

НОВАЯ
РУССКАЯ
КНИГА



ПЕТЕРБУРГ

2000

НОВАЯ РУССКАЯ КНИГА

ИЗДАТЕЛЬ

Игорь Немировский

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

Глеб Морев

[gmorev@spb.cityline.ru]

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Константин Азадовский /Петербург

Анатолий Барзах /Петербург

Андрей Зорин /Москва

Александр Лавров /Петербург

Роман Тименчик /Иерусалим

Иван Чечот /Петербург

ХУДОЖНИК

Василий Бертельс

ОБЛОЖКА

Александр Арнштам [1922]

Юрий Александров [1999]

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

Вера Лошкарева

ВЕРСТКА

Любовь Киселева

КОРРЕКТОР

Татьяна Уварова

СЕКРЕТАРЬ РЕДАКЦИИ

Лариса Воронова

ОТДЕЛ РЕКЛАМЫ

Евгения Чупышева

Тел. (812) 164-27-48

Ирина Ермакова

Тел. (095) 412-36-67

РЕДАКЦИЯ И КОНТОРА

Санкт-Петербург,

ул. Рубинштейна, 26

ТЕЛ. /ФАКС

(812) 164-27-48

E-MAIL

aproject@sut.ru

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ

ЖУРНАЛА

www.newrussianbook.com

www.guelman.ru/slava/nrk

ЛР № 066191 от 27.11.98

ISBN 5-7331-0214-4

© Новая Русская Книга,

2000

КРИТИКО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ГУМАНИТАРНОГО АГЕНТСТВА
«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»

ВЫХОДИТ 6 РАЗ В ГОД

АВТОР

Дмитрий Волчек: «...такие домашние забавы»

3

ТЕНДЕНЦИИ

Новое в пневматологии

Лариса Степанова

6

КНИГИ

Русская литература

13

Зарубежная литература

38

Критика, эссеистика

43

Психология, философия, искусство

48

Литературоведение, история литературы

62

История

71

ДОСЬЕ

Матерный словарь как феномен русской культуры

Алексей Плущер-Сарно

74

ROSSICA

С[екретно]-М[алоизвестный] Эйзенштейн

Игорь Ободов

81

P. S.

85

№ 2(3)

2000

Максим Амелин. <i>Dubia</i> (Александр Скидан)	33
Д. Губин, Л. Лурье, И. Порошин. Реальный Петербург (Юрий Пирютко)	71
Жиль Делез. Марсель Пруст и знаки (Сергей Фокин)	50
Жак Деррида. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда (Виктор Мазин)	52
Виктор Ерофеев. Энциклопедия русской души (Никита Елисеев)	26
А. Н. Исаков, В. Ю. Сухачев. Этос сознания (Валерий Савчук)	56
Кирилл Кобрин. От «Мабиногион» к «Психологии искусства» (Лев Усыскин)	43
Вячеслав Кошелев. Алексей Степанович Хомяков (Константин Исупов)	65
Бенедетто Кроче. Антология сочинений по философии (Лариса Степанова)	6
Д. С. Мережковский. Собрание стихотворений (Ксения Кумпан)	13
З. Г. Минц. Блок и русский символизм (Елена Григорьева)	66
Ярослав Могутин. Америка в моих штанах. Сверхчеловеческие супетексты (Дмитрий Волчек)	32
Филипп Лаку-Лабарт. <i>Musica ficta</i> (Артем Магун)	54
Личное дело 2 (Валерий Шубинский)	35
М. В. Осорина. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых (Анатолий Барзах)	48
Эрвин Панофски. <i>Idea</i> (Аркадий Ипполитов)	59
София Парнок. Сверстники (Александр Лавров)	16
Игорь Померанцев. Почему стрекозы? (Николай Кононов)	31
Евгений Попов. Подлинная история «Зеленых музыкантов» (Надежда Григорьева)	24
Мария Рыбакова. Анна Гром и ее призрак (Надежда Григорьева)	28
Санкт-Петербург, Петроград, Ленинград в русской поэзии (Роман Тименчик)	21
Словарь поэтов Русского Зарубежья (Владимир Хазан)	68
Илья Смирнов. Прекрасный дилетант (Станислав Савицкий)	72
Виктор Соснора. Куда пошел? И где окно? (Александр Скидан)	29
Стивен Спендер. Храм (Кирилл Кобрин)	40
Семен Файбисович. Русские новые и неновые (Аркадий Блюмбаум)	44
Мишель Фуко. Это не трубка (Екатерина Деготь)	60
Даниил Хармс. Цирк Шардам. Дней катыбр (Александр Кобринский)	17
Игорь Холин. Избранное (Михаил Гробман)	23
Царское Село в поэзии (Роман Тименчик)	21
Т. В. Цивьян. Движение и путь в балканской картине мира (Елена Рабинович)	62
Л. А. Черная. Русская культура переходного периода (Ирина Василевская)	63
Умберто Эко. Остров накануне (Аркадий Ипполитов)	41
Эллинские поэты (Сергей Завьялов)	38
S. M. Eisenstein. <i>De ssins secrets</i> (Игорь Ободов)	81

Дмитрий ВОЛЧЕК:

«...такие домашние забавы»

Дмитрий Волчек — писатель, переводчик и журналист, основатель и редактор выходящего с 1985 года «Митинога Журнала». Автор поэтических сборников «Говорящий тюльпан» (1992) и «Полуденный демон» (1995), романа «Кодекс гибели» (1999). Лауреат Премии Андрея Белого за 1999 год. Живет в Праге.

Митя, согласен ли ты с тем, что представление о том, какой «должна» быть литература, отошло в Москву? Может быть, дело в питерской «незаинтересованности», возможно в деньгах? стратегиях успеха или же в количестве журналов/газет, позволяющих себе писать о литературе? Как бы то ни было, создается впечатление, что все это красной строкой — стрелой стремится в один конец. Конечно, речь идет о литературе, которая рано или поздно зарабатывает различные премии, что само по себе прекрасно, но чаще становится достоянием публики лишь после вручения таковых. Однако мне хотелось бы спросить — журналы, подобные «Митиному»... Или попросту: *твой журнал*, вероятно, один из последних, представляющих российской аудитории то, что происходит в определенном срезе петербургской культуры?

А когда Петербург был законодателем литературной моды? Я не считаю «Митин Журнал» петербургским — просто по традиции он здесь печатается. Это, помимо всего прочего, дешевле... Если журнал будет продолжать свое существование в том или ином виде...

У многих возникают в связи с этим сомнения. Вероятно, есть какие-то проблемы?

Да, есть небольшие технические сложности... Пока я занимаюсь размещением архива журнала в Интернете. Довольно большой сайт — www.mitin.com — открылся только что. Это полный архив всех пятидесяти восьми вышедших на сегодняшний день номеров «Митинога Журнала», как самиздатских — машинописных, так и типографских, персональные страницы авторов, все книги, которые мы выпустили. Только в девяносто девятом году вышло десять книг.

Не напомнишь ли благородному читателю...

«Кот внутри» Уильяма Берроуза — мы выпустили ее вместе с издательством «Kolonna». Прозаический сборник Андрея Левкина «Междущарствие», сборник статей и эссе Анатолия Барзаха «Обратный перевод», «Сигналы сирены» — стихи Александра Анашевича, «Учитесь плавать» — проза Евгении Дебрянской, посмертная книга Ольги Комаровой «Херцбрудер» — полное собрание ее рассказов.

Станет ли сайт обыкновенным депозитарием, хранилищем, или же на нем предполагается некая жизнь, новости, предпубликации, обновления, материалы об авторах?

Конечно. Единственное, я бы хотел свести до минимума интерактивность — не будет всех этих гестбуков, где самовыражаются полоумные графоманы. Помимо «Митинога Журнала», на этом же сайте будет страница издательства «Kolonna Publications», с которым мы сотрудничаем. «Kolonna» выпустила книгу прозы Ярослава Могутина «Америка в моих штанах», роман Александра Илья-

нена «И Финн», который публиковался в «Митином Журнале», сборник Филиппа Ридли «Крокодилия» в моем переводе. Сейчас мы готовим несколько совместных проектов: «Дикие мальчики» — роман Уильяма Берроуза, первое в России собрание рассказов Гая Давенпорта, знаменитый «Дневник» Витольда Гомбровича. Второе издательство, страница которого будет на сайте, это «T-ough Press», оно выпустило в прошлом году мой роман «Кодекс гибели» и «Страх и отвращение в Лас-Вегасе» Хантера Томпсона. В ближайшее время выходит роман Алистера Кроули «Дневник наркомана». Думаю, это будет один из самых интересных литературных сайтов Рунета.

Ты заметил, что Петербург никогда не был законодателем литературных вкусов. И тем не менее он отмечен неизбывной двойственностью, — с одной стороны, часто говорят о некоем «петербургском стиле», с другой — точно также можно услышать и то, что никакого петербургского стиля — разумеется, я не имею в виду внешние особенности — не существует. Понятно, позволительно сказать, что отсутствие стиля и есть собственно определенный стиль...

Мне представляется несколько комичным вечное соревнование Москвы и Петербурга. Вся эта литературная геополитика кажется сущим вздором. Можно ли представить противостояние писателей, скажем, Нью-Йорка и Лос-Анджелеса. Чуть!

Существуют же различия, например, между литературой West Coast / East Coast?

Очень условные, и, во всяком случае, лишённые антагонизма... В Петербурге есть люди, считающие, что их забыли пригласить на праздник. Такая вечная обида. Можно, конечно, сказать, что культурное единство Петербурга основывается на бесконечном переживании мифа Серебряного века, а Москва обречена переживать свой «советский Серебряный век» — концептуализм, отрабатывать эту совсем уже выхолощенную руду. Вот московский бестселлер прошлого года — «Мифогенная любовь каст» Ануфриева-Пепперштейна...

И каково же ощущение?

Начал читать с большим воодушевлением, но чем дальше углублялся в этот космос, тем смешнее становилось, а в итоге книга пришла к собственному концу, исполненная полного безразличия даже к самой себе. Одна матрешка, вторая, третья, двадцать пятая...

Книга, засыпающая в себе... Послушай, прошло довольно много лет, любопытно вот что... Теперь ты отдален в пространстве и времени от тех лет, когда начинал свой журнал. Какими они сегодня тебе кажутся, те времена?

Аркадий, я ужасно боюсь пафоса. Журнал был домашним проектом и, соответственно, не амбициозным, проек-

том ироничным, старающимся избежать всевозможной «серьезности» и идеологичности. И твердить сейчас со старческим пылом, что у журнала есть какие-то сверхъестественные заслуги перед литературой, было бы полным абсурдом. Ты же сам помнишь, все создавалось как-то необязательно, за бутылкой, в шальном, веселом настроении. В любом случае, я не испытываю ностальгии, и 80-е годы вспоминаю безо всякого воодушевления. Нас тогда слишком часто гладили чугуном утюгом — это не то, что хочется вспоминать.

А поскольку ты это вскоре совсем забудешь, представь, что «Митинго Журнала» не существует, — какого рода издания могли бы возникнуть в ту пору на его месте? Не секрет, что в самиздатских журналах не ощущалось губительного недостатка!

Тут действительно произошло нечто странное. В конце 80-х выходили сотни самиздатских журналов — литературных, экологических, политических, но ни один из них не пережил постперестроечную эпоху. Все к девяносто первому году или чуть позже скончались. И в Петербурге, и в Москве. «Митин Журнал» единственный остался в живых. Да, это странно, но я не могу предложить внятного объяснения.

Быть может, здесь пригодно слово «успех»?

О каком успехе можно говорить при таких тиражах! Если это и успех, то успех, который мы сами придумали.

Не надо забывать, что динамика малых тиражей в чем-то превосходила неповоротливость толстых журналов.

Думаю, все-таки это произошло благодаря легкомысленности проекта. Не было у меня желания завоевывать литературное пространство, играть в литературную политику, с кем-то сражаться... Недавно я читал полемические заметки Всеволода Некрасова — старческое брюзжание! Здесь его не напечатали, там не взяли его предисловие, Пригова выпустили в двух томах, а его только в одном, и так далее. Стыд какой. Мне всегда хотелось оградить «Митин Журнал» от этой стороны словесности. Кстати, и то, что в начале 90-х я уехал, тоже помогло сохранить журнал.

Ты занимаешься политической журналистикой. Мешает ли это тебе?

Работе над журналом?

На этот раз твоей собственной работе.

Когда в 1985-м я работал на ленинградском заводе Котлякова, сторожил склад чугуновых болванок, это мешало гораздо больше. Журналистика все-таки дает много любопытных возможностей, вот мы с тобой сделали на «Свободе» передачу о Поле Боулзе... Да мало ли что. Я пишу не только о политике. Вот для журнала «Première» делал интервью с кинорежиссерами, которых люблю, — Александром Ходоровским, Такеши Китано, Фернандо Аррабалем... Тоже такие домашние забавы.

Намерен ли ты собрать свою поэзию в книгу? Есть устойчивое представление о каком-то жизненном, профессиональном рубеже, когда надо собирать камни и прочее...

Честно говоря, я отношусь к своим стихам с большой иронией. Русская поэзия умерла вместе с Ириной Одоевой, не так ли? Вот пусть и покоится с миром. Сейчас я пишу новый роман, он называется «Девяносто три!» — это важнейшее число кроулеанской нумерологии. Книга про Жилия де Рэ, соратника Жанны д'Арк, героя Франции,

и в то же время одного из первых серийных убийц. Его история многих вдохновляла — Гюисманса, Мишеля Турнье, а Жорж Батай перевел и прокомментировал стенограмму его судебного процесса. Известный арт-критик Эдвард Люси-Смит тоже написал о нем роман. Действие «93!» происходит в тридцатые годы нашего столетия, речь идет о тайном братстве, которое пятьсот лет спустя воплощает идею Жилия де Рэ — а он хотел стать новым Иродом, воздвигнуть «храм невинных душ» и для этого убивал крестьянских детей. И вот через пятьсот лет это братство решает продолжить дело строительства храма, но тут вклинивается известная история о «черном георгине», история убийства голливудской старлетки Элизабет Шорт, которую в 1947 году неизвестный маньяк распилил на части. Истории Элизабет Шорт посвящено несколько криминальных романов, бестселлер Джеймса Элроя, например, фильмов, сейчас даже появилась компьютерная игра «Черный георгин». В самом деле, это увлекательная тайна, которую пытаются разгадать вот уже полвека. Существует несколько версий. Согласно одной из них, абсурдной, но красивой, в этом убийстве замешаны американские поклонники Кроули, будто бы избравшие Элизабет Шорт на роль матери «лунного младенца». В моей книге строительство храма невинных душ заканчивается в январе сорок седьмого года (1947 — это и год смерти Кроули), и завершается как раз убийством Элизабет Шорт, ее голова и венчает этот самый храм. Я давно придумал этот сюжет, и потом обнаружил, что все эти истории уже странным образом связаны в литературных отражениях. Кеннет Энгер, кинорежиссер-телемит, посвятил Элизабет Шорт главу в «Голливудском Вавилоне», книга Джона Гилмора «Подлинная история убийства Черного Георгина» открывается эпиграфом из «Суда над Жилем де Рэ» Батай... Жилем де Рэ интересовался и Кроули — в 1930 году он должен был прочитать в Оксфордском поэтическом обществе лекцию о нем, но в последний момент выступление запретили.

Когда возникло увлечение Алистером Кроули?

Достаточно давно. Еще Сергей Курёхин когда-то давал мне его «Книгу Закона». Кроули — один из самых важных персонажей XX века. Какое-то время его имя оставалось в забвении, потом интерес воскрес на волне движения хиппи, в разгар сексуальной революции. Его идеями увлекались поп-звезды 60-х — в частности, на обложке альбома «Битлз» «Sergeant Pepper» среди портретов самых примечательных персонажей XX века по настоящему Джона Леннона появился и портрет Кроули. Джимми Пейдж — его большой поклонник. Я перевел книгу Кроули «Душистый сад Абдуллы» — эротическая персидская рукопись с комментариями британского майора, очень смешная (в этом году ее выпустит «T-ough Press»), а сейчас перевожу «Безымянный роман» — это одно из самых любопытных и малоизвестных его произведений. В свое время почти весь тираж был уничтожен цензурой, в 80-х его переиздали, но тоже скромным тиражом. Роман в духе де Сада, но, в отличие от сочинений маркиза, редкого зануды, невероятно ироничен, собственно, он и писался как шутка. У Кроули было превосходное чувство юмора.

Прошлым летом я несколько дней провел в Болескине, усадьбе Кроули на берегу Лох-Несса. Это дикое захолустье, там ничего не происходит, главный аттракцион, который собирает местных обывателей, — «наблюдение за

мотыльками, привлеченными особой лампой» (там всюду висят рекламы). Рядом с Болескином — маленькая деревенька Фойерс, домов пять-шесть. Кроули там умирал от тоски и как-то послал в шотландское общество по защите нравственности телеграмму: «Очень обеспокоен ситуацией с проституцией в Фойерсе». В Фойерс направили комиссию, ничего предосудительного не обнаружили, о чем и сообщили Кроули. На что он ответил: «Я был обеспокоен полным *отсутствием* проституции, идиоты!» Но вот что забавно — недавно в этом самом Фойерсе полиция накрыла тайную лабораторию по производству наркотиков, а потом в деревне обосновалась чернокожая проститутка — неслыханный скандал. Кроули это было очень понравилось.

Среди моих проектов, связанных с Кроули, есть один, по-настоящему амбициозный — проект восстановления дома в городе Чефалу на Сицилии, где Кроули жил в начале 20-х годов, пока не был изгнан Муссолини. Это так называемое «Аббатство Телема». В доме сохранились фрески Кроули, в частности в знаменитой «Комнате кошмаров». Это полный восторг! Фрески, например, такие: «Беременная швейцарская художница обнимает молодого крокодила» или «Длинноногие лесбиянки». Долгое время они были закрашены, но несколько лет назад съемочная группа Би-би-си часть фресок расчистила... Дом в очень скверном состоянии, заброшен, фрески гибнут от

сырости. Это самая консервативная часть Сицилии, и все попытки местных властей открыть музей встречали сопротивление мафии и клерикалов. Владельцы мечтают избавиться от дома, так что, может быть, мне удастся его купить, отреставрировать и с помощью министерства культуры Италии создать музей. К счастью, местные жители сберегли немало экспонатов — рабочий стол Кроули и большую коллекцию фотопластинок, на которых запечатлены его альпинистские экспедиции...

В России Кроули стал в последние годы довольно популярен, но интересуется им, в основном, на редкость унылая публика — какие-то полоумные бородастые дети подземелья. И все эти тоскливые разговоры о «сатанизме»...

Словом, у тебя появился достаточно странный и бессмысленный герой... Жаль, что он не жил в Петербурге, иначе произошло бы магическое совпадение двух самых неуместных явлений в жизни.

Кроули приезжал в Россию в 1913 году, он привозил на гастроли труппу «Raggtime Girls». Около месяца прожил в Москве, весьма его впечатлившей. Кстати, именно в Москве он написал самое свое знаменитое стихотворение «Гимн Пану». На обратном пути он коротко останавливался в Петербурге, но город ему решительно не понравился.

Беседу вел
АРКАДИЙ ДРАГОМОЩЕНКО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АГРАФ



Философия, литературоведение, история, психология, культурология, искусство, энциклопедии, словари, справочники.
Художественная литература



**Сергей Маковский
ПОРТРЕТЫ
СОВРЕМЕННОКОВ:**

Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика. Стихи / Сост., подг. текста и коммент. Е. Г. Домогацкой, Ю. Н. Симоненко; Послесловие Е. Г. Домогацкой. — 768 с.

В настоящем издании впервые в России в полном объеме публикуются две книги воспоминаний редактора журнала «Аполлон» С. К. Маковского (1877—1962): «Портреты современников» (Нью-Йорк, 1955) и «На Парнасе «Серебряного века»» (Мюнхен, 1962), принадлежащие к числу основных источников по истории отечественной культуры начала XX в., высоко ценимые специалистами и давно вошедшие в золотой фонд отечественной мемуаристики, но до сих пор не ставшие достоянием российского читателя.

Книга с успехом восполнит этот пробел, а кроме того, познакомит читателя с лучшими работами Маковского — художественного критика и впервые с достаточной полнотой представит его как поэта.

**Юрий Хечинов
КРУТЫЕ ДОРОГИ
АЛЕКСАНДРЫ ТОЛСТОЙ**

В России. На чужбине (Биографический роман в 2-х частях). 512 с., 32 с. фото.

Книга о судьбе младшей дочери Л. Н. Толстого, посвятившей себя воплощению замыслов отца. Александра Львовна Толстая несла правду о бедах России, протягивая руку помощи тем, кто спасался от безжалостной руки Кремля. Поэтому ее имя после отъезда за рубеж было предано забвению. В книге использованы уникальные, никогда прежде не публиковавшиеся материалы из отечественных и зарубежных исторических и музейных архивов, включены редкие фотографии. Роман «На чужбине» публикуется впервые.



Книги издательства «Аграф» оптом и в розницу можно приобрести в издательстве, а также заказать наложенным платежом по адресу:

129344, Москва, Енисейская ул., 2.
E-mail: agraf.ltd@g23.relcom.ru
http://www.infoline.ru/g23/5711
т./ф. 189-1735, т.189-17-22

НОВОЕ В ПНЕВМАТОЛОГИИ

БЕНЕДЕТТО КРОЧЕ. АНТОЛОГИЯ СОЧИНЕНИЙ ПО ФИЛОСОФИИ.

История, экономика, право, этика, поэзия.

Пер., сост. и коммент. Светланы Мальцевой.

СПб.: Пневма, 1999. 480 с. (в выходных данных указано неверно, на самом деле 469 с. — Л. С.). Тираж 3000 экз.

НВ Из выходных данных: Подписано в печать 1.04.99. <...>

Издательство «Пневма». Лицензия ЛП № 000134 от 06.04.99.

(С ПЕРВЫМ АПРЕЛЯ!)

В зависимости от характера, один тип читателя тут же готов к разоблачениям: благо искать уязвимых мест долго не приходится.

С. Мальцева

Зато самоуверенность позволяет ему говорить живым голосом и без помех обратиться к далекой и потому более широкой аудитории.

Не подозревая о насмешках, наш автор еще меньше думает о писательском искусстве: для него достаточны чернильница, перо и бумага, на которую тут же прямоком с волны устного потока падают слова. Перо для него — не что иное, как фонограф.

Б. Кроче (пер. С. Мальцевой)

Хотя я не отношу себя к тому типу читателя, который, увидев огрехи в чужом тексте, «тут же готов к разоблачениям», все же перевод с итальянского С. Мальцевой не может не обратить на себя внимания, и в контексте нынешнего обилия переводов и нынешнего их качества он заслуживает того, чтобы о нем знали и говорили.

«За отравление колодцев, — писал О. Мандельштам в 1929 году, — за порчу и загрязнение канализации или водопровода, за дурное состояние котлов в общественных кухнях — отдают под суд. Но за безобразное, возмутительное до того, что отказываешься верить, состояние мастерских, в которых изготавливается для нашего читателя мировая литература, за порчу приводных ремней, которые соединяют мозг массового советского читателя с творческой продукцией Запада и Востока, Европы и Америки, всего человечества в настоящем и прошлом, — за это неслыханное вредительство до сих пор никто не отвечает, оно сходит безнаказанно, оно — будничное явление. Об этом нужно кричать в рупоры на всех перекрестках! Пусть общественные организации на деле поддержат кампанию, которую мы сейчас начинаем. Нужна коренная перестройка этого дела, которое должно пройти через все стадии чистки, ревизии и ломки и завершиться победой в законодательном порядке. Причем все эти стадии пусть пройдут гласно, с широкой информацией в печати, под контролем авторитетных общественных организаций»¹.

История повторяется, но вряд ли в постсоветском культурном пространстве найдутся общественные организа-

ции, способные приостановить или хотя бы контролировать «потоки халтуры», которые приобретают катастрофические размеры. Зато организаций, причастных к валу выпускаемого брака, хоть отбавляй. О том, что множество таких книг поддержаны грантами в рамках тех или иных образовательных программ, говорится, в частности, в статье Б. Дубина с красноречивым названием «Самопал»². Буквально на наших глазах, пишет он, молчаливо подразумеваемый космос знания сменился «молчаливо допущенным универсумом невежества». И это касается всех аспектов перевода, печатания, комментирования и т. д. (о редактуре говорить вообще смешно). В распространении этого невежества участвуют не только энергичные кустары-одиночки или, как их называет Б. Дубин, «изготовители самопальных культурпродуктов под звучными именами и яркими наклейками», но даже целые творческие коллективы, готовые поставить свой знак качества на подобной продукции. В Петербурге, например (возьму близкий моей тематике пример), существует, оказывается, общество «Данте Алигьери», целиком взявшее на себя ответственность за перевод с итальянского книги: Дж. Спадолини. Европейская идея в период между Просвещением и Романтизмом. СПб.: Издательство «Петербург — XXI век» совместно с обществом «Данте Алигьери», 1993. Копирайт: Общество «Данте Алигьери», перевод, оформление, 1994 (так!). Отв. ред. канд. исторических наук В. П. Любин, он же автор предисловия, заверяющий читателя, что перевод «на высоком профессиональном уровне выполнен творческой группой под руководством профессора Санкт-Петербургского университета, доктора филологических наук И. П. Володиной» (с. 5). Думаю, что с такой высокой оценкой не согласятся даже учащиеся средних школ города Петербурга. Цитирую: «Женева — мир свободной мысли, образец битв за религиозную свободу, а затем и за веротерпимость, мир, оплаченный семьей Вьессе, изгнанием и блестящим открытием второй родины. Это была Онелья <...> В Онелье семья Вьессе познала горечь тяжелой утраты имущества в 1792 году во время грабежей французов...» (с. 60—61). Забавно, не правда ли, что Общество, присвоившее себе имя создателя итальянского литературного языка (см. БЭС, 1998, с. 329),

¹ О. Мандельштам. Потоки халтуры // Собр. соч.: В 4-х т. М., 1993. Т. 2. С. 511—512.

² Б. Дубин. Самопал // Неприкосновенный запас. 1998. № 1. С. 61.

публично берет на себя ответственность за такое издательство над русским языком. Больше ничего об этом Обществе мне неизвестно, хотя Данте я занимаюсь специально и о деятельности других (иностранных) дантовских обществ знаю не только понаслышке.

Так что Бог с ними, с общественными организациями, надеяться на их поддержку в борьбе за свои читательские права, видимо, не приходится. Как мы увидим далее, севотания Манделъштама устарели не только в этом отношении. Устарели не потому, что положение улучшилось по сравнению с 1929 годом, — наоборот! Переводы стали чудовищными, в них непереваренный и непонятый подлинник передается на невообразимом псевдорусском языке, из под которого выпирают конструкции чужого языка. Но не думайте, что легко можно восстановить оригинал и мысленно исправить нелепости, не так-то все просто, как покажет детальный разбор. Доверчивый читатель открывает книгу Кроче, Эко, Ясперса или Фрейда³ (да что Ясперса, Дика Фрэнсиса или Гарднера!), не подозревая, что его обманули и всучили текст, самым отдаленным образом напоминающий искомого автора. В лучшем случае, ошибка будет меньше, но надеяться на приличный русский язык почти не приходится. Это понимают практически все, кто способен читать на иностранных языках и не забыл еще русского. Коллекционировать примеры (их наверняка много у каждого профессионала, даже у каждого читателя) — занятие забавное, но неблагодарное и слегка отдающее мазохизмом. Ясно, что переводческими ошибками профессионала или читателя так просто не удивить.

Тем не менее, и на этом рубище бывают заплаты столь яркие, что заслуживают специального и подробного рассмотрения, подобно *causes celebres* — громким делам, знаменитым преступлениям, на которых учатся криминалисты.

Русская «Антология» Бенедетто Кроче — явление выдающееся даже на этом фоне. Возможно, сам переводчик и не подозревает об этом, но незнание, выражаясь все тем же юридическим языком, не освобождает от ответственности за содеянное. Попробуем убедить в этом и автора данного перевода, и потенциальных читателей антологии.

Жанр обычной рецензии с перечнем достоинств и недостатков тут едва ли уместен, ибо единственным достоинством книги является иллюстрация Боттичелли к XXX песне «Рая», воспроизведенная на обложке (и оправданная хотя бы тем, что в Антологии есть две статьи Кроче о Данте, одна из которых посвящена анализу последней — XXXIII — песни «Рая»), а чтобы показать все *уязвимые места* предлагаемой русскому читателю книги, пришлось бы последовать примеру Пьера Менара, насколько хватит терпения рецензента или читателя.

Благоприятное впечатление от внешнего вида книги исчезает еще до того, как вы ее откроете. Текст, расположенный на задней стороне довольно элегантно переплета (в меру возможностей отечественной полиграфии), сообщает, что «Книга впервые на русском языке знакомит читателей с творчеством Бенедетто Кроче

че — яркого философа, лидера европейских либералов...».

«Впервые» — явное преувеличение, и «составитель» это прекрасно знает, поскольку в ее собственном эссе «Философско-эстетическая концепция Бенедетто Кроче»⁴ указаны три работы Кроче по-русски. Первый перевод вышел еще в 1902 году и почти сразу вслед за итальянским изданием (1901) — «Исторический материализм и марксистская экономика», затем — «О так называемых суждениях ценности» (1910), «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1920) и, наконец, совсем недавно — «Теория и история историографии» (М.: Школа «Языки русской культуры», 1998) и «Эстетика» (М.: Интрада, 1998 — эту книгу я знаю только по рекламному каталогу).

Разумеется, имеющихся переводов явно недостаточно для всестороннего знакомства с наследием крупнейшего философа первой половины XX века, и антология его сочинений по философии, истории, этике и эстетике, с добавлением литературоведения и поэтики, а также страни автобиографической прозы, в самом деле, могла бы отчасти восполнить досадную лакуну. Пора бы! Ведь Кроче не переводили у нас без малого 80 лет, можно сказать, почти весь XX век!

Увы! За осуществление этой работы взялся человек абсолютно некомпетентный (как выясняется, во всем, что относится к этой сфере!) и не имеющий даже отдаленного представления о том, что такое перевод с одного языка на другой.

Об этом с очевидностью свидетельствует неумение правильно передать по-русски (без грамматических, лексических, стилистических и смысловых ошибок) не то чтобы простое предложение — хотя бы элементарную конструкцию из двух итальянских слов (попросту говоря: то, что в обиходе называется «двух слов связать не может»). Взяв простое сочетание существительного и прилагательного, переводчик с завидным постоянством переводит прилагательное существительным и наоборот. Например, *codice autografo* — существительное и согласованное с ним прилагательное, оба в единственном числе, букв. «собственноручный список или рукопись», или же просто «автограф» — в переводе превращается в «список автографов». «Диалектные особенности» (в данном случае особенности — множ. ч. *одного* диалекта, неаполитанского) стали «особенностями диалектов», как будто Кроче писал работу по диалектологии, а не анализировал *одну* рукопись *одного* неаполитанского автора). *Abito militare* (сущ. + прил. в ед. числе) — это «военный, армейский дух», а не «повадки военных» (с. 262), и, наоборот, *forme di corpi* (сущ. + предлог + сущ.) — это «формы тел» (физические объекты как таковые), а не «телесные формы», о которых по-русски можно говорить только применительно к человеческому телу, да и то не во всяком контексте. *Regno delle Madri* (из «Темной галереи» в «Фаусте») С. М. передает как «материнское царство» (с. 309), тогда как это — знаменитое «царство Матерей» (ср. в переводе Пастернака: «обитель Матерей»). Сочетание «де-

³ Я не уточню сейчас, о каких конкретно книгах и переводах идет речь, может быть, как раз Эко или Ясперсу повезло, но в целом читательский и аутентичный перевод — исключение.

⁴ С. [А.] Мальцева. Философско-эстетическая концепция Бенедетто Кроче. Диалог прошлого с настоящим. СПб.: Петербург — XXI век, 1996.

финитивные понятия» (с. 214), кажется, не встречается ни в одной области знания, у Кроче речь идет о «понятиях, которые нужно определить, подлежащие определению» (*concetti da definire*).

Не буду утомлять читателя начатками итальянской грамматики. Принцип перевода С. М. можно понять уже из этих самых безобидных (на фоне всего остального) примеров: если есть альтернатива, то с удивительной последовательностью выбирается ровно не та конструкция, а из всех словарных значений итальянского слова, как правило, самое неподходящее (точность попадания замечательная!). Этот принцип («всё невпопад») работает безотказно и притом на всех уровнях — от целого культурного контекста до последнего словообразовательного суффикса, от «джентльмена из Ламанчи» (с. 321 — вместо дворянина)⁵ и поэмы Байрона «Дон Хуан» (с. 323) до «цивильных обществ» (с. 130) и «стилизированного обращения св. Бернарда» (с. 313). Можно даже вывести такое правило: если в переводе С. М. «опытная реальность» (с. 21), значит правильно по-русски «эмпирическая действительность». Правда, бывают случаи, когда реконструировать исходный текст не так просто, как кажется; например, что значит «разрисованные детские энциклопедии» (с. 79)⁶, энциклопедии, *разрисованные* детьми, которые еще не научились читать? или *иллюстрированные* энциклопедии для детей? Не то и не другое, это «маленькая энциклопедия в картинках (*una piccola enciclopedia figurata*), которые любят рассматривать дети» (*piacevole ... ai fanciulli*).

Поскольку переписать русскими буквами иностранное слово гораздо проще и быстрее, чем подыскивать русское соответствие, то этот прием эксплуатируется нещадно: «под *арматурой* (броней, доспехами) метафизики», «эпизодические *репризы* (повторы, рецидивы) средневековой традиции», «отсутствие творческой мысли и *артистического подъема*» (с. 32); «*эффективное* присутствие зла» (с. 88) «*стерильное* созерцание» (точнее было бы «перевести» это как *стерилизованное*, ибо Кроче имеет в виду не «гигиену» умственного труда и не «чистое» созерцание, — а «бесплодное умозрение»); «лирические *экскурсии* (отступления)»; «спор о *модерности* и *немодерности* Дантова духа» (с. 305) и т. д.

Примерами этой непереводимой игры слов можно было бы заполнить всю рецензию, хотя и одного-двух бывает достаточно, чтобы оценить «мастерство» переводчика. Как раз два таких диагностических примера из другого перевода С. М. 1994 года (см. о нем ниже): — «старец Сенека» (Сенека Старший) и «философия-мозаика» — приводит Б. Гудков в уже упоминавшейся статье «Самопал», демонстрируя убожество современных — хочется сказать: новых русских — переводов⁷. Безнадёжность сложившейся ситуации, лаконично и емко описанной Дубинным, усугубляется тем, что шансов на ее исправление (и с переводами в целом, и в случае С. М.) — прак-

тически никаких: кто вяжет шапочки и продает их у метро, не будет читать журналов по искусству, а малограмотные переводчики вряд ли интересуются тем, как оценивается их рукоделие специалистами в прессе. Этот пессимистический прогноз наглядно подтверждается «мозаичным законом» (с. 14), близким родственником «философии-мозаики», который появляется в мальцевском переводе 1999 года. Коварный все-таки язык! Ну кто бы мог подумать, что и «мозаичный пол» и «Моисеев закон» (*legge mosaica*) итальянцы определяют одним и тем же словом — *mosaica*! Вот и ниже встретится «делил историю на шесть мозаичных дней» (с. 193) — речь, разумеется, идет о шести днях Творения.

Количество ошибок разной степени тяжести в рассматриваемом переводе столь велико, что анализировать их последовательно, переходя от словосочетания (как мы видели — сочетания всего двух слов) к целому предложению, не имеет никакого смысла, ну разве что развлечь читателя: «муж второй Джованны кончил монархом» (с. 360); «кого я мог назвать своим учителем, на кого равняться, с кем разрешиться» (с. 9); «Кто уважает дух Данте в здравии и невредимости, воздерживается от сомнительных редуций» (с. 313—314); «Консенсус не более или менее форсирован, как раньше, а дан в полноте любви. От террора к любви, от „закона“ к „благодати“, говоря терминами теологии» (с. 112); «Идущая политическая борьба в Италии должна привести, по причине контраста, к более глубокому и более конкретному уяснению нашим народом целей и методов либералов, осознанному приятию с необходимой для их реализации страсти» (с. 257); «после грубого физического сближения с прошлым придет черед серьезного исторического исследования» (с. 353).

После того как тебя, не говоря худого слова, так *грубо физически сблизили с прошлым*, только и остается, что смотреть на вещи исторически. А в исторической перспективе русский перевод Кроче больше всего напоминает мне — и по языку и по отношению переводчика к оригиналу — ранние вульгаризации XIII века. Слово «вульгаризация» здесь не имеет современного оценочного смысла, это просто значит «перевод на народный язык» (лат. *vulgare*, итал. *volgare*) — термин, принятый для обозначения переводов с латинского языка на итальянский. Эти первые опыты переводов отличались простотой и однообразием синтаксиса, преобладали простые предложения и сочинительная связь. И в синтаксисе, и в лексике появлялось множество калек или заимствований — поскольку в «вульгарном» (итальянском) языке еще не выработался опыт передачи соответствующих мыслей и понятий. Но ведь и Мальцева не «обременила свою память» (пользуясь словами уже упомянутого философа)⁸ русской философской терминологией и переводит так, как будто по-русски никогда ничего об этом не было написано. Характерны для вульгаризаций и искажения смысла, анахронизмы и ошибки в передаче античных реалий. Другая особенность этих переводов состояла в том, что в соответствии со средневековыми представлениям об автор-

⁵ Вот что такое советская философская школа, так и тянет ее «к слогу Ленина, употреблявшему слова <...> „сей джентльмен“ отнюдь не применительно к англичанину» (Набоков. Дар).

⁶ Курсив — мой, курсивное выделение в тексте перевода С. М. везде заменено кавычками, как в итальянском оригинале.

⁷ Б. Дубин. Самопал. С. 61.

⁸ В. И. Ленин. Задачи союзов молодежи. Цит. по памяти, но точно знаю, что именно в этой речи прозвучал известный тридцатилетний лозунг («Учиться, учиться и учиться»), явно забытый С. М.

стве для переводчика не существовало границы между «чужим» текстом и «своим» и он мог править оригинал по своему усмотрению: сокращать показавшиеся ему скучными отступления, вставлять собственные комментарии и т. п. Все это есть, как мы увидим далее, и в русской «Антологии» Кроче.

