman-  
cipation in the Russian Adultery Short Prose of 1830s—1850s

POETOLOGICAL STUDIES

- 258** *Elena Zeifert.* Vasily Kondratiev and his Closeness and Distance  
to Arkady Dragomoshchenko’s Poetics

IN MEMORIAM:

DMITRY GOLYNKO-VOLFSON (9.12.1969—1.6.2023)

- 279** *Viktoria Popova (Vincenza).* The Interlinear of a Spiritual Seance
- 281** *Aleksandr Skidan.* The Guernica of Dmitry Golyenko
- 288** *Sergei Finogin.* Proletariat Aristocratism
- 294** *Vitaly Lekhtsier.* The Day That Will Never End: On Dmitry Golyenko’s  
Cycle *Signs of the Time*
- 303** *Dmitry Golyenko-Volfson.* The Poetry of Viktor Sosnora. New Depres-  
sives: The Millennial Generation in the Era of Digital Capitalism

CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

- 309** *Aleksandr Ulanov.* Not the Obstacles (Review of Anna Rodionova’s  
book *Klimat, Poryadok slov*, 2022)
- 314** *Olga Balla.* Music in Ice: Experiences of Practical Immortality  
(Review of Gennady Barabtarlo’s book *Poluprozrachnyy palimpsest:  
rasskazy, esse i zametki*, Izdatel’stvo Ivana Limbakha, 2022)

BIBLIOGRAPHY

- 318** *Feodor Nikolai.* Nationalization of Memory, Academic Expertise, and  
Grassroots Commemoration Practices: Three Strategies of Memory  
Studies (Review)
- 327** *Tatyana Venediktova.* The Secret of “Powerful Prose” Has Yet to Be  
Revealed (Review of the book *Powerful Prose: How Textual Featu-  
res Impact Readers*, transcript, 2021)

- 333** *Evgeniy Savitskiy*. The Demolition Cow and the Guard Dog: On Ambiguities in Literature and Philology (Review of the books *Poetik der Unverständlichkeit*, Yvonne Al-Taie, Wilhelm Fink, 2021; “*ins Sprachdunkle*”: *Theoriegeschichte der Unverständlichkeit 1870—1970*, Felix Christen, Wilhelm Fink, 2021)
- 345** *Konstantin Lappo-Danilevsky*. St. Petersburg’s Antique Studies: A Step Toward Self-Knowledge (Review of *Slovar’ peterburgskikh antikovedov XIX — nachala XX veka*, ed. by A.K. Gavrilov and others, Bibliotheca classica Petropolitana, 2021)
- 353** *Valery Vyugin*. The First Book on the Russian Spy Thriller (Review of Duccio Colombo’s book *The Soviet Spy Thriller: Writers, Power, and the Masses, 1938—2002*, Peter Lang, 2022)
- 358** *Maria Baskina*. “When Both We and Cinema Were Young” (Review of Luke Parker’s book *Nabokov Noir: Cinematic Culture and the Art of Exile*, Cornell University Press, 2022)
- 362** *Aleksandr Sorochan*. Subgenres and Schemes: The Sword, Sorcery, and Historical Poetics (Review of Brian Murphy’s book *Flame and Crimson: A History of Sword-and-Sorcery*, Pulp Hero Press, 2020)
- 369** New Books
- 384** *Mikhail Sergeev, Grigory Vorobiev*. Scientific Reference Books of the 16<sup>th</sup> Century and the Book Tradition: Forms and Functions of Bibliographical Information

#### CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

- 401** *Anna Eroshenko*. Ecology as the Periphery and Space of the Humanities. A Survey of the Summer School “Space in/for Ecological Humanities: A Rethinking of the Global Through the Study of Peripheries” (HSE University, A.V. Poletaev Institute of Historical and Theoretical Research; Tyumen State University, School for Environmental and Social Studies, 22—28 August 2022)
- 414** *Vera Milchina*. All-Russian Scientific Conference “14<sup>th</sup> Metelinsky Readings ‘Text and Historical Reality’”, Intercultural Communication Section (Russian State University for the Humanities, 20—22 October 2022)
- 423** *Sanjar Akaev and others*. International Conference “Poletaev Readings—11. ‘Society of Late Socialism: Perspectives of Historical Understanding’” (HSE University, A.V. Poletaev Institute of Historical and Theoretical Research, 19—20 October 2022)
- 435** Errata
- 439** Summary
- 443** Table of Contents
- 446** Our Authors

## Our authors

### **Sanjar Akaev**

(Research Assistant, HSE University) akayev.sanzhar@gmail.com.