Таким образом, вульгаризация не является переводом в том смысле, который мы вкладываем в это понятие. Перевод сочинений Кроче с итальянского на русский тоже не является переводом — почти что ни в каком смысле этого слова. Это не преувеличение, не «риторический подогрев» и не «риторические фикции», как сказал бы Кроче устами Мальцевой (с. 256, 262). Это вполне ответственное сопоставление, основанное на типологическом сходстве, с той существенной разницей, что первые опыты переводной литературы были написаны по-итальянски и являются памятниками итальянского языка, а язык, которым пользуется С. А. Мальцева в своем переводе, ни в коем случае нельзя признать русским литературным языком. Это язык макаронический, смесь переписанных кириллицей фрагментов итальянского текста («доктринальные доказательства даже с казуистическими резолюциями не дают истинной ценности суждения в силу своей абстрактной неопределенности, за скобками которых остаются иммагинативные комбинации», с. 299) с безграмотными оборотами русского просторечия («ушибленный, он не смирился», с. 325, «во всей возможной красе», с. 311). Иногда эту смесь украшает плоский каламбур, поставленный вместо адекватного перевода обычного фразеологизма: так «неизбежная дилемма — пить или топить» (с. 311) соответствует итальянскому фразеологизму (букв.) «напиться или захлебнуться», что по-русски означает просто «или — или», «одно из двух».

И весь этот лингвистический паноптикум претендует на то, чтобы передать язык Кроче, философа, для которого язык даже в теории относился к области эстетического. Но неадекватность на уровне языка сочетается (в средневековом духе) с варварским обращением с самим текстом оригинала.

Так, например, в статье «Последняя песнь «рая» (так! — с маленькой буквы!) у Кроче идет пересказ дантовского текста, затем его продолжает стихотворная цитата у Мальцевой все это заменено выпиской из стихотворного перевода Лозинского (с. 311, ст. 115—120), Кроче вообще не цитирует это место «Рая»; рядом, на с. 312 цитата увеличена в два раза: у Кроче цитируются ст. 58—66, у С. М. ст. 49—66.

Поначалу я не поверила своим глазам и заглянула в «Комментарии к тексту» (с. 410—449) в надежде найти объяснение подобным расхождениям или, по крайней мере, ссылку на издание, с которого сделан настоящий перевод, но никаких комментариев там не обнаружила. Что понимает С. М. под словосочетанием «комментарии к тексту», одному Богу известно. В ее «Комментариях» нет ни слова ни о составе настоящей антологии, ни о критериях отбора статей (а это, как мы увидим, было бы в высшей степени уместно), равно как и примечаний к текстам или каких бы то ни было библиографических ссылок вообще (более того — в тексте пропали многие ссылки самого Кроче); в лучшем случае (т. е. если бы было грамотно написано) это могло бы служить вступи-

тельной статьей — «Жизнь и творчество Бенедетто Кроче (1866—1952)». Таким образом, единственной отсылкой к тексту, с которого был сделан перевод, должен служить копирайт, стоящий на русском издании: Наследники Кроче S.P.A. Milano, 1996. Оставляя в стороне вопрос о странности этого копирайта (акционерного (s.p.a.) издательства «Eredi di Croce» не существует в природе — С. М. смешала права наследников Кроче и марку издательства «Адельфи»), скажу, что большинство сочинений Кроче взято из итальянской антологии, которая была составлена самим автором незадолго до смерти и переиздана издательством «Адельфи» (с обширным научным аппаратом): Benedetto Croce. Filosofia — Poesia — Storia. Pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore. Introduzione e apparati di Giuseppe Galasso. Adelphi Edizioni S.P.A., Milano, 1996, 1681 pp. Вне всякого сомнения, перевод статьи «Последняя песнь „Рая“» осуществлен по этому изданию (с. 965—975). Так вот, в этой статье дантовская терцина, которая является главной цитатой в статье и ради которой, можно сказать, и написана эта работа (ст. 91—93): «Я самое начало их слиянья, / Должно быть, видел, ибо вновь познал, / Так говоря, огромность ликованья» (пер. М. Лозинского), в переводе попросту заменена другой (ст. 106—108): «Отныне будет речь моя скудней...» Сразу вслед за этой цитатой Кроче пишет (перевожу с оригинала, op. cit., p. 972): «Позвольте, — так и слышится мне саркастический вопрос так называемых дантологов, — что же, по-вашему, выходит, что вся прелесть последней песни сводится, в поэтическом смысле, к трем или четырем терциям и к красоте одного сравнения? На это я бы ответил им, что поэзия, насколько мне известно, не измеряется в метрах или „веревочкой“ (как заметил аббат Галиани по поводу одного сонета, в котором все строки были одинаковой длины — типографские строки, — но во всех был нарушен [стихотворный] размер), ибо поэзия, как и божественная благодать, о которой говорит Данте, это сияние, которое потрясает умы». А вот как это выглядит в «переводе» С. М.: «Разве в поэтическом аспекте красота одного сравнения не выше всех рассуждений о терциях? Сонеты, как говорил аббат Галиани, не измеряются метрами и шпагатом. Поэзия подобна божественной благодати, о которой говорит Данте, ее сверкание потрясает разум» (с. 312)⁹.

Итальянские гуманисты XV века сетовали, что безграмотные переписчики латинских рукописей часто делали орфографические ошибки («о» и «а» путали постоянно), искажали слова, а на месте греческих цитат просто оставляли пробелы. Видели бы они, как обходится с итальянским текстом и с иноязычными вкраплениями в него наша доморощенная «Пневма»! Те хоть пробелы оставляли, а здесь латинские слова и выражения встречаются в «прямом» переводе С. М., иногда в кавычках, а иногда и без, как, например, на с. 33: «скрыться в *дулле невежест-*

⁹ В 1929 году Мандельштам возмущался: «К самому переводу относится как к пересыпанию зерна из мешка в мешок. Чтобы переводчик не утаил, не украд зерна при пересыпке, текст по методу лабазного контроля оплачивается с русского, а не с подлинника» (О. Мандельштам. Поток халтуры. С. 510), — и вот, через 70 лет, оказывается, контроль, в самом деле, нужен, утаивают и воруют! А он еще называл переводы 20-х годов «потоками халтуры»!

ва» (*asylum ignorantiae*, p. 53). Откуда? Ни лат. *asylum*, ни его греческий этимон, ни итал. *asilo* не имеют этого значения! Не говоря уже о том, что в «Словаре иноязычных выражений и слов» есть и *Asylum* — убежище, и *Asylum ignorantiae* — убежище незнания (неведения). Многие латинские цитаты, совсем короткие, или, наоборот, длинные (на половину абзаца), просто выпущены; большинство авторских примечаний тоже. Зато сноски 1 на с. 33 переведена целиком и полностью, включая библиографическую ссылку на французскую работу. Так прямо и написано русскими буквами, с ошибками и пропусками: «см. книгу Рене Арно [надо: Арну]. Праксис и теория. Париж, 1921. — Прим. авт.» Но у авт. написано: René Arnou. *Praxis et Teoria. Etude de détail sur le vocabulaire et la pensée des Ennéades de Plotin.* Alcan, Paris, 1921. Зато подписи под фотографией на с. 380 после слов «слева направо» — по тому же принципу «все наоборот» — оставлены в оригинальной орфографии, к тому же с опечаткой в фамилии французского философа Э. Бутру, он пишется *Boutroux*, а не *Boutrox*.

Конечно, перевести в кириллицу библиографическую ссылку — это сильный ход, следующий пример на его фоне бледнее, но все-таки и здесь непонятно, почему употребленное в источнике диалектное неаполитанское слово напечатано по-русски: «Риаме (неап.) — царство. — Прим. пер.» (с. 356). Примечание понадобилось, потому что в тексте С. М. оставила это слово без перевода (но кириллицей — так можно все слова оригинала сохранить, транскрибировать и перевести — каждое отдельно — в примечании). Это предложение в нормальном переводе должно было бы выглядеть примерно так (я перевожу с «подстрочника» С. М. — за неимением оригинала, т. к. этой работы нет в итальянской антологии Кроче): «Он называл себя ни много ни мало „домашним воспитателем всех государей Королевства“, поскольку сам выбирал для них жен». А в сноске можно пояснить: «В оригинале неаполитанская диалектная форма *Riame* „королевство“, вместо литературной *reame*» — или даже оставить в тексте: «всех государей *Riame*», а в сноске его перевести и объяснить — но все-таки не по-русски, это же не собственное имя, а просто диалектная форма. А вот что получилось в переводе С. М.: «Он называл себя ни много ни мало „домашним маэстро всех господ Риаме“, ибо помогал им найти своих женщин». «Домашний маэстро» всех господ неаполитанского царства-государства, он же «дворовый учитель» (с. 358, вместо: *придворный*), оказывается, служил и «у женевого (sic!) дожа» (там же). Ну, естественно, у *генуэзского!* Генуя по-итальянски *Генова* («Дженова»), ну просто вылитая Женева, а то, что в Швейцарии дождей не бывало, это уже история, а не география. В кого бы превратился город, расположенный на Женевском озере (итал. *Ginevra*), догадливый читатель, усвоив «метод» перевода С. М., надеюсь, уже сообразил. В общем, как мы слышим, так и пишем! Слышим мы, впрочем, не всегда хорошо, из-за чего возникает, например, «Святая Кампанья», «сияние славы Кампани» (с. 161) оказывается, это не святая земля итальянской провинции *Сатрагна* (произносится в три слога с ударением на втором) а иезуитский орден — «Общество Иисуса», которое Кроче называет просто «Общество» (*Compagnia* — четыре слога с ударением на третьем), но русское ухо не раз-

личает [о/а] в безударном положении, отчего возникает загадочный культ одной из итальянских провинций, а рассуждения Кроче о иезуитской морали и законе (в главе «Право») наполовину теряют смысл. Другой пример аберрации слуха — художник «Джуство Великий» (с. 83). По аналогии со «старцем Сенекой» это, должно быть, великий Джуство? Не угадали, это художник, родом из Фландрии — Джуство из Гента (*di Gand*). Ганд, гранд, гигант, не все ли равно? Переводчику на все эти имена, одинаково чужие и ничего не значащие, равным счетом наплевать. В названии «Воскресная бабочка» (с. 371), думаю, даже сведущие итальянисты с трудом опознают известное литературное приложение, действительно воскресное, «Фанфулла делла доменика» (*Fanfulla della domenica*). «Бабочка» по-итальянски *farfalla*, а Фанфулла — имя собственное. К тому же названия иностранных газет и журналов мы, как правило, не переводим, и орган ИКП называем (вернее, называли) «Унита», а не «Единство», хотя между ними гораздо больше общего, чем между насекомым (*farfalla*) и героем итало-испанской войны *Fanfulla di Lodi*, отличившимся в знаменитом поединке 1503 и ставшим для Италии символом доблестного служения отечеству.

В тех случаях, когда слух не подводит С. М., она точно передает русскими буквами старотосканскую форму «лоика» (итал. *logica* с выпадением [g] в интервокальном положении), которая особенно хорошо «смотрится» в названии статьи (и соответственно в Оглавлении): «Лоика» в картах «Тарокки Мантеньи», (что на самом деле означает «Изображение Логик на картах таро, приписываемых Мантенье»). Профессионалам хорошо известно, что такие вещи, как *loica*, в переводе сохранить нельзя, ими приходится жертвовать (или же строить сложную систему эквивалентов, использовать русские диалектные или устарелые формы и т. п.). Даже Лозинский не пытался сохранить эту тосканскую форму в стихе: «А ты не думал, что я логик тоже?» («*Forse / tu non pensavi ch'io loico fossi*» — *Inf. XXVII, 123*) — в оригинале у Данте такой же диалектный тосканизм.

То, что в роду Малатеста, не было ни скульпторов, ни архитекторов, положено знать, поэтому «на рельефе храма работы Малатесты» (с. 82) — перевод не только неверный, но и невежественный (как, скажем, дворец работы Потемкина-Таврического). Храм Малатесты (*Tempio Malatestiano*), т. е. дворец с кошунственным названием «храм», был построен Леоном Баттистой Альберти для кондотьера и правителя Римини Сиджисмондо Малатеста. Это известный памятник архитектуры, описанный П. П. Муратовым в «Образах Италии»: «Не то руина, не то брошенное едва начатым здание, не то христианская церковь, не то стена театральной декорации, не то творческий порыв гения, не то мысль педанта — таков храм Альберти в Римини».

Имен, как мы видим, переводчик не знает или не узнает; естественно, и «Указатель имен» (с. 467—469) соответствует уровню перевода. Составлен он безобразно, и это сразу бросается в глаза. Видно, что Декарта Кроче упоминает гораздо реже, чем Картезия Р.; Вико вообще не попал в указатель, хотя статья «Макиавелли и Вико» включена в Антологию и половина так называемых «Комментариев» посвящена ему (см. ниже). Пропусков бесчисленное множество, но, в конечном счете, может, это и к лучшему? Какой, в общем-то, прок, что в указателе есть,

например, загадочная фигура: Тайн И. (с. 468), кто быстрее сообразит, что это Ипполит Тэн? А при более тщательном составлении рядом с ним был бы еще Зеусси (древнегреческий художник Зевксид — в тексте с. 177), Марио Витторино (римский грамматик Марий Викторин — с. 179), который по аналогии с Цицероном М. Т. превратился бы в Витторино М., или, скажем, Лаэртций (с. 286, в данном случае Диоген Лаэртский, но с таким же успехом он мог бы оказаться и шекспировским Лаэртом, поскольку в Антологии есть две статьи о Шекспире). Догадаться, кто такой Серс, невозможно даже по контексту, поскольку в данном случае он состоит из двух слов: «экспедиция Серса» (с. 178), я спрашивала очень многих, слышали ли они что-нибудь об экспедиции Серса, но все только пожимали плечами. Отвечаю: это поход Ксеркса (spedizione di Serse — р. 590). Могли бы попасть в указатель даже такие Кижы, как, например, Синискалько (итал. *siniscalco* «сенешаль» — придворный титул) вкупе с Сансеверинески (прилаг. *sanseverineschi* — от названия рода Сансеверини): «Среди господнищих были и Сансеверинески, брошенные королем Ладислао (читай: Владиславом!) в тюрьму» (с. 359). В общем типичный Джованни Грозный, за жестокость своего нрава прозванный Васильевичем.

Меня всегда поражало, насколько уровень самосознания простого мастерового выше уровня самосознания иного работника умственного труда. В самом деле, ведь не пойдет же маляр из жилконторы, захватив ведро с краской, наниматься в реставраторы в Эрмитаж. И не только потому, что его не пустят дальше гардероба! А бумага все терпит — и фреску (через дефис: «сцена-фреска»), «достойную руки Джотто» (с. 313), и «субтильные движения легчайшей кисти» Леонардо (с. 304), и женскую фигуру на рисунке Мантеньи (ту самую Ло(г)ику, см. выше), у которой «правая нога в толчковом движении» (с. 79).

Мало того, С. М. осознает себя не более не менее как основателем новой школы философского перевода. Критикуя перевод «Эстетики» 1920 г. (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*), С. М. пишет: «К сожалению, изъяны, связанные с отсутствием критериев и традиции перевода философских терминов, не приблизили Кроче к русскому читателю. <...> Достаточно указать на то, что ключевой термин „экспрессия“ дан в буквальном переводе В. Яковенко как „выражение“, вследствие чего оказалась разорванной крочеанская цепочка технических терминов экспрессия — импрессия — экзистенция — эксперимент — экспликация — экстаз. Нечувствительностью к языковым блокам объясняются и другие ошибки, вытекающие, как ни странно, из желания переводчика быть верным букве (но не духу) оригинала». Это цитата из научной работы С. М. о Кроче¹⁰, в которой среди прочего уделено внимание анализу философских концепций Кроче и Вико (с. 65—90). Я бы не стала касаться этой темы — Кроче и Вико — в рецензии на перевод, если бы она не занимала половину «Комментариев к текстам» (с. 419—441), при том, что в комментируемой антологии нет ни фрагментов из «Новой науки» Вико, ни глав из книги Кроче «Философия Джамбаттисты Вико».

Не мое дело судить о научной ценности этого исследования, но как филологу мне трудно поверить, чтобы природный носитель русского языка, который родился, вырос и получил образование в России, так выражал свои мысли на своем родном языке: «Таким образом, в соответствии с герменевтическим каноном Кроче важно понять гениальность Вико в самой ее запутанности. Очищая философские его новации от эмпирического исторического материала, проанализировав их, снова смешать, чтобы понять эффекты и причины такого смешения. Очищая золото и повышая его пробу, не забудем и о шлаках, без которых благородного металла нет в природном состоянии. История тогда становится историей, когда события выступают перед нами в плоти и крови» (с. 441, конец цитаты и конец главы «Внутренняя структура «Новой науки»»)¹¹. Если у С. М. не было какого-то иноязычного источника, значит, она стала думать на чужом языке и сама себя переводит на русский своим — уже описанным — методом, трудно вообразить более жестокое самоистязание. Мне трудно также поверить, что С. М. понимает значение тех латинских цитат, которые она принужденно, *en passant*, приводит в подлиннике (ср. выше «дупло невежества»), излагая «summary основных положений» работы Кроче о Вико и кратко очерчивая ее «проблемное поле»: «Хороша наука, — пишет С. М., — составленная из отчетливых и ясных идей, но разве мало способов сделать ложь очевидно истинной? И разве нова картезианская формула, когда еще Сосий Плавт сказал: «*Sed quom cogito, equidem certo sum*»? (с. 423). Да, не зря говорят, что переводчик в прозе — раб ... Светлана Алексеевна, голубушка, Вы ведь и по-русски-то не читали комедию Плавта «Амфитрион», иначе бы знали, что Сосий — это персонаж, раб по имени Сосий, а автора, римского комедиографа, зовут Тит Макций Плавт. Я бы за такие труды не то что степени — лишала бы диплома о высшем образовании, так сказать, по совокупности.

«Листнем еще одну страницу и закроем книгу, а значит, остановим фонограф, которому судьба доверила озвучить настолько неподдельный живой голос» (с. 364). Лучше не листать!

Самое обидное во всей этой истории (для меня лично), что основные принципы современного перевода были выработаны именно в Италии, итальянскими гуманистами, которые перевели на латинский (в XV веке) почти весь корпус греческой философии и оставили теоретические работы, обобщающие этот многотрудный опыт. Леонардо Бруни в трактате «О правильном переводе» (*De Interpretatione recta*, ок. 1424—1426) писал, что переводчик, помимо дарования, должен хорошо владеть обоими языками, быть начитанным, знать историю и философию, а несоблюдение этих требований называл «неискупимым преступлением» (*scelus inextirpabile*). Если воспользоваться оценками итальянских гуманистов XV века и перевести их на грубый язык современной действительности (что, кстати сказать, С. М. позволяет себе в переводе постоянно: *отследить, загрязнение ценностной сферы, коррупция бытия* и т. п.), то такой переводчик, как С. М. («Гельгель застрял на чистой контрарности», с. 7), вполне тянет

¹⁰ С. Мальцева. Философско-эстетическая концепция Бенедетто Кроче. С. 24—25.

¹¹ То же в: С. Мальцева. Указ. соч. С. 78; кстати, и мой эпиграф оттуда же, соответственно с. 440 «Антологии» и с. 77 — книги Мальцевой.

на закоренелого рецидивиста, на совести которого не один итальянский философ Бенедетто Кроче, а вся европейская философская традиция — от истоков до нового времени. Я имею в виду учебник по истории философии: Дж. Реале и Д. Антисери. *Западная философия от истоков до наших дней*. СПб.: Петрополис, 1994 — 1997. Т. 1: *Античность*. Т. 2: *Средневековье (От Библейского послания до Макиавелли)*. Т. 3: *Новое время (От Леонардо до Канта)*. Т. 4: *Новое время (От романтизма до наших дней)*. Перевод с итальянского С. Мальцевой. Научный редактор Э. Соколов. Я имела неосторожность купить 2-й том (1994), т. к. по средневековой философии у нас очень мало работ, а переводных не было и вовсе. Так что конъюнктура рынка С. М. чувствует хорошо, в этом ей не откажешь. Но как можно было выпустить учебник — массовым тиражом, в рамках программы «Обновление гуманитарного образования в России», которая осуществляется Государственным комитетом РФ по высшему образованию и Международным фондом «Культурная инициатива», указывать, что он «предназначается для преподавателей и студентов высших учебных заведений», если в этом учебнике сказано:

— что о сотворении мира говорится в книге «Исход» (и даже еще лучше: «библейский рассказ „Исхода“»; «Утверждение „Исхода“ о том, что «Бог создал небо и землю» — все три примера на с. 104), там же «читаем еще более красноречивые строки об альянсе Бога с Израилем на Синайской горе» (с. 6)¹².

— что «Универсалии существуют только в коллективе, в этом смысле они бестелесны» (с. 78),

— что «В 1439 имел место массовый приток (византийцев. — Л. С.) по случаю перемирия между Феррарой и Флоренцией» (с. 251, т. е. — надо понимать — во время Флорентийско-Феррарского собора 1439—1442 годов, на котором обсуждался вопрос о примирении Восточной и Западной церквей).

— «Влияние Фичино распространяется не только на мыслителей второй половины четырнадцатого века, но также и пятнадцатого» (с. 261). Чуть выше, однако, даны даты жизни «Марсилио Фичино (1433—1499)» — это все-таки XV век, и влиять на мыслителей XIV века ему было затруднительно.

Не буду множить примеры, тем более, что не располагаю оригиналом, но очень живо представляю себе, как студенты отвечают на экзамене, что вторая книга «Институций» Кассиодора посвящена «светским студиям, придерживающимся тонзуры» (с. 84). Про культуру речи будущих российских философов, проштудировавших 4 (четыре) тома этой истории философии, говорить не приходится. «Для францисканцев были характерны высокий уровень подвижности, инициативы и страсть к путешествиям <...> неоседланность толкала их в качестве миссионеров на Восток» (с. 151).

Если бы вышел такой учебник по истории европейской литературы или по истории лингвистики, скандал бы разразился сразу и проект «обновления» был бы, надо на-

¹² Стоит ли говорить, что в этой Библии есть книги «Тобия», «Барух», «Мудрость», «Иои» и «Екклесиастик» (наряду с «Екклесиастом!»), среди них есть книги, «редактированные на греческом языке» (с. 4—5), в ней «бесчисленны указания на божественную инспирацию» (с. 7) а «после диффузии библейского послания стали возможны три позиции» (с. 9). На каком же языке редактировалась эта книга?!

десяться, приостановлен вовремя. Филологи, слава Богу, в этой стране еще не перевелись! Что думаю по этому поводу отечественные философы, я не знаю (по слухам, его рекомендуют аспирантам преподаватели с кафедры философии РАН). Тираж 1994 года в 15 000 экземпляров разошелся быстро, и в 1997 году был выпущен дополнительный тираж 4000 экз. без единого исправления и с теми же терминами средневековой схоластики «энтэ» (с. 185, ср. итал. ente) и «естьность» (с. 120, ср. лат. quidditas), действительно отсутствующими в русской философской традиции, поскольку она привыкла обходиться другими: *сущее* и *чтойность*. И что теперь прикажете со всем этим делать? Сдать в макулатуру? Отправить в спецхран и не выдавать читателям без особого на то разрешения? Или на каждый библиотечный экземпляр, рядом с фамилиями членов Стратегического комитета Программы поставить штамп: «Министерство просвещения предупреждает, что чтение этой книги может вредно отразиться на Вашем образовании?»

Боюсь, что Россия с ее репутацией «самой читающей страны в мире» станет первой в мире страной, где придется создавать институт охраны читательских прав. А это было бы вполне уместно, давно пора переводить разговор о качестве иностранной книги на русском языке в плоскость юридической ответственности за подделки и фальсификации. В конце концов книга — это тоже товар, и покупатель должен иметь право вернуть недоброкачественный «культурпродукт» в магазин, магазин — издательству и далее — по цепочке. Если не создавать прецедентов, то никаких механизмов борьбы с «самопалом» не будет никогда.

Потребитель прочих товаров и услуг за десять лет жизни в условиях свободного предпринимательства успел чему-то научиться; средства массовой информации постоянно наставляют покупателя, как отличить подделку от настоящей продукции и что делать в тех случаях, когда тебя все-таки надули. Ситуация же на книжном рынке современной переводной литературы (от детективов до вершин европейской философской мысли) абсолютно бесконтрольна, и отечественный потребитель духовной пищи не имеет никаких прав и гарантий. Цена книги в два-три доллара — это, по западным меркам, конечно, копейки, но 70—80 рублей, которые вы в среднем платите за научную книгу, составляет около 10% месячного заработка научного работника. Между тем мы имеем право вернуть купленную книгу в магазин только в случае обнаружения полиграфического брака. Если же книга оказывается непригодной по всем остальным параметрам, то компенсировать убытки просто некому. А собственно говоря, почему? Нам систематически предлагают негодный товар, более того — товар с фальсифицированной этикеткой (написано «Кроче», а внутри...). Если от съестных продуктов и промтоваров перейти в область письменности, то и там для этого есть название — подлог или подделка. За них надо отвечать.

Право (jus, juris), не знаешь, какой пословицей закончить, то ли traduttore — traditore, то ли O tempora, o mores (в гипотетическом русском переводе: 'O море времени!')¹³.

¹³ У С. М. почти так: «Никто, — уверен Августин, — не сможет пережить море века [видимо, mare saeculi, „море житейское“] иначе как на распятии» (История..., с. 55).

Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ

Собрание стихотворений

Вступ. ст. А. В. Успенской. Сост. и подг. текста Г. Г. Мартынова.

Прим. Г. Г. Мартынова и А. В. Успенской.

СПб.: Фолио-пресс, 2000. 736 с. Тираж 3000 экз.

Книга включает более трехсот поэтических текстов, снабжена обширным комментарием, вступительной статьей и производит внушительное впечатление. Перед нами первая попытка собрать поэтическую продукцию Мережковского. При отсутствии научной библиографии это — огромный труд. В какой-то мере подспорьем послужила библиография О. Я. Ларина, приложенная к 24-му тому «Полного собрания сочинений» Д. С. Мережковского (М., 1914). Однако просмотр журналов 1880—1890-х годов позволил составителю дополнить ее 36 погребенными в периодике текстами, а для ряда стихотворений, включенных в ранние авторские сборники, установить или уточнить первую публикацию. Кроме того, была проведена сверка авторских печатных текстов, и все варианты введены в текстологическую часть комментария. Иначе говоря, налицо трудоемкий начальный этап всякого научного издания текстов. В этой части рецензируемая книга выгодно отличается от того потока скороспелых перепечаток «возвращенных писателей», которыми завалены полки книжных магазинов.

Но, к сожалению, этим вся текстологическая работа над изданием ограничилась. Составители не сочли нужным сделать фронтальный просмотр альманахов и сборников 1880—1890-х годов. Однако прежде всего вызывает недоумение отказ Г. Г. Мартынова и А. В. Успенской от каких-либо архивных разысканий, ведь при неизученности Мережковского-поэта, архивы — главный источник сведений о нем и его поэзии. Архивная работа позволила бы выявить новые тексты и пополнить сводку вариантов и редакций, датировать многие стихотворения (автографы часто содержат точную дату написания) и установить не найденную составителем первую публикацию (по указаниям в письмах или авторским пометам на автографе). Короче говоря, при проведении архивных разысканий ларинскую библиографию можно было бы дополнить не 36, а по крайней мере, 90 стихотворениями зрелого Мережковского (в т. ч. 61 опубликованным) и более чем 20 первыми публикациями, не обнаруженными составителем. Кстати, некоторые из них находятся в тех самых журналах, фронтальный просмотр которых был предпринят Г. Г. Мартыновым: в «Вестнике Европы» (для № 129, 130, 131, 143, 268, 270, 276), в «Сборнике „Нивы“» (для № 272) и в «Изящной литературе» (для № 308). Работа в архиве (в том числе в фонде цензурного ведомства) необходима для восстановления подлинного авторского



текста нескольких десятков стихотворений Мережковского, купированных или искаженных при публикации. Она, например, позволила бы сэкономить силы, потраченные на поиск самых ранних «совершенно забытых произведений», о чем с гордостью упоминает составитель в преамбуле (с. 620): в фонде поэта сохранилось в общей сложности около 250 стихотворений, поэм, набросков и переводов Мережковского-гимназиста, составляющих пять толстых тетрадей (ИРЛИ, № 24 267, 24 269, 24 271, 24 272; ф. 649, оп. 4, ед. хр. 234).

Небрежение архивными разысканиями породило ряд серьезных текстологических ошибок. Прежде всего издатели не смогли критически оценить источники текста и большинство стихотворений печатают по «Полному собранию сочинений» (М., 1914), последние три тома

которого (22—24) отведены под поэзию. Комментаторы никак не поясняют (и это тоже говорит о текстологическом уровне издания), почему выбрали это собрание; можно лишь догадываться, что, вероятно, сочли его последней авторской волей. Между тем проведенные нами разыскания показали, что как об авторских здесь можно говорить лишь о текстах сборника «Стихотворения» (1888), включенных в 22-й том, и нескольких поздних текстах, вошедших в 24-й том. Что же касается большинства произведений, то текст их не авторизован, как не являются авторскими их датировки, поэтому с их перепечаткой в рецензируемом издании, как и с повтором неверной даты, нельзя согласиться.

В выборе источника для не вошедших в ПСС текстов подчас царит полный произвол. Например, стихотворение «Возвращение» (см. № 279) напечатано по антологии «Восемьдесят восемь современных стихотворений» (Пг., 1917), т. е. в редакции не Мережковского, а З. Н. Гиппиус. Лишена осмысления и подача вариантов. Скрупулезно выявив разночтения, составитель никак их не классифицирует: цензурные искажения текстов, типографские опечатки и полноценные авторские варианты свалены в общую кучу.

Вызывает серьезные возражения и состав основного текста, куда включены стихотворения, не принадлежащие Мережковскому (см. № 180, 190, 210 и 231). О том, что З. Н. Гиппиус включила их в свое «Собрание стихов» (1904), и об атрибуции их поэтессе А. В. Лавровым в последнем научном издании ее поэзии (см.: Гиппиус З. Н. Стихотворения. СПб., 1999; Новая Б-ка поэта) комментаторы знали и даже отметили это в примечаниях. Но что поразительно, им не пришло в голову, что в подобных

случаях для сделанной переатрибуции нужны новые веские и бесспорные аргументы.

Не выдерживает критики и композиция издания — хронологический принцип подачи текстов. Он возможен для поэтов, датировка текстов которых досконально изучена и уточнена. В данном же случае, поскольку для большинства стихотворений дата осталась издателем неизвестна, они вынуждены были после 114 ранних стихотворений (датированных автором в первом сборнике) вводить разделы: «1888—1895», «1896—1902» и даже «1896—1913», где хаотически соединены тексты разных поэтических периодов. Хочется заметить, что для поэтов-символистов вообще предпочтительным является воспроизведение стихотворений в композиции их поэтических книг, принимая во внимание особый феномен авторского сборника в культурном контексте Серебряного века. Для Мережковского такой принцип оказывается желательным еще и потому, что его сборники четко отражали идейную эволюцию: известно, что наиболее чуткие современники воспринимали их «как стройные вежи» пути поэта (Брюсов). Этот факт отмечен и во вступительной статье к настоящему изданию (с. 32), но никаких выводов из него составители не сделали. Их контраргумент о якобы имеющихся повторах стихотворных текстов, переходящих из «одной поэтической книги в другую» (с. 623), не соответствует истине. Лишь итоговый авторский сборник, вышедший в издательстве «Скорпион» («Собрание стихов», 1904) и дважды затем переизданный, включает переработанные стихотворения ранних сборников. Из него следовало бы (под шапкой этого изборника) напечатать отдельно семь новых текстов, указав в примечаниях его полный состав. Более веским аргументом для отмены принципа подачи текстов по ранним книгам (его неискушенные в текстологии комментаторы не приводят) мог бы служить факт переработки в скорпионовском сборнике ранних стихотворений. Однако нам представляется, что при издании поэтов-символистов тотальное применение принципа «последней авторской воли» не всегда релевантно. Например, безоговорочное помещение в раздел основного текста поздних авторских переработок стихотворений поэтами, «преодолевшими модернизм» (Б. Пастернаком, Андреем Белым, и в том числе отказавшимся от своего раннего декадентства Мережковским), является своего рода текстологическим анахронизмом.

Если вернуться к композиции собрания, то трудно согласиться и с выделением в специальный раздел переводов. Именно в этом случае можно проследить четко проявившуюся авторскую волю: Мережковский всегда печатал их в общем ряду, наравне с другими переложениями мировой поэзии и оригинальными сюжетами. Известно, что для переложений и переводов поэт обращался к актуальному, с его точки зрения, произведению мировой литературы. Таким образом, поэтические сборники, по мысли автора, должны были являть собой перекличку голосов разных эпох и народов, объединение разделенных тысячелетиями произведений, за которыми высвечивается некий вечный и в то же время глубоко созвучный эпохе *пратекст* — единый «воль человечества о недостижимом, о красоте и Боге» (Мережковский Д. Кальдерон в своей драме «Поклонение Кресту» // Труд. 1891. № 24. С. 669). Собственно, таково было понимание поэтом начала 1890-х годов символистского искус-

ства. Иначе говоря, отказ от принципа единой подачи «своих» и «чужих» текстов — нарушение глобальных установок поэта.

Серьезные претензии вызывает и историко-литературный комментарий. В нем полностью отсутствуют необходимые для всякого научного аппарата сведения по истории создания текстов и авторских сборников. Случайны и крайне немногочисленны здесь оценки критики и отклики современников. Не доступным комментаторам также оказался пласт культурных подтекстов. Не найдены, например, оригиналы для таких произведений, как «Будда» (№ 71), «Ариванза» (№ 82), «Жертва» (№ 84), «Имогена» (№ 124), «Христос, Ангелы и Душа» (№ 141), «Пастырь Добрый» (№ 161), «Расслабленный» (№ 184), «Монах» (№ 238), источниками которых соответственно являются древняя буддийская повесть «Лалитавистара», фрагмент одной из легенд буддийской книги «Хариванша», сказание о царе Усинаре из третьей книги «Махабхараты», «клэ» «Les deux amants» Марии Французской, сорок первая «лауде» Якопоне да Тоди, легенда об эфесском периоде жизни Иоанна Богослова из книги Климента Александрийского «Какой богач спасется», «Слово о Евлогии мнисе и о нищем расслабленном» из Пролога, переводная древнерусская повесть «О славе небесной и радости праведных вечней». Источники не установлены и для переводов из Казалиса и Мюссе, для упоминавшихся в автобиографической поэме легенд и апокрифов, запомнившихся герою; не опознан выделенный в седьмую главу второй части поэмы «Франциск Ассизский» перевод «Кантики Солнцу» этого святого и т. д. и т. п. Причем все указанные недоделки в комментарии никак не обозначены.

Не раскрыты (что также в основном не оговорено) и прототипы для большинства персонажей автобиографических поэм и адресаты стихотворений. Иногда здесь не обойтись без архивов, которые необходимы для установления личности гимназических учителей, университетских профессоров, указания дат жизни братьев и сестер Мережковского, героев «Семейной идиллии» — сестер, матери, нянюшки Даши и тети Гиппиус, для расшифровки имен корреспондентов, которые скрыты под инициалами «О.Д.Н.» (см. посвящение на одном из самых известных декадентских стихотворений «Леда») или «S.N.R.», (ей посвящены «Песня вакханок» и весь сборник «Новые стихотворения») или для обнаружения того факта, что 12 стихотворений первого сборника были посвящены баронессе В. И. Икскуль. Но чаще для разысканий источников и реалий нужно время и исследовательский профессионализм. В части реального комментария меньше всего нареканий вызывает комментирование античных имен (хотя в научном комментарии можно обойтись без Авроры, Киприды и т. д.) и событий древней истории. Все же остальные имена и названия, лежащие за пределами расхожих энциклопедий, здесь не раскрыты, хотя в преамбуле ширококвещательно заявлено, что особое внимание обращено «на те реалии, толкование которых требует специальных разысканий» (с. 624). Для примера укажем лишь на французские реалии в примечаниях к поэме «Конец века», где откомментированы Ж.-Э. Ренан, Э. Золя, «Марсельеза» и такие известные парижские названия, как Елисейские Поля, Эйфелева башня и Триумфальная арка. Что же такое «Le Soir», «Gil-Blas», «Ambassadeur», «Bon-Marché», кто такие Рошгросс, Yvette Guilbert, Жюль Симон

или Grille-d'Egout, именем которой названа глава в этой поэме (знаменитая французская кафешантанная танцовщица из «Мулен Руж» приятельница Тулуз-Лотрека, фигурирующая на его полотнах), что за картины имеет в виду Мережковский в главе «Салон 1891 года» и т. д. — все это осталось за пределами комментария.

Иногда комментаторы демонстрируют непонимание поэтики. Если для поэм начала 1890-х годов на современную тему характерна поразительная для Мережковского конкретика, то в своей медитативной лирике он на редкость отвлечен и абстрактен. Поэтому в комментарии к стихотворению «Под куполом огромного собора...» (где в свойственной поэту антитетической манере разворачивается характерная для прозы и поэзии Мережковского 90-х годов оппозиция церкви и природы, по признаку отсутствия/присутствия Духа Божьего) выглядит прямо-таки комичным замечание, что здесь речь идет об Исаакиевском соборе. А почему не о соборе Святого Петра в Риме или о Спасо-Преображенском соборе, напротив которого жил Мережковский? Столь же неубедительно, при учете глобальности эсхатологического сознания позднего Мережковского, выглядит расшифровка строки «Еще страшнее будет жизнь» в стихотворении 1915 года (№ 263) как намек на начало мировой войны. Тогда почему это не предсказание революции?

Лишними в научном комментарии являются и многочисленные параллели, которыми захламен комментарий, поскольку здесь должны фиксироваться лишь случаи бесспорных реминисценций. Сходство же мотивов у Мережковского с мотивами поэтов-современников (Надсона, Коринфского, Чернявского), отмеченное в комментариях к № 31, 132, 274, следует отнести не за счет прямого влияния, а за счет клишированности указанных мотивов для поэтов 80—90-х годов. Их число можно значительно умножить, но подобные замечания при серьезном мотивном анализе могли бы иметь место в специальной или вступительной статье. То же самое можно сказать и о большинстве сопоставлений со стихотворениями Некрасова, Пушкина, Тютчева и Фета (см. примеч. № 4, 60, 94, 95, 130, 136, 148, 176, 177, 205), тогда как язык, образная система и просодия этих авторов (сюда еще следует прибавить Майкова и Лермонтова) в той или иной мере отразились не только на всей ранней поэзии Мережковского, но и в целом на поэтической продукции постнароднической поэзии безвременья. По большей части не к месту приведены и огромные цитаты из критики Мережковского. Корректны лишь те из них, где близкие тому или иному стихотворению мысли оформлены в лексически близких образах, что свидетельствует об автоцитации (см. примеч. к «Детям ночи»), но зачем нужна огромная цитата о поэзии Плещеева в примечаниях к стихотворению «Юбилей А. Н. Плещеева», где речь идет о его героической личности? В то же время реминисценция из стихотворения Плещеева «Вперед, без страха и сомненья...» осталась здесь не замечена. Собственно, во всем комментарии, кроме указания хрестоматийных пушкинских цитат, имеется единственная попытка расшифровки цитатного подтекста. Мы имеем в виду возведение эпитафии «Ессе homo» из «Оды человеку» (№ 197) к одноименной книге Ф. Ницше, но и эта попытка, мягко говоря, неудачна: книга Ницше увидела свет через 15 лет после написания «Оды».

Есть в комментарии и просто лишние сведения. Как поясняет текст «Сакья-Муни» указание, что это «стихо-

творение наизусть знал Л. И. Брежнев» (с. 644)? Трудно понять, зачем в примечания № 8, 19 и 67 введены эпитафии отделов первого сборника, которые не имеют отношения к комментируемому стихотворениям. Никакого отношения к стихотворению «От книги, лампой озаренной...» не имеет надпись на фотографии Гиппиус к Солугубу, введенная в примечания к нему (№ 29), а с переводом из Бодлера никак не соотносится приведенный в примечаниях известный рассказ М. В. Добужинского об обыске на башне Вяч. Иванова (№ 310) и т. д. Как пародия на академический комментарий выглядит некритическое вписывание в комментарий к тому или иному стихотворению примечаний комментаторов-предшественников, содержащих подчас широко известные, или необязательные, или просто неверные сведения и толкования. Все это раздувает примечания до внушительных размеров, но невольно задает себе вопрос: раз уж комментаторам не удалось разыскать необходимые для научного комментария сведения, не корректней и не академичней было бы оставить в нем лишь текстологическую часть?

И, наконец, несколько слов о вступительной статье. Собственно поэзии здесь посвящено немногим более 10 страниц, поэтому автор ограничился общим ее обзором. Более же двух третей статьи отведены под пересказ известных фактов биографии и творчества Мережковского. Такого рода популярные «вступилки» после выхода четвертого тома «Словаря русских писателей» потеряли информативный смысл. При этом статья содержит фактологические ошибки и неточности: 1) Мережковский был не девятым (с. 8), а седьмым ребенком в семье; 2) сомнительно, что «в гимназические годы Дмитрий Сергеевич выучил древние языки» (см. с. 10): он имел по ним в аттестате тройки с минусом, а по-настоящему выучил и полюбил их лишь в университете; 3) его первое стихотворение «Когда поэта вдохновенья...» вовсе не является подражанием «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина (с. 10); 4) «напряженные отношения с властями» в гимназические годы (с. 11), по всей видимости, авторский миф; 5) дата знакомства с Надсоном не 1880 (с. 12), а 1882 год; 6) стихотворение «Завещание» было написано в начале 1880 года и не могло быть откликом «на смерть Александра II» (с. 12); 7) свидетельство об окончании университета поэт получил 7 июня 1887 года, а вовсе не в 1886 году (с. 13); 8) дата его смерти — 7-е, а не 9-е декабря 1941 года (с. 32).

Возникает вопрос: для кого, собственно, предназначалось такое издание? Вряд ли «Собрание стихотворений» Мережковского может представлять интерес для круга любителей поэзии, а тем более массового читателя. Использование же его в научных целях невозможно из-за сомнительного основного текста, слабого комментария и ненаучной статьи. Комментаторы пошлили объявить это издание «первым научно подготовленным» (с. 619), к чему их обязывает гриф БАН и титул «академического издания» в преамбуле к серии. Но между этим научным эрзацем и серьезным академическим изданием — «дистанция огромного размера». Хочется надеяться, что высказанные замечания не пропадут втуне и следующая объявленная в серии «Вечные спутники» книга Мережковского будет сделана без спешки и более профессионально.

КСЕНИЯ КУМΠΑ

СОФИЯ ПАРНОК

Сверстники

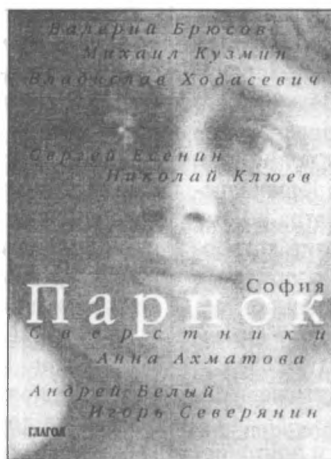
КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

М.: Глагол, 1999. 141 с. Тираж не указан.

Всего десять лет тому назад в журнале «Литературное обозрение» (1989, № 10) появилась статья С. В. Поляковой о поэзии Софии Парнок, в заглавии которой была вынесена формула, весьма характерная для той поры: «Еще одно забытое имя». На сегодняшний день отечественный читатель располагает тщательно подготовленным той же С. В. Поляковой «Собранием стихотворений» Софии Парнок (СПб., 1998), которое представляет собой исправленный вариант книги, выпущенной американским издательством «Ардис» еще в 1979 году, историко-биографическим и текстологическим исследованием С. В. Поляковой «Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок» — впервые опубликованным, опять же, «Ардисом» в 1983 году, обстоятельной монографией Дианы Левис Бургин «София Парнок. Жизнь и творчество русской Сафо» (СПб., 1999). Дошел, наконец, черед и до Софии Парнок — Андрея Полянина: под этим псевдонимом она активно выступала в 1910-е годы как литературный критик. Однако естественный энтузиазм, возникающий при виде книги, озаглавленной «Сверстники» (именно так Парнок предполагала назвать неосуществленный сборник своих статей), по ходу знакомства с нею быстро сменяется досадой и разочарованием. Такие впечатления вызывают, разумеется, не статьи и рецензии Андрея Полянина, автора талантливого, глубокого и пронизательного во многих своих суждениях и оценках, а лишь качество их преподнесения современному потребителю печатной продукции.

В ипостаси Андрея Полянина София Парнок сделала, в общем и целом, не так много, чтобы перед составителями сборника ее статей остро вставала проблема отбора текстов: все ее литературно-критическое наследие вмещается в одну не очень большую книгу. Однако составители предпочли ограничиться брошюрой — подборкой из двенадцати статей и рецензий. Принципы отбора произведений никак не обозначены; почему читателю предложены рецензии на «Весеннее порошье» Ремизова, «Радунницу» Есенина, «Вереск» Георгия Иванова, а не опубликованные в тех же «Северных Записках», откуда извлечены упомянутые тексты, отзывы, например, о «Рассказах» А. Н. Толстого (1914, № 1), «Самоваре» Б. Садовского (1914, № 4) или «Колчане» Н. Гумилева (1916, № 6), остается загадкой. Помимо «Северных Записок», Парнок-Полянин также постоянно сотрудничала в «Русской молве», однако ни одной ее рецензии, напечатанной в этой газете, в сборник не попало.

Литературно-критические тексты не только не собраны в книге надлежащим образом, но и никак не осмыслены.



С задачей ретроспективной историко-литературной характеристики ее обзоров и рецензий, характеристики позиций и приоритетов, отстаивавшихся Андреем Поляниным, с задачей описания — хотя бы самого беглого и тезисного — деятельности Парнок на критическом поприще ни в малой мере не способно справиться краткое предисловие «От издательства», сводящееся к набору трюизмов и ламентациям по поводу того, что творчество издаваемого автора — «памятник того, чего в русской литературе больше нет» (с. 9). Комментарии к статьям исчерпываются библиографическими справками, самыми краткими пояснениями и случайными параллелями,

зачастую уводящими в сторону от комментируемых текстов (например, статья Парнок о «Петербурге» Андрея Белого, опубликованная в 1914 году, комментируется наугад выбранной цитатой из статьи Д. П. Святополк-Мирского 1927 года), а также атрибуцией цитат — не всех, встречающихся в текстах Парнок [например, цитируемые автором (с. 102) вполне хрестоматийные строки из стихотворения А. Блока «Как тяжело ходить среди людей...»]: «Чтобы по бледным заревам искусства // Узнали жизни гибельный пожар!» — остались «неопознанными» да к тому же и воспроизведенными неверно: «гибельный» вместо «гибельной»].

Впрочем, всякое даяние — благо; можно было бы порадоваться даже такому, заведомо неполному и небрежно подготовленному, сборнику — если хотя бы тексты Парнок в нем были воспроизведены аутентично. Увы! количество всевозможных дефектов, начиная от банальных и легко исправляемых опечаток и кончая такими диковинными начертаниями, как «Самая искусная рифмования» (с. 82; должно быть: «Самые искусные рифмования»), превышает все допустимые допущения. В ряде случаев оригинальный текст вообще обесмысливается, когда из него выпадают словосочетания (напечатано: «рождению их не предшествовало не только музыкальное беспокойство» — с. 80; должно быть: «рождению их не предшествовало не только музыкальное волнение, а хотя бы музыкальное беспокойство») и отдельные слова (напечатано: «Под знаком смерти обретает болезненную значимость» — с. 64; должно быть: «Под знаком смерти жизнь обретает болезненную значимость»). Последний пример — из рецензии Парнок на «Камень» О. Мандельштама, перепечатанной, и вполне исправно, А. Г. Мецем в издании «Камня», осуществленном в 1990 году в серии «Литературные памятники», — но этот факт в комментариях к «Сверстникам» остался незамеченным). Результат сверки с первоисточником из «Северных Записок» текста

только одной небольшой рецензии (занимающей менее двух малоформатных страниц) на «Вереск» Георгия Иванова достаточно красноречив: на 40 строк печатного текста приходится 6 исправлений, восстанавливающих подлинный смысл оригинала (в «Сверстниках»: «Подобно таким лицам, есть книга, — „Вереск“ из их числа» — с. 71; в «Северных Записках»: «Подобные таким лицам, есть книги, — „Вереск“ из их числа»; и т. д.).

Таким образом, появилась еще одна книга, далеко не первая и, разумеется, отнюдь не последняя, которой пользоваться нельзя. Причастность к ее осуществлению Е. Коркиной, ответственного и высококвалифицированно-го филолога, выпустившего в свет рачительно подготовленные издания М. Цветаевой, приходится расценивать как тягостное недоразумение.

АЛЕКСАНДР ЛАВРОВ

ДАНИИЛ ХАРМС

Цирк Шардам

СОБРАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Сост., подг. текста, предисл., прим. и общая редакция В. Н. Сажина.

СПб.: Кристалл, 1999. 1120 с. Тираж 10 000 экз. (Серия «Библиотека мировой литературы»)

ДАНИИЛ ХАРМС

Дней катыбр

ИЗБРАННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ. ПОЭМЫ.
ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Сост., вступ. ст. и прим. Михаила Мейлаха.

М.: Кайенна: Гилея, 1999. 640 с. 3000 экз.

Почти одновременный выход двух сборников произведений Даниила Хармса стал весьма заметным событием в современном книгоиздании и одновременно событием этапным. Прошел основной период накопления и осмысления текстового материала — и стало возможным подведение определенных итогов. Как справедливо пишет в предисловии к одной из книг В. Н. Сажин, «издание и изучение архива Хармса началось 35 лет тому назад. Срок достаточный для того, чтобы стали ясны все проблемы: текстологические, периодизации творчества, жанровой определенности, традиции и новаторства и так далее — на любой исследовательский вкус. Срок вполне достаточный также и для того, чтобы уяснить, насколько удалена в будущее перспектива решения этих и еще множества проблем изучения творчества писателя» (*Цирк Шардам*, с. 5).

Учитывая сделанное в области хармсоведения, можно достаточно уверенно утверждать, что любой исследователь, взявшийся за такую работу, как составление и комментирование сборника текстов Хармса, волей-неволей вынужден определять свое отношение к комментаторским и текстологическим традициям, уже сложившимся в этой области. Задача рецензента в данном случае облегчается тем, что составителями двух появившихся сборников являются специалисты более чем известные, которые во многом эти традиции сами и закладывали. Так, М. Б. Мейлах еще в 1960-х годах вместе с покойным А. Александровым изучал архив Хармса, хранившийся тогда у Я. С. Друскина, а затем совместно с Вл. Эрлем приступил к изданию

за рубежом Собрания произведений писателя, из предпологавшихся девяти томов которого из-за ареста М. Мейлаха по политическому обвинению в 1983 году вышло только четыре. В. Н. Сажин также известен своими многочисленными публикациями Хармса, среди которых — три тома Полного собрания сочинений.

Возможно, все это и явилось причиной того, что составители рецензируемых сборников весьма четко и недвусмысленно формулируют свое отношение к основным эдиционным проблемам хармсоведения, занимая подчас полярные позиции. Прежде всего, это, конечно, относится к текстологии.

Любой исследователь, державший в руках хармсовские рукописи, обращал внимание на ярко выраженную в них нерегулярность орфографии и пунктуации. И если отклонения от пунктуационных норм после футуристических экспериментов никого давно не удивляют, то к орфографическим девиациям подобного отношения не сложилось. Вдобавок, в случае с рукописями Хармса мы имеем «нерегулярность в квадрате»: мало того, что подчас самые простые слова автор пишет «неправильно», а сложные — вполне нормативно, — одно и то же слово в разных текстах может писаться то в соответствии с правилами, то в их нарушение. Как же печатать такие тексты, учитывая, что практически ни один из них при жизни писателя опубликован не был и теперь печатать приходится с рукописи? Увы, здесь очень сложно выбрать безупречный путь...

М. Б. Мейлах пишет в комментариях к ранним стихам Хармса: «Мы сочли необходимым исправить, как это мы

делаем и при издании других текстов Хармса, все явные орфографические ошибки, не несущие никакой специальной смысловой нагрузки и лишь отражающие известную „неграмотность“ писателя; их сохранение представляется нам нелепостью» (*Дней катыбр*, с. 612). Увы, этот подход грешит, своего рода, «текстологическим voluntаризмом». Как определить, где «явные» орфографические ошибки, а где «неявные»? И как понять без специального исследования, несет или нет каждая конкретная орфографическая девиация смысловую нагрузку? Наконец, а что делать, например, с грамматическими нарушениями? Мы в свое время проводили подобное исследование (необходимость его была тем более очевидна, что речь шла о представителе одного из весьма радикальных направлений русского авангарда, для которого были более чем актуальны такие художественно-философские категории, как «сдвиг», «погрешность» и т. п.), в результате которого выяснилась значительная семантическая насыщенность подобных отклонений — вплоть до уровня графического оформления текста [см.: Кобринский А. «Без грамматической ошибки?..» («Орфографический «сдвиг» в текстах Даниила Хармса) // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С.186—204]. Да и в самом деле — можно ли, например, предполагать, что Хармс был настолько «неграмотен», что не знал, что слово «Русь» пишется с одним «с», а не с двумя. Судя по всему, определенную ущербность такого подхода понимал и сам Мейлах — филолог с широкой эрудицией и тонким пониманием текста, — об этом свидетельствует то, что он также заключил в кавычки слово «неграмотность», относящееся к писателю. Более того, Мейлаху не удается последовательно выдержать собственные текстологические принципы. Вот пример из стихотворения «Столкновение дуба с мудрецом»:

*вынуть руки из пищевода
легче сделать еще чево-то* (с. 119)

Здесь составитель совершенно справедливо сохранил графическое обозначение авторского интервокального оглушения в первой строке, поскольку оно, с одной стороны, противоречит фонетическим законам русского языка, а с другой — сохраняет окказиональную рифму. Не менее справедливо сохранена орфографическая «погрешность» во второй строке. Хотя рифма сохранилась бы и при нормативном написании, разрушилось бы ее графическое выражение, своего рода «rhyme for eye» на русском материале. Но уже через страницу, в том же стихотворении, мы встречаем:

*жил некий именем не славен
короче попросту Иван Буславин* (с. 121)

Оставляя в стороне исправление авторского написания (у Хармса — «имянем»), обратимся к рифме. В рукописи четко стоит: «Буславен», но Мейлах здесь — вопреки тому, что мы видели в предыдущем примере, — приводит фамилию — даже не к норме, а просто к более привыч-

ному виду. Графическое (да отчасти и фонетическое) выражение рифмы разрушено.

В другом случае, в стихотворении «Хню — друг лампы» Мейлах в полном соответствии с авторской волей приводит следующие строки:

*я думал я вижу перед собой тору
но нет без у мец* (с. 190)

Таким способом Хармс эксплицирует часто применяемый прием семантизации морфем и иных частей слова; кроме того, в данном случае возникает явственная аллюзия на хлебниковский прием — ср.: «без у» / «Тиран без тэ». Тем не менее, в другом аналогичном случае составитель авторскую волю нарушает:

*— Да Махмет, не фунт изюму,
вдруг он при-со-во-купил* (с. 124).

В рукописи дефисов нет — они поставлены составителем. В результате хармсовский прием оказывается искаженным: дефисы могут рассматриваться читателем как сигнал к скандированию текста [увы, этому фрагменту текста не повезло и в издании Сажина — здесь составитель напечатал его правильно — без дефисов, но зато разделил последний элемент слова, которое стало выглядеть так: «при со во ку пил» (с. 239). В рукописи: «при со во купил»].

Еще явственной шаткостью заявленных составителем книги «Дней катыбр» текстологических принципов видна в «Лапе». В комментариях к этой стихотворной драме Хармса Мейлах специально оговаривает особенности формы имени одного из персонажей: «Написание *Ангел Копуста*, — пишет он, — (вслед за первоначальным *Капуста* при первом появлении этого персонажа) — типичная ги-

перкоррекция Хармса» (с. 599). Это при том, что хорошо известен хармсовский принцип десемантизации фамилий — ср. хотя бы всем известный пример с последовательным написанием фамилий «Камаров», «Тапорышкин». Более того, Мейлах корректирует хармсовское написание, даже несмотря на то, что в этом же тексте этот же самый персонаж практически с каждым появлением называется по-иному (*Компуста*, *Пантоста*, *Хартраста* и т. п.)! В результате утрачивается одна из промежуточных ступеней трансформации «*Капуста* — *Копуста* — *Компуста*...», что представляется очевидным.

Менее очевидны потери текста от расстановки составителем знаков препинания. Эта проблема еще более сложная, чем связанная с орфографией, — и необходимо отметить осторожность, с которой Мейлах к ней подходит: восходящий к футуристической практике прием опускания знаков препинания в большинстве случаев сохраняется. Однако есть и обидные исключения, которые прощнее всего продемонстрировать на примере из стихотворения «Казачья смерть»:

*но тут вошел гусар болотный
и промолчал. Он был слепень* (с. 67)

В рукописи вторая из приведенных строк выглядит так:
и промолчал он был слепень.



Несложный анализ показывает, что разделение текста при публикации на синтаксические единицы лишает его изначальной семантической перегрузки.

Комментарии Мейлаха, как всегда в работах этого филолога, интересны, точны и включают большой материал, демонстрирующий широкую эрудицию автора; особенно это касается мифопоэтики. Своего рода украшением комментария стал материал о пьесе «Елизавета Бам» — с тщательным анализом предшествующих публикаций и сведением воедино многочисленных источников текста, включая даже «бродячие» списки. Отметим только незначительные недочеты. Так, упоминаемый в стихотворении «Конец героя» *Алатырь* конечно не «старинный город в Чувашии» (с. 520), а знаменитый «отец камней» в средневековых русских легендах (на это справедливо указывает в своем комментарии Сажин: *Цирк Шардам*, с. 903). Вряд ли с точки зрения текстологии следовало переносить в основной текст название стихотворения «Серенада», поскольку имеется автограф (ОР ИРЛИ), в котором этого названия нет, а появляется оно лишь в списке, сделанном Г. Гором, — очевидно, название следовало привести в комментариях. И еще одно слабое место сборника — неразработанность понятия «оконченных» и «неоконченных» текстов. По крайней мере, часть «неоконченных» текстов, включенных в раздел «Из неоконченного. Экспромты», таковыми не являются, особенно это относится к произведениям, имеющим в конце авторскую датировку.

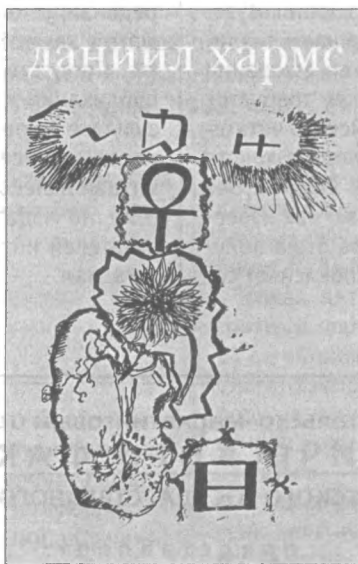
Если не особенно искушенный в хармсовской текстологии читатель взял бы труд сравнить два рецензируемых сборника друг с другом, то он бы не нашел почти ни одного одинаково напечатанного текста. Это и неудивительно: составитель второго из них — В. Сажин — придерживается принципов дипломатического издания текстов — то есть буквального воспроизведения автографа со всеми его орфографическими и пунктуационными особенностями. Нам представляется такой метод издания более релевантным по отношению к Хармсу — в самом деле, опасность изъятия из текста каких-то смысловых уровней гораздо более существенна, нежели возложение на читателя нелегкой обязанности в каждом конкретном случае самому решать, что к чему.

По сравнению с прежними изданиями Хармса Сажин вводит два новаторских момента: во-первых, он придерживается исключительно строгого хронологического принципа подачи материала: все произведения Хармса приводятся последовательно — по годам написания (точным или предположительным). Во-вторых, он отказывается от деления текстов не только на завершённые и незавершённые, но и на «взрослые» и «детские».

Первый принцип впервые дает возможность охватить как единое целое всю творческую эволюцию писателя. В этом смысле, конечно, составителю должны сказать спасибо специалисты, занимающиеся творчеством Хармса — теперь им стало очень удобно работать: все тексты расписаны по годам. С другой стороны, в угоду этому принципу оказываются разбитыми циклы, прежде всего — цикл «Случаи». Если помнить, что цикл представляет со-

бою некое целое — жанровое единство, в котором смыслопорождающими элементами являются не только составляющие его тексты, но и порядок их следования, их внутрицикловое взаимодействие, — то нельзя не признать, что в результате избранного составителем типа публикации читатель получил искаженного Хармса. Что касается второго отмеченного нами принципа, то он, безусловно, должен быть оценен высоко. В отличие от Введенского связь между «детским» и «взрослым» творчеством Хармса весьма значительна — и соединение двух этих типов текстов помогает нам гораздо более отчетливо представить себе, как происходило реальное взаимодействие между этими направлениями творчества писателя.

Однако при всей полноте (в книгу вошли практически все известные художественные произведения Хармса) и текстологической последовательности сборник «Цирк Шардам», к сожалению, не свободен и от недостатков, некоторые из которых являются «продолжением достоинств». Так, статус печатки в обычном и дипломатическом изданиях на порядок разный. Если в первом случае это досадная оплошность, то в последнем достаточно двух-трех обнаруженных опечаток, чтобы это привело к полной потере доверия к сборнику со всеми вытекающими из этого последствиями. А печатки, увы, имеются. Приведем лишь некоторые примеры. Вместо авторского «гландис отгада» напечатано «гландие отгада» (с. 325); вместо правильного «Эх, мамашм» — «Эх, мамаша» (с. 652) — исправление тем более непоследовательное, что в Полном собрании сочинений сам же Сажин приводит это слово правильно — как в рукописи. Явной опечаткой представляется



точка в середине строки «земля. поднимается в лоб» (с. 346). Неправильным прочтением рукописи вызвано напечатание «морожка» (вместо авторского — «морощка») — с. 568.

Некоторым нарушением принципа дипломатического издания следует, очевидно, считать и публикацию рассказа «Однажды Петя Гвоздиков...» (с. 702) без предшествующего ему в рукописи авторского текста: «1). Выдумать задание в 2 минуты. Заполнить эту страницу в 10 м. На сюжет: Мальчик Петя Гвоздиков забил гвоздями роаль». Этот текст приведен в комментариях (с. 1061), а ведь без него разрушается жанровое единство произведения — технического литературного упражнения.

Тип комментариев у Сажина иной, чем у Мейлаха, — в них интерпретационный элемент представлен не мифопоэтическими параллелями, а герменевтическими и интертекстуальными. При этом явственно ощущается недостаток фактического комментирования. Так, не комментируется «сикатив» (с. 382; правильно — сиккатив — вещество, ускоряющее высыхание); «цибик чая» (с. 512, 713) (изначально это слово значило — «ящик с чаем весом до двух пудов», а затем — «пачка чая»); в сценке «Ку, Шу...» никак не комментируется имя «Ламмед-Вов», которым называет себя Ку, тогда как «ламмед-вов» (ламмед-вав) на иврите — 36, число, отсылающее к еврейской легенде

КНИГИ

о «ламмедванниках» — тридцати шести праведниках, на которых держится целое поколение. Вообще, многое в текстах Хармса основано на еврейской культуре (прежде всего — мистике), которой он интересовался, рассыпаны по ним и гебраизмы. К сожалению, комментирование в этой области носит любительский характер. Слово «Шибейя!», завершающее текст «Все люди любят деньги...» (с. 1096), Сажин переводит с иврита как «Проблема!», тогда как правильно было бы переводить как «Что проблема!» (или: «Что является проблемой!»). Ситуация из рассказа «Я не стал затыкать уши...» с «голой еврейской девушкой», которая «выливает на свои половые органы из чашки молоко», комментируется так: «действия, описываемые в этом фрагменте, идентифицируются с миквой — священным обрядом очищения половых органов женщины у евреев» (с. 1097). Здесь все неверно: миква — бассейн с проточной водой для ритуального омовения (и само наименование этого омовения), используется как мужчинами, так и женщинами, женщинами значительно чаще, но в любом случае речь идет об очищении не «половых органов», а всего тела (в микву требуется окунуться с головой). Очевидно, для российского читателя следовало бы комментировать слово *тора* в тексте «Хню — друг лампы» (название текста у Сажина без объяснений опущено), как это делает Мейлах: как известно, по иудейским представлениям, вся Тора была получена Моисеем на горе Синай — и этот факт объясняет со-

положение в тексте «торы» и «каменных досок», которые, в свою очередь, через вводимый мотив *числа* актуализируют аллюзию на Доски Судьбы В. Хлебникова.

Комментируя появление у Хармса персонажа под названием «министр Пуришкевич» (с. 962), Сажин забывает упомянуть о том, что черносотенец Пуришкевич никогда не был министром. Наконец, выбирая из двух возможных комментариев — Мейлаха и Сажина — к посвящению Хармса «Тилли» в стихотворении «О том как Иван Иванович попросил...», мы, конечно, склонны отдать предпочтение первому — ссылаясь на Ю. Цивьяна, Мейлах пишет, что речь здесь идет о Тилли — персонаже фильма Ч. Чаплина «Тилли заводит роман», вышедшего на экраны в России в октябре 1925 года.

Последняя неточность — опечатка в комментариях к «Старухе» (с. 1090): повесть, конечно, писалась не в 1935, а в 1939 году.

Несмотря на все отмеченные проблемы и недостатки рецензируемых изданий, нельзя не сказать о том важном шаге в хармсоведении, который они оба собою значат. Представленные в сборниках полярные подходы к публикации хармсовских текстов сформировались в результате многолетней работы по изучению рукописного наследия писателя, причем еще в те годы, когда подобные штудии далеко не приветствовались. Появление этих двух отличных изданных книг должно еще больше поднять у читателей интерес к творчеству Даниила Хармса и к его загадкам.

АЛЕКСАНДР КОБРИНСКИЙ

Издательско-маркетинговый центр
ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА
 САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

представляет:

В. В. Колесов
Древняя Русь: Наследие в слове

Книга первая. Мир человека

Первая книга трилогии посвящена исследованию социальных терминов Древней Руси. Описаны термины родства, социальных и бытовых отношений, сложившиеся на Руси в течение нескольких веков. На изменении содержательного смысла слов показано преобразование общественной среды существования, как она предстает в сознании средневекового человека. Понятия народа, государства, общества, многочисленные формы выражения дружеских, соседских или враждебных связей, отношение к миру, стране и земле, представление о жизни, болезни и смерти, оценка человека, людей и народов по их принадлежности, происхождению и деяниям — все это показано на материале древнерусских источников и в связи с классическими работами по истории восточных славян.

и готовит к выходу в свет:

В. В. Колесов. Древняя Русь: Наследие в слове.
 Книга 2-я. Добро и Зло.

В. В. Колесов. Древняя Русь: Наследие в слове.
 Книга 3-я. Мудрость в слове.

В. С. Дуров. История Римской литературы.
 В 2-х т.

В. В. Химик. Поэтика низкого, или Просторечие как культурный элемент.

По вопросам приобретения книг и за дополнительной информацией просим обращаться:
 ИМЦ Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета.
 199164, СПб., Университетская наб., д. 11. Тел. 328-95-11.

Санкт-Петербург, Петроград, Ленинград в русской поэзии

АНТОЛОГИЯ

Сост., предисл., коммент. М. Синельникова.
СПб.: Лимбус Пресс, 1999. 672 с. Тираж 3000 экз.

Царское Село в поэзии

122 ПОЭТА О ГОРОДЕ МУЗ. 1750—2000. АНТОЛОГИЯ

Сост. Бориса Чулкова при участии Николая Якимчука.
Коммент. и прим. Бориса Чулкова при участии Владимира Васильева.
СПб.: Издательство Фонда русской поэзии при участии
альманаха «Петрополь», 1999. 400 с. Тираж 1000 экз.

«Их два, один другому равен» — цитата взята из слепневского «Последнего письма» Ахматовой (1913):

*...А возвращенье невозможно
В таинственные города —
Их два, один другому равен
Суровой красотой своей
И памятью священной славен...*

Неколичественная соизмеримость поэтической гимнографии двух таинственных городов — Петербурга и Царского Села — ставит комплектатора соответствующих антологий перед двумя противоположенными задачами: скупого отбора из тысячного списка наименований в первом случае, усилий по наращению материала — во втором. Что же до «суровости», то задача составителей состоит в построении трагической драматургии повести о двух городах, о первом из которых Ахматова писала в незавершенном стихотворении:

У города того нет от меня секретов

Чем был он и чем стал, как он губил поэтов

(ОР РНБ. Ф. 1073. № 933), а мученическая биография второго — от «за революцию осиротевших вдов» из стихов Вас. Комаровского до элегического, поминаемого И. Анненским Розового поля, бывшего местом убийства евреев в последнюю войну, — еще не прописана.

Пишущий эти строки принадлежит к той группке читателей, которая на анкетный вопрос «Какие книги Вы больше всего любите перелистывать?» назвала бы не на последнем месте стихотворные антологии. В том числе и про столицу на Неве (Петербург в произведениях русских поэтов / Ред. и вступ. ст. Глеба Алексеева. Берлин, 1923; Петербург—Петроград—Ленинград в русской поэзии / Сост. К. А. Афанасьев, В. В. Захаров, Б. Б. Томашевский. Л., 1975; Петербург в русской поэзии. XVIII — начало XX века. Поэтическая антология / Сост., автор вступ. ст. и коммент. М. В. Отрадин. Л., 1988) с выездом за город

(Цветослов утешной столицы. Поэтическая история Павловска от дней его основания, писанная именитыми и безвестными стихотворцами / Сост., подг. текста, вступ. очерк С. В. Выжевского. СПб.; Павловск, 1997).

Новая петербургологическая антология — от «Уже грозный первестник претек пропасть бездны» Кантемира до «Стриж отряда длиннокрылых навсегда закрыл их» Олега Григорьева — претензий не вызывает, она по отбору не судима, как и любая антология, которая в конце концов может служить и справочником, а в области справочников — всякое даяние благо. В ней есть несомненные находки, есть и неизбежные слабости, когда поставлена цель непременно представить какое-то имя, а прямо подходящие по теме недлинные стихи этого автора удручающе бледны. Смятения и терзания составителя, вынужденного отказываться от очень многого, вызывают неложное сочувствие.

У каждого из любителей антологий неминуемо исподволь складывается воображаемая своя. Мне, к примеру, будь сказано, жаль не найти в петроградско-ленинградском корпусе города Бориса Евгеньева (Рапгофа; по-видимому, сгинувшего в блокаду в застенках):

*Владеет Петербургом тишина,
Прошедшим дышат каменные груды;
И только из открытого окна
Трещат кузнечиками Ундервуды*

(Б. Евгеньев. Заря. Пг., 1921. С.10) и Петра Волкова — «Китайская скрипка в толкучке Сенной» (Ушкуйники. Альманах. Пг., 1922. С.30), Людмилы Поповой —

*Как в час растрачивали год,
И легче, и затейливей,
Чем ветер на Обводном врет
О Леньке Пантелееве*

(Собрание стихотворений. Ленинградский Союз Поэтов. Л., 1926. С.45).

*Эх, вези же, дружок, поскорей,
По торцам, да по камушкам сбитым,*

КНИГИ

*Мы простимся с тобой на заре
На мосту Лейтенанта Шмидта*

(Альманах «Ларь». Стихотворения. Л., 1927. С. 32) и Михаила Фромана

*На повороте, скрипом жаля,
Трамвай, кренясь, замедлил бег,
А на гранитном лбу Лассаля
Все та же мысль и тот же снег*

(М. Фроман. Память. Л., 1927. С. 29), Надежды Рославлевой — «На Мойке дом двенадцать, помнишь?» (Костер. Ленинградский Союз Поэтов. Л., 1927. С. 76) и Лидии Аверьяновой, чья приверженность поэтической теме граничила с житейским подвигом (подборку ее «Стихов о Петербурге» см.: Звезда. 1995. № 2. С. 123—129). Прерву перечисление, напомнив, что у каждого делегата обозначенной выше группки мог бы выстроиться свой длинный перечень добавок, так что не вовсе преувеличением кажется мысль, что можно бы составить альтернативные сорок два печатных листа с полностью иным составом. Во всяком случае, отдельную антологию эмигрантских стихов, сильно расширяющую двадцатистраничный раздел «На земле была одна столица», можно представить себе вполне реально (одно только важное, на мой взгляд, имя назову здесь — Татяна Остроумова).

Можно посетовать на мелкие неточности в справках об авторах (а ремарка «отчество неизвестно» на с. 632 уж просто невозможна в рубрике «Комментарии»), но сразу же скажем, что второе из обозреваемых здесь изданий, конечно, значительно более любительское. Там и в комментарии, помимо типовых ошибок, — например, «барышни, читающие Локка» у Вс. Рождественского читают отнюдь не «Опыт о человеческом разуме», а беллетриста У. Дж. Локка (1863—1930), меж тем как Лещенко, исполнитель «Дуни» и «Татьяны» (Марка Марьяновского), не Лев, а Петр Константинович — встречаются и поспешные утверждения (Анненский не директорствовал в той гимназии, где училась Ахматова, а Вл. Палей две книги своих стихов выпустил), и доверчиво заимствованные из малонадежных изданий странные пояснения («О знал ли он, любимец двух столетий, как грозно третьим будет принят он» у Ахматовой в «Русском Трианоне», надо полагать, совсем не А. С. Пушкин, а царскосельский парк), и обескураживающие признания («Паллада. Личность не установлена»). Да и в составе бросаются в глаза очевидные упущения, — скажем, экспромт Гумилева 1919 года:

*Не Царское село, к несчастью,
А Детское село, ей-ей,
Что ж лучше, жить царей под властью
Иль быть забавой злых детей*

(Наш мир. Берлин. 1925. № 2. С. 2; о печатной истории этого экспромта см. заметку А. Устинова в кн.: A Sense of Place. Tsarskoe Selo and its Poets / Ed. by Lev Loseff and

Barry Scherr. Columbus, Ohio, 1993. P. 306—309), или стихотворение Федора Сологуба 1925 года:

*Прозрачной ночью от вокзала
По царскосельской тишине
Шел босиком я, очень мало
Прохожих попадалось мне...*

(Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М. М. Павловой и А. В. Лаврова. М., 1997. С. 141), или цикл стихов Сергея Гедройца (В. И. Гедройц) 1925 года — о царскосельском вокзале, о дворце, о госпитале, о памятнике Пушкину, о домике Алексея, о доме Гумилевых на Малой улице (Лица. Биографический альманах. 1. М.; СПб., 1992. С. 296—298; публ. А. Г. Меца). Можно было включить поболее ахматовских стихов — подборку их, правда, с некоторым избытком, можно найти в книжке: Ахматова А. Царскосельские строки / Вступ. ст., сост. и коммент. С. И. Сенина. СПб.; Пушкин, 1998. К примеру, хороша незавершенная строфа «Поэмы без героя»:

*Ты приедешь в черной карете,
Царскосельские пони эти
И упряжка их a l'anglaise
На минуту напоминают детство
И отвергнутое наследство...*

к сожалению, публикуемая всегда с неточностью, разрушающей именно местный ее колорит — «кони» вместо «пони» (за «лошадок» в стихах 1911 года о Царском Селе напрасно критики упрекали Ахматову в «лже-ребячестве»), столь памятных местным зимогорам: см., например, описание выезда артистки Домашевой на концерты в Павловске (Тираспольская Н. Л. Жизнь актрисы. М.; Л., 1962. С. 194). Вообще, хорошо бы (хотя, разумеется, это личное дело со-

ставителей) уравновесить то, что Ахматова называла «царскосельский сюсюк», стихами, в которых отразилась неказовая сторона жизни города муз, вроде «Нервов» И. Анненского, за которыми стоит доподлинный звуковой фон царской резиденции — все эти «ландышов цветов, незабудок цветов, фи-а-лок.» и «крингули выборгские самые лютшие ривёз!». Кажется, вообще не совсем безразлично для стихов Анненского, что они написаны в доме, где его владелица, вдова генерал-майора Панпушко, обнаружила, что прислуга — а именно Ольга Цыганкова — воровала (Царскосельское дело. 1910. 6 января), а за два года до того другая служанка была поймана на тайной продаже вина. Барочные образы тончайшей лирики — «и парков черные бездонные пруды, давно готовые для спелого страдания...» в «Сентябре» — подсвечиваются рутиной полицейской хроники, когда из Колонистского пруда извлекали труп неизвестного без знаков насилия (Царскосельское дело. 1906. 29 сентября).