### **Olga Balla**

(Literary Critic, Essayist) gertman65@gmail.com.

### **Maria Baskina**

(PhD; Senior Research Fellow, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), RAS) maria.e.malikova@gmail.com.

### **Lyubov Bugaeva**

(Dr. habil.; Professor, St. Petersburg University) lbugaeva@gmail.com.

### **Alexey Chernyakov**

(PhD; Associate Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University) achernyakov@kantiana.ru.

### **Elena Chkhaidze**

(PhD; Ruhr University, Germany) elena.chkhaidze@ruhr-uni-bochum.de.

### **Anna Eroshenko**

(Research Fellow, HSE University) aeroshenko0@gmail.com.

### **Andrey Fedotov**

(PhD; Lecturer, MSU, Shenzhen MSU-BIT University) anfed86@gmail.com.

### **Vladimir Feshchenko**

(Dr. habil.; Senior Researcher, Institute of Linguistics, RAS) takovich2@gmail.com.

### **Aleksandra Filippenkova**

(MA Student, HSE University) alexandra.filippenkova@gmail.com.

### **Sergei Finogin**

(Poet, Essayist) castop@yandex.ru.

### **Nadezhda Grigor'eva**

(PhD; Lecturer, University of Tübingen, Germany) nadja.grigorieva@gmail.com.

### **Mikhail Iampolski**

(Dr. habil.; Professor, New York University, USA) mi1@nyu.edu.

### **Olga Ilyukha**

(PhD; Director, Institute of Linguistics, Literature and History, Karelian Research Centre, RAS) ilyukha.olga@mail.ru.

### **Andrei Kartashov**

(Poet) a.krtshv@gmail.com.

### **Anna Kartasheva**

(PhD; Senior Researcher, HSE University) anna.kartasheva@gmail.com.

### **Ruslan Khasanov**

(PhD Student, HSE University) rrkhasanov\_1@edu.hse.ru.

### **Timur Kholmatov**

(Research Assistant, HSE University) timur.kholmatoff@yandex.ru.

### **Anatoly Koshelev**

(Dr. habil.; Senior Researcher, State Archive of the Novgorod Region) anatoly.koshelev@yandex.ru.

### **V.N. Krylov**

(Dr. habil.; Professor, Kazan Federal University) krylov77@list.ru.

### **Ilya Kukulin**

(PhD; Research Fellow, Amherst College, USA) ikukulin@amherst.edu.

### **Konstantin**

### **Lappo-Danilevsky**

(Dr. habil.; Head Research Fellow, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), RAS) yurij-danilevskij@yandex.ru.

### **Mark Lipovetsky**

(Dr. habil.; Professor, Columbia University, USA) ml4360@columbia.edu.

### **Vitaly Lekhtsier**

(Poet, Critic) lekhtsiervitaly@mail.ru.

### **Alexander Markov**

(Dr. habil.; Professor, RSUH) markovius@gmail.com.

### **Svetlana Martyanova**

(PhD; Associate Professor and Chair, Department of Russian and Foreign Philology, Vladimir State University) martyanova62@list.ru.

### **Maria Mayofis**

(PhD; Research Fellow, Amherst College, USA) mmayofis@amherst.edu.

### **Vera Milchina**

(PhD; Leading Researcher, RSUH / RANEPa) vmilchina@gmail.com.

### **Igor Nemirovsky**

(Dr. habil.; Director, Academic Studies Press) igor.nemirovsky@academicstudiespress.com.

### **Feodor Nikolai**

(Dr. habil.; Professor, RSUH / Senior Research Fellow, RANEPa) fvnik@list.ru.