Как бы то ни было, собирание стихов по этой теме (как, кстати, и по многим, если не всем, другим) стоит всячески приветствовать. Те наращивания к антологии Э. Голлербаса (по рассеянности не названной во введении; замечу, что вообще называть источники для книжной культуры не менее важно, чем называть спонсоров), которые предъявлены в этом издании, могут быть значительно



расширены. Это, во-первых, относится к эмигрантской литературе (один пример такой недостаки составитель назвал в предисловии, пользуясь случаем восполнить:

*Опять я слышу снежных весей
Особенную тишину.
На гвоздик маленький повесил
Господь огромную луну.*

*Глокает снег скрипуче ноги.
Полянам этим где предел?
Быть может, здесь могила многих,
Как синий лед застывших тел.*

*Астрологические знаки
Судьбы на небе обману..
Оголодалые собаки
В деревне воют на луну.*

Павловск — Царское Село, 1920

— В. Пастухов. Хрупкий полет. Книга стихов. Нью-Йорк, 1967. С.30), среди деятелей которой немало выходцев из Царского Села. Так, ряд стихотворений на местную тему напечатал А. И. Плюшков (псевдонимы: «А. Угрюмов», «А. Сиверский» и др.; 1897—1968). Приведу, например, его стихотворение «Анна Ахматова в Царскосельском парке в 1913 году»:

*Тихо хрустнули пальцы. Упали на выступ колена
Две бессильных и узких руки — два усталых и тонких
крыла.*

*Поспешив в эту даль, в эту глушь, в эту тишь
из домашнего плена,*

Оторвать она взгляд от озер не могла.

*Там же, крыльями взмыв, попирал тяжелой бронзой
колонну
Победитель-орел, устремляясь в движении к озеру —
вниз.*

*Стоны чуткого сердца ее и неслышные орлие стоны
Кружевными узорами в строфы плелись.
Возникали в тревожных аллеях тревожным дрожанием
«Четки».*

*Выше, выше вздымаясь — в бездонную лунную синь.
Помню — взгляд напряженный и профиль отточенно-
четкий,*

Так похожий на профили статуй-богинь.

(Возрождение. 1965. № 165. С. 55)

А во-вторых, это рукописное наследие детскосельских поэтов. Некоторые имена уже названы в печати, например М. И. Травчетов (1889—1941; см.: Дубровская С. И. Поэт, ученик И. Анненского // Вперед. Г. Пушкин. 1977. 17 марта). Других еще надо разыскивать по архивным источникам — см., например, в Рукописном отделе Пушкинского Дома воспоминания Д. И. Зиневич «О детскосельском поэтическом кружке».

Сам я живу в месте под названием Гило, по поводу которого мой питерский друг пошутил: «Поедем в царское Гило», и я в высшей степени рад тому, что эти две книжки стоят у меня в Гило на ближайшей книжной полке.

РОМАН ТИМЕНЧИК
Иерусалим

ИГОРЬ ХОЛИН

Избранное

СТИХИ И ПОЭМЫ

М.: Новое литературное обозрение, 1999. 318 с. Тираж не указан.

У русского поэтического самиздата было два принца — Красовицкий и Холин. Не допущенные властью к печатным станкам, оба тем не менее много лет являлись важнейшими факторами поэзии послесталинской эпохи. Их стихи разлетались машинописно и устно по всей России: Красовицкий замкнул на себя все цепи классики, Холин заговорил незнакомыми дотоле понятиями.

Красовицкий, достигнув, отрекся, Холин отрекся и пошел в неведомое. Красовицкий запретил публиковать свои стихи тех героических времен, Холин хотел, чтоб его читали и в старых, и в новых ипостасях.

После многолетнего хождения в рукописях были изданы в России и на Западе несколько тонких холинских брошюр, но они мало чем отличались от самиздата. И вот, наконец, вышла книга, которую можно назвать первой книгой поэта. Холин не успел ее увидеть, он умер на пороге этого события. С выходом «Избранного» закончился элитарный период распространения холинской поэзии, который продолжался около сорока лет; начался период всенародный.

«Избранное» является книгой для всех, в ней нет комментариев, нет научных сопроводительных текстов, это книга для тех, кто читает поэзию в ее разных видах и лицах. Вместе с тем первая книга стихов Игоря Холина именно в силу неизученности творчества поэта несет в себе один, но серьезный изъян. Дело в том, что Холин еще в конце 60-х подготовил точные варианты своих стихов и поэм. То есть поэт 60-х годов в самих 60-х годах, исходя из своей концепции того времени, точно обозначил параметры своей работы. Это отразилось и в бытовой лексике, и в построении фраз, и в упоминании имен.

В книге «Избранного» присутствует огромное количество поздних вариантов, которые, не исключено, принадлежат самому автору, а может быть, являются и наносными искажениями. Как мы знаем, холинский самиздат был обширен, и следовать нужно только тем текстам, которые вышли в те годы непосредственно от самого Холина. Но и поздний Холин не был легитимен до конца в переделке своих вещей 60-х годов, это был уже другой человек в других поэтообстоятельствах.

Холин 60-х — это один из первых русских поэтов-концептуалистов. Тогда этот термин еще не бытовал в литературе и все мы пользовались более обширным термином «поп-арт», так как поп-арт, собственно, и был отцом концептуализма. На 182-й странице книги мы видим название главы «Поп или конкрет стихи». Подлинное холинское название 60-х — «Поп стихи». Никакого конкретизма в те годы не было в России, и словом этим не пользовались, его потом в 70-х искусственно придумали для альманаха «Аполлонь-77», вышедшего в Париже. Очевидно, это название показалось кому-то очень европейским, а значит — красивым. Этот конкретизм тогда цвел по всему миру и дошел, наконец, до периферийного сознания в Москве.

Глава «Жители барака» — позднее объяснительное название, подлинное имя цикла — «Барачные», и в этом имени есть смысл не бытовой, а литературный.

Поэма «Умер Земной Шар», одна из основополагающих вещей русского литературного авангарда второй половины XX века, искажена в целом ряде принципиальных позиций. Выброшен конец главы «11-б. Гении (самая длинная)» (в книге «Друзья Земного Шара»), который чрезвычайно важен для понимания принципов русского поэтического концептуализма. А исчезнувший конец таков:

*Тот кто впервые напечатает эту поэму
Друг
Земного Шара*

Тут следует минутная пауза, каждый может добавить имена друзей Земного Шара к этой главе. [Кстати, поэма «Умер Земной Шар» впервые была опубликована в газете «Левиафан» № 3 (Иерусалим, 1980) именно с этой концовкой главы. Но, к сожалению, из рукописи выпали две страницы глав 18, 19, и поэма была опубликована с досадной лакуной, но по тем временам выбирать не прихо-

дилось, публикация была слишком важна в своей актуальности.]

Названия глав поэмы в «Избранном» не пронумерованы и искажены — все это поздние наслоения, требующие чистки. Имена друзей Земного Шара составлены, как можно полагать, самим Холиным в 90-е годы, таким образом искажено литературно-историческое лицо поэмы 60-х годов. Хотя автор и дает карт-бланш всем (в том числе и себе) на добавления, но это все не более чем литературный прием, и эти добавления должны быть четко отмечены как поздние (не важно — авторские или издательские), как и было сделано в «Левиафане». Иначе дико звучат в тексте поэмы имена, выплывшие на говорение через два-три десятилетия.

Вообще в текстовом смысле книге «Избранное» доверять не приходится, и опять-таки не имеет значения, чьи это искажения — позднего самиздата или самого Игоря Холина. Холин 60-х и Холин 90-х — это во многом разные поэты, разные люди, поздняя переделка текстов даже самим автором никогда ни к чему хорошему не приводила, всегда в таких случаях происходит потеря не только исторического, но и литературного смысла.

Конечно, можно понять, что Генрих Сапгир как соредатор дал свою легитимацию этим искажениям, — кто был другом, более близким Холину, как не он, но все же Сапгир не специалист-холиновед и сам поэт принципиально иной. Выход книги «Избранное» Игоря Холина — это чрезвычайно важное событие в русской литературе, но будущим исследователям придется отнестись к ней с осторожностью. В этом смысле книга продолжает традицию многочисленных самиздатских перепечаток — поэзия для души и чтения, научная проверка крупнейшего русского поэта еще ждет нас и, может быть, даже в этом же издательстве, которое много весит в современной русской культуре.

МИХАИЛ ГРОБМАН
Тель-Авив

ЕВГЕНИЙ ПОПОВ

Подлинная история «Зеленых музыкантов»

РОМАН-КОММЕНТАРИЙ

М.: Вагриус, 1999. 368 с. Тираж 5000 экз.



Подлинная история „Зеленых музыкантов“ — это книга, в которой Евгений Попов объединил 50-страничную рукопись «Зеленые музыканты» 1974 года и 300 страниц комментариев к ней, общим числом 888. Цель книги, как записано в предисловии, состоит в том, чтобы показать молодежи историю промотавшихся отцов. Формальная задача — спародировать академические издания, образчиком коих служит комментарий Лотмана к «Евгению Онегину», в котором, по мнению Попова, смешались, с одной стороны, «заумный» структурализм, а с другой — абсолютно ясные вещи, каса-

ющиеся быта пушкинской эпохи. Однако ни дидактическая цель, ни псевдоструктуральная конструкция «Подлинной истории...» не объясняют даже половины замысла писателя: скрытая от собеседников, но демонстративно явленная в самом тексте суть — пародия на некогда прогремевший «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского.

По мысли Тынянова, суть пародии заключается в смещении модного жанра на периферию, в выдаче ему, так сказать, свидетельства на штамп, клише, автоматизм. Новый роман Попова, в этом отношении, попадает в яблочко. Действительно, потенциально бесконечные тексты

всех родов и видов, обрастающие бесконечными своими и чужими комментариями, почти заполнили русскую литературу. Однако пародия Попова не только высмеивает штампы этой романистики, захлебывающейся в своей безудержной и бесконечной нарциссической речевой деятельности, но и развенчивает ее идеологию самым карнавальным образом. По воплощенной в «Бесконечном тупике» мысли Галковского, заимствованной им у Розанова, Россию погубила ее литература. Литература завела в бесконечный тупик — он же бесконечный текст, бесконечно воспроизводящий этот тупик — он же бесконечно упирающийся в тупик печатной страницы взгляд русского интеллигента (скажем, читающего роман Галковского). Попов в своей беллетризованной истории «Зеленые музыканты» передегеривает версию Розанова—Галковского, превращая русского писателя в советского бюрократа: «Все маячит и маячит (33), мельтесит (34) перед глазами сложнейшая (35) фигура Ивана Иваныча, человека ныне (36) весьма в нашем городе уважаемого, члена многих постоянных и временных комиссий, талантливого хозяйственника (37), депутата (38), моего не очень близкого знакомого (39)» (в скобках — номера комментариев, представленные Евгением Поповым. — Н. Г.).

История «Зеленых музыкантов» посвящена литературной молодости Ивана Иваныча, в начале своей карьеры подкармливающего незнакомого журналиста, имеющего доступ к литературным сферам, ливерными пирожками. «„Хихи пишешь или зозу?“ — невнятно произнес газетный работник, ибо рот его был занят в этот момент упомянутой пищей». Выясняется, что герой грешит и тем и другим. Графоманский рассказ героя, приведенный внутри этого текста в тексте, поразительно напоминает ранние вещи Сорокина: «С год назад я работал простым почтальоном в небольшом сибирском колхозе, который славится своими телятами (101)». Однако зеленые музыканты возникают в тексте в связи с совершенно иным грехом Ивана Иваныча, а именно — прелюбодением. «„Ты уже уходишь? — очнулся Иван Иваныч (311). Она медлила (312). — Куда на ночь глядя? Ночуй у меня сегодня“, — (313) отводил глаза в сторону, сказал он». Прелюбодение наказывается самым жестоким образом: любовница Милка уходит от героя к музыканту из ресторана, которого Иван Иваныч способен воспринимать лишь через нагрывшую зеленую муть писательского труда: «Он [творческий метод] заключался в том, что Иван Иваныч теперь уже почти в любое время суток лежал на упомянутом диванчике, завернутый в упомянутую простыню и грязное одеяло (462). И не спал он, не дремал, не читал, не курил — он *работал*. Текла, текла в размягченном мозгу, переливалась всякая зеленая муть, масса, субстанция — фон».

Помимо мистической составляющей креативной работы, «зеленого», так сказать, труда, книга карнализует экономику и социологию литературного производства. Если Галковский работает на глобальном объеме русской культуры XIX—XX веков, то Попов разворачивает шутовскую, но довольно полную картину литературного быта второй половины XX века. Комментарии тасуют карточ-

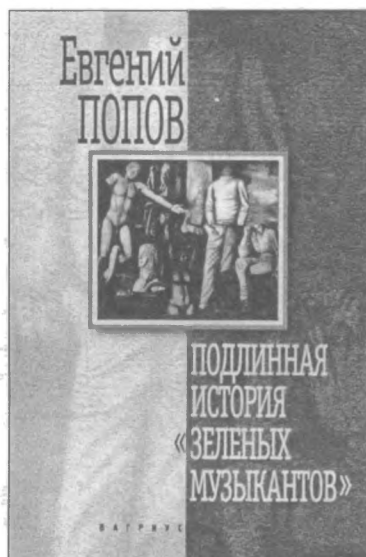
ную колоду сведений: от размера гонораров в «Литгазете» до подробной детализации быта графомана, вынужденного из-за скудной жилплощади писать стихи, сидя на унитазах. Карнавализованные исследования судеб отдельных русских писателей соседствуют с комизмом самого сопоставления их творческой работы. Комментарий № 483 [«У меня мать умерла, — сказал Иван Иваныч. — Да? — Попугасов сделал озабоченную мину (483)»] разрастается во «вложенный» 25-страничный роман под названием «Мина», посвященный сравнительному анализу литературной производительности трех писателей, каждый из которых пишет свой роман под названием «Мина».

Галерею действующих лиц «Бесконечного тупика» пародирует у Попова «Именной указатель персонажей, упомянутых в комментариях, составленный автором исключительно для комфорта читателей во время их странствий по книге». Выясняется, что несерьезный «джентльменский набор» имен ненамного отличается от серьезного «джентльменского набора» Галковского, который содержит лиц, значимых для сознания русского интеллигента. Вот фрагмент, выхваченный из «Зеленых музыкантов» произвольным: «ЭДИП, царь 171, 359. ЭКЗЮПЕРИ А., писатель 222. ЭРЕНБУРГ И., писатель 228, 298. ЭРИК СВЯТОЙ, король 483. ЮЙ ИЧЖУН, китайский профессор-славист 826».

Сама структура комментариев упрощена по сравнению с пародируемым источником с целью его дискредитации: у Попова нет ни визуального путеводителя по «Тупику», чрезвычайно напоминающего корневую систему растения, как это было у Галковского, ни самой ризоматической грибницы отсылок, позволяющей читать комментарий к комментарию, и т. д. Число сносок в «Зеленых музыкантах» фактически и стилистически «снижает» число сносок в «Бесконечном тупике» (949), становясь, вдобавок, шутовским вариантом числа зверя, которое, как известно, читается и сверху, и снизу, и справа, и слева, но не одинаково, а в зеркальном отражении. 888 всегда будет 888, и только переворачивание числа «на бок» даст наложенные друг на друга знаки бесконечности. Альтернатива апокалиптическому «Бесконечному тупику» оказывается тоже бесконечной, но совсем в другом, более оптимистическом, карнавальном ракурсе.

Позиционируя себя в качестве скомороха, вышучивающего «серьезный» труд конца XX века, Попов подключает к символическому капиталу своего собственного имени инвестиции имени Галковского, но не только их. Стерев в своем романе-комментарии границу между академическим изданием и народно-шутовским и породив тем самым в рамках многоаспектного пародии новый романский жанр, Попов присваивает сразу две великих роли: великого Пушкина, перенесшего на русскую почву жанр романа в стихах, и великого Лотмана, написавшего к этому роману комментарий. При этом литератор и литературовед в Попове под занавес тысячелетия встречаются как родного третьего собрата — коммерсанта, печатающего столь изысканный пародийный текст в коммерческом издательстве «Вагриус».

НАДЕЖДА ГРИГОРЬЕВА



ВИКТОР ЕРОФЕЕВ

Энциклопедия русской души

РОМАН С ЭНЦИКЛОПЕДИЕЙ

М.: Подкова, Деконт+, 1999. 248 с. Тираж 10 000 экз.

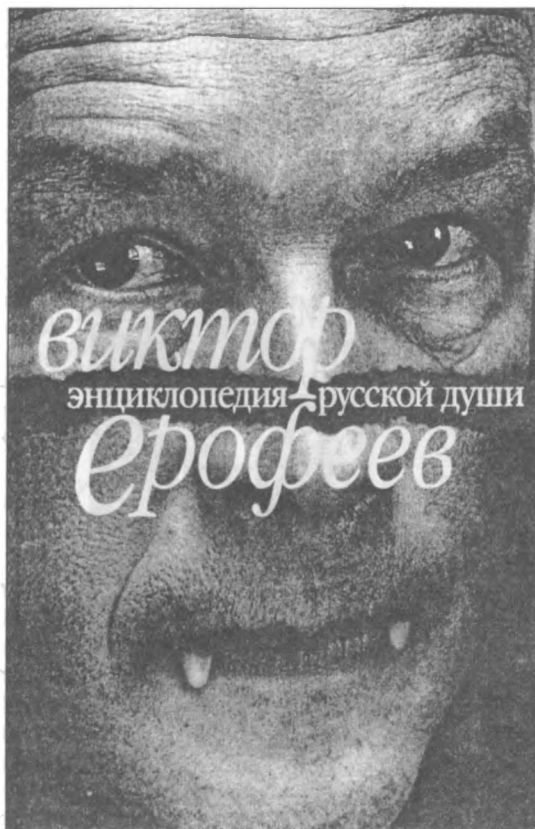
Книга состоит из лирико-иронических, исповедально-ернических миниатюр. Часть из них печаталась в «Общей газете», часть публикуется впервые. Газетная, фельетонная ругань «спаяна» неким сюжетом, не то пародийным, не то мистическим, но о сюжете — ниже. О нем — разговор особый.

На глянцевой обложке изображен сам автор в вампирском облике. Элегантная помятость, красные глаза, изящно подточенные клычки — хорошо воспитанный вурдалак после хорошего запы. Назовем автора — Вика (Вик. Ерофеев). Ему идет быть Викером. Звучит дивно «по-зарубежному». *Weeker. So? Уикер.* Он — азиопец, в этом его единственное отличие от евразийцев.

Очень интересная проблема начинает занимать внимательного читателя (рассудительного читателя), едва лишь он (бульк!) окунается в мир Викера. Это животрепещущая (как недавно выуженная рыба на влажном песке) проблема самоненависти, *Selbsthass*, как говорят немцы. Шафаревич неправоммерно ее сузил: русофобия — не совсем то, что самоненависть. Если верно, что расизм — примитивная форма мизантропии, то утонченная форма мизантропии, разумеется, самоненависть.

Можно было бы написать объективное, спокойное, аналитическое исследование о самоненависти в России. В гипотетическом исследовании русской самоненависти «вытянулась» бы великолепная, почти гегелевская «триада» — от Федора Котошихина, неистового ругателя русских XVII века, до патетического Печорина («как сладостно отчизну ненавидеть / и жадно ждать ее уничтоженья / и в разрушении отчизны видеть / всемирного денницу возрожденья») к вульгарно-социологическому Горькому и — к окончательному опустошению темы, к ее «механизации», «автоматизации» у Викера.

Самоненависть выпотрошена у Викера. Пустая шкура. Это — не вампирьи клыки, это — ...оскал клоуна, который разучивается смешить, и поэтому старается пугать. «Сесиль трахалась всем телом, усидчиво, бурно, остервенело, как будто чистила зубы, но было что-то механическое в подергивании ее французских сисек». С сожалением должен признать: это — автохарактеристика стиля и



метода Викера. Его самоненависть — такая же... «всем-телом-усидчивая-бурная, остервенелая»..., но что-то есть механическое в подрагивании его почти-французского стиля...

«Русский продаст душу за хороший анекдот. Он — бродячая коллекция анекдотов. Всегда наступает такой момент, когда пора рассказывать анекдоты. После четвертой перед пятой. Анекдоты делятся на подвиды». — Прочтите вслух этот отрывок, и вы сохду обнаружите его неблагозвучие. «Анекдоты» торчат, как пни, почти из каждого предложения. Это — неэлегантно. Вампиры так не ходят.

Тотальная ирония спасает Викера. В любой момент он может сказать: я всего только издеваюсь. Это — не моя речь, речь «другого», «чужого»; та речь, чьи комические нелепости я вижу не хуже вашего. Судите сами: «Мы проморгали то, что составляет эстетическую сущность Запада последних пятидесяти лет, о чем уже десятилетия назад было объявлено в двух установочных статьях журналов „Тайм“ и „Лайф“». Какая прелестная формулировочка, в полной мере советская: «установочные» статьи. Слышится что-то до боли знакомое: лекция по контрпропаганде в серьезном учреждении. — «Мы, товарищи, надо признать, проморгали установочную статью в журнале „Лайф“. Есть, товарищи, у нас недоработки, надо честно признать».

Я вовсе не придираюсь. Или — вернее: я — придираюсь, но мои мелочные придирки обусловлены жанром книга Викера. Сей-Сенагон, научившаяся ругаться матом, — заслуживает придирок. В эпопею не так заметны «шероховатости стиля», как в (скажем нежно) ...«крохотке». Более того! «Шероховатости» украшают эпопею, тогда как «крохотку» мда... мда... «крохотку» «шероховатости» губят. «Крохотки» Викера особого рода. Исповедь, притворившаяся матерной бранью? Матерная брань, притворившаяся исповедью? Викару — страшно. Эмоциональная основа «Энциклопедии русской души» — такая же, как и в фильме Алексея Германа «Хрусталева, машину!». Страх, вырвавшийся не из взрослой души художника, а из его детства. Воплощение кошмара советского барчука: какая тоненькая пленочка относительного благополучия натянута над бездной коммуналок, парадняков,

бараков, тюрем, пересылок. Интереснейший, надо признать, социолого-эстетический феномен, требующий особого изучения: точно так же, как из разложения советской элиты рождался и рождается «новый класс», так из разложения «социалистического реализма» рождается проза Викера. Викиер — гений советского «нового класса». И он же — его ужаснувшийся враг. Горе классу, который порождает таких гениев.

Будем судить художника по законам, им самим над собой поставленным. Викиер написал смешную, эксцентричную, издевательскую книгу. Прелесть этой книги — в ее исчерпывающей, абсолютной безответственности.

Было бы значительно смешнее, если бы Викиер расположил свои миниатюры в алфавитном порядке и связал бы их системой отсылок, как это и принято в энциклопедиях. В конце концов, энциклопедия перед нами или не энциклопедия? Раз энциклопедия, то было бы просто прекрасно, если бы Викиер обозначал слова «русский» и «Россия» буквами «р» и «Р». Во-первых, тем самым была бы подчеркнута энциклопедичность, наукообразность издания; во-вторых, Викиер избавился бы от слишком частого употребления одних и тех же слов; в-третьих, была бы решена важная метафизическая историософская проблема. Для русофилофа Викера слова «русский» и «Россия» равно «окаянны» («непристойны») и «священны», то есть — непроизносимы. «Р» и «р» заместили бы табуированные для русофилофа слова и заставили бы читателя поверить в серьезность виковской филофобии, фобофилии; в-четвертых, была бы решена важная эстетическая, стиливая и даже сюжетная задача — в «Энциклопедии русской души» (как и в шараде на ту же тему) недопустимо слово... (Догадайтесь, какое...)

Перейдем к достоинствам «Энциклопедии...» Краткость и беззастенчивость. Основательность безжалостных выводов. Четкий ритм в лучших миниатюрах. («В России методично перебили всех лучших. Перебили лучшую аристократию, лучших попов и монахов, лучших меньшевиков, лучших большевиков, лучшую интеллигенцию, лучших военных, лучших крестьян. Остались худшие. Самые покорные, самые трусливые, самые никакие. И я — среди них.») Спрятанный издевательский сюжет, почти детективная загадка, рассекреченная в миниатюре «зеркало». Викиер «крепит» конструкцию своей «Энциклопедии...» на пародийной детективной фабуле. «Поиски Серого» — обозначим ее так.

Викиер, американский шпион Грегори, французская славистка Сесиль, агенты российских спецслужб — Саша, Юрий Михайлыч, Пал-Палыч ищут самого главного жите-

ля-правителя нашей-этой-вашей-моей страны (нужное подчеркнуть) — Серого... Он может стать и тормозом (тррр) и мотором (фррр) реформ-возрождения-реставрации-революции-фашизации-вестернизации-исламизации-христианизации (нужное подчеркнуть) России...

Кто он — этот Серый? Он появляется в тексте то «как новый русский», то как «киллер», то как «Пугачев», то как юродивый; он то гибнет, то возрождается.

В миниатюре «зеркало» Викиер расшифровывает загадку: «Серый подошел к зеркалу и долго стоял, недоверчиво почесывая щетину. Показал зеркалу обложенный язык, повинтил пальцем у виска. „Ничего не показывает“, — сказал он, обернувшись ко мне. <...> Я подошел. Серый виделся в зеркале. „Ну, чего ты придумываешь? Вот ты“. „Где? — он потрогал себя за нос. — Нет, — сказал он. — Не отражаюсь“».

На мой взгляд, это — лучшая миниатюра во всей «Энциклопедии». Ее хочется толковать и истолковывать. Во-первых, здесь — очаровательная пародия на ходасевичевское «Перед зеркалом» («Я, я, я. Что за дикое слово! / Неужели вон тот — это я? / Разве мама любила такого, / Желто-серого, полуседого / И всезнающего, как змея?») Во-вторых, здесь ненавязчиво подчеркивается вампирическая сущность либо Серого, либо автора-героя повествования. Все зависит (сами понимаете) от того, кто не отражается в зеркале на самом деле. В-третьих, здесь дается ответ на вопрос книги: Серый — это и есть автор-герой повествования. Его «тайное тайных», его «окаянное окаянных», его «мистер Хайд», его «душа», энциклопедию которой он пишет. «Ахматову выволокли на порог дома без всякой одежды. „Народ мудрее власти!“ — завопила голая храбрая женщина. Я жадно к ней пригляделся. „Какое тяжелое заблуждение“, — содрогнулся Серый. „Губители!“ — возвестила Анна Андреевна. „Перебить ей нос! — приказал Серый охране. — И одеть потеплее“». Викиер «сплавляет» в один садистский эпизод пародию на суд Пугачева из «Капитанской дочки» и анекдот из «Ленинской» серии («Дьянь, кулачьё, расстятье, но п'режде — чаю. Хо'рошего, к'репкого чаю»). Весь эпизод оказывается фарсовым переложением известной пошлости: «Каждый народ заслуживает ту власть, которую имеет...» Серый — Пугачев — Сталин — истинно народная власть, власть народной русской души... Наша — моя — власть — вот не слишком оригинальная, но, вероятнее всего, справедливая мысль Викера. Азиопца — Викиера...

НИКИТА ЕЛИСЕЕВ

Гуманитарное агентство
АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

тел. (812) 164-27-48



АНРИ ТРУАЙЯ. Странная судьба Лермонтова
Беллетризованная (в духе А. Моруа) биография Лермонтова стала, по характеристике «Лермонтовской энциклопедии», «итогом изучения судьбы и творчества Лермонтова во Франции». Русскому читателю также будет интересен этот честный и сочувственный рассказ о великом поэте, взгляд со стороны, позволяющий избавиться от стереотипов.

И. ЭРЕНБУРГ. Стихотворения и поэмы

Серия «Новая Библиотека поэта»

Настоящее издание является наиболее полным собранием оригинальных поэтических произведений И. Г. Эренбурга. Том включает в себя все поэтические книги Эренбурга, никогда не переиздававшийся роман в стихах «В звездах», все стихотворения, опубликованные после 1915 года. Впервые в полном объеме и в соответствии с авторским замыслом публикуется по рукописи книга «Стихи о канунах» (1916). Восстановлены подготовленные Эренбургом, но не изданные книги «Noli me tangere» (1914), «Не переводя дыхания» (1924) и «Новые стихи» (1967). Ряд текстов публикуется впервые. В примечаниях использованы материалы личного архива Эренбурга, других архивов и частных собраний.

МАРИЯ РЫБАКОВА

Анна Гром и ее призрак

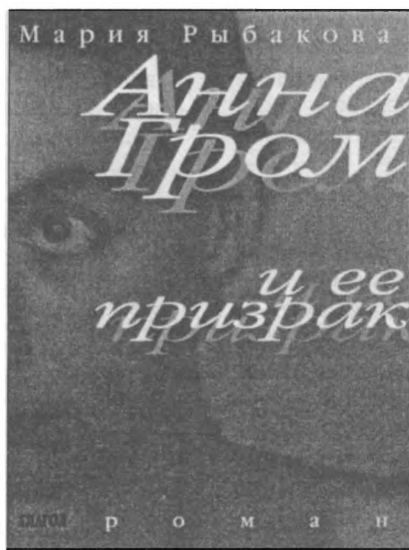
РОМАН

Послесл. В. Рудича. М.: Глагол, 1999. 224 с. Тираж 1000 экз.

Многие деятели культуры обращают внимание на забавный факт наших дней:

литературу, убитую антилитературными практиками постмодернизма, начали воспроизводить в конце 90-х не писатели, но писательницы. Так, по признанию Виктора Ерофеева, русская литература брошена мужчинами, бегущими от культуры, и воспроизводится в *contemporary art*, в основном, женщинами. В составе сборника молодых дарований, который Ерофеев в этом году экспортирует в Германию, значительная часть принадлежит перу «молодых баб». Это не единственное проявление феминизации русской словесности. Достаточно открыть любой литературный журнал, чтобы увидеть: больше половины крупных прозаических вещей написано женщинами. На фоне такой гинекоанизации слова роман Марии Рыбаковой кажется изделом, артикулирующим довольно глубинные признаки тенденции, но в традиционном ключе, дающем право на немедленное восприятие и признание в литературном сообществе, властвующем над печатными органами: «Анна Гром и ее призрак» почти одновременно начали бродить как по «толстому» журналу «Дружба народов» (1999, № 8—9), так и по издательству «Глагол».

Смерть автора, смерть книги, смерть романа и других мифических персонажей металитературного дискурса оказываются в центре внимания новой женской прозы, из мелкой бабьей экономики решившей оплакивать труп его же средствами. Рыбакова пишет не просто роман о трупе, но и от лица трупа. Однако письмо разлагающегося трупа не вызывает отвращения, поскольку само разложение табуировано нормативным литературным русским романа и его откровенно «восходящей» тенденцией — назидательным путем души на тот свет, романтической надеждой «прожечь бесконечность» при помощи любви и т. д. Композиция состоит из писем с того света (с третьего дня по сороковой), написанных от лица русской девушки Анны Гром, повесившейся в Берлине. Перед читателем разворачивается подробная земная биография умершей — ее социальное восхождение в статусе русско-еврейской эмигрантки от подавальщицы в кафе и работницы почты к студентке, изучающей латынь и древнегреческий, и восхождение ее чувств от плотских утех с некрасивыми и неумными немецкими студентами к платонической любви с похожим на грека Ульрихом Вилламовицем. Вилламовиц — немец его незаконный дед, по преданию, был видным фашистским офицером Эйдрихом, красивым и



беззастенчивым садистом. Влюбленный в легенду собственного происхождения «внук» занимается мертвыми языками и, будучи похож на «деда» как две капли воды, в то же время сравнивается в тексте с Аполлоном, поскольку красив «не той ослепительной красотой невинного куска мяса, которой красивы молодые боги, но красив по-суровому, как умный живодед, заколовший быка», — живодед, чья «высеченная из мрамора... фигура могла бы украсить площадь любого города». К нему и обращена стилизованная в христианских мотивах корреспонденция. Письма вступают в диалог с литературой всех времен: от жития святой Феодоры, сообщавшей Василию Новому о мытарствах души в течение соро-

ка дней, и до «Hochzeitsreise» Владимира Сорокина, где немецкий жених русской еврейской девушки Маши Рубинштейн ощущает себя двойником уже почившего в бозе нациста фон Небельдорфа, приходящегося ему отцом. «Вот тебе, мрамор!» — именно такими словами, манифестирующими идентификацию с античностью, просит сопроводить собственное избиение красивый молодой мазохист Небельдорф. При всем этом интертекстуальном избытии призрак Анны Гром диктует ровное, поступательное движение повествования, озаренное всполохами классического мистицизма, типа: «Внезапно молния осветила окно. Я взглянул туда и в ярком свете увидел тебя, Анна, стоящей на той дороге, что вела в горы. Ты смотрела на меня и подмигивала, как Маша перед игрой. За всполохом света ударил гром...» Таким образом, постулированная мужчинами невозможность романа игнорируется женщинами. Мария Рыбакова пишет традиционный роман в духе Набокова — ребус, требующий расшифровки.

Некоторые шифровальные приемы Рыбакова и заимствует у этого романиста русского зарубежья: на тридцать пятый день путешествий души в текст проскальзывает некая Маша Р., чей «дед был известным в России писателем». А на следующий, 36-й день Вилламовиц сам пишет письмо на тот свет, в котором признается, что все эпistolы сочинены им, начиная с третьего дня после похорон Анны Гром. Литературные практики дедов и прадедов замкнуты Машей Рыбаковой на ключ, а может быть, и множество ключей, по крайней мере один из которых хранится в тексте Ницше, толкующем легенду о нити Ариадны, и в тексте Жюль Делеза, толкующем это толкование Ницше в «Critique et clinique». Обоюдными усилиями этих мыслителей легенда о лабиринте выглядит как история Ариад-

ны-Анимы, брошенной Тезеем-Аполлоном, и отдавшейся впоследствии Быку-Дионису, к которому первоначально питала отвращение. В одной из версий мифа Ариадна, брошенная Тезеем, который победил Быка, вешается на своей знаменитой нити, так и не «взойдя» до Быка. Очевидно, именно этот вариант использует Рыбакова, чья героиня повешена при помощи нити повествования Вилламовица, закручивающей «реальное» повешение Анны Гром на несчастной страсти к мужчине, красивому, «как умный живодед, заколовший быка». Пока Анна любит Вилламовица, она отвергает жизнь, ибо Тезей-Аполлон — дух отрицания. Для Ницше Тезей-Аполлон даже не был греком, но был неким Немцем, что слывет греком, тогда как истинным греком был Бык-Дионис. В романе Рыбаковой Вилламовиц явно сопоставляется с греком, имея истинным двойником все же немца-нациста, — но вот никакого Диониса, никакого Быка в романе, в сущности, и нету...

В «Le Carte Postale» Жак Деррида считает повешение имитацией фаллоса. Мария Рыбакова имитирует Деррида («Le Carte Postale»), адаптируя его: односторонняя любовная переписка, начинающаяся цифрой «3», вклинивающийся в реальность мотив почты, отсутствие, достигающее присутствия, апология письма, латынь, древнегреки, даже немец У. Вилламовиц... Имя Вилламовица заимствовано из письма Деррида от 9 сентября 1977 года, которое начинается словами «я приеду тебя встречать» и разво-

рачивается в критику «Писем Платона», дискуссию об авторстве и давно сгнившем авторе. Предметом остракизма Деррида становится, среди прочих исследователей Платона, знаменитый немец — У. фон Вилламовиц-Мелендорф. Так Вилламовиц ли автор писем Анны Гром? И к нему ли обращены они? Не подслушал ли ариец Ульрих повесть загробного духа, который и в жизни был только призраком, если прочесть его имя наоборот: морг анна? Редуцируя Деррида, Рыбакова не выходит за пределы парадигмы дедов и прадедов, уже будучи вне ее потому только, что, перефразируя Рыбакову же: она — жива, а они — мертвы. Но жива ли она в традиционном смысле слова? Отказываясь от Диониса, она отказывается родить, по Ницше, сверхчеловека, чтобы не подкармливать землю новыми трупами. Возврат литературы к аполлоническому началу, к своего рода неозстетизму ставит в подобной прозе ситуацию, когда стилем становится вечная действительность, чьи пальцы просят к перу, к бумаге. Понятно, что такая полная иллюзий и назидательного потенциала особа не может не обратиться к вечной социально ангажированной теме противостояния России и Германии. Адаптация трупа культуры для консервативно настроенных любителей литературы — вот телеология этих новых литературных женщин.

НАДЕЖДА ГРИГОРЬЕВА

ВИКТОР СОСНОРА

Куда пошел? И где окно?

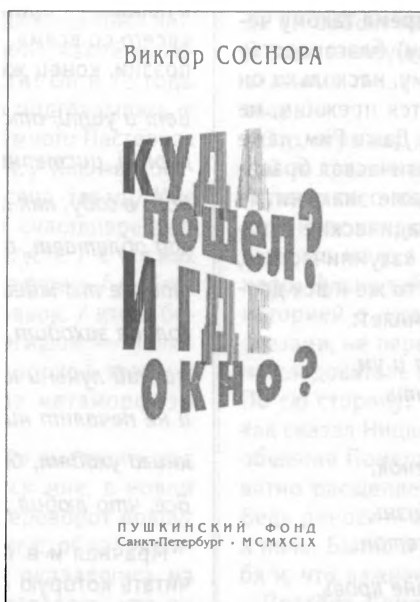
КНИГА НОВЫХ СТИХОТВОРЕНИЙ

СПб.: Пушкинский фонд, 1999. 72 с. Тираж 1000 экз.

Этого не ожидал никто. Один бывший ученик Сосноры не поверил мне, когда я сказал, что вышла новая книга его стихов.

Признаться, я и сам открывал ее не без некоторого — смешанного с естественным любопытством — страха. Все-таки пятнадцать лет как-никак. Срок немалый.

Именно столько лет не писал Соснора. Вернее, писал, но — прозу. И прозу превосходную, настолько дерзкую, настолько ни на кого и ни на что не похожую, что редакторам приходилось снабжать ее публикацию (например, в «Звезде») специальным — и словно бы оправдывающимся — предисловием. Эта свойственная даже либеральным изданиям инерция в восприятии Сосноры понятна, учитывая те аптекарские дозы, какими отпускала его цензура в советские годы (к 1986 году из 23 поэтических книг только одна вышла в том виде, в каком была задумана автором, —



«Всадники»). Но ведь и в постсоветские мало что изменилось. Мы практически до сих пор не имеем в сколько-нибудь полном, неурезанном виде «позднего» Соснору, Соснору эпохи «Хутора потерянного» и «Возвращения к морю», этого поразительного лирического эпоса, заставляющего любого непредвзятого читателя сожалеть о нерасторопности наших издательств и эстетической узости либо корпоративной ангажированности всевозможных институций, призванных если не влиять, то, по крайней мере, оперативно отзываться на «литературный процесс».

С другой стороны, для писателя масштаба Сосноры есть что-то оскорбительное в той запоздалой и скоропалительной славе, какая настигла иных «отказников» официальной литерату-

ры. Так что к сожалениям не может не примешиваться чувство известной благодарности за то, что все же есть кто-то, кто избежал печальной участи быть заживо

КНИГИ

погребенным в собрании сочинений. [В конечном счете, «виноват» в этом, без сомнения, сам Соснора. Когда-то, в романе «Дом дней», он с великолепной иронией, опережая будущих составителей школьных учебников и мемуаристов, так описал свою «поэтическую карьеру»: «До 30 лет я выступал на сценах, поя, в роли воскресителя усопших. И слава моя затмила (осветила?) мир, советско-заграничный. Но вдруг как отрезало, я совершил хадж, ушел в глушь и пил. До смерти. До потери второй головы, хоть и удалось сохранить ее, но многого уж нет в ней. О головах: и с одной я достиг в Олимпийских играх в беге на колесницах венки из фиалок с надписью. Что есть я. Но страшно подумать, что был бы я — идет с головою, а над нею возвышается вторая, еще более возвышенная. Реакция современников была б трудноописуемой.»]

И вот — после пятнадцатилетней паузы — новая книга стихов. Написанная в 1999 году, с 5 февраля по 5 августа (такова дата под последним стихотворением), в семьдесят две страницы. Внутри три раздела: «Уходят солдаты», «Уходят цыгане» и «Уходят женщины». Три салютующих залпа в воздух. Мучительная, мрачная книга. Книга прощания и ухода:

*Если, — то что будут делать тюльпаны,
лилии с молоточками, вишни и сливы,
стекла в окнах, глобусы ламп и треножник
с пчелами на меду, и бассейн, и жаровня?
я не смогу быть ни с кем ни в одной из комнат,
твой сад заморозит и ветры сломают,
камни у дома сперва разойдутся и рухнут,
псы одичают, и эту Луну не увижу, —
все, что любила ты, и то, что меня не любила.*

Пронзительная, бесконечно чистая интонация, от которой сжимается горло. Я не раз и не два прерывал чтение, поражаясь нечеловеческому (и в то же время такому человеческому, такому обезоруживающему) благородству поэта, его мужеству и силе. А еще — тому, насколько он остается верен себе в том, что не остается прежним, не повторяет, не эксплуатирует самого себя. Даже Рим, даже кони и ножи, и мятеж, и страсть, и романтическая бравада, знакомые нам по прежним стихам, даже знаменитые инверсии, звукопись, неологизмы, спорадические отголоски очень по-своему переработанного «заумничества», внутренние и асонансные рифмы, — все то же и все другое. В лучших вещах эта новизна ошеломляет:

*Ты множествен, ты эроствет и ум,
где сеять ген, кого, убив, умыть.*

*А я иду по ковылям, как Овн,
а ты одет, как девушка, в венок.*

*Я рад и редок, замахнул на Жизнь,
в ты не рок, не друг, и дал жетон.*

*Я честно вылил вниз в стакане кровь,
ты чтиво туч. Скажу и про любовь:*

*как сел щегол на лошадь, и — табун!
как бьют яйцо Земли — в лицо, в набат!*

*А я иду, как огонь и гонг времени,
а ты идешь, как девушка, — плашмя.*

В связи со вторым, «романсово-цыганским» разделом, где возникают темы луны, сабель, жандармерии, ночных убийц, Гранады и Косово, мне вспомнилась история об андалузской певице Пасторе Павон по прозвищу Девушка с Гребнями, рассказанная Лоркой. Однажды Пастора Павон — сумрачный испанский гений, равный по силе фантазиям Гойи, говорит Лорка — пела в одной таверне Кадиса. Она играла своим грудным голосом, тягучим, как расплавленное олово, мягким, будто утопающим во мху; гасила его в прядях волос, окунала в мансанию, увидела его в далекие, угрюмые заросли. Но все было напрасно: слушатели неодобрительно молчали. Тогда Девушка с Гребнями вскочила в бешенстве, волосы ее спутались как у средневековой плакальщицы, она залпом выпила стакан огненной касальи и снова запела. Запела без голоса, без дыхания, без оттенков, обожженным горлом. Пасторе Павон пришлось сорвать свой голос, потому что она знала: ее слушает взыскательная публика, которой нужна не форма, но самый нерв формы. «Голос ее уже не играл, он стал потоком крови, бесподобным в своей искренней муке, он тянулся, как тянется к пригвожденным, но полным бури ступням Иисуса рука с десятью пальцами в скульптуре Хуана де Хуни».

Нечто подобное по накалу, по испугу слышится мне и в новых стихах Сосноры, особенно тех, которые с некоторой долей условности можно назвать «гражданской лирикой». Здесь он сближается с Лоркой, Хлебниковым, Цветаевой, своим любимым Маяковским. В то же время по тематике и ритмике это самый традиционный для Сосноры, самый «ожидаемый» раздел в книге. И сказать по правде, самый неровный.

Третий же почти полностью состоит из свободных стихов, блистательных, полных сарказма, иронии и эротических экстравагантностей. Но под конец вновь начинает доминировать элегическая интонация, возвращающая нас к первой — «римско-имперской» — части и расставанию «всего со всем». Круг замыкается. Конец империи, конец поэзии, конец жизни:

*Вот и ушли, отстрелялись, солдаты, цыгане,
карты, цистерны винные, женщины множеств,
боги в саду, как потерянные, стоят с сигаретой, уходят,
сад облетает, и листья, исписанные, не колеблет,
что же ты ждешь, как столбы восходящего солнца,
солнце заходит, и больше не озаботит,
магний луны и кипящее море,
и не печалит ни прошлого губ, и ни завтра,
книги уходят, быстробегущий, я скоро!
Все, что любил я у жизни, — книги и ноги.*

Мрачная и в то же время удивительно светлая книга, читать которую подчас нестерпимо больно.

АЛЕКСАНДР СКИДАН

ИГОРЬ ПОМЕРАНЦЕВ

Почему стрекозы?

СПб.: Журнал «Звезда», 1999. 136 с. Тираж 500 экз.
(Urbi: Литературный альманах. Выпуск двадцатый.)

В современной литературе у Игоря Померанцева наилучшая из возможных «технологических», а значит, и эстетических, профориентация — он богатый путешественник. Это завидный удел. К его книгам необходимо присовокуплять географические атласы, изданные в старинном роде. С цветными этнографическими ксилографиями под папиросной бумагой, с подробными очерками нравов аборигенов, набранными петитом, с курьезами и гастрономическими рекомендациями для путешественников. Померанцев в этой постоянно меняющейся атмосфере чувствует себя как рыба в воде. Что ему до проблем «современного» лиризма, бурсачьей борьбы несуществующих школ, амбиций толстых журналов и прочего, и прочего. Вот он в новой книге «Почему стрекозы?» легко переходит от безрифменных ударника и фразовика, именуемых верлибром, к разностопному белому, а потом уж и к совсем регулярному традиционному стиху, правда, как он оправдывается, вынужденному из «ящика» дюливиальных семидесятых. Это технологическое суммирование повторяет логику устройства первой книги поэта «Стихи разных дней», изданной в 1993 году в помирающем «Совписе». Но тогда водораздел между текстами, написанными «новым» свободным стихом, и ритмически организованными пьесами 70-х был чувствительнее. Не только формально (последних в книге было меньшинство), но и эстетически. В той книге Померанцев еще не предьявлял тексты, написанные строгим регулярным стихом. В нынешней они наличествуют, и надо сказать, не портят и не опрощают нового радикального тона, так как не взирая на прошедшие годы не утратили трогательной «малоросской» летней прелести, напевности и «доздипальной», какой-то нетравматической малолетней искренности. Он в те годы словно только-только начинал учиться подглядывать, в 70-е он в основном под/посматривал. Немного Пастернак («И месяца серп / С горбинкой непрочен, / Как мартовский снег, / Как зубик молочный. / От месяца, звезд / Мне некуда деться. / Неужто мой крест — / счастливое детство?»). Немного Кузмин («В бане, в августе / в космах воды, / крепко в памяти сжав номер шкафчика / шлёпают по полу — / кто в белом слепке с плавок, / кто в белом слепке с семейных, / кто совсем нагишом — нелюдими — / мальчики и мужчины»). Без зоркой злобы и ярости, ответственных впоследствии за метаморфозы логоса и мелоса.

Если попытаться на основе этих «вешек» выстроить ход его лирической истории, то, как кажется мне, в новой книжке Померанцев совершает некий переворот вокруг оси и склеивает стиховую ленту как Мебиус, обманув читателя, обманув ожидания, незаметно оказавшись на «стороне» классического стиха. Ведь казалось, что он достиг края, по меньшей мере жанрового. Опозорил ритмизованный стих, бросил его, показал всем, как надо писать русские верлибры. И надо признать, это у него по-

лучилось. Ведь удачные верлибры в русской поэзии наперечет, а все остальное, как правило, унылый аляповато заграммированный путаный безрифменный тактовик или дольник. Но диапазон верлибров Померанцева достаточно широк, он простирается от дисметрической области, когда поэт прибегает к фразовику, до разностопных дольников. Но именно они в последней книге самые удачные. Например, одно из лучших в книге стихотворение «Зоотехник и зверок» с дактилическими окончаниями-псевдорифмами вообще является 19 стопным и более тактовиком, зрительно разбитым на краткие сегменты-строки («Животновод зооветпункта, / лесной техник, / соболевщик / косятся на *участкового* // степень вытертости шёрстки / на мордочке и вдоль позвонков зверушачьих / *подозрительна*») (курсивное выделение «псевдорифм» и разбиение двойной косой чертой на «псевдостроки» — мои. — Н. К.).

Что означает такое движение? К чему приближается Померанцев? Никто не удивится, когда он предьявит в следующей книге новые ямбы и хорей. Посмотрим.

Но пока утонченные ритмические, трудно различимые (в хорошем смысле) ходы Померанцева облечены в редкостную для русской лирики тематическую форму. Он не прибегает к шаманизму, не кличет в помощники Пафоса (капризный божок — кажется, ответственен за эрекцию), не бьется в падучей на алтаре культуры, не жалуется, не просит и не витийствует. Он словно пишет, нехорошо улыбаясь, отчеты в жанре автодоноса и самоговора. Вот один из образчиков таковых: «Он просит официанта / принести бокал коньяку. / Официант приносит. / И тогда он просит меня: / — Подержи бокал в ладони. — / Я отказал ему во всем; / неужели снова? / Его замшевые влажные глаза / висят где-то рядом. / Ладно, что я, / зверь?»

Это обрывок протокола, по меньшей мере, сегмент какой-то тревожной подлинной истории, рассказанной кем-то кому-то с глазу на глаз, а Померанцевым подслушанной. И он мелькнул где-то там тенью, убегая, чтоб рассказать это на ухо еще и нам. Нам стыдно. Будто нам это надо. Чужие тайны... Но мы травмированы. Посторонней историей о чужой конченной жизни, всеми не бывшими слезами, не пережитым позором. Но вот вопрос — почему следователь и подследственный у нас всегда за одно? По сию сторону? Потому что в каждом есть Бог, который, как сказал Ницше, на самом деле умер. И поэтическое общение Померанцева и жанрово и интонационно адекватно расщепленному шизоидному русскому сознанию. Ведь донос — это то, чем можно скрепить в речи день и ночь. Бытие и небытие. Тем более донося на самого себя и, что важнее, себе самому.

Поэтика Померанцева не апеллирует к XIX веку, для него смешно поклоняться этому травленому платяному молоху. Его культура, с ее пыльными нестойкими приметами — рестораны, гостиницы, шоссе, кладбища. Травма-

тический чин сдвинувшегося человека, по Померанцеву, это — брезгливость, вуайеризм, фобии, алчба.

Его стих ищет прибежище в прозе, он словно хочет там стихнуть, как зверок под мышкой зоотехника. И по стихам Померанцева разбросаны прозаичные приметы, как бельё утром в покинутом впопыхах номере отеля (см. одно из лучших стихотворений — «Ветер уносит осу из Босфора в Черное море»). Он любит сюжеты, чтобы было что рассказать, чтобы простодушному читателю было не скучно. Он пишет письма, галантно беседует с женщинами, корпоративно с мужчинами, с детьми и автоответчиками, иногда орет в окно. Его интонаций не перечислить.

Очарование его стиха в сарказме и точности: «Когда воду смешивают с анисовкой, / получается белый кипящий раствор. / Вот они сидят и глотают / матовые лампочки. / И уже до рассвета / что-то в них горит, / не выключается». Эти метадактили цедит ненасыщаемый гастроном и неисправимый сластолюбец. Но кто запретит богатому путешественнику насыщаться яствами и исправно предаваться сладострастию? Ведь никто кроме смерти. А она всегда рядом. Как пустота незаполненных пауз свободно варьируемых строк дольника. Как сбой пропущенных стоп фразовика. Как бесстыжая растрата интимных историй, противоположная богомерзкому скопидомству.

Меняющийся ландшафт Померанцева, тема путешествия, сопряжена с самоиницированием, с самодоказательством вовлеченности во взрослый мир. Но новые географические точки не несут нового знания, они только поставляют новую пищу неверным органам чувств. Доказывают наличие. Здесь и сейчас или там и тогда, что для

стихов едино. Теплые климаты возбуждают приступы сладострастия, холодные — праксизмы воспоминаний. Эти ландшафтные перипетии на самом деле Померанцеву не нужны. Он хочет одного — запереться и сочинять, узурпировав свою память, поедая прошлые впечатления. Карающей дневной мир, полный обязательств, долгов, света, сменяет ночь, замыкающая человека самого на себя, где он переворачивается, как лента Мебиуса. Он проходит еще раз все позорно потерянное, глупо растраченное, но с изнанки, и все его потери становятся неотчуждаемыми предметами роскоши. А там нет и не будет узды и преград.

Еда и питье, столь часто упоминаемые в текстах Померанцева, не связаны у него с культурным церемониалом (как со знаком «плюс», так и со знаком «минус»), а являются своеобразным гедонистическим атрибутом сегодняшней оральной культуры, все пробующей на вкус, атрибутом, гарантирующим достоверность всякого существования. Вот из «Рудиментарных стихов» женщина, когда-то любимая, отламывая ломоть, ест, не замечая, от полбуханки, в греческой таверне промакивают масляные губы лепешкой, отцовский янтарный мундштук имеет вкус, Ленчик делится с Маратом сладкой конфетной слюной. Это все знаки причастия, меты Бога. Да кто такой поэт, по большому счету? Едок, Панург, падальщик, выпотрашивающий нутро души, где чего только не понамешено, — это и детский полуразложившийся словарь из стихов 70-х, и позорный дух брезентухи и подмышек зоотехника. Там сладко живет-ся вытертому до проплешин, залюбленному «зверку», и — «у любви пламенеют ланиты».

НИКОЛАЙ КОНОНОВ

ЯРОСЛАВ МОГУТИН

Америка в моих штанах

Тверь: Kolonna Publications, 1999. 285 с. Тираж 1000 экз.

СУПЕРМОГУТИН

SS: Сверхчеловеческие Супертексты

СУПЕРКНИГА О СЕКСЕ НАСИЛИИ И СМЕРТИ

New York: [издание автора], 2000. 240 с. Тираж 1000 экз.

«Какая разница, что о поэте пишут критики, когда у поэта большой красивый член и смешная татуировка?» Я вполне согласен с этим замечанием журнала «Птюч», вынесенным на обложку «Америки в моих штанах», и сознаю полную никчемность сочинения критической статьи о книгах Могутина. Лучшей рецензией были бы не тоскливые буквы на бумаге, а злодейские хэппенинги: убийство какого-нибудь VIP (в духе любимого могутинского персонажа Эндрю Кунанана, застрелившего пингвина Версаче), захват самолета, совращение малолетних, осквернение чудотворной иконы, самосожжение на Лобном месте. Или, за неимением

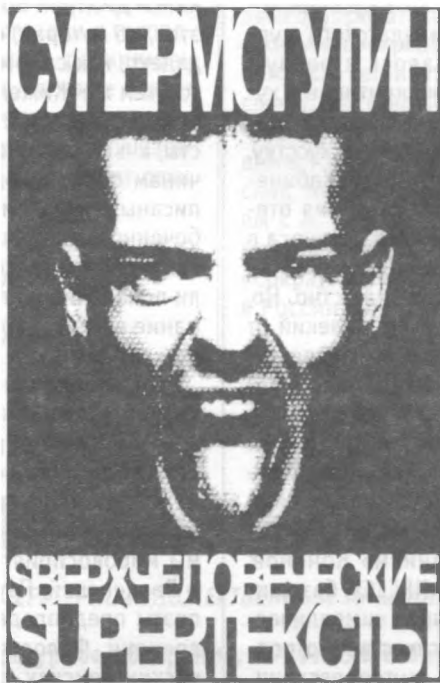
лучшего, совокупление с негром на нью-йоркском пустыре — в честь единственного красивого поступка, оправдавшего бездарную жизнь дряблого лидера НБП, которому в давние времена симпатизировал Могутин.

Достойной рецензией на книги Могутина могла бы оказаться подборка цитат, которые можно повторять, как мантры: «Не представляю себя своими родителями, потому что они никогда в жизни не были в Париже и не ели суши». Или: «В жизни тебе нужны только три вещи: правая рука, левая рука и бензопила».

«Я хочу, чтобы мои книги были запрещены во всех цивилизованных странах (не говоря уже о нецивилизован-

ных), чтобы мои книги контрабандой перевозили через границы, как оружие наркотики или детское порно, я хочу, чтобы мои книги публично сжигали на центральных площадях всех столиц мира, чтобы за мои книги могли убить, посадить или по крайней мере отлучить от церкви», — сообщает Могутин в предисловии к SS, и его пожелание уже частично оправдалось: в России против него было возбуждено уголовное дело за «разжигание межнациональной розни», а теперь и в США, где Могутин получил политическое убежище, книжные магазины отказываются продавать его сборник. Вспоминается нашумевшая история с Фернандо Аррабалем, арестованным за то, что на экземпляре своего романа он поставил автограф: «Мне насрать на родину, бога и государство». Тем же, кто называет эти цитаты дешевым эпатажем, хотелось бы напомнить слова Мандельштама о презрении, которое он испытывает к тем, кто пишет *разрешенные вещи*.

Могутин действительно пишет «не-разрешенное», и желающие могут отыскать в его текстах пренебрежение едва ли не всеми статьями уголовного кодекса, не говоря уж о правилах политкорректности. Вслед за Жаном Жене и Дэвидом Войнаровичем он выстраивает литературную биографию не из кабинетного воздуха сексуальных или криминальных фантазий — шокирует впечатлительную публику как раз то, что его сочинения обладают достоверностью документа. Надуманное и надоевшее сравнение Могутина с Лимоновым хотелось бы заменить аналогией с эгоцентриком совсем иного масштаба — Чарльзом Буковски. Подобно Буковски, Могутин протоколирует каждый свой шаг, упиваясь собственной порочностью, —



и этот шквал самолюбования провоцирует читателя, вызывая страстное желание донести в полицию, немедленно заняться мастурбацией или же зарыдать от того, что жизнь прошла напрасно.

Могутина называют гей-писателем, хотя это определение ровным счетом ничего не означает. Само представление о гетеросексуальной и гей-культуре если и уместно, то лишь в тоталитарном обществе, где геи оказываются репрессированным меньшинством, вынужденным в отместку культивировать контр-кумиров гетто. Сам Могутин говорит о том раздражении, которое вызывают у него политкорректные американские геи, думающие только о «карьере, квартире и бойфренде». «Я ненавижу этот „чистый и счастливый“ имидж безмозглых „хороших геев“, пропагандируемый в Америке Голливудом и масс-медиа. Нам нужно больше Эндрю Кунананов, больше пидоров-террористов, больше „пидоров-индивидуалистов“ типа Гинзберга, литературных уголовников типа Берроуза, больше „пидоров-злодеев“, чтобы доказать, что бунтарский дух пидорской природы еще не окончательно переварен Великим Американским Консюмеризмом». В России, едва свыкшейся с дозволенным представлением о гомосексуалистах как о безобидных мотыльках, скачущих на телеэкране в женских тряпках, такое противопоставление, возможно, покажется надуманным. Но Могутина, вполне благополучно живущего с Америкой в штанах, мнение экс-соотечественников вряд ли беспокоит. В самом деле, кому интересны люди, которые никогда не были в Париже и не ели суши.

ДМИТРИЙ ВОЛЧЕК
Прага

МАКСИМ АМЕЛИН

Dubia

КНИГА СТИХОВ

СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. 104 с. Тираж 500 экз.

(Серия «Кабинет: Картины мира. Коллекция perversus». Приложение.)

Аля начала я хотел бы воспроизвести здесь всех входящих в «редакционный кабинет» серии: Сергей Ануфриев, Сергей Бугаев (Африка), Славой Жижек, Николай Кононов, Дэвид Леви-Строс, Браха Лихтенберг Эттингер, Павел Пепперштейн, Александр Покровский, Виктор Самохвалов, Рената Салесл, Эндрю Соломон, Виктор Тупицын, Олеся Туркина и, наконец, главный редактор Виктор Мазин. Список, что и говорить, внушительный. Однако каков смысл его появления в книге *стихов*? За вычетом Николая Ко-

нонова, никто из «кабинетчиков», насколько мне известно, в проявлении особенно теплых чувств к поэзии или ее популяризации не замечен (остроумные концептуальные центоны Тупицына и пастиши Пепперштейна носят, на фоне их критико-художественной деятельности, откровенно эпизодический, маргинальный характер и к тому же направлены скорее на развенчание, дискредитацию поэтического языка; в любом случае, все говорит за то, что в штат сотрудников они попали отнюдь не за поэтические заслуги). Кроме того, непонятно, чем иностранцы, чья

сфера профессиональных интересов бесконечно далека от русской поэзии, могут быть полезны при, скажем, вынесении вердикта, кого печатать в «Коллекции *perversus*», а кого нет. Зато они безусловно полезны как фигуры, придающие внушительность издательскому *проекту*, предложением к которому — и тут мы подходим к самому главному — является «Коллекция». Проект этот культурологический и строится вокруг некогда самиздатского журнала «Кабинет», чье реноме складывалось в первую очередь благодаря участию в нем ведущих критиков и художников петербургской сцены, а также переводам теоретических работ, посвященных современному искусству, философии и психоанализу. В целом стратегию «Кабинета» можно охарактеризовать как попытку введения отечественного искусства и искусствоведческого дискурса в западный контекст. В таком контексте имена Жижека или Брахи Лихтенберг Эттингер смотрятся вполне уместно. Но, опять-таки, что должен обо всем этом думать далекий от интернациональной артистической среды и интеллектуальной моды традиционный любитель поэзии, то есть некий гипотетический читатель Максима Амелина?

По-видимому, этот гипотетический читатель должен воспринять помещенный в книге список как политическую декларацию, или, если угодно, симптом, закрепляющий за поэзией новый статус в культурной иерархии: статус *приложения*. Чуткий к «новым веяниям» Кононов, поэт, возглавляющий издательство «ИНАПРЕСС», безошибочно почувствовал, что упавшие на рынке символических ценностей бумаги поэзии можно искусственно поднять за счет искусства, прежде всего — интерпретации. Поэзия перестала быть чем-то самодостаточным, суверенным, как, впрочем, и многие другие виды искусства, которые не только уже не в состоянии обходиться без той или иной критической поддержки, но все чаще превращаются в комментарий к самим себе, отсутствующим, или, наоборот, в компендиум, энциклопедию изживающих себя на глазах приемов. Поэтому-то издатель и выкатывает тяжелую артиллерию в лице интеллектуалов, чьи имена, по всей видимости, должны придать поэтической серии товарный вид.

В эту стратегию вписывается и аннотация, представляющая автора в духе кураторского текста для выставочного буклета: «В раздел „Dubia“ у классиков обычно включают тексты, чья атрибуция может вызывать по тем или иным причинам сомнения. Выбором подобного провоцирующего названия для книги Максим Амелин ставит перед читателем сложный вопрос — что такое поэзия, поэтичность в конце XX века, как они связаны с классической традицией. Поэт предлагает свое талантливое решение этой проблемы, номинально оставаясь в рамках строгой лирической просодии. Циклы его стихов, публикуемые „Новым миром“, были удостоены престижной литературной премии „АНТИБУКЕР“ за 1998 год». Тут и реверанс в сторону модного жанра мистификации, непонятно как еще не набившего оскомину после всех павичей и эко, запрудивших книжный рынок, и отсылка к классикам, и столь обязательные сегодня якобы сомнения в инстанции авторствования, и провоцирующее название, и, разумеется, талантливое решение проблемы (талантливое в чем: не в том ли, что автор остается номенально, равно как и феноменально, верен вполне конвенциональной «поэтичности», а вся провокативность сводится к заигры-

ванию с читателем, ни в коей мере не покушаясь на привитые тому навыки чтения?). Вряд ли Кононова можно огульно обвинить в уступке господствующим — разжиженно-постмодернистским — представлениям, согласно которым искусство, дабы не потерять аудиторию, вынуждено считаться со сложившимся консенсусом вкуса, чьим проводником являются институты премий. Он напечатал книги Дмитрия Воденникова, Елены Шварц и свою — поэтов, до которых, скажем прямо, лауреату Амелину так же далеко, как самому духу его книги далеко до предпринятой тем же Жижеком ревизии идеологии. И тем не менее праздный вопрос: стал бы Николай Кононов печатать тексты, «чья атрибуция может вызвать по тем или иным причинам сомнения», не будь они косвенным образом подписаны шумным именем АНТИБУКЕРА? Как издателя, озабоченного репутацией поэтической серии, я его понимаю; как политика, рассчитывающего на нечто большее, нежели попадание в струю, — отнюдь, даже принимая во внимание всю игривость входящего в название серии термина «*perversus*».

Этот последний я все же склонен истолковать как отклонение от нормы применительно сугубо к поэзии, точнее, к ее новообретенному статусу *приложения*. Еще в конце прошлого века, и вплоть до самого последнего времени, поэзия не просто находилась в авангарде искусств, она соперничала с философией, закладывая новые формы мировосприятия. Малларме и Аполлинер, Хлебников и Введенский, Паунд и Элиот, Траклъ и Целан — именно поэты определяли интеллектуальный климат своего времени. Философская мысль, не говоря уже об эстетических поисках, до сих пор обращается к их опыту как опыту (за)предельному. И вот наступает момент (назовем его «семантической катастрофой»), когда рейтинг поэзии стремительно падает, а девальвация поэтического слова — не в последнюю очередь благодаря повышению среднего уровня версификации — приводит, по крайней мере в России, к сокрушительным последствиям, сопоставимым с крахом ортодоксального марксистско-ленинского учения. Слово бы в насмешку над Рембо, призывавшего быть «абсолютно современными», поэты, за редчайшими исключениями, начинают стыдливо отшучиваться и перепевать Серебряный век.

В случае Максима Амелина перепев становится сознательной установкой, подчиняющей себе весь материал без остатка. В отличие от Кибирова, виртуозно овладевшего некрасовско-блоковской просодией и извлекающего массу комичных эффектов из столкновения ее лежащей на слуху пафосности с иноприродными лексическими рядами (прежде всего ублюдочными советскими реалиями), материалом Амелину служит менее социально ангажированная и, так сказать, востребованная ветвь традиции: Херасков, Хвостов, Языков, Державин, Богданович, Майков. Но под сей благородной патиной, позволяющей занять по отношению к современности выгодную — эстетически неуязвимую — позицию, скрывается довольно-таки расхожий «конструктивный принцип»: это принцип римейка, опирающегося главным образом на каламбур, инверсию и всевозможное обыгрывание школьных цитат, а также на контраст торжественного, усложненного метрического рисунка, заимствованного у древних, и в высшей степени фривольного тона (или наоборот). В итоге мы имеем иронический коллаж-палимпсест, где слова глумливо кивают друг на друга, иллюстрируя азы теории интертекстуаль-

ности, еще вчера, может быть, и актуальной, но выродившейся на практике в самопотакание и конформизм.

«Вино архаизмов» Амелин хлещет почище Кривулина. Но если последний в семидесятые годы обращался к возвышенной одической интонации в поисках точки сопротивления официальной поэтике, то манипуляция Амелина смахивают на лишенную какого бы то ни было подрывного потенциала барковизиану наоборот, «опускающую» высокую речь не вопреки, а в полном согласии с господствующим стилем. «Забавный русский слог», реанимируемый им, порой действительно забавен, но чаще отдает пошлостью, в особенности там, где стихотворец покидает уютную почву стилизации и запанибратски обращается, например, к Маяковскому. Это тем более режет слух, чем, казалось бы, удачнее каламбур:

*ты, для горилл и павианов,
как вывернутый Жорж Иванов
для павианов и горилл,
поверивших, что солнце — люстра,*

*но, слава Богу, Заратустра
так никогда не говорит.*

Мило, талантливо, но... все принесено в жертву красному словцу: и Георгий Иванов, и Бог, и Заратустра, и Маяковский, послужившие не более чем поводом для упражнения в зубоскальстве *a la* капуста. Впрочем, бессмысленно упрекать автора за то, что является его вполне осознанным кредо. В рамках исповедуемой им «антикварной» или «атрибутивной» (см. аннотацию) поэтики он по своему мастеровит, чуточку по-филологически заносчив, чуточку сибарит, чуточку денди, чуточку бретер и неоакадемист в стране победившего Малевича, чуточку Бродский, или Лосев, или Кибиров, или братья Жемчужниковы с А. К. Толстым, или ранний Вс. Зельченко, который, правда, никогда не позволял себе рифмовать «стократ» и «Сократ» и откровенно заявлять, что его стихи, как и все в России, держатся на соплях.

АЛЕКСАНДР СКИДАН

Личное дело 2

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АЛЬМАНАХ

М.: Новое литературное обозрение, 1999. 236 с. Тираж не указан.

Первый выпуск альманаха «Личное дело» появился в 1991 году; он должен был презентовать литературную группу, которая так и называлась — «Альманах» и возникла во второй половине восьмидесятых в рамках московского клуба «Поэзия». Дело, однако, в том, что группа эта, включавшая авторов разного возраста и разной известности, но по большей части достаточно известных и не очень юных, сложилась на развалинах других групп, существовавших раньше. В той, прошлой, доперестроечной жизни Рубинштейн и Пригов были в общем кругу с Вс. Некрасовым и Монастырским, Айзенберг — с Сабуровым (в год выхода «Альманаха» чуть не ставшим премьер-министром России) и Иоффе, Гандлевский — с Кенжеевым, Цветковым и Сопровским, Новиков — с литинститутской шпаной, причем для каждого из них это общество было более естественным, чем соседство друг с другом. Таким образом, «Личное дело» демонстрировало реальность не только вторичную, но и, в некотором отношении, фиктивную. Стоит добавить, что альманах был иллюстрирован репродукциями картин Кабакова, Булатова, Брускина, Комара и Меламида. И в результате несведущие критики стали писать о, положим, Кибирове как о концептуалисте и судить о концептуализме по текстам Кибирова (и по живописи Комара и Меламида).

Во втором «Личном деле» авторы — те же. За прошедшее почти десятилетие все они прожили в литературе большой кусок жизни, в основном — порознь, поехали по миру (если прозаическую часть первого выпуска занимают теоретические манифесты, то второго — путевые заметки) и претерпели определенную эволюцию.

Михаил Айзенберг, например, за эти годы приобрел известность не только как поэт, но и как критик. Своеобразие его статей придает то же чувство, которое так привлекает в его стихах, — ощущение невозможности поэзии. Запрета, который надо мучительным усилием преодолеть... Пожалуй, чувство запрета у Айзенберга даже слишком сильно, а воля к его преодолению — недостаточна. Он бормочет, сдавлено шепчет («Ходасевич — скрип уключин. Я его переиграю: вовсе голос обеззвучу...»), говорит рублеными обрывками фраз («случким слогом», цитируя Гандлевского), и, кажется, не потому, что таков от природы его голос, а потому, что верит: иначе уже невозможно. И, пожалуй, то, что радует в новых текстах Айзенберга, — это шире, чем прежде, раскрытые губы, большая свобода, данная голосовым связкам:

*Не могу поверить, что мне хватало
одного удара кривого взгляда,
одного пленительного мотива,
молодой кислятины с каплей яда
или тех коротких, небрежно свитых
невозможных снов на изломе суток...*

Сергею Гандлевскому, наоборот, жесткости часто не хватает — хотя, думаю, именно его самые суровые, свободные от любого, пусть даже иронического «сентиментализма» стихи останутся в русской поэзии (например, «Устроиться на автобазу...»). Вот пример такого — жесткого, некомфортного Гандлевского из «Личного дела-2»:

*Стоит одиноко на севере диком
Писатель с обросшею шеей и тиком*

*Щеки, собирается выть.
Один-одинешенек он на дорогу
Выходит, внимают окраины Богу,
Беседуют звезды; кавычки закрыть.*

Другое дело, что «закавычивает» Гандлевский всю выскокую мифологию культуры, раскавычивая при этом свои житейские чувства и частности своей биографии... И не сказать, что «надо наоборот», что безличное выше личного — кому надо? почему выше? В конце концов, аудитория поэтических вечеров аплодирует и чуть не плачет, когда он читает «На смерть И. Б.» (речь не о Бродском): «Здесь когда-то ты жила, старшекласницей была, а сравнительно недавно своевольно умерла...» — и действительно хорошие стихи, а в глубине души сомнение: а если это доведенный до совершенства Евтушенко? С другой стороны, чем плохо довести до совершенства хоть Евтушенко, хоть что...

Самый знаменитый из альманашников-личнодельцев — Тимур Кибиров за отчетный период стал как раз чем-то вроде нового Евтушенко: не по стилю, а по социально-культурной роли, с поправкой на эпоху, конечно. Сейчас он судорожно пытается сменить имидж. «История села Перхурова», опубликованная впервые несколько лет назад, — текст, состоящий из стилизаций былины, дружеского послания XVIII века, поэмы пушкинской поры, городского романа, — нечто вроде «Быков Гелиоса», одним словом. Беда в том, что у Кибирова разностильные фрагменты никак не связаны — ни сюжетом, ни мотивами, и художественная цель оказывается несколько загадочной: разве что автор хотел продемонстрировать, что «и крестьянки любить умеют». В самом деле, стилизовано довольно ловко (в сравнении с ранним Кибировым, конечно, а не Джойсом), если не считать злоупотребления прямыми цитатами и неточных рифм (странно выглядящих в тексте якобы классической эпохи). Всякая реальность превращается у Кибирова в набор артефактов, но если артефакты 1960-х вызывают некие эмоции, с которыми можно играть, то события и цитаты, скажем, «осьмнадцатого столетия» для автора и большинства его читателей — занятая экзотика, не больше.

А вот Виталий Коваль пожалуй, наименее известен из «альманашников». Его игры с языком за десятилетие, может, и не утратили простодушного обаяния, да время изменилось... И теперь в «Исповеди стихийного гностика» слишком слышится Пригов, а афоризмы Ковалья («Уходя на тот свет, не забывай выключить этот») кажутся просто плоскими. Только «Гомон» — милый, по-настоящему поэтический текст.

Денис Новиков — самый молодой, но далеко не самый интересный автор «Личного дела». Все же за прошедшие годы его стихи стали глубже в содержательном и эмоциональном отношении, а стихотворческая техника, в первом «Личном деле» поражавшая своей, в сравнении с другими авторами, наивностью, сейчас вполне пристойна. Новиков временами очень похож то на Гандлевского («„Баней“ Толстого разбуженный Эрос, выбор профессии, путь роковой»), то на Айзенберга («Я дышал в тебе, продышал пятно и увиденным был прельщен. Да гори оно, воскресай оно хоть из пепла, а я при чем?») — но всегда несколько второсортен.

Наконец, Пригов и Рубинштейн. Эти поэты существуют в определенном диалектическом единстве, как Пушкин и Гоголь. Пригов, великолепный метафизический юморист с проблесками непредсказуемого лиризма, захотел в девяностые годы стать создателем и разрушителем условных словесных пространств — другими словами, Рубинштейном. Это было реализовано в основном на поведенческом уровне: тексты Пригова последних лет часто сухи, неряшливы и не смешны. Но в «Личное дело-2» вошли циклы «Лирические портреты литераторов» и «Ты помнишь, мама» — лучшее, созданное им за десятилетие. Во втором из них граница между подлинным чувством и его провокативной имитацией особенно, чарующе тонка:

*Ты помнишь, мама
Жили мы в лесу
Бегал я в панаме
Ветки на весу
Хвойные
Прямо лица касались
И помнишь, мама, ты сказала
Прощай, мой ласковый малыш
Ты дан был мне только дан на время
Теперь, теперь иду туда
Куда предназначено*

Что касается Льва Рубинштейна, то он, напротив, повторяет себя. А может быть, это кажется мне — читателю, для которого мир Рубинштейна уж слишком далек. Чем оригинальнее манера поэта, тем сильнее вероятность того, что в некий момент она перестанет восприниматься как эстетический феномен и станет просто визитной карточкой автора (в случае Рубинштейна это, конечно, ненамеренный каламбур).