### **Olga Okhotnikova**

(PhD Student, HSE University) okokhotnikova@edu.hse.ru.

**Stanislav Petriashin**

(Research Fellow, Russian Museum of Ethnography) s-petryashin@yandex.ru.

**Anastasia Plashinova**

(MA in Linguistics) avplashinova@gmail.com.

**Viktoria Popova**

(Poet) pavia@gmx.ch.

**Marina Praulova**

(MA Student, HSE University) mpraulova@gmail.com.

**Evgeniy Savitskiy**

(PhD; Assistant Professor, RSUH / Senior Researcher, Institute of World History, RAS) savitski.e@rggu.ru.

**Mikhail Sergeev**

(PhD; Researcher, St. Petersburg branch, S.I. Vavilov Institute for the History of Science and Technology, RAS / Researcher, National Library of Russia) librorumcustos@gmail.com.

**Olga Severskaya**

(PhD; Lead Researcher, Vinogradov Russian Language Institute, RAS) oseverskaya@yandex.ru.

**Irina Shevelenko**

(PhD; Professor, University of Wisconsin-Madison, USA) idshevelenko@wisc.edu.

**Aleksandr Skidan**

(Editor, *New Literary Observer*; Poet, Literary Critic, Translator) aleskidan65@yandex.ru.

**Olga Sokolova**

(Dr. habil.; Senior Researcher, Institute of Linguistics, RAS) faustus3000@gmail.com.

**Aleksandr Sorochan**

(Dr. habil.; Professor, Tver State University) bvelvet@yandex.ru.

**Sergey Tashkenov**

(PhD; Independent Researcher) sergey.tashkenov@gmail.com.

**Aleksandra Tsibulya**

(Poet) chipollino13@yandex.ru.

**Tatiana Tsvigun**

(PhD; Associate Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University) ttsvigun@kantiana.ru.

**Alexander Ulanov**

(Dr. habil.; Associate Professor, Samara State Aerospace University) alexulanov@mail.ru.

**Pavel Uspenskij**

(PhD; Associate Professor, HSE University) paveluspenskij@gmail.com.

**Margarita Vaysman**

(DPhil (Oxon); Senior Lecturer, University of St Andrews, Scotland) mv37@st-andrews.ac.uk.

**Tatyana Venediktova**

(Dr. habil.; Professor and Chair, Department of Discourse and Communication Studies, MSU) tvenediktova@mail.ru.

**Grigory Vorobiev**

(PhD; Researcher, Institute for Linguistic Studies, RAS) grisparrow@gmail.com.

**Valery Vyugin**

(Dr. habil.; Head Researcher, Institute of Russian Literature (the Pushkin House) RAS / Professor, St. Petersburg State University) valeryvyugin@gmail.com.

**Elena Zeifert**

(Dr. habil.; Professor, RSUH / Senior Researcher, Moscow State Linguistic University) elena\_seifert@list.ru.

**Andrei Zorin**

(Professor, University of Oxford; DPhil) andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

## Editorial board

<b>Irina Prokhorova</b>	PhD (founder and establisher of journal)
<b>Tatiana Weiser</b>	PhD (editor-in-chief)
<b>Daniil Aronson</b>	PhD (theory)
<b>Kirill Zubkov</b>	PhD (history)
<b>Alexander Skidan</b>	(practice)
<b>Abram Reitblat</b>	PhD (bibliography)
<b>Vladislav Tretyakov</b>	PhD (bibliography)
<b>Nadezhda Krylova</b>	M.A. (chronicle of scholarly life)
<b>Alexandra Volodina</b>	PhD (executive editor)

## Advisory board

**Konstantin Azadovsky**  
PhD

**Henryk Baran**  
PhD, State University of New York at Albany, professor

**Evgeny Dobrenko**  
PhD, Università Ca'Foscari Venezia, professor

**Tatiana Venediktova**  
Dr. habil. Lomonosov Moscow State University, professor

**Elena Vishlenkova**  
Dr. habil. HSE University, 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 / HSE University, professor

**Alexander Etkind**  
European University Institute (Florence)

**Mikhail Yampolsky**  
Dr. habil. New York University, professor