Так или иначе, творчество именно этих двух поэтов задало ту систему отсчета, по которой мы — верно или нет — оцениваем альманах в целом. Можно по-разному относиться к творчеству Пригова и Рубинштейна, но несомненно, что за их текстами стоит определенная эстетическая позиция, что они воплощают один из важных аспектов современной культурной реальности. Конечно, то чувство «невозможности поэзии», о котором мы говорили, может возникнуть (и не раз возникало) и без Пригова с Рубинштейном — но знакомство с их творчеством очень способствует его оживлению. Забавно, что это ощущение часто сильно у поэтов, концептуализму чуждых и враждебных, но никаких следов его не обнаружить у, скажем, «альманашников» Кибирова и Новикова.

Впрочем, в отличие от поэтов традиционного склада, конституирующих окружающую их реальность как монархию, Пригов и Рубинштейн — вроде бы «республиканцы», а в республике сограждане не связаны иерархическими отношениями и вполне могут вовсе не принимать друг друга в расчет. Хотя при этом, конечно, трудно представить, что они действительно делают *общее дело*.

ВАЛЕРИЙ ШУБИНСКИЙ

Мигель де УНАМУНО. Святой Мануэль Добрый, мученик (*«Ex Libris»*)

Творчество испанского писателя и философа Мигеля де Унамуно (1864—1936) широко известно во всем мире, в том числе и в России. В настоящее издание вошли произведения, еще не известные русскому читателю. Впервые печатается перевод историко-философского романа «Мир среди войны», вдохновленного творчеством Льва Толстого. Также впервые на русском языке в полном объеме публикуется сборник лирико-философских повестей Унамуно «„Святой Мануэль Добрый, мученик“ и еще три истории».

Итало КАЛЬВИНО. Собрание сочинений в 3 томах (*«Ex Libris»*)

Один из самых популярных писателей послевоенной Италии, Итало Кальвино (1923—1985), с триумфом вошедший в европейскую литературу, соединил в своем творчестве фантастику средневековых рыцарских романов, дух волшебной сказки и гротескную реальность. В настоящем собрании сочинений — и грациозная мистификация («Если однажды зимней ночью путник»), и фантастические миры на грани человеческого и животного («Под солнцем ягуара»), и магия карт Таро («Замок скрестившихся судеб» и «Таверна скрестившихся судеб»), и путешествие по ирреальному («Невидимые города»), и полные гротеска рассказы. Отдельным изданием выходит избранная эссеистика.

Джеймс ДЖОЙС. Собрание сочинений в 2-х томах (*«Ex Libris»*)

Великий ирландский писатель Джеймс Джойс вряд ли нуждается в особом представлении. Веер стилей, техник и картин, богатство аллюзий и наслоение всех возможных текстов, вечность, помещенная в один день, мир города и город мира, антипод гомеровской «Одиссеи» и создание нового мифа — все это самый известный роман XX века — «Улисс». Помимо классических переводов, подвергнутых основательной ревизии, впервые по-русски публикуются неоконченный роман «Стивен герой», набросок «Портрет», письма и эссе Джойса.

Адольфо БИОЙ КАСАРЕС. План побега (*«Ex Libris»*)

В мировую литературу XX века аргентинский прозаик Адольфо Бийо Касарес (1914—1999) вошел вместе с Борхесом и Кортасаром, с которыми он был связан и дружески, и творчески. Творчество Бийо Касареса уже получило широкую известность у русских читателей. В настоящий том замечательного аргентинского писателя включены его лучшие произведения, написанные в жанре «интеллектуальной фантастики». Это романы «План побега», «Сон о героях», «Спящие на солнце» и избранные рассказы разных лет.

Элиас КАНЕТТИ. Ослепление (*«Ex Libris»*)

Роман «Ослепление» (1931) выдающегося австрийского писателя, лауреата Нобелевской премии Элиаса Канетти (1905—1995) завоевал международную известность и переведен на многие языки. События, разворачивающиеся в романе, имеют аналогию и с нашим временем: нормальность действующих лиц носит сомнительный характер и постоянно готова обернуться сумасшествием, вылиться в жуткие формы массового психоза.

Октавио ПАС. Явленная тайна

Мексиканский поэт, эссеист, философ, лауреат Нобелевской премии Октавио Пас (1914—1998) — один из самых значительных и самобытных писателей XX столетия. Сборник «Явленная тайна» впервые знакомит русского читателя с богатым и многогранным творческим наследием великого мексиканца. Его поэзия, разнообразная по стилям, богатая метафорами, философски афористичная, оказала большое влияние на многих поэтов не только Латинской Америки и Испании, но и всего мира. Его эссеистика, пронизанная «духом Мексики», позволила мексиканцам осознать свое место в мировой культуре. В сборник включены избранные стихи, рассказы и наиболее значительные эссе из разных книг Октавио Паса.

Уолтер АБИШ. Сколь это по-немецки. Роман. В совершенном будущем. Сборник рассказов

Уолтер Абиш — один из наиболее известных современных писателей США. Все его немногочисленные книги удостоились исключительно высоких критических оценок. Характерное для творчества Абиша рафинированное, экономное пользование языком, формальные эксперименты позволили критикам сравнить его с Борхесом и Беккетом. Роман «Сколь это по-немецки» (1980) удостоен Фолкнеровской премии.

Джеймс БАЛЛАРД. Хрустальный мир

Один из крупнейших мастеров современной прозы англичанин Джеймс Баллард — единственный писатель-фантаст, прочно занимающий видное место в пантеоне Высокой Литературы. Родоначальник «новой волны», виртуозный стилист, эстет и авангардист, Баллард в одном из самых известных романов «Хрустальный мир» (1965), ставшем своеобразной кульминацией его раннего творчества, в очередной раз пускается в одиссею по лесу внутреннего психического пространства.

Пол БОУЛЗ. Под покровом небес

Американский писатель Пол Боулз (1910—1999) практически неизвестен русскому читателю. Между тем он — во многом ключевая фигура космополитической литературной сцены послевоенной эпохи. В своем творчестве Боулз соединил экзистенциальную тематику и интерес к «измененным состояниям сознания» со своеобразной техникой «галлюцинаторного реализма» и экзотическим антуражем. Действие романа «Под покровом небес», входящего в список ста лучших англоязычных романов и экранизированного Бернардо Бертолуччи, разворачивается одновременно в двух планах — в реальной Сахаре, по которой путешествуют герои, и во внутренней пустыне духа. По мере продвижения в глубь пустыни путешествие этих метафизических изгнанников неотвратимо оборачивается бегством навстречу безумию и смерти.

Томас ПИНЧОН. Сочинения. Том 1. «Выкрикивается лот 49» Роман. Рассказы. Том 2. «V.» Роман

Томас Пинчон — один из наиболее значительных представителей постмодернистской литературы США. Уже в ранних рассказах Пинчона чувствуется его уникальный стиль и заявляются основные темы его творчества: энтропия и смерть, конфликт с властью, вселенский заговор и социальная паранойя. «Выкрикивается лот 49» можно назвать интеллектуальным романом тайн или постмодернистской мистерией, принципиально противящейся однозначной интерпретации. Роман «V.» написан мастером, который виртуозно владеет различными стилями и увлекательно выстраивает многочисленные сюжетные линии.

Роберт ИРВИН. Арабский кошмар

Роберт Ирвин — культовый английский писатель, специалист по средневековой истории Ближнего Востока. Наряду со многими научными трудами его перу принадлежит и ставший бестселлером роман «Арабский кошмар». Причудливая вязь фантастики, снов, романтики и фантазии, шедевр историко-провидческого повествования, «Арабский кошмар» публикуется в одном томе с «Плотью молитвенных подушек» — классической «арабской» литературной сказкой в духе Стефана Малларме и Оскара Уайльда.

Рэймон КЕНО. С ними по-хорошему нельзя. Интимный дневник Салли Мара. Романы

Прозаик, поэт, эссеист, один из активных участников Патафизического Колледжа и основатель OULIPO (Мастерской Потенциальной Литературы), Рэймон Кено может по праву считаться интереснейшим явлением в художественной жизни Франции середины XX века. В разнообразных произведениях Кено легко и изящно сочетаются глубокая эрудиция, обширные познания как научного, так и псевдонаучного характера, неординарное чувство юмора, ироничность по отношению ко всему на свете, и прежде всего — к своему творчеству.

Эллинистические поэты VIII—III вв. до н. э.

ЭПОС. ЭЛЕГИЯ. ЯМБЫ. МЕЛИКА

Издание подготовили М. Л. Гаспаров, О. П. Цыбенко, В. Н. Ярхо.
М.: Ладомир, 1999. 515 с. Тираж 3000 экз. (Серия «Античная классика»)

Не в первый раз Россия прощается с классическими (я имею в виду античность) ценностями, но, кажется, в первый раз она это делает без сожаления и комплексов: снова закрываются одна за другой классические гимназии, а в оставшихся родители и дети дружно борются за изгнание никому не нужных «мертвых» языков. Еще недавно классическое образование связывалось в массовом сознании с «Россией, которую мы потеряли». Сегодня кто-то, наконец, понял, что мы потеряли нищую тюрьму народов, а кому-то просто это неинтересно. Интересно — актуальное: в области интеллекта — французская философия, психоанализ, на худой конец — романы Милорада Павича, в мире повседневного — приобретение навыков (деловых, правовых, бытовых, наконец, пардон, гигиенических) цивилизации текущего дня.

Как это ни больно признавать филологу-классику, но наша корпорация сама во всем виновата: сперва она похоронила еще вполне живую латынь, требуя от каждого, говорящего на ней, синтаксиса Цицерона и подвергая глумлению всякое отклонение от оногo, создав ситуацию, когда по-латыни стало невозможно рассуждать, возможно лишь академически надуваться (не так давно это было дополнено «реконструированным» произношением, когда греко-латинские слова, составившие основу интеллектуальной лексики всех европейских языков, было решено читать так, чтобы их стало решительно невозможно узнать: например, «кивилисатия» вместо «цивилизация»), затем она (корпорация «классиков») выступила в союзе с самой «махровой», как раньше было принято выражаться, реакцией, от гогенцоллернского империализма до победоносцевского морозильника. В русских гимназиях «классик» состоял в одной одиозной компании с мракобесом-законоучителем (см. рассказ Чехова «Человек в футляре»).

Наконец, классическая филология, оставаясь во многом в лоне позитивизма, умудрилась проигнорировать, за редчайшими исключениями, все новое, что принесло в интеллектуальную жизнь XX столетие. Она так и осталась «филологией», не дотянув по-настоящему ни до литературоведения, ни до истории литературы.

Но интерес (в том числе переводческий и издательский) к античной литературе, по счастью, не детерминирован общественным статусом ее «титულიной» науки, и здесь мы наблюдаем совсем иную историю, едва ли не самой увлекательной частью которой стало воссоздание по-русски корпуса греческой лирики, важнейший этап которого ознаменован выходом рецензируемого издания.

Вообще говоря судьба греческого лирического (в современном смысле этого слова) наследия показательна и поучительна. Оно оказалось самой хрупкой и уязвимой частью античной литературы: его первым перестали пе-

реписывать и последним принялись изучать. Смешно сказать: даже в начале XIX века за подлинного Анакреонта или позднеантичные ямбические шлягеры про Эротика и Пчелку, про поющего песенки Кузнечика и проч.; до 1843 года никто не позаботился собрать разбросанные по греческой прозе стихотворные цитаты. Непосредственно античность оставила нам усилиями средневековых переписчиков 45 од (эпиникиев) Пиндара — это около 3000 стихотворных строк (то есть объем, равный двум трагедиям); затем около полутора тысяч строк элегий Феогнида и уже упомянутую псевдоанакреонтику, состоящую из 60 стишков общим объемом около 1000 строк.

Во второй половине XIX века, в эпоху самого что ни на есть зубодробительного классицизма, когда на изучение латыни и греческого в мужских гимназиях уходило по 50% учебного времени, Пиндара превозносили, но не переводили, Феогнидом откровенно брезговали, а псевдоанакреонтику безудержно тиражировали, так что она вошла в некий культурный тандем с незабвенной «Фриной» Семирадского.

Лишь Серебряный век (когда древнегреческий язык как раз изгнали ко всеобщей радости из программ русских гимназий) обратил свое внимание на греческую лирику. Но для этого должны были появиться люди, для которых в античности стали слышны иные звуки и запахи. В 1914 году Вяч. И. Иванов издает полный перевод фрагментов Алкея и Сапфо, в 1915 В. В. Вересаев — Сапфо и Архилоха. Этими тремя авторами дореволюционная библиография и ограничивается.

При коммунистах же, в первое двадцатилетие своего правления вообще разогнавших идеологических служащих самодержавия, наоборот, книги стали выходить одна за другой: в 1922 году Феогнид в переводе Адриана Пиотровского, в 1927 году первая на русском языке представительная антология в переводах Г. Ф. Церетели, в 1929 году — «Эллинистические поэты» в переводах В. В. Вересаева, в 1935 — «Лирика древней Эллады» (составитель Я. Э. Голосовкер) и «Греческие эпиграммы» в переводах Л. В. Блуменау, в 1939 — «Греческая литература» (составитель В. О. Нилендер).

Собственно корпус переводов, сложившийся в эти годы, и стал костяком всех дальнейших, уже послевоенных, антологий. В 1955 году Я. Э. Голосовкер издал книгу своих переводов «Поэты-лирики древней Эллады и Рима», в 1958 году М. Е. Грабарь-Пассек перевела буколических поэтов, в 1960 году в основном стараниями Ю. Ф. Шульца был вдвое расширен эпиграмматический корпус, в 1963 году переиздали «Эллинистических поэтов» Вересаева, в 1968 и 1980 годах вышли сборные антологии «Античная лирика» и «Парнас», в последней из них появились свежие переводы М. Л. Гаспарова из Алкея, Е. Г. Рабино-

вич из Коринны, в более узкой по тематике антологии 1987 года «Древнегреческая мелика» Н. Н. Казанский опубликовал реконструкцию од Стесихора. Наконец, появились и переводы нового типа, выполненные свободным стихом (Пиндар и Вакхилид М. Л. Гаспарова в 1980 году и Феогнид А. К. Гаврилова в 1989 году). И уже можно сказать вчера, в 1993 и 1996 годах, Н. А. Чистякова, Ю. А. Голубец и В. В. Зельченко представили на наш суд новые переводы эпиграмм и элегий.

«Эллинские поэты» 1999 года — итог столетнего коллективного труда, храм, созидавшийся несколькими поколениями, долгожданная торжественная кода масштабной оратории. Сюда вошла вся греческая поэзия VIII—III вв. до н.э., за исключением Гомера, Пиндара с Вакхилидом, буколистов во главе с Феокритом и эпиграмматистов. Здесь много нового: фрагменты Гесиода и кикликов в переводе О. П. Цыбенко, Каллимаха — О. В. Смыки, Сафо — М. Л. Гаспарова, подлинного Анакреонта — В. Н. Ярхо и др. Впервые в русском издании мы сталкиваемся с общепринятой нумерацией фрагментов, отражающей авторитетные издания на языке оригинала.

Но как всякий слишком долго возводившийся храм, эта книга, увы, лишена единства стиля. То где-то торчит приспособленная колонна римского времени, то сверкнет модерном заново вставленный витраж. Во всем чувствуется усталость. Усталость «большого стиля», совершенно не идущего к обстоятельствам начала XXI века. Действительно, зачем было нужно это соединение несоединимого и по жанрам (малые эпикки, гимнографы, тут же сольские и хоровые мелики, но без эпиграмматистов и буколистов) и по времени (архаика и ранний эллинизм), и по уровню перевода (*potina sunt odiosa*). Составители по-возможности пытались освободиться от слишком больших вольностей переводов Вяч. И. Иванова, Пиотровского и Голосовкера, но сделанные в той же «эквиритмической» технике «более точные» переводы, как правило, всего лишь прозаичнее и приземленнее. Действительное приближение к подлиннику требует иной техники от переводчика, но прежде всего иной степени абстрагирования от поэтических привычек у читателя.

Вот, скажем, как это выглядит на примере Сафо (PLF 96):

пер. Вяч. И. Иванова (1914)

*В час, когда день угас, не одна ль струит
На соленое море блеск,
На цветистую степь луна сиянье?*

*Весь в росе, благовонный дымится луг;
Розы пышно раскрылись; льют
Сладкий запах анис и медуница.*

*Ей же нет, бедной, мира! Всю ночь она
В доме бродит... Аттиды нет!
И томит ее плен разлуки сирой.*

*Громко нас кличет... Чуткая ловит ночь
И доносит из-за моря,
С плеском волн, непонятных жалоб отзвук.*

пер. В. В. Вересаева (1915)

*Превосходит все звезды, струит она
Свет на море соленое,
На цветущие нивы и поляны.*

*Все росую прекрасно залито
Пышно розы красуются,
Нежный кервель и донник с чистым цветом.*

*И нередко, бродя, свою кроткую
Вспоминаешь Аттиду ты,
И тоска тебе тяжко сердце давит...*

Все тут ясно: Вячеслав Иванов со свойственной поэту отвагой присочинил одну строфу от себя. По-гречески там читаются лишь отдельные морфемы, среди которых гениальной «чуткой ночи», увы, нет. Но так было принято делать и в изданиях на языке оригинала. Это была эпоха так называемой конъектуральной критики. Свои стихи на тему сохранившихся в папирусе морфем, а зачастую и отдельных букв, писали все интерпретаторы Сафо: и Отто Крузиус, и Эрнст Диль, и Теодор Рейнак, и даже Бруно Снелль (то есть вплоть до 1960-х годов). Но вот и в «более строгом» переводе Вересаева в последней строке пришлось вставить утраченное в подлиннике слово. Я уж не говорю о таких вещах, как «диафрагма» подлинника вместо «сердце» перевода.

Огорчает и отсутствие в антологии новых петербургских переводов; оно своей тотальностью не может не восприниматься как дискриминация. А тем не менее в 1995 году (да еще и с объемным комментарием) вышли «Гомеровы гимны» Е. Г. Рабинович, в 1996 — «Древнегреческая элегия» под редакцией Н. А. Чистяковой с первым полным (включая мальчишколюбивую вторую часть) переводом Феогнида Ю. А. Голубца, более полным, чем в рецензируемом издании, переводом «Причин» Каллимаха его же и множества мелких стихотворений в переводе В. В. Зельченко и самой Н. А. Чистяковой.

Но все эти замечания, все это растущее по мере почти ежедневного общения с книгой раздражение свидетельствуют лишь об одном: это не столько ропот неприятия, сколько рокот времени, в котором слышится окончание одной эпохи и начало новой, когда всё нужно будет переделать заново, исходя из того, что актуально для читателя, исходя из диапазона его приемлемости.

А «Эллинские поэты» превратятся, да что там, со дня своего выхода уже превратились в «главную» книгу греческой поэзии, по отношению к которой все самые изящные издания, все самые гениальные поэтические переложения воспринимаются не более чем *addenda*.

*Разрастается доблесть,
Как дерево, мечущее зеленые ветви,
Возносясь во влажный эфир
Меж мудрыми и праведными мужами.*

*О Мегас,
Вернуть твою душу в мир —
Не по силам мне:
Тщетным надеждам — безумный исход.
Но мне дано
Безмерный воздвигнуть
Песенный столп.*

*Я счастлив
Испустить хвалу, достойную подвига.*

Пиндар. 8-я Немейская ода. Пер. М. Л. Гаспарова.

СЕРГЕЙ ЗАВЬЯЛОВ

СТИВЕН СПЕНДЕР

Храм

РОМАН

Предисл. Е. Берштейна. Пер. с англ. В. Когана.
М.: Глагол, 1999. 272 с. Тираж 3000 экз.

...То Генрих Манн, то Томас Манн,
А сам рукой тебе в карман...
Папаша, папа, эй-эй-эй!
Не по-отцовски вы смелы...
Но тот, к кому вы так милы, —
Видавший виды воробей.
Спустилась шторка на окне,
Корабль несется по волне.

М. Кузмин

неумело разводя руками, потом выходит другая, без чулок... Разврата же, по всей вероятности, нет». Вы чувствуете это разочарование: «разврата же, по всей вероятности, нет»? Но это так, мимолетно; русские люди в 20-е годы в Германию не за развратом ехали. И, наконец, последняя цитата, из совсем другого автора: «Они вошли в громадный пивной зал, где оркестранты в коротких баварских кожаных штанишках аккомпанировали хору залива-

В XIX — начале XX века в Германию ездили лечить нервы (печень) на водах Баден-Бадена, благоговеть в гётевском Веймаре, внимать в Берлине и Марбурге многотомным немецким философам. После Первой мировой туда потянулись за другим. Сначала Германию, Берлин, наводнили беглые русские литераторы, быстро сообразившие (несмотря на патентованную практическую никчемность), что в гиперинфляционной стране можно дешево и со вкусом устроиться; когда же рейхсмарка несколько потяжелела, участников «пивного путча» посадили и жизнь в фатерланде стала лучше-веселее, в Германию понаехали, в основном, британские выпускники Оксбриджа — в поисках «просвещенного гомосексуализма», веселых кабаков и разговоров о смысле жизни. Секс-культурный туризм, некоторым образом.

Волны туристических нашествий в Германию породили нешуточную литературу в хронологических рамках от мадам де Сталь до Кристофера Ишервуда. Тургеневская «Ася», «баденские тени» князя Вяземского, пастернаковский «Марбург» общеизвестны. А вот это откуда: «Пары, обхватив друг друга за бедра, танцевали, выкрикивая что-то и обливаясь потом. Оркестранты в баварской национальной одежде улюлюкали, пили и потели от пива. В заведении воняло, как в зверинце»? Или: «Я так беззаботен, что даже иногда люблю посмотреть, как в здешних кабаках танцуют... И вот, в здешних кабаках я люблю глядеть, ... как играют простым человеческим весельем забавно подведенные глаза, как переступают, касаясь друг друга, черные и светлые ноги...»? Как ни странно, желчный пассаж принадлежит очарованному веймарской Германией автору книги «Прощай, Берлин», а благодушный — германофобу Набокову. Предоставим (для равновесия) слово Виктору Шкловскому: «Странные в Берлине притоны. Попал я в Nachtlocal. Комната обыкновенная, на стенах висят фотографии. Пахнет кухней. Пианино играет заглушенно. Скрипач пикирует на странной скрипке с вырезанными насквозь деками. Публика молчаливо пьяна. Выходит голая женщина в черных чулках и танцует,



шихся йодлем альпийских дев... Они пришли в Lokal под названием „Три звезды“. Вся тамошняя обстановка состояла из грубо сколоченных деревянных столов и стульев... Лихо отплясывали парочки. Были там некие странные юноши в женских платьях. Вращая глазами, они ходили от столика к столику и трепали мужчин по подбородку, громко и сладострастно соблазняя их непристойностями». Последний отрывок взят из романа Стивена Спендера «Храм». Кажется, автор нашел-таки разврат в Германии. Разочарования в его интонации не чувствуется.

В 80-е годы среди выживших писателей-модернистов стало модным доделывать и издавать свои ранние романы. Смертельно больной Кортасар печатает «Экзамен»; Стивен Спендер, английский

поэт, прозаик, критик, друг Одена и Ишервуда, вдруг решает отдать на суд публики «Храм». Что это: старческое крохоборство, отчаянная попытка вернуть себе на несколько мгновений молодость, попытка преподать урок окружающей скептически-релятивистской культуре? Трудно сказать. В любом случае, «Экзамен» еще можно серьезно рассматривать эстетически, «Храм» — вряд ли.

На обложке русского издания этого романа красуется купающийся арийский юноша. Над его головой крупными буквами — СТИВЕН СПЕНДЕР. И еще крупнее: ХРАМ. Далее — то же по-английски, мелким шрифтом, в одну строку. «Храм» и есть этот полунагой немчик в его мышцатой телесности, роман Спендера есть описание паломничества в страну таких вот «храмов» — веймарскую Германию. Поначалу кажется, что перед нами — нечто в роде «романа с ключом», в котором под чужими именами выведены сам Спендер и его друзья Ишервуд с Оденом. Они живут себе поживают в Оксфорде, без конца треплются на разные темы, пописывают стихи и романы. В общем, ранний Хаксли. «Желтый Кром». Однако затем возникает некий¹ немец Эрнст Штокман и приглашает главного героя в Германию, в Гамбург — естественно, не на

¹ Употребляю слово «некий» из почтения к переводчику: он его просто обожает. Помните: «некие странные юноши»?

луну смотреть, а «изучать немецкий для письменной работы по философии». Философия оказывается несколько греческого толка, с изрядной, к тому же, долей сенсуализма. Героя водят по гомосексуальным кабакам, буржуазным и богемным домам, бисексуальным тусовкам и живописным окрестностям Рейна. Много пива. Много доступных мальчиков. Много разговоров о разном. На дворе — лето 1929 года. До начала мирового экономического кризиса остается еще несколько месяцев. Затем герой уезжает в Англию и навещает Германию уже в 1932 году. Красивые мальчики превращаются в красивых нацистов и женятся. На некогда развеселых улицах штурмовики дерутся с тельмановцами. Поголовно все обсуждают еврейскую проблему. Герой встречает своего друга Брэдшоу (читай — Ишервуда), который как раз сочиняет роман о происходящем (читай — «Прощай Берлин»). Становится ясно, что лучше людей, чем писатели-англичане (к тому же — выпускники Оксфорда), на свете нет. И последнее: первая часть (о 1929 году) называется «Дети солнца», вторая — еще оригинальнее — «Во тьму».

По гамбургскому счету этого романа о Гамбурге нет. Просто «человеческий документ», из тех, которые так обожал Набоков. Несколько прелестных описательных пассажей, две-три живые реплики в диалогах — и все. Легко написанное, легко читающееся, вполне типичное сочинение двадцатых — начала тридцатых, которое дает довольно верное представление о головокружительной вольности нравов семнадцати европейских лет между подписанием Версальского договора и гражданской войной в Испании: отцовская мораль сгнила где-то во флан-

дрских окопах, Бог давно умер, королева Виктория тоже. Как сказал бы Розанов, «когда начальство ушло». «Дух времени» (столь же любимый Набоковым², как и «человеческие документы») показан довольно верно. Буржуазия вздыхает об имперском прошлом и веселится в *lokal'ax*. Интеллектуалы критикуют господствующую культуру и веселятся в тех же *lokal'ax* на деньги буржуазии. Английские секс-туристы просто веселятся, а по ночам пишут романы и стихи. Я на месте автора для полноты картины включил бы еще русских эмигрантов, которые вздыхали бы об имперском прошлом, критиковали бы господствующую культуру, но не веселились. Ибо в стране, где англичане видели сплошных арийских мальчиков в плавках, они находили одних жирных и агрессивных обывателей.

И еще об историко-культурном контексте, только не веймарской Германии 20-х, а ельцинской России 90-х (каково нам в путинской придется — полная загадка). Безусловно, мы пережили невиданный расцвет книгоиздания. Если в стране тиражом 3000 экземпляров выходит наскоро отрихтованный юношеский роман английского автора, известного у нас, в основном, со слов Бродского, значит — праздник у нас с собой. Будем надеяться, что всегда.

И последнее. Оцените тонкое лексическое чутье переводчика: «Пансион „Альстер“ был настоящим муравейником — его многочисленные комнаты тянулись вдоль коридора, точно некий кишечник» (с. 179). Или это непревзойденное мастерство автора?

КИРИЛЛ КОБРИН
Нижний Новгород

УМБЕРТО ЭКО

Остров накануне

Пер. с итал. и предисл. Елены Костюкович.
СПб.: Симпозиум, 1999. 490 с. Тираж 10 000 экз.

В Монреале сейчас проходит роскошная выставка под названием «Триумф барокко. Архитектура в Европе 1600—1750» (*The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600—1750*). Кроме Монреаля она состоится также в Вашингтоне и Марселе. Когда эта же выставка проходила в Турине несколько месяцев тому назад, она была размещена в палатце Ступениджи, одном из самых странных сооружений позднего барокко (начала XVIII века), специально отреставрированном к выставке на деньги Fiat. Выставка состоит из рисунков, картин, карт, чертежей, старинных книг и замечательных деревянных моделей архитектурных сооружений, выполненных для заказчиков под наблюдением авторов проектов. Выставка в Турине пользовалась сногшибательным успехом, и каждый уважающий себя европейский интеллектуал считал своим долгом ее посетить, восхититься и растаять перед странной запутанностью этого языка, полного излишеств и преувеличений.

Под куполом, как будто пузырящимся от мощного усилия губ раздувающих щеки богов ветров, что так любили изображать старинные картографы в углах своих геогра-

фических фантазий, парят лучи света, прорывающиеся сквозь окна странной формы, усиливающие движение света, преображающего все пространство в грандиозный хорал во славу мистического великолепия бытия, полного чудес и откровений. Толпы ангелов и зефиры кувыркаются вокруг цветочных ваз, рискуя свалиться на головы зрителей, и так, помимо этой угрозы, измученных головокружением от пространственно-светового вихря, что заполняет этот удивительный, невообразимый, ни на что не похожий и похожий на всякое проявление барокко в его наиболее чистом, иезуитском варианте зал. Это — палатца Ступениджи, и это то ощущение, что попыталась передать туринская выставка.

² Я второй раз упоминаю в этом тексте В. В. Набокова не только потому, что он прожил более десяти лет в веймарской и гитлеровской Германии. И не потому, что эта Германия — неперемный фон большей части его русской прозы. У В. В. был двоюродный брат Николай Набоков, который-то как раз и вкусил всех прелестей (правда, гетеросексуальных) «эпохи берлинских кабаре». Его книга воспоминаний «Багаж» — самый что ни на есть «человеческий документ» с верно уловленным «духом времени».

КНИГИ

Успех этого ангельского шоу, стягивающего интеллектуалов со всех концов мира в столицу Пьемонта, свидетельствует о той скуке, что объяла мировой разум в конце века, скуке по риторической ненужности, по излишествах и переизбыточности, по всему тому, что отвергал хороший вкус авангарда. Велеречивая напыщенность, преувеличенная неправдоподобность, пестрая изысканность — все эти качества давно, очень давно, еще в XIX веке культура растеряла. Они уходили в прошлое вместе с аристократизмом *aspic régime*, и никакие сны историзма, ни Людовиг II Баварский, ни Сталин с Гитлером их воскресить не могли. Тем не менее эта восхитительная игра в божественность, эти иезуитские прибабасы не могут не пленять и не вызывать тоску по этому чудному времени, когда выражения были просты, когда нужники оббивались бархатом, метафоры заслоняли смысл, а декоративность стыдливо прятала конструкцию. Свидетельством такой тоски и является роман Умберто Эко «Остров накануне».

Наиболее сильной стороной этого произведения является то, что автор не пошел по пути стилизаторства, а попытался на основе понимания и знания стиля и стилевых особенностей создать произведение, способное этот стиль воспроизвести заново, как бы реинкарнировать. Задача не из легких: на основе принципов барокко создать произведения XX века. Умберто Эко эту задачу выполнил, так как его произведение за неопубликованную рукопись барокко никто не примет, и то, что это роман 90-х годов нашего столетия, понятно на первой же странице, хотя лексика и структура романа безошибочно стилистически выдержаны. Но толку чуть, так как этим романом Эко публике не потрафил.

После сногшибательного успеха «Имени розы» роман «Маятник Фуко» был встречен гораздо более прохладно. «Остров накануне» вообще получил в основном неблагоприятную критику, его упрекали за скучность, вялость и утомительность. Публика романы Умберто Эко покупает, так как его имя на обложке стало частью престижа, как *Vogue* или *Men's Health*, но не читает. Да и действительно, прочитать «Остров накануне» работа не малая.

Изменив постулированному им самим принципу постмодернизма быть интересным всем, Умберто Эко сдает свои позиции модного писателя для массовой публики. Однако многих это только порадует, ведь на самом деле радостное постмодернистское единение с массами было обманчивым и наигранным. К зырянам Тютчев не придет, и невозможно, взявшись за руки, льву и трепетной лани отплясывать маньеристические танцы на бездыханном теле культуры. Для многих постмодернизм стал оправданием безграмотности, и чуден тип молодого человека, с восхищением глотающего романы Милорада Павича, но презирающего в полном неведении о том, что такое «Песни западных славян» и что такое Гузла. «Остров накануне» ускользает из рук подобного читателя, и слава Богу — теперь только мы с Петром Ивановичем будем перебирать кораллы позднего маньеризма и плевать в раннебарочные наутилусы.

На обложке каталога «The Triumph of the Baroque» красуется растрелиевская модель Смольного собора. Это страннейшее оружие, православная вариация итальянского позднеиезуитского барокко восхитила европейский интеллигентулов чуть ли не больше, чем вновь открытое палаццо Ступениджи. Смольный собор, без сомнения, чудо из чудес, русско-итальянский хорал в общеевропейском барочном славословии, объединившем всю Европу. Смольный — итальянизированный перевод на церковно-славянский западноевропейских архитектурных принципов. Результат причудлив и загадочен, и задача, стоявшая перед переводчиком «Острова накануне», не менее причудлива. Сам Эко специально советует переводчику стилизоваться под свой собственный XVII век. В России светской литературы этого времени практически не существует, и апеллировать нашим переводчикам просто не к чему. В результате на русском языке совсем другой остров, и достоинства этого русского варианта трудно было бы сопоставить с достоинствами Смольного. Романа о русском барокко не получилось, но зато появилось очередное увлекательное чтение для отечественных поклонников маньеристичности в России, той самой маньеристичности, что в этой стране, как известно, отсутствовала.

АРКАДИЙ ИПОЛИТОВ

Гуманитарное агентство АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ



А. В. БЛЮМ. СОВЕТСКАЯ ЦЕНзуРА В ЭПОХУ ТОТАЛЬНОГО ТЕРРОРА

В книге на базе богатейшего архивного материала прослежена история одного из уникальных инструментов советского тоталитаризма: цензурной системы контроля над литературой. Раскрыты механизмы и результаты цензурного насилия во всех сферах литературного, издательского, библиотечного дела — перед нами проходит богато документированная, переходящая в фарс, но от того еще более жуткая картина трагедии советской культуры.

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ КАНОН. СБОРНИК СТАТЕЙ

Собрание статей российских и зарубежных филологов, историков, философов посвящено исследованию феномена культуры социалистического реализма: от литературы для детей до творчества «писателя Сталина». Рассмотрены проблемы поэтики соцреализма (кино, искусство, литература, архитектура), история различных групп и их борьба («Перевал», РАПП, ЛЕФ и т. д.). Авторы анализируют соцреализм как целостную и последовательную систему и пытаются выявить основные закономерности ее функционирования.

КИРИЛЛ КОБРИН

От «Мабиногион» к «Психологии искусства»

ИЗБРАННЫЕ ОПЫТЫ НА ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ТЕМЫ

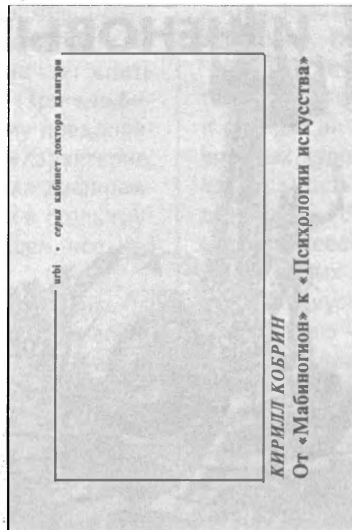
СПб.: Журнал «Звезда», 1999. 72 с. Тираж 300 экз.

(Urbi: литературный альманах. Выпуск восемнадцатый. Серия «Кабинет доктора Калигари», 1.)

Новая книга Кирилла Кобринина, как и предыдущая — «Профили и ситуации», представляет собой собрание разнообразных по тематике эссе или, согласно авторскому подзаголовку, «опытов на историко-культурные темы». Три из этих опытов непосредственно касаются сферы научных интересов автора — известного кельтолога-мидиевиста, тогда как оставшиеся два («Три могилы на Гласневинском кладбище», «Фабрика и ее работник») написаны скорее Кобриным-культурологом и Кобриным-литературоведом, нежели Кобриным-историком. Поскольку Кобрин, слава богу, в настоящее время жив и, стало быть, не претендует на посмертно-академическое издание всех своих трудов без разбора, появление на свет подобного сборника подразумевает неизбежное наличие в нем какого-либо единства — смыслового, идеологического, стилистического, неважно. Равно как и наличие «единства апперцепционного» — или, говоря проще, наличие читателя, способного с более-менее ровным интересом одолеть сборник от обложки до обложки. Понятно, что таковым читателем должен стать отнюдь не мидиевист, которому, естественно, дела нет никакого до проблемы соответствия мировоззрения Л. С. Выготского эстетическим теориям 20-х годов или судьбы похороненного в Дублине русского эмигранта XIX века по фамилии Печерин. Напротив, скорее всего это будет читатель «неспециализированный», своего рода «интеллектуал широкого профиля», способный оценить механику мысли как таковую, стиль как таковой и сведения как таковые — подобно шереметьевским кабельным рабочим, которые, как известно, были без ума от Венекиных историй про евреев и арабов.

Итак, перед нами текст, написанный весьма бойким слогом. То, что Кобрин относится к, увы, многочисленной в наши дни когорте чутких до языка писателей, безжалостно задушивших в себе авторов фабульной (fiction) прозы, — ни для кого не секрет. Однако ж, вместо того чтобы предаваться бесплодным сокрушениям, съедем ту пиццу, которая испеклась. Право, удастся обойтись без насилия как над органом вкуса, так и пищеварения.

Первое позитивное впечатление, возникающее по прочтении книги Кобринина, будет (прошу прощения за каламбур) толка негативного. Слава богу, отсутствует эта набившая оскомину своей электронной бессмысленностью нынешняя беллетристическая попса: «деррида-деррида-ба-



тай, деррида-деррида-барт, деррида-деррида-фучо, гройс! гройс! деррида-деррида-батай...» Впрочем, это не означает, что популярные сегодня интеллектуальные авторитеты не упоминаются Кобриным вовсе — но лишь в довольно широком ряду, берущем начало от Вергилия и средневековых схоластов. Тем самым всяк сверчок сажается на надлежащий шесток, а читатель уводится от представления о том, что гамбургер от McDonald's — вершина кулинарной мысли человечества. Это уже немало.

Отметим еще одно, вполне неизбежное, впечатление упомянутого нами «широкого читателя» от книги. Оно обусловлено сравнительно высокой степенью экзотичности материала «мидиевистской» части сборника. Действительно, многие из нас

где-то слышали, что Уэльс — это не совсем Англия и что люди там, будто бы, говорили (а то и сейчас говорят?) на другом, нежели английский, языке. Но представления о том, что донормандская история Британии столь насыщена событиями, мифами, литературными памятниками и связями с весьма отдаленными, вроде Центральной Италии, странами и территориями, едва ли относятся к нашему стандартному культурному багажу. Ныне гомогенная в языковом смысле страна когда-то сочилась разноречием: Гиральд Камбийский, герой одной из работ Кобринина, сочинял свои латинские трактаты в французско-староанглийско-ирландско-уэльском языковом окружении... Что из этого следует? Если так можно выразиться, эффект пылинки дальних стран на ноже карманном — мир действительно окутан седым туманом нашей неосведомленности, порой скрывающим перспективу. И когда этот туман рассеивается, мы видим *людей* — вполне обычных людей, таких же, как мы, с детской непосредственностью рассуждающих, в частности, *о природе души* и не пришедших в ходе сих рассуждений к чему-либо единому. Легкое, в пределах нормы эссеистических приличий, дуновение фамильярности присутствует в большинстве повествований Кобринина о своих персонажах, заставляя вспомнить манеру, в которой Мамардашвили рассказывал, например, о философии Канта. Собственно, иначе и быть не могло, поскольку автора интересует не история культуры в чистом виде, а интеллектуальные истории людей, эту культуру творящих и ей же сквозь себя пропущенных. И здесь смыкаются Кобрин-историк, Кобрин-писатель и Кобрин-житель России рубежа веков.

ЛЕВ УСЫСКИН

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ

Русские новые и неновые

ЭССЕ О ГЛАВНОМ

М.: Новое литературное обозрение, 1999. 288 с. Тираж не указан.

Один из наиболее важных сюжетов, «основных мифов» этой причудливой книги — противоборство Художника и Критика. Сюжетное напряжение в данном случае заключается, конечно, не в том, что художник Семен Файбисович не любит арткритиков, вытеснивших его, творца, с художественной сцены и превративших себя в основных персонажей «нового мира искусства». Интрига возникает из-за того, что борьба с критикой естественно осуществляется в рамках все того же критического дискурса: протестуя против засилья пишущих об искусстве, художник неизбежно превратился в одного из них. Как кажется, именно желание потеснить противника, поставить зарвавшегося умника на место, вырвать у него из рук, так сказать, знамя «критического метода» и заставило автора обратиться к художественной и социальной аналитике.

Искусство критического слова далось Семену Файбисовичу (кстати, ко всему еще и прозаику, и, как говорят, весьма приличному) не без труда. Тяжелые речевые глыбы, которыми едва ворочает автор, оказались не лучшим строительным материалом. Отсутствие стилистического чутья порождает в любом случае невнятицу, а в худшем — речевых монстров, приводящих читателя в состояние недоумения: «Но не меньше задела аура текста» (с. 143; по comments); «По мере вхождения нашего искусства „во время“ и в нем стремительно пошли процессы актуализации. В первую очередь это происходит через бурный рост жестикюляции — она ведь, по определению, наиболее оперативный, непосредственный и выразительный инструмент адекватной реакции и в этом отношении выигрывает даже у слова» (с. 202—203; живо представляешь себе сопровождаемый бурной «жестикюляцией» процесс «актуализации», напоминающий что-то вроде назревающего конфликта после изрядной дозы выпитого); «Процесс эстетического освоения мира, постигаемый зрением как чувством и глазами как его органами, бывший на протяжении тысячелетий основой художественного творчества, сегодня затухает» (с. 197; похоже, что вся эта наукообразная чепуха, как будто взятая из советского учебника педагогики, не шутка).

Стремление выглядеть модным писателем провоцирует скупое в общем на терминологию сочинителя на пользование соответствующим лексиконом («репрезентация», «корреспондировать», «мессидж» и т. п.). Однако харак-



тер обращения Файбисовича с данным лексическим пластом наводит порой на мысль о герое Зоценко или Платонова: «Россию, после утверждения ее литературы в XIX веке в качестве одного из флагманов мировой, с тех пор не покидало ощущение литературной метрополии <...>. Так же воспринимает ее и Запад. Русская литература не только ощущает свою самодостаточность и „институционально“ ориентирована в основном на внутреннюю репрезентацию, где традиционно высок интерес к слову, но в различных проявлениях, отнюдь не только радикальных, не без основания рассчитывает на благосклонное и пиететное восприятие Западом» (с. 218). Вопрос: где традиционно высок интерес к слову? Ответ: во внутренней репрезентации, тогда как во внешней он, надо полагать, ослаблен. (Сомнительная уместность в данном

контексте слова «репрезентация» сочетается, кстати, с фактически небеспорным утверждением о некоем «пиететном» отношении к современной русской литературе на Западе, где, как хорошо известно, нынешняя отечественная словесность, в отличие от классического русского романа, весьма комфортно обосновавшегося за границей, является по большей части достоянием славистов и не вызывает особенного ажиотажа за пределами университетских семинариев.)

К слову сказать, грамматическая сторона некоторых текстов разбираемой книжки явно требовала несложного редакторского вмешательства, а посему часть упреков следовало бы адресовать редактору издания, г-ну Е. Шкловскому. Без труда можно было бы исправить странную глагольную форму: «<...> оглядываясь назад, мы узреем довольно странную картину <...>» (с. 157; «узреем» вместо «узрим»); «В том числе стимулирует политическую репрезентацию, при которой всякий мессидж не корреспондируется ни на уровне спроса, ни на уровне предложения ни с предыдущим, ни с последующим, ни с параллельным» (с. 131; заимствованный глагол «корреспондировать» лишен постфикса-ся). Или неловкий синтаксис: «А у нас, в силу фактического отсутствия гражданских институтов и структурированности общественного и индивидуального сознания, вся множественность позиций имеет тенденцию к слипанию» (с. 130—131). Автор хотел сказать об «отсутствии структурированности общественного и индивидуального сознания» (что бы это само по себе ни значило, хотя отсутствие какой-либо структу-

рированности есть чистая энтропия, смерть, и никакое сознание, «общественное» или «индивидуальное», так помыслить нельзя) как о причине определенного общественного зла, а вышло *volens polens* совсем наоборот (про «тенденцию к слипанию» заметим лишь, что в ней есть нечто трогательное). Не очень удачными представляются и языковые новообразования. Прилагательному «игроцкий» («игроцкий задор СМИ», с. 128, «игроцкий гений Цымбаларя», с. 264) мешает присутствующее в сознании читателя и всплывающее всякий раз при появлении неологизма традиционное «игрецкий», означающее, впрочем, «присущий игроку» и, следовательно, не очень подходящее к «задору СМИ» (автор, видимо, хотел сказать об известной *игривости* новой российской журналистики или пристрастии к стилистической, например, *игре*). Глагол «дифирамбировать», рецензентом прежде не встречавшийся, вне всякого сомнения означает «петь дифирамбы», то есть «неумеренно льстить» (зри «дифирамб» в «Академическом словаре»), а посему предполагает не родительный падеж, а дательный («Характерно, что и та и другая откровенная ложь не только дифирамбирует общепризнанного и не нуждающегося в столь грубой лести маэстро <...>», с. 220). Это, в общем, все, что касается «плана выражения».

Теперь о «плане содержания». Первое, что хотелось бы отметить, это ряд суждений, продиктованных неосведомленностью (вроде приведенной выше реплики о рецепции на Западе современной русской литературы). Так, например, Файбисович пишет: «Если обстоятельствами времени и места нам не дано, как западным интеллектуалам, быть социально индифферентными, остается выбирать <...> etc. etc. (с. 125). Ужасно хотелось бы посмотреть на социально индифферентных западных интеллектуалов, а то, как только заходит речь про западный интеллектуализм, предъявляют что-то в высшей степени нетипичное: Жан-Поль Сартр, Мишель Фуко, Умберто Эко, Жиль Делез, Сюзан Зонтаг, Ноам Хомский, Гюнтер Грасс, Андре Глюксман и т. п. Далее. Только результатом недоразумения можно счесть предложенное, хотя бы и «в рабочем порядке», «деление искусств <...> на продуктивные, товарные, с одной стороны, и эфемерные, знаковые <...>» (с. 203). Оставим, однако, обсуждать предложенную классификацию ушастенным семиологам и перейдем к некоторым аналитическим построениям предложенных «эссе о главном».

Одним из центральных текстов «Новых и новых русских» является статья о постмодернизме («Вызов»), заветные мысли которой то и дело встречаются и в других сочинениях, составивших книжку. Здесь, в частности, Файбисович пишет о некоей преемственности, наследовании постмодернизмом «авангардизму, коммунизму, фашизму и терроризму» (с. 187). Заявление, прямо скажем, больше похожее на прокурорское. Вспоминаются появившиеся после истории с Полем де Маном обвинения в нацизме, выдвинутые против представителей деконструкции (свою лепту в это дело внес и Цветан Тодоров, видимо, забывший, как в 60-е годы во Франции некоторые правые публицисты клеймили структуралистов — «пятую колонну» Москвы). Если говорить по существу, то нельзя не отметить известную противопоставленность русского авангарда (по крайней мере) и постмодернизма. Если авангард настаивает, «чтоб к штыку приравняли перо» (приспособление для фиксации текста должно стать орудием отнюдь не фигурального убийства),

то постмодернизм исходит из прямо противоположного: его радикализм и революционность осуществляются исключительно на бумаге, в игре знаков и текстов, подменяющих и вытесняющих мир референтов (кстати, в эссе «Дракон» Файбисович, кажется, вступает в полемику с самим собою, говоря о разновекторности устремленного к будущему авангарда и целиком сконцентрированного на прошлом постмодернизма). Недаром философ-постмодернист полагает, что у него отсутствует какой-либо иной объект рефлексии, кроме *текста*; едва ли можно видеть в такой постановке проблемы отголоски «Тезисов о Фейербахе». Думается, Мишель Фуко имел все основания сказать о постмодернистской эпохе, что «все это сводилось к тому, чтобы не делать настоящей революции» (А. М. Пятигорский. Избранные труды. М., 1996. С. 330).

Важное место в статье о постмодернизме занимает критика новых взаимоотношений художественной практики и рефлексии над ней (с чего мы начали рецензию), при которых художник «уходит на второй план», попадая в «зависимость <...> от воли и благорасположения нового демиурга» (с. 190), то есть критика, человека художественно несостоятельного (с. 175—176, «Слово о больших и малых художниках»), превозносящего голых королей от искусства. В качестве альтернативы подобному безобразию Файбисович предлагает представление об искусстве как о «вечном разговоре» напрямую зрителя и творца, а главным критерием полагает «качество» произведения. Мы отнюдь не выступаем против «качества», «разговора» и т. п., однако нельзя не заметить, что такая позиция столь же идеологична, как и пресловутый ПМ (кстати, обвинения Лиотарова «детитица» в идеологичности, воле к власти и т. п. исключительно не новы и не оригинальны). «Качество», «вечный разговор», «дистанция между художественной практикой и критикой» — вещи столь же историчные, как и втайне побаивающийся своего собственного историка постмодернизм. То, что в данном случае автор предлагает в качестве программы, является *его собственной позицией* в «культурном пространстве», которая, оставаясь неотрефлексированной реакцией пишущего на *его собственную ситуацию*, предлагается в виде глобальной проекта, глобальной, как мы уже сказали, альтернативы циничному «помо». Откровенной идеологической борьбой» выглядит и попытка найти постмодернизм, который «нам нужен», спасти ПМ через «усиление в нем „классико-реалистических“ тенденций: объективности, гармоничности, пропорциональности» (с. 194—195).

Впрочем, не все в книжке сводится к тяжбе с «ситуацией постмодерна»; укажем и на статьи о ностальгии по советскому хамству, Церетели, Лужкове и новом московском стиле, Илье Глазунове, «деконструкцию» Эрнста Неизвестного, которые читатель прочтет, вероятно, с сочувствием и, может быть, с интересом, хотя развенчание такой запылывшей звезды, как Эрнст Неизвестный, кажется несколько запоздалым.

Справедливости ради следует отметить, что в этом весьма неровном сборнике есть и удачные тексты — написанные остроумно и, кстати, короткие, по 2—4 страницы, реплики, вошедшие в раздел «А прогос»: судя по всему, Файбисовичу удается эссеистика «короткого дыхания», *по возможности* не отягощенная словарем современной критики.

АРКАДИЙ БЛЮМБАУМ

БОРА ЧОСИЧ

Роль моей семьи в мировой революции

Перевод с сербскохорватского Н. Соколова. СПб.: Азбука, 304 с., 10 000 экз.

Бора Чосич — известный югославский писатель, автор нескольких десятков книг, философских трактатов, сборников критических статей, эссе. Лауреат многих национальных литературных премий. Его произведения неоднократно переводились на английский, немецкий, французский, итальянский и другие языки. В 1995 году временно покинул Югославию, в настоящее время живет в Берлине. Главными в своем творчестве он считает романы «Роль моей семьи в мировой революции», «За что боролись», «Наставники» и «*Bel tempo*», в которых рассказывает историю своей семьи на протяжении почти всего XX века. Невероятно веселые и ироничные семейные истории имеют глубокий философский подтекст, а несколько пародийная форма изложения не мешает автору подняться до высокой степени понимания современной истории человечества.

Мама сшила большой карман, на кармане вышила: «Для газет!» Вышила папу, сидящего на унитазе со спущенными штанами, читающего. Вышивка была в три цвета: цвет для папы, для штанов и для газет. Папа получился как живой, только, вопреки действительности, лысый — видимо, это была месть. Мама залезла на подоконник с тряпкой в руке и, наклонившись над пропастью в три этажа, мыла окно. Все в доме визжали, дедушка хотел держать за ноги, одна тетка упала в обморок, вторая держалась. Отец спросил: «Обязательно висеть надо, когда окна моешь?» Мама сказала: «А как иначе?» Мама тушила помидоры в большом горшке, помидоры страшно бурлили. Мама влезла на скамеечку и с нее длинным черпаком мешала жидкое варево, будто ведьмину похлебку. Дядя спросил: «А если грохнется?» Вариво кипело и плевалось устрашающими струями, пачкая стенку, причиняя ожоги родственникам, в том числе и дальним. Жизнь была полна опасностей.

Отцовский приятель открывал лавку резиновых изделий. Утром меня разбудили и привели в лавку, чтобы я стал первым, почетным покупателем. Мне предложили галоши для купания, каучукового Микки Мауса, набор для пинг-понга. Я выбрал человеческий кал, резиновый, в натуральную величину, искусственный. Мою игрушку запаковали, пожали мне руку, тем самым лавка была открыта. Дома я устроил несколько представлений, подкладывая фальшивый предмет в различные места. Мама заявила: «Это уже предел!» Я, не обращая внимания на презрение, вещь берег и любил, держал под подушкой, не расставаясь с ней и во сне. В доме были и другие вещи — например, удаленные гланды, дядины. На фарфоровой банке было написано: «Гланды!» — затем фамилия и дата операции. Гланды стояли на полке среди компотов, но отличались от них. Дядя сделал шоколадные конфеты, в качестве начинки использовал средство для чистки унитазов, средство называлось «Дермол», видимо, в честь химика. Дядя сказал: «Сам сделал!» — после чего угостил конфетами членов семьи. Все вдруг стали хвататься за животы, дядя сказал: «Я не хотел, честное слово!» Я сделал змею из пластилина. Мама глянула на змею с красными глазами и не сходя с места упала в обморок. Я нарисовал портрет дедушки, совершенно непохожий. Все сказали: «Это



дедушка!» Дедушка сказал: «Это придурок какой-то!»

...Мы маршировали по улицам, распевая песню о командире-герое Чапаеве, которого я видел живьем в одном фильме. Мама смотрела парад и вздыхала: «Какие вы худые!» У одного товарища, уже довольно взрослой, вдруг начал расти живот. Товарищ Раде Кайнич собрал собрание и сказал: «Мало ли кого я любил, но ведь это совсем другое!» И еще: «Странно как-то!» У нас состоялось собрание по делу товарища Элияса, который стал проявлять признаки сумасшествия ввиду нехватки противоположного пола, товарищ Кайнич сказал: «Принимаю

во внимание недостаточное физическое состояние товарища Эдики, это дело невозможное, разве что какая-нибудь из наших товарищей будет настолько любезна!» Я сказал: «Меня все это отвлекает!» В школе выдали дневники, в которые нам записывали различные оценки в виде цифр, а также иные замечания, вроде: «Ваш сын совершенно невозможный ребенок!» В дневнике находился перечень всех предметов второго класса основной школы, а далее список действий, который назывался «Как поступать с ушами». В списке имелись различные фразы, лучшими из которых были: «Не следует заталкивать в уши предметы из проволоки, дерева и вообще ничего!», «Уши — зеркало души!», и в конце: «Если какой-либо предмет попадет в ухо, попытайся извлечь его путем наливания в последнее растительного масла!» Воя Блоша повсюду заменил слово «уши» на слово «жопа», это было мощно. Мы исправляли и другие заголовки, например: ЮГЖ, обозначение государственных железных дорог, переделывали в «Югославских голых женщин». Вместо непонятного немецкого слова «LSR», посвященного противовоздушной обороне, какие-то русские писали по стенам: «Мин нет!» — потом все это осталось. На огромном плакате раньше было написано: «Бега», а сейчас стояло: «Да здравствуют наши союзники СССР, Англия и Америка!» В этом и была разница. Были слова, которые я вообще не понимал, например «экспроприация», «поллюция» и так далее. Была песня, которую пели примерно так: «Поднимись ты из могилы, дорогой ты наш Ильич, наберемся мы все силы, станем для врагов как бич!» Я думал, что песня относится к одноименному капиталистическому фабриканту Радивую Иличу, и мне было как-то странно.

Из воспоминаний Б. Ф. Егорова

Когда мы беседуем с человеком, то исключительно важно, сколько времени перед тем мы были знакомы, и если знакомство расширяется на целые десятилетия, то в облике и интонациях собеседника невольно проступают черты прошлого. Кажется, единственное исключение — Ю. М. Лотман, который в молодости выглядел значительно старше своего возраста, и потому гряда изменений почти не коснулась его.

А Зара Григорьевна последних лет для меня существовала как бы в двух ипостасях: сквозь седину густых волос, сквозь усталое лицо, сквозь малоподвижную фигуру, явно отягощенную болезнями, просвечивала молодая Зара, здоровая и красивая (наш тартуский коллега, эстонский поэт и эссеист Вальмар Адамс, не раз говорил, что считает Зару одной из самых красивых женщин мира). Однако большинство своих характерологических свойств: стыдливую скромность, полное отсутствие суетности, легкую смешливость, усидчивость и работоспособность (она могла писать статью в вагоне поезда, на партсобрании, на заседании кафедры) — Зара пронесла через всю жизнь, эти черты связывают разные этапы воедино.

Семья Лотманов и моя семья приехали в Тарту почти одновременно, в 1950—1951 годах. Разумеется, трудно было не познакомиться в небольшом эстонском городе ленинградским литературоведам-русистам, даже если они первое время работали в разных учебных заведениях: Лотманы начинали свой преподавательский путь с учительского института, а я сразу попал в университет. Потом довольно скоро (впрочем, уже после смерти Сталина и при первых ручейках хрущевской оттепели) мы соединились на кафедре русской литературы Тартуского университета. Зара Григорьевна, ученица Д. Е. Максимова, участница его Блоковского семинара, смогла в те смутные, неустойчивые годы продолжить в своих общих лекциях, спецкурсах и спецсеминарах изучение Серебряного века русской культуры со включением почти всех одиозных для тогдашних столичных филологов имен. Благодаря Заре Григорьевне, при активной помощи Д. Е. Максимова, с 1962 года удалось относительно регулярно проводить в Тарту Блоковские конференции и издавать Блоковские сборники. Отношения с ректором университета Ф. Д. Клементом были у нас на редкость хорошими. Это, естественно, помогало нам передавать ему целые пакеты просьб: через голову тогдашнего декана, лютого нашего врага.

В целом времена были патриархальные, тома «Ученых записок» все толстели и учащались в выходе, а тогдашняя цензура в Тарту была представлена скромным одноэтажным домиком, где рядом с официальной приемной, видимо, квартировала молодая женщина, единственная представительница Горлита. На звонок она часто выходила в домашнем халатике, лениво спрашивала: «У вас тут никаких нет опасных фамилий?» —

«Нет, что вы! Никаких!» — и мы получали печать и подпись на корректурных листах очередного тома.

Но уже с середины шестидесятых годов машинописи и корректуры стали посылаться на рецензии в Москву, были случаи, когда весь тираж «Ученых записок» шел под нож (например, из-за статьи З. Г. Минц «Блок и Мережковские»), участились столичные министерские комиссии по проверке работы кафедры...

Я останюсь еще на некоторых психологических и житейских качествах Зары Григорьевны.

Простодушие. Зара Григорьевна была простодушна в большой степени. Поэтому она легко поддавалась розыгрышам. А розыгрыши занимали большое место в нашей жизни, особенно в связи с первым апреля. Один из них был учинен мною перед защитой ее кандидатской диссертации (ой, грехи молодости! Сейчас мне неловко и стыдно за ту историю, хотя я и получил разрешение на розыгрыш у Юрия Михайловича). Диссертация была посвящена советским детским писателям двадцатых—тридцатых годов. И вот было сочинено дерзкое письмо к З. Г. Минц от имени Агнии Барто: дескать, прочла ваш автореферат; вы хвалите Чуковского и Маршака, а мне уделили мало внимания; я оставляю за собой право приехать в Ленинград и выступить на вашей защите. Слава Богу, письмо было получено в присутствии Юрия Михайловича. Услышав рыдания, он сразу всё понял, бросился утешать и объяснять: письмо сочинил Борис, писала Татьяна Алексеевна (это моя теща), смотри — вот тут грамматическая ошибка: неужели это Барто?! Еле уговорил.

Нельзя еще обойти доброту. Она была у Зары широкая, органичная, проявляемая в самых различных сферах: человеческая отзывчивость, материальная помощь, обильные научные консультации, щедрая раздача идей и фактов. У нее никогда не было врагов, ни одного — ни бытового, ни научного.

И еще одна ее характерная черта — глубинная честность, идейная и научная добросовестность, непреклонность. Невозможно представить ее лукавящей, говорящей неправду во спасение статьи, кафедры, даже своих близких. Единственное, что она допускала — со скрежетом зубным, с болезненной гримасой, — умолчания, метафоры, эзопов язык, увы, так необходимые в прошлые десятилетия.

Не потому ли вышедший (увы, после смерти Зары Григорьевны) том ее исследований о поэтике Александра Блока столь современен, столь нужен сегодня. Подготовленный стараниями учеников и коллег Зары Григорьевны, он, по существу, дал вторую жизнь ее блестящим блоковедческим штудиям. Младшему поколению филологов это издание существенно облегчит жизнь — не так просто разыскать статьи Зары Григорьевны, разбросанные по малотиражным изданиям. Впрочем, и для всех любителей русской словесности книга откроет нового Блока.

М. В. ОСОРИНА

Секретный мир детей в пространстве мира взрослых

СПб.: Питер, 1999. 288 с. Тираж 12 000 экз.

Где-то в начале 1980-х годов в Русском музее открылась очередная тематическая выставка «Дети в русском искусстве». И в очередной раз (но с обескураживающей отчетливостью) она продемонстрировала, сколь недавно научились взрослые видеть в ребенке именно ребенка, а не уменьшенного в размерах взрослого. В сущности, слепота эта не была преодолена и рационалистическим иллюзионизмом XIX века: она стала еще более изощренной, поскольку за умилением и «реализмом» продолжало стоять неколебимое убеждение, что ребенок — это тот, чье единственное предназначение — вырасти, это всего лишь материал для целенаправленных усилий Воспитателя, Отца, Хозяина. Концепция ребенка-«недовзрослого» прочнейшим образом укоренилась в культуре, принося все более губительные плоды. И лишь XX век начал мучительно осознавать неиерархический плюрализм картин мира: от шпенглеровской полуфантастической морфологии до леви-стрессовой «реабилитации» первобытного мышления и реконструкции *иной* — но никоим образом не ущербной — ментальности разных эпох и культур в школе «Анналов». И в ряду этих «диалогизирующих» революций далеко не последнее место занимает открытие Ребенка, открытие того, что мир детей — это особая субкультура, и префикс «суб-» при ней вовсе не означает какой-то подчиненности культуре «большой» (культуре «больших») или тем более вторичности по отношению к ней. Книга М. Осориной — важнейший этап на пути наполнения данного абстрактного тезиса конкретным содержанием.

Оказывается, не нужно зарываться в фолианты материалов о процессах над ведьмами, не обязательно снаряжать экспедиции на затерянные в Тихом океане острова: здесь, рядом с нами существует не менее загадочная в своей инакости культура, более того, мы сами, все мы без исключения были ее хранителями и создателями — но только забыли об этом; хуже, мы, именно мы с упорством пытаемся эту культуру изничтожить или, по крайней мере, принизить, причесать, «нормализовать». Осорина не просто сохранила живую память о детских годах, сохранила способность к «детскому» переживанию, сопереживанию — она умеет удивительно зорко *видеть*. Там, где для нас с вами — надоедливая детская возня, зевание по сторонам, бессмысленная трата времени и порча инвентаря, она угадывает драматичнейшие действия, полные глубинного смысла. При этом она не стремится перевести детские культурные тексты на «взрослый» язык; «попробуем прочувствовать, что значит для ребенка...» — говорит она: заметьте, «прочувствовать», пережить, а не просто «понять». И это при том, что детская субкультура отнюдь не логоцентрична: язык не является ее основным инструментом, ее установки неосознаваемы и принципиально неэксплицитны в еще большей степени, нежели «априорные формы», определяющие ментальность всякой «взрос-

лой» культуры. И потому здесь требуется совсем особая наблюдательность. Соответственно и основным содержанием книги становится не освоение ребенком языка, но присвоение пространства, его взаимоотношения с миром: с миром предметным, с собственным телом, с жизнью, с бытием. (Хотя, конечно, и детский фольклор не обойден здесь вниманием: тем более, что именно Осорина была первооткрывателем «страшилок» как особого фольклорного жанра; впрочем, опять же, не чисто вербального: как настоящий фольклорный жанр, «страшилка» не сводится к голому тексту, это текст плюс ритуал, обряд, событие.)

Детская субкультура оказывается не только не менее содержательной, чем культура взрослых, не только обладает правом на самостоятельное существование. Не впадая в характерную для многих первооткрывателей инверсию, когда все просто выворачивается наизнанку и то, что прежде считалось неполноценным, объявляется предпочтительным, реалистически оценивая все-таки неизбежно скромные возможности «детского народа», автор, тем не менее, приходит к выводу о наличии у детской культуры несомненных преимуществ перед культурой взрослых. Это прежде всего «бодрственный контакт с окружающим миром», даруемый высокоразвитым непроизвольным вниманием, которое позволяет ребенку замечать «всякие мелочи», актуализировать те самые «слабые признаки» («колеблющиеся признаки значения») в окружающем нас предметном мире. Это поразительная способность ребенка жить в «пульсирующем пространстве». Это, наконец, непрестанное наделение всего окружающего аурой смысла, как бы наличие некоего органа, воспринимающего «вещество существования» (недаром автор вспоминает в связи с детским мировосприятием Андрея Платонова и его, тоже, кстати, отнюдь не страдающих от избытка красноречия героев).

Я не хочу и не могу оценивать эту книгу в качестве чисто психологического руководства. (Кстати, можно было бы упрекнуть автора в том, что обычному читателю трудно оценить оригинальность базовых установок книги; что касается оригинальности конкретного материала и основных тем, таких, как катание с ледяной горки, строительство «штабов», создание «секретов», психологическое значение помойки или езды в переполненном общественном транспорте, то новаторский характер исследования вполне очевиден здесь и неспециалисту.) Я прекрасно понимаю ценность этой книги для педагогов, для родителей, для всех общающихся с детьми: здесь даются ключи к распутыванию многих загадок и содержится немало конкретных полезных рекомендаций. Но мне представляется, что «Секретный мир детей...» помогает по-новому взглянуть на многое, выходящее далеко за рамки чисто психологической или воспитательной проблематики (хотя, повторяю, именно эта проблематика там пер-

вична, и вина наша перед детьми — и перед собой — слишком велика...).

Вот, в самом начале книги автор говорит о Доме, о предметах домашнего обихода, о семейной трапезе. «Деритуализация» современного быта и пространства, их крепнущая однородность («пустота») входит в противоречие с потребностями духовного мира ребенка. Ритуал, даже простой повтор события наделяет его неконкретизируемой значимостью (такая неконкретизируемость особенно характерна именно для ребенка), придает ему дополнительное измерение (не будем говорить: «смысловое», поскольку речь не идет о семиотизации в точном смысле) — это то новое, иное бытие, которое обретают слова в стихотворении от одной только вложенности в ритмическую волну, в звуковую мелодию. Ребенок открыт этому иному бытию, ищет именно его. Вещь, лишенная ритуальной ауры смысла, лишенная плюралистичности, также эту ауру создающей, вещь, ставшая чисто функциональной, жестко к одной своей функции привязанной, враждебна ребенку, он ищет иного, и не только, как показывает автор, за домашним столом, но и на прогулке, в игре, во дворе. Головокружительным образом ребенок запросто *знает* то, что с таким трудом далось Хайдеггеру, говорившему на склоне лет и о «бодрствовании» как о необходимом условии «приближения» вещи, и о шаге от «объясняющей мысли» в «памятную мысль»: о том шаге, который ребенку делать не нужно.

У автора вызывает тревогу такой, незначительный, казалось бы, на фоне иных утрат, факт, как постепенное исчезновение ледяных горок. Здесь нас также ждет удивительное открытие: оказывается, ледяные горки — это специфически русское изобретение, более того, в них скрыта некая глубинная *русская* культурная специфика. Это вообще очень интересная побочная тема книги: автор все время пытается уловить этнокультурное своеобразие — и нередко делает весьма меткие замечания (чего стоит хотя бы наблюдение о *культурной* специфичности тесноты — причем неожиданной его иллюстрацией становится наш кошмарный общественный транспорт). Автор постоянно сверяет свои наблюдения и идеи с народной традицией, куда более бережно относившейся к «детскому миру», чем торжествующая «диалектика просвещения», и это вносит в изложение дополнительные обертоны.

Небезынтересны и ненавязчивые религиозные интерпретации: они показывают, в частности, что православие

отнюдь не исчерпало своих культурных потенций и вовсе не является принципиально несовместимым с вполне современными научными подходами. Конечно, несколько раз возникающее словосочетание «православная психология» скорее интригует читателя, чем дает ясное представление о предмете, но основательность автора во всем остальном позволяет надеяться, что за этим стоит нечто большее, чем просто желание заинтриговать. (На мой вкус, впрочем, автор иногда несколько завывает градус пафоса — и в своей архаизирующей ностальгии, и в своих религиозных параллелях; несколько диссонансирующе звучит нередко возникающий старый мотив «детства как подготовки»). К счастью, все это не настолько выражено, чтобы испортить впечатление в целом; к тому же ведь и не в интерпретациях, в конечном счете дело, а в самом материале.)

И важно вот еще что. Так же, как и в случае с иными этнокультурными традициями, так же, как и в случае с миром душевнобольных, абстрактное знание «плюралистичности» оказывает очень слабое воздействие на «перемену помыслов» — на реальное изменение поведения и установок. В этом плане книга Осориной, я полагаю, сыграла неоценимую роль.

Но и этим ее значение — во всяком случае для меня — не исчерпывается. Не исчерпывается оно и теми культурологическими мотивами, о которых шла речь выше.

«Каждый ребенок — художник. Каждый ребенок — поэт» — эти трафаретные суждения наполняются в книге точным содержанием (характерно, кстати, и то внимание, которое Осорина уделяет специально детскому творчеству). Положение ребенка на границе семиотизированного мира, его непрекращающееся *усилие* семиотизации, его стремление в непрестанном диалоге с миром трансформировать каждый предмет в переживание-вещь, созидание и проживание «тонких душевных связей, рассеянных в пространстве», его изначально остранный взгляд — все то, о чем так хорошо и предметно сказано в книге, — это ведь и есть та самая эстетическая «прибавочная стоимость» бытия, имеющая отнюдь не чисто эстетическое значение. Так же, как душевнобольной в книге Ясперса о Стриндберге и Ван Гогге, уходя из нашего мира, на его грани, видит нечто, обычному взгляду не доступное, так же и ребенок, входя в наш мир, видит то, к чему потом оказываются способны прикоснуться только великие мастера.

АНАТОЛИЙ БАРЗАХ



Гуманитарное агентство
АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ



В. Э. ВАЦУРО. ПУШКИНСКАЯ ПОРА

Сборник статей выдающегося российского филолога В. Э. Вацура (1935—2000) подводит итог его многолетних занятий Золотым веком русской культуры. Статьи, посвященные предшественникам Пушкина (И. И. Дмитриев и др.), Пушкину, его современникам (А. С. Грибоедов, Е. А. Баратынский и др.), особенностям жанровой системы эпохи романтизма, углубляют наше понимание своеобразия культуры первой трети XIX века, содержат тонкие наблюдения, демонстрируют уникальное сочетание блестящего знания мельчайших подробностей жизни и творчества как известных деятелей, так и персонажей «третьего ряда» с глубиной теоретических подходов.

ЖИЛЬ ДЕЛЕЗ

Марсель Пруст и знаки

Пер. с франц. Е. Г. Соколова.

СПб.: Алетейя, 1999. 190 с. Тираж 2000 экз.

(Серия «Метафизические исследования. Приложение к альманаху»)

Пруст не жаловал философов. В «Содоме и Гоморре», в кружке г-жи Вердюрен, он выводит некоего знаменитого норвежского философа, за которым Рассказчик замечает, что тот говорил по-французски очень правильно, но очень медленно, так как изучил язык недавно, а делать ошибки стеснялся (но все равно допускал) и все время словно бы обращался к своего рода внутреннему словарю, сверяя с ним свою речь; с другой стороны, будучи метафизиком, «все еще обдумывал то, что хотел сказать, а это замедлило бы речь и француза». В другом месте этот же философ пересказывает — ссылаясь на «своего знаменитого коллегу — виноват! — собрата Бутру» — мнение Бергсона об особых нарушениях памяти, вызываемых снотворным. Если принять во внимание, что следующее за умными рассуждениями философа отступление о сновидениях и нарушениях памяти является прямым откликом Пруста на теорию сознания Бергсона, в частности на его лекцию «Сновидения», вошедшую в книгу «Духовная энергия» (1919), то спор с «норвежским философом», а через него — с Бергсоном переходит в основополагающий для всех «Поисков» план размежевания литературы с философией. Когда осенью 1908 года, примеряясь к своему замыслу, Пруст мучает себя и своих друзей вопросами «Что с этим делать — роман или философский этюд, романист ли я?», он, судя по всему, уже принял решение в пользу литературы — решение, в силу которого литература, размежевываясь с философией, захватывает в свое силовое поле как искусство писать, так и искусство мыслить. В этом плане Пруст сближает литературу, насколько это только возможно, с современной живописью: в отличие от традиционного искусства, так или иначе навязывающего те или иные модели, импрессионизм, например, учит смотреть на мир собственными глазами, ценить собственные впечатления. В этом же плане литература отдаляется, насколько это только возможно, от философии; последняя отгораживается от мира выученными языками, усвоенными традициями, мнениями, мнениями о мнениях и т. п.

В персонаже «норвежского философа» Пруст воспроизводит целую систему ограничений, накладываемых на себя философией: во-первых, она говорит на «французском», или иностранном, языке, то есть на языке традиции; во-вторых, невзирая на то, что язык усвоен, она нуждается в словаре, чтобы говорить «правильно», избегая ошибок; в-третьих, она имеет склонность доверять авторитетным «мнениям» («знаменитый норвежский философ» излагает Бергсона в передаче Бутру); в-четвертых, искусство мыслить как «свободное и целенаправленное движение» в сторону «истины» связано рефлексивными путями. На манер «норвежского философа» философия хочет во что бы то ни стало изъясняться «правильно», без

ошибок, опираясь на авторитет, сдерживать рефлексией непосредственный ход мысли, который сам по себе не только не застрахован от заблуждений, но по необходимости ими чреват. «Поиски», напротив, приводят Рассказчика к тому, что он открывает для себя красоту «живописи заблуждений». Главный персонаж то и дело оказывается во власти заблуждения, иллюзии, какой-то обманчивой перспективы (например, «девушек в цвету»), но тем самым Пруст и показывает огромное значение всякого рода иллюзий в человеческой жизни. Важно не просто развеять иллюзию, развенчать заблуждение — важно, если это действительно твоя жизнь, прожить какое-то время в их власти с тем, чтобы, отталкиваясь от утраченного времени, найти новую перспективу. Жизнь, таким образом, оказывается, как пишет Пруст в «Беглянке», вечным заблуждением, но жить заблуждением совсем не значит вовсе не жить.

Французские философы обожают Пруста. Он для них если и не козел отпущения, то, по меньшей мере, любимый конек. В конце сороковых годов XX века Ж.-П. Сартр обрушивался на Пруста с суровой отповедью, видя в нем «пособника буржуазной пропаганды», противника экзистенциалистской философии истории и «ангажированной литературы». В то же время А. Камю в «Бунтующем человеке» оценивал «Поиски» как одну из самых значительных и всеобъемлющих попыток бунта человека против своего смертного удела. Ж. Батай, наоборот, полагал, что Пруст едва ли не первым среди писателей XX века сделал смерть движущей силой письма, так что произведение стало не только тем, что вело писателя в могилу, но и своего рода способом умирания («было написано на смертном одре»). Писал о Прусте М. Мерло-Понти, присоединяя «Поиски» к тому реальному движению феноменологии, которое, прежде чем стать доктриной, сказывалось в творчестве Бальзака, Валери или Сезанна, обнаруживая непреклонную волю «постигнуть смысл мира или истории в момент их зарождения». Блистательный разбор прустовской теории снобизма принадлежит Р. Жирану; наконец, несколько лет тому назад появилась большая работа Ю. Кристевой, посвященная разбору прустовской теории литературы.

Совершенно особое место в философских трактовках творчества Пруста занимает концепция Ж. Делеза, представленная в книге «Пруст и знаки» (1964) и в позднейших к ней добавлениях. Как и в своем прочтении Ницше, философ прежде всего стремился порвать с экзистенциалистскими истолкованиями творчества писателя, так или иначе упиравшимися в проблемы «внутреннего опыта», прошлого, ретроспективы (память, воспоминания, потерянное время и т. п.), решительно противопоставив им «перспективную» интерпретацию «Поисков»: путь Рассказчика предстает в книге Делеза как созидание и оп-

робование новых возможностей жизни, новых перспектив существования. По мысли Делеза, роман Пруста преследует одну-единственную цель — познание истины через истолкование встречающихся на жизненном пути знаков. Реальность дается человеку не иначе как в виде знака или маски; задача писателя — демаскировать реальность, расшифровать знаки, которые она ему посылает. Знаки организованы в пересекающиеся серии или круги. Первый круг — знаки светской жизни, они легче всего поддаются истолкованию, поскольку основаны на устойчивых светских ритуалах, скрывающих творческую никчемность света. Второй круг образован более сложными знаками — это знаки любви, которые излучает любимое существо; понять их правильно почти невозможно, так как, с одной стороны, влюбленный сталкивается с Другим, который за знаками любви может скрывать какие-то тайные миры, отведенные для кого-то или чего-то третьего (непримиримая вражда Содома и Гоморры), а с другой — склонен приписывать особое значение жестам и поступкам, которые его, быть может, вовсе лишены. Третий круг — это мир впечатлений, оказываемых на нас материальными объектами окружающего мира; речь идет о самом настоящем круговороте, ибо всякий объект, если в него как следует взглянуть, является знаком какого-то другого объекта, более того, иной предмет, например собор или книга говорит за целый мир. Третий круг смыкается с четвертым — со знаками искусства, которые, отделившись от остовов материальности, составляют идеальную сущность истины. В такой перспективе «Поиски» — это настоящая схватка Рассказчика с реальностью во имя торжества все время грядущей истины, то есть, как пишет Делез, они обращены не к прошлому, а к будущему.

Работа Делеза о Прусте входит в «золотой фонд» французской «прустианы», хотя основное ее положение вызывает возражения как со стороны филологов, так и со стороны философов. Дело в том, что «перспективизм» интерпретации Делеза оставляет в тени такую важную установку автора «Поисков», как определенную предзаданность замысла, заранее разработанную схему, структуру романа, которая в общем сложилась задолго до завершения работы над ним. «Последняя глава последнего тома, отмечал Пруст, была написана сразу же после первой главы первого. Все, что между ними, написано потом». Пруст придавал огромное значение кругообразной форме своего романа, симметрии, повторяемости, обратному освещению, наложению одного плана на другой. В последнем томе читатель видит, как соединяется персонаж с Рассказчиком, сходятся стороны Свана и Германтов, конец замыкается на начале. В противовес «перспективизму» делезовской интерпретации можно привести, например, то, что Ж. Деррида назвал в своей книге «Письмо и различие» (1967) «преформизмом» прустовской эстетики романа. То есть линейность пути Рассказчика, «топология становления» может и должна корректироваться анализом как генезиса замысла (генетический момент вовсе не принимается в расчет Делезом), так и его структуры.

Тем не менее нельзя было бы не порадоваться, что среди новых русских книг появилось ставшее классическим исследование о Прусте, написанное одним из самых колоритных французских философов XX века. Появление этой книги следовало бы только приветствовать, если бы по-русски она не звучала в точности так, как «знамени-

тый норвежский философ» изъяснялся по-французски: почти правильно, со знанием словаря, с опорой на мнения и под надзором рефлексии, точнее — «Лаборатории метафизических исследований», подготовившей книгу к печати. Поясню: надзор, а то и репрессивная рефлексия сказывается прежде всего в композиции книги. Полагая, вероятно, что работа Делеза о Прусте лишена самодостаточности, составители сочли возможным дополнить ее двумя статьями — одна из них о структурализме, другая о Ницше, — исключив при этом собственные добавления философа к своему диалогу с автором «Поисков». Эти дополнения (в частности, об отношении «литература—безумие») как нельзя лучше характеризуют весь драматизм отношения Делеза к творчеству Пруста. Философ, словно бы чувствуя напряженность, а то и натянутость своей концепции, пишет продолжение к своей книге, затем — продолжение к этому продолжению. В полном виде книга «Пруст и знаки» (1970) дает нам представление о настоящей схватке философа с Прустом, в ходе которой он делает все, чтобы представить творчество писателя как схватку с реальностью, при этом отдельные части книги и дополнения к ней оказываются своего рода «сценами» развертывания делезовской мысли, а сам мыслитель предстает неким «сценографом», для которого исходный текст не более чем отправная точка. Вместо картины этого драматического сотворчества русский читатель в добавление к усеченной книге получает выдернутую из учебника по истории философии статью о структурализме (статья и вправду хорошая, но к Прусту не имеет никакого отношения) и XII главу из книги «Критика и клиника» (1993). Речь идет о последней книге философа, посвященной проблемам «литература—здоровье—нездоровье», композиция которой была особенно тщательно продумана, а тексты, ее составляющие, наполнены созвучиями и соответствиями, позволяющими взглянуть на творчество любимых Делезом авторов в перспективе «клинического отношения». Единственное внятное объяснение принципа составления — все три текста подготовлены в вышеназванной философской лаборатории. Но это еще полбеды, поскольку настоящая беда заключена в переводе. Переводчик или переводчица (Е. Г. Соколову помогали Т. В. Орлова, А. Смирнова, Б. Г. Соколов) изо всех сил стараются быть как можно ближе к оригиналу, ничего не упустить из хода рассуждений Делеза, но эта установка на буквализм оборачивается ложной перспективой русского текста. Когда, например, русский читатель натолкнется на такую фразу, что мол «...в любимом лице нас привлекает и румянец, (запятая моя. — С. Ф.) и мельчайшая частичка кожи щеки (здесь и далее курсив мой. — С. Ф.)» (с. 65), он, конечно, без труда догадается даже без обращения к оригиналу, что речь идет о щербинке (или об оспинке) на щеке. Гораздо труднее ему будет с таким выражением (из статьи о структурализме): речь заходит о метафорах игры, которые, пишет русский переводчик, «суть больше, чем метафоры: не только хорек, который бежит в структуре, но и место смерти, циркулирующей в бридже» (с.142). Объясняется все очень просто: на манер «знаменитого норвежского философа» переводчики-метафизики обращаются к словарю, находят там нужное слово, выясняют, что оно значит «маленькая частица» (второе значение) и смело (или осторожно) включают его в текст — до седьмого значения

(оспинка) добраться, видимо, было недосуг. То же самое и с хорьком — первое значение «хорек», а третье — «игра в веревочку», в которой играющие, сидящие плотным кругом, быстро передают друг другу за спиной какой-то предмет, а водящий угадывает, у кого он. И в бридже, конечно, никакой смертью и не пахнет. Особенной глухотой к смыслу, звучанию и форме оригинала отличается текст о Ницше: сверх все тех же буквалистских, а то и грамматических ошибок в русском толковании текст блистает почти повсеместным отсутствием запятых, грубыми опечатками, пропусками или перестановками примечаний. В заключение нельзя не помянуть вступительную статью: не давая никакого представления о всей сложно-

сти отношений трактовки Делеза с текстом Пруста, она, взамен, предлагает набор избитых «мнений» и мнений о «мнениях», пережевывая уже сказанное. Особенно удручает сравнение делезовского метода философской работы, в котором доминируют отношения силы, пересиливания исходного, «с рекомендациями старых и мудрых профессоров» (наверное, философского факультета) — бери-де ножницы и клей (из прежних текстов). Обращаясь к одним и тем же сюжетам, повторяя вроде бы то же самое, Делез производит строгий отбор, порождающий различие. «Склеивать» прежнее — значит вторить ослиному «И-а», «пустому повторению того же самого», словом, метаться, как тот хорек в структуре.

СЕРГЕЙ ФОКИН

ЖАК ДЕРРИДА

О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только

Пер. с франц. Г. А. Михалкович.

Минск: Современный литератор, 1999. 832 с. Тираж 5000 экз.

(Серия «Классическая философская мысль»)

1. Четыре стороны книги

По ходу деконструкции Деррида показывает — ни один из текстов не отличается однородностью. *Очевидная* разнородность характеризует и большинство книг самого Деррида. В данном случае перед нами том, на обложке которого мы читаем: «О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только». Под обложкой этой вышедшей в свет в 1980 году книги — четыре *разных* текста, написанных во второй половине 1970-х годов: «Послания», «Страсти по „Фрейду“», «Носитель истины», «Отнюдь».

Что же связывает эти четыре сочинения? — Письмо, Почта, Послания, Психоанализ. Эти отправления организуют целую эпоху. Они передаются по бессознательным каналам, наследуются как «одни и те же» «установки», «оппозиции», «позиции», «отношения» и воспринимаются как данность. Они распространяются от Платона к Фрейду. Они рассылаются повсеместно «через эстафеты, носильщиков, читателей, писцов, архивариусов, хранителей, профессоров, писателей, почтальонов, не знаю, кого еще, Платон прикрепляет к нему свою табличку, и вот она на спине у Фрейда, и он уже не может от нее избавиться». Послания передаются не только от Платона к Сократом Фрейду, но и дальше — Лакану, и еще дальше — «по ту сторону». Эти слова — «по ту сторону» (*jenseits, au-delà*) — прямо указывают на чтение книги Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия» и входят в название книги Деррида: «Почтовая карточка от Сократа к Фрейду и по ту сторону».

Эта книга описывает системы связи и наследования, благодаря которым Платон и Фрейд оказываются современниками, живущими в одном мире, в одной эпохе, «под одной или почти одной крышей». Ее герои — Платон,

Сократ, Фрейд, Хайдеггер, Лакан — принадлежат Одной Истории, связанной метафизикой присутствия, которая соотносится на сей раз с эпохой почтовых сообщений. Письмо как то, что предполагает отправителя и получателя, сопоставляется Деррида с психоанализом. Психоанализ принадлежит эпохе письма, представляет эту эпоху, являясь ее ровесником (частная почтовая карточка появилась в 1894-м, а понятие «психоанализ» — в 1896 году). Деррида ставит перед собой следующую задачу: «оттолкнувшись от такого своеобразного явления, как психоанализ Фрейда, отследить историю и технологию обработки корреспонденции».

«Посланиями» и открывается книга. Послания предвзрываются предпосланием: *первым* мы читаем письмо от 17 ноября 1979 года — письмо *последнее* в «Посланиях», письмо, отправленное в русское издание с обратной стороны обложки издания французского. Именно им закрывается книга: «Ты читаешь немного старомодное любовное письмо, последнее в этой истории... открытка, открытое письмо...»

2. Открытка

На лицевой стороне французской «Почтовой карточки» изображение. Русская «Почтовая открытка» оказалась обезображенной — образ без видимых причин потерялся. Картинка исчезла совсем. «Совсем», потому что в «оригинале» она повторяется, вновь воспроизводится и в середине, и в конце книги, в самом конце — «тайно», в складке, будто в запечатанном конверте. Два изображения, открытое и закрытое, обрамляют «Почтовую карточку» и становятся одним из отправных пунктов истории корреспонденции. Не раз воспроизведенная, она напоми-

нает не только о «компульсирующих» посланиях, но и о тиражировании, письме, массовой воспроизводимости и основополагающей роли повторения в психоаналитической теории и практике, повторения, возникающего в связи с воспоминаниями и мнесическими следами, переносом и фиксациями, навязчивостями и влечением к смерти. Деррида мечтает воспроизвести эту картинку, эту репродукцию в тексте, ни на минуту при этом не забывая о Фрейде, который представляется ему некой книгой предсказаний. Все началось для французского мыслителя с желания сделать из этой картинки обложку для книги. Все написанное Деррида предлагает воспринимать как «эллиптическую легенду», как многословную подпись под картинкой.

Что же на ней изображено? ...в какой-то момент картинка исчезает, а вместе с ней и ее герои — Платон с Сократом: «...к тебе я, по правде, зывал о помощи, когда вдруг увидел их, но мельком, но лишь пробегая большим

пальцем по срезу страниц, как это иногда делают с карточной колодой или в банке с огромной пачкой денег. Они тут же исчезли, как воры или белки в листве деревьев... Наконец я держу их, и все вдруг замирает, я держу открытую книгу обеими руками». Они — Сократ с Платоном, изображенные Мэтью Парисом на фронтисписе «Prognostica Socratis basilei», книги предсказаний, вышедшей в Англии в XIII веке. По мере чтения, по мере того как Деррида всматривается в этот образ, найденный «совершенно случайно» 3 июня 1977 года в Бодлейне, знаменитой оксфордской библиотеке, он меняет свои значения, порождает все новые и новые толкования, производит бесконечные отправления. Еще бы, ведь Платон и Сократ «настолько глубоко вторглись в самую сердцевину нашей личной жизни», что вмешиваются во все наши

дела, принимают участие во всем, «испокон веков заставляя нас присутствовать при их колоссальном, неутомимом анапарализе». Они меняют свое положение, меняются местами. Сократ пишет и стирает написанное, вызывая в памяти Фрейда с его «волшебным блоком». Платон стоит сзади и «указывает на Сократа: вот великий человек». Теперь Платон диктует Сократу. Платон — учитель, стоящий «в состоянии эрекции, позади ученика Сократа». Сократ пишет под диктовку Платона. Все вместе они готовят отправления.

3. Кому письмо?

Вопрос адреса в книге — вопрос повторяющийся, возвращающийся и поворачивающийся под разными углами умозрения. Кому же, в конце концов, адресованы все эти

послания? Деррида? Читателю? Себе читателю? Себе другому? Другому? Себе другой? «Единственному двойнику»? «Другой стороне меня»? В конце концов, ты «ведь не знаешь, кто ты есть и к кому я на самом деле обращаюсь». Все эти письма — «двойной самоанализ», напоминающий о переписке Фрейда с Флиссом во времена их, как сказал бы Деррида, анапарализа.

Кому же пишет Сократ? — Всем. И Фрейду в том числе. Ведется «секретная переписка» «о сути почтовой открытки, об основе, о послании, о наследии, о средствах телекоммуникации, о переписке и т. д.». Почта становится «отправным моментом» психоанализа и философии. Адрес указывает на пункт назначения и вводит фундаментальный для психоанализа закон детерминированности психических феноменов. Представление о том, что каждое сообщение всегда доходит до адресата, связывает Сократа и Фрейда, Платона и Лакана, ведь «им-то до-



подлинно известно, что значит предназначать!». Предназначенность вычерчивает бесконечную метафизическую таблицу. Тем временем Деррида представляет возможность отклонения от телеологического предназначения, возможность случая, стирающего предписания судьбы. Сообщение может не найти адресата, даже если оно послано самому себе: «Я всегда являюсь тем письмом, которое не доходит до себя. До самого назначения». Деррида отклоняется от цели, смещается в сторону, совершает, подобно Фрейду, движение по нескончаемому обходному пути (*Umweg*): «Я страдаю... от настоящей патологии назначения: я всегда обращаюсь к кому-то другому... но к кому?»

Это (пред)назначение — адрес, по которому не только приходит (или не приходит) письмо, но может прийти или нет Деррида. Он мог

бы сыграть с психоаналитиками злую шутку и не прийти с ними на встречу. Этой встрече и такой возможности посвящена четвертая, заключительная часть «Почтовой карточки» — «Отнюдь» (а точнее — «Вовсе»), в которой Деррида отвечает на вопросы психоаналитиков, поставленные Рене Мажором. Деррида пришел на встречу, чужой, «ни аналитик, ни анализируемый», превратившийся в русском переводе в дважды не анализирующего.

Метафора отправленного по назначению письма вызывает появление Лакана в третьей части книги — «Носитель истины». Лакан, объявляя о своем возвращении к Фрейду, как бы получает письмо с *настоящим* психоаналитическим завещанием. Для Деррида очевидность этого получения наследства, очевидность того, что отправленное письмо всегда приходит по назначению, вовсе не

КНИГИ

столь очевидна. Если для Лакана в семинаре, посвященном «Похищенному письму» Эдгара По, важна детерминированность, возвращающая письмо владелице, то для Деррида важно то, что этого могло и не произойти. Письмо это, кроме того, иллюстрирует, для Лакана, свободное движение означающего. В русском переводе место означающего занимает «значимое», понятие не только не семиотическое, но и невозможное в психоаналитическом контексте, поскольку значимо все, каждая буква. И перевод показывает нам это.

Когда в русском переводе в тексте появляется Селан, то кто скрывается за ним — Селин или Целан? (подобный вопрос не возникает, когда есть имя, позволяющее узнать в Джонатане Кюллере — Каллера, а в Максe Якобе — Жакоба). Означающее имя и означаемый субъект расходятся. Этот эпизод «неточного» перевода может служить примером того, в чем Деррида и Лакан согласны: означающие не скреплены с означаемыми и пребывают в состоянии непрерывного смещения. Впрочем, деконструкция знака как один из мотивов «Почтовой карточки» оказывается из русского перевода вытесненной, поскольку место двух сторон знака, означающего и означаемого, занимают значимое (*signifiant*) и обозначаемое (*signife*).

4. Адресат — «по ту сторону» разговоров о тут и там.

Вернемся от Лакана к Фрейду. Вторая часть «Почтовой карточки» — чтение «По ту сторону принципа удовольствия» — свидетельствует еще раз: деконструкция — на-

столько же стратегия письма, насколько и чтения, стратегия, направленная на разбор перечитываемого текста, на движение с Фрейдом к Фрейду и с Фрейдом против Фрейда. Называется эта часть *Speculer — sur Freud*. Не удивительно, что переводчик решил не выбирать между «Размышлять» и «Спекулировать» — «о Фрейде». Из области умозрения он перенес действие в область чувств: «Страсти по „Фрейду“». Не этот ли аффект заставил переводчика написать послесловие, которое завершает русское издание неожиданным приговором психоанализу от лица Деррида?

Астетичность, апозиционность, постоянное смещение текста — все эти особенности, выявляемые Деррида у Фрейда в ходе чтения-переписывания «По ту сторону принципа удовольствия», воспринимаются, согласно логике «здорового смысла», как «отрицательные», не соответствующие голосу/логосу науки, философии. Деррида не раз подчеркивал: деконструкция — процесс непрерывный, по крайней мере потому, что всегда находятся «великие интеллектуалы, высказывающиеся определенно», занимающие «позиции за и против». Однако именно эти параметры «По ту сторону...» — бесконечные обходные маневры, отказ от принятия позиции, тезиса, окончательного решения, деконструкция оппозиций — *сближают* Деррида и Фрейда. Сопrotivляющийся самому себе текст оказывается по ту сторону позиционной логики тезиса. Вытесненное способно возвращаться. Представьте, Деррида оставляет письмо Фрейду: «Если ты вернешься до меня, знай, что на самом деле я тебя никогда не покидаю».

ВИКТОР МАЗИН

ФИЛИПП ЛАКУ-ЛАБАРТ Musica ficta

ФИГУРЫ ВАГНЕРА

Пер. с франц., послесловие и прим. В. Е. Лапицкого.
СПб.: Аxiома, Азбука, 1999. 224 с. Тираж не указан.
(Серия «XX век. Критическая библиотека»)

Перевод на родной язык проявляет чужой текст как фотонегатив, врывается в него, как утренний свет — в слепую похмельную комнату. В материнском языке (*langue maternelle*) мысль — витающий призрак-кочевник — материализуется, обретает тело и теряет свою потустороннюю неприсутственность.

Книжное тело обрело в России еще одно из витающих имен — Филипп Лаку-Лабарт. Вышла в свет в переводе Виктора Лапицкого книга Лаку-Лабарта «Musica ficta. Фигуры Вагнера».

В книге, разбирающей (не)возможность ощущения неощутимого единства, сконцентрированы все центральные темы и термины философии Лаку-Лабарта: *мимесис, фигурация, онто-типология, (де-)эстетизация политики* и др.

С одной стороны, всякому очевидно, что вагнеровская опера миметична, или репрезентативна в целом (она разыгрывает какой-то сюжет), да еще и пронизана внутренни-

ми миметическими отношениями между своими выразительными средствами (либретто, игрой актеров, декорациями, музыкой). С другой стороны, несмотря на эту очевидность — и благодаря ей — Вагнер добивается, прежде всего в музыке, странного эффекта непосредственности ощущения. За этим эффектом стоит способ означивания, который Лаку-Лабарт называет «фигурой». Фигура, или «тип», — это образ неподражаемого или образ подражания как такового, который, в свою очередь, должен стать моделью действительности. Причем моделью не для подражания в традиционном смысле, а для непосредственного отпечатывания, неотличимого от оригинала. Впечатление непосредственности, которое создает вагнеровская музыка, построено на «геральдической», стигматической семиотике.

Откуда возникает это впечатление? По-видимому, из *слишком* очевидной миметичности вагнеровской оперы, которая делает явным *несоответствие* во взаимной пе-

рекличке искусств, даже некоторую их аллегоричность, отказ от репрезентации — путем которого что-то все же нам передается! Лаку-Лабарт осторожно предлагает называть этот процесс «катарсисом мимесиса», по аналогии с катарсисом Аристотеля, очищением от страстей посредством переживания этих самых страстей. У Аристотеля неясно, очищаются ли страсти, или человек очищается от страстей. И у нас та же двусмысленность: рождается ли в результате неудачного мимесиса театра абсолютный, дистиллированный мимесис фигуры, героя, который выносит несоответствие на своих плечах и собирает рассыпающееся целое? Или зрителю (слушателю) удастся освободиться и от фигуры, придя при помощи искусства к невиданному отрезвлению?

Вагнеровская опера, так или иначе, упрямо разносит вирус «фигурации». Бодлер прямо приписывает музыке Вагнера способность к геральдическому отпечатыванию — в душе и на бумаге. Малларме замечает и критикует театральность вагнеровской музыки. И делает вывод, что подлинно неподражаемое — но фигуративно-типичное — искусство возможно лишь как литература, а точнее — Книга. Подобным же образом Хайдеггер, критикуя, вместе с Ницше, вагнеровскую женственность и пассивность, требует от музыки и от искусства законодательности фигуры (Gestalt). И Малларме, и Хайдеггер обращают против Вагнера его же критику миметичности и театральности и тем самым остаются в поле его влияния, попадаясь в ловушку двойственности его произведений, в которые изнутри встроена иерархия «образец/копия», «имитация/фигура».

Особняком по отношению к первым трем авторам стоит Адорно, противопоставляющий Вагнеру оперу Шенберга «Моисей и Аарон». Адорно пронзительнее других относится к вагнеровскому мифологизму. Но и он предъявляет Шенбергу требования «синтетического восприятия», «мощи», а главное — остается в плену веры в верховенство музыки как искусства (конечно, чистого и нерепрезентативного). А значит, избегает Вагнера даже в меньшей степени, чем сам Шенберг.

Сам автор (с.164) отмечает насущную современность вопроса о Вагнере. За минувшие полтора века искусство явственно двигалось по пути, намеченному Вагнером: пути *усиления*, соединения выразительных средств и модальностей (Gesamtkunstwerk), всяческой *концентрации*, а главное — претензии на геральдическое типо-графирование себя в формируемой (я бы даже сказал *массируемой*) им *массе*. Такие веяния двадцатого века, как литература «фэнтэзи» (прежде всего Дж. Толкин), компьютерные игры, видеоклипы явным образом воспроизводят вагнеровскую модель моделирования. Как и с Вагнером, с ними следует разбираться во всей их двусмысленности. Может быть, центральное и наиболее «спасаемое» из «неовагнерианских» искусств — это рок-музыка, которая как раз раскачивается между чеканкой типо-графии и аритмией.

Не менее насущны соображения Лаку-Лабарта для нашей политической атмосферы, где все громче звучат при-

зывы дать дезориентированному народу положительные образцы и возвести мифологический фундамент для творящей легитимности власти. Достаточно назвать последний фильм Н. Михалкова — на редкость симптоматичная конструкция фигуры как отвержения (собственной) театральности и искусственности. Не знаю, лучше ли это, чем мексиканские сериалы, соблазняющие не искусной безыскусностью, а наоборот, кажущейся безыскусностью («реализмом», миметизмом) искусственности халтурного искусства. Поэтика сериалов соответствует всем классическим законам поэтики возвышенного — я бы даже предложил обозначить их эффект как *возниженный*.

Нить книги Лаку-Лабарта проходит над пропастью, лавируя между двух альтернатив в поисках третьей (как справедливо замечает в своем предисловии переводчик). Совершенно очевидно, что двойная механика, double bind мимесиса является механикой самой мысли Лаку-Лабарта и его отношений с историей философии. Он обнажает за проектом деконструкции максималистскую, «гипербологическую» этико-политическую придирчивость. Легко сказать, «конечно, философия может расположить кого-то к метафизическому прочтению, но это не имеет к ней никакого отношения. Надо восхищаться и перенимать лучшее, критичное, и игнорировать всяческие вульгаризации». Двадцатый век, с его чернотой и жертв философского соблазна, вскрыл внутреннюю зараженность философского текста, в который всегда уже встроена двойственность «чистое-вульгарное», ловушка «добраго и злого следователя». И речь здесь идет не только о Хайдеггере, а обо всей истории философии.

Деконструкция не есть моралистический жест отбрасывания или разрушения философии по внешним для нее политическим мотивам. Напротив, она возвращает и задерживает линии искушения, как хороший аскет, «тренирует» умение балансировать в абсолютной непредрешенности с особым и высшим, юридическим наслаждением письма. Мысль — это тренировка. Деконструкция — опасная тренировка.

Отсюда избыточность письма — надо быть всегда готовым выбирать правильное (справедливое), когда нет равным счетом никаких критериев такового. Отвергается любая экономия философского усилия (хотя это означает своего рода экономию экономии) — любые формулы, фигуры, выводы: бдительность к каждому умолчанию, следовательская сверхбдительность Достоевского, проходящая с подозреваемым весь его путь, входящая во все его соблазны — вплоть до самого преступления.

Философия всегда именно этим и занималась, не решаясь воздвигнуть некоего самостоятельного стража — фигуру бдительности, спасительный оксюморон: раскрытие скрывающегося, естественный закон, богочеловека etc. Мысль, однако, всегда движется в обе стороны: ницшевская развилка прямой линии. Искусство, как понимает его Лаку-Лабарт, учит рас-ставанию и рас-стоянию.

О переводе. Виктор Лапицкий следует «беньяминовскому» канону перевода — как можно более буквального,



КНИГИ

как можно сильнее разрушающего «воспринимающий», родной язык. Это помогает *ощутить* несоответствие, являющееся в данном случае и предметом книги, хотя в то же время затрудняет понимание текста — и так труднейшего. Я бы отделил буквализацию передачи синтаксиса — пусть не безусловную, но оправданную — от дополнительных средств остранения, берущихся изнутри русского языка, — прежде всего избыточного внедрения архаических и разговорных форм. Зачем, например, передавать нейтральное французское «допс» («значит», «поэтому») через «стало быть»?

Заслуживающей внимания кажется, напротив, такая новация, как передача древнегреческих слов русским алфавитом (на месте латиницы). Однако тут, на мой взгляд, надо все-таки воспроизводить греческую, а не французскую фонетику — непонятно, почему переводчик последовательно отказывается передавать «густое» придыхание через русское «г» или «х».

Но возможные стилистические претензии не зачеркивают главного — огромной работы по осмыслению текста, проработки используемых Лаку-Лабартом музыкаль-

ных, литературных и философских источников, оригиналов и русских переводов. Концептуальная структура текста передана Лапицким четко, и большая часть предлагаемых им русских аналогов терминов Лаку-Лабарта имеет хорошие шансы закрепиться как в будущих переводах, так и в оригинальной отечественной мысли.

Лаку-Лабарт входит в нашу культуру — через окно, прорубленное Виктором Лапицким — с опозданием. Можно согласиться с переводчиком, что это, на момент выхода, первая собственно деконструктивная *книга*, появляющаяся по-русски (за важным исключением вышедших в прошлом году в Екатеринбурге и мало замеченных «Аллегорий чтения» Пола де Мана). Пора потерять, наконец, милую непосредственность, перестать метаться между цинизмом и энтузиазмом и начать разбираться — в философии, в искусстве и в политике.

В заключение приведу одну из редких в этом переводе случайных ошибок (опечаток) — только потому, что она претендует на место эмблемы — фигуры? бездны? — этой книги, ее перевода и его возможной судьбы. На с. 63 — «Подобный шаг был ощутимо совершен...» В оригинале стоит «imperceptiblement»: «неощутимо».

АРТЕМ МАГУН

Страсбург

А. Н. ИСАКОВ, В. Ю. СУХАЧЕВ

ЭТОС СОЗНАНИЯ

СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета,
1999. 263 с. Тираж 300 экз.

Тем, кто кроме Александра Секацкого философов в Петербурге не знает, предложу два имени: Александр Исаков и Вячеслав Сухачев. Тандем философов сразу же воскрешает в памяти Келле и Ковальзона у одних, Холмогорова и Фомина у других, у «приобщенных» же — Делеза и Гваттари. Авторы книги неизменно вызывают интерес студентов, раздражение/уважение коллег, подозрение философских генералов. Их отличает хорошее знание классиков философии, иностранных языков, психоанализа, военной истории, истории национал-социализма и национал-большевизма, кино и политики. Однако в книге они декларируют отказ от участия в жизни за стенами философских построений: «То, что интересовало нас (при написании текста), так это попытаться продумать философию, ее дискурсивные акты как некую безусловную, самодостаточную и самостоятельную деятельность» (с. 233). Их не интересуют *внешние условия* мысли, ее *контекст*; они не пишут также о себе самих с той долей ответственности, которая так раздражает (и так притягивает). Они не закладывают аттрактанты в замес своего текста, не претендуют быть авторами интеллектуального бестселлера, пишут не популярно.

Есть ли философия в Петербурге? Если бы этот вопрос был задан мне, а я не отшутился (мол, где уж нам, вечным ученикам и интерпретаторам чужой мысли), то указал бы на книгу «Этос сознания». Ограничив ее адресацию грифом ДСП — для философов и историков философии, —

они поступили политкорректно, отослав к работающей метафоре культуры — «искусство для искусства». Книга хороша в качестве документации и архивации современного состояния петербургской мысли. Рассыпанные в ней радикальные и сильные высказывания *погружены* в язык, который ускользает от импульсов самоуверенности позавчерашней актуальности. Читающая и *интересующаяся* философией публика, современность которой застыла на стадии марксизма-экзистенциализма, будут огорчены: соавторы дразнят «способность воображения», репрессировав любые возможности понимать [ситуация напоминает казус «Тысячи плато», после прочтения которой интеллектуалы «хотели бы быть вознагражденными хотя бы малой толикой смысла» (Ж.-Ф. Лиотар)] и вступать с ними в диалог.

Исаков и Сухачев не скрывают места, откуда они говорят, кому, но вот против кого? В Петербурге, строго говоря, нет «первичного метафизического контекста» и любое философское представление имеет *случайный характер* (с. 25). Кроме того, возникает вопрос: как возможно после конца философских систем, после признания принципиальной непереводаемости поэзии, после опыта безоглядного внедрения марксизма в чужой контекст и, наконец, после признания этнологами равноценности всех культур вживлять иноземную философию в наш язык и перемещать в наш топос, живущий «в иной интенсивности и в иных разметках»? Острое ощущение попадания в *настоящий* момент рождается *уместной* постановкой

проблемы. Здесь у меня просит слова Петр Дмитриевич Боборыкин: «Довольно готовиться там за морями и цепями гор, в немецких кабинетах и в античных хранилищах красоты. Пора, пора сесть на место, думать свою думу, делать свое дело».

У Исакова — автора первой части книги — впечатляет последовательность интерналистской трактовки классического наследия, свидетельствующая о пространственно-временной дистанцированности мысли философа от событий; он словно бы воплотил мечту Фуко писать как «не имеющий лица». Внимательный аналитик ставит вопросы Канта Гегелю, Гегеля Гуссерлю, Шопенгауэра Ницше — как будто можно мыслить, отвечая на чужие вопросы: «Гегелевский анализ... начинается с того, на чем остановился Кант...» (с. 86, 93, 98), Ницше начинает с того «места, где остановился Шопенгауэр» (с. 43). На фоне резких возражений и веских аргументов экстерналистов вряд ли приемлема такая доверчивость внутренней логике *исторического* движения мысли. Видеть только внутренне — полагать, что русло реки есть результат лишь ее собственной свободы выбора.

Нельзя, однако, не признать оригинальных идей автора, в частности перенос массивного схематизма Канта в структуры бессознательного. Но не был бы А. Н. Исаков русским (пусть даже и философом), сознательно устраняющим это *случайное* для мысли обстоятельство, если бы во всех темах не всплывала этическая проблематика, которую автор разрешает с помощью «семантического сдвига Гуссерля», что придает цельность его исследованию. Такие «точки» сборки текста вызывают [вопреки его убеждению, что «метафизическую радость, строго говоря, нельзя пережить непосредственно» (с. 44)] чувство непосредственного удовольствия.

Я бы охотней читал его герметичный текст, если бы он «смягчил» его художественными или кино-примерами, чем увлекает устно. Странно, что стиль французских «нео-ницшеанцев» и «писателей» не приживается в литературоцентристской стране. Ведь даже немецкие профессора, например популярный (не оттого ли?) Петер Слотердайк, активно включают в свои исследования исторические и литературные сюжеты. Вполне уместно дополнить «имманентную версию» трансцендентальной философии времени с прустовскими событиями припоминания: «Память, перенося прошлое в настоящее без изменений, таким, каким оно было, пока оставалось настоящим, устраняет само Время — то великое измерение, в котором протекает жизнь» (Обретенное время), с понятием «перебоя сердца», по поводу которого имела место дискуссия В. Подороги с М. Мамардашвили.

Диагноз, поставленный Исаковым, основан на признании «нехватки», присущей миру в целом: «Осмысленность „нехватки“ в качестве нового символического содержания мира... предполагает новую философию временной формы, выходящую за пределы как феноменологии Гуссерля, так и феноменологии Гегеля» (с. 111). Но вот каковы контуры новой философии — отвечает мастер: чрезвычайно эрудированный и увлеченный метафорикой «кройки и шитья», «складки и сборки» — В. Сухачев.

Под одной обложкой их объединяет более личная дружба, чем философское кредо: каждый от/за себя воспроизводит нашу ситуацию радикалов-одиночек, отказывающихся серьезно, т. е. *критически*, отнестись друг к другу

либо создать новый надындивидуальный язык, в котором, как, например, у тех же Делеза и Гваттари, особенности каждого усиливают целое. Ни услышать друг друга, ни вступить в полемику, ни спровоцировать критикой внимание к новизне мысли оппонента ведущие философы Петербурга не хотят. Один смотрит *на* Канта [«Сам Кант — это метафора, которая притязает на замену собой философии» (с. 139)], другой — *из* Канта [«мы вновь оказываемся в решающем пункте кантовского исследования сознания... и на повестке дня закономерно возникает вопрос о новом „трансцендентальном схематизме“» (с. 260)]. Один трактует феномен признания Гегеля как *вынужденность* [«...как, например, Гегель в „Феноменологии духа“ выстраивает опыт признания на основе воли, власти» (с. 214)], другой — как *возможность* [«Анализ Гегеля показывает, что в основе конститутивных феноменов „признания“ лежит дофеноменальное и доэмпирическое (не внутреннее и не внешнее) событие абсолютного признания, которое можно назвать „встречей с Абсолютом“» (с. 110)]. А если бы введение, в котором Сухачев присягает Гераклиту, поменять местами с заключением Исакова, опирающимся на Парменида, то, полагая, равным счетом ничего не изменилось бы в понимании их книги. Поистине, налицо радикальная детерриторизация гомогенного дискурса.

У Сухачева — предельная широта охвата тем и разброс иноязычной лексики при кажущейся неясности: опыт взращивания на русском Приладожье современной западной мысли проводился без болезненных прививок на местный «подвой», поэтому нам еще придется подождать полноценного морозостойкого сорта философской мысли. Его легко критиковать. Чего только стоит — мечта записного критика постмодернизма — такой пассаж: «Семiotическая складка — это всегда свертка, скручивание потоков интенсивности, развернутых на сингулярном теле Я, его топосе и окрестностях» (с. 114), — требующий радикального отвлечения от правил формальной логики и здравого смысла. И все-таки, прод- и добравшись до конца, натыкаешься на выводы: «...телесность берет на себя роль основания и утверждения нравственного поступка, поскольку для того, чтобы совершить его, необходимо занять позицию, определенный и уникальный топос, в котором может находиться, а точнее, быть только конкретное Я, не заменимое ничем другим» (с. 239), — которые вызывают интерес к результату размышлений «второй» книги, книги не типичной для современного академического философа Петербурга. Здесь мои согласие и одновременно претензия: декларируя необходимость занять позицию в уникальном топосе, сам топос они не обживают, не ведут диалог с *отечественными* современниками. (Проверив студенческую аудиторию опросом популярности современных отечественных писателей, художников, певцов и философов, обнаружил сплошные прочерки в разделе последних. Не читали, не знают, не подо- и прозревают.) Не найти в книге цитаты коллег: друг друга читать не принято, — словно бы подтверждая мнение первокурсников, что философов-современников нет.

Мне, например, размышлявшем о проявлении архаических элементов сознания, о жертве и ране, более чем любопытны комментарии автора «тезиса о призыве» к сле-

КНИГИ

дующему его предложению: «...знаковые тела, оказавшись в нестерпимой ситуации исчезновения символизмов, поворачиваются ко все более архаичным, хтоническим глубинам». Как это происходит и какие явления современной жизни, по его мнению, являются тому подтверждением? Но эти тексты меня не желают, не участвуют, демонстративно отстранены, рассудочны. Говорят, словно бы некрореалист Кустов, апроприировавший холодный аскетизм академических стандартов, в лекции о некрометоде.

Оправдано ли тотальное *самопроизводство* эзотеричности? Коллеги дают повод поговорить не только о состоянии внутривидовой коммуникации петербургских философов, но и о феномене философии в отечественной культуре. В современной философии часто перенимаются стратегии художника: вопрос о философской позиции подменяется вопросом о владении той или иной техникой — феноменология, психоанализ, семиология etc. Конечно, в духе агрессивной журналистики многие хотели бы услышать прямое высказывание по вопросам, их интересующим: о текущей жизни, политике, экономике, войне, мире, кино. Но настоящий — то есть современный — философ не культивирует позитивное знание, не отвечает на чужие вопросы, а занимает себя своими.

Пытаясь понять, что же в этой книге меня не устраивает «по большому счету!», я, как кажется, осознал нехитрую вещь: ей не хватает ответственности за топос. Авторы не сообщаются друг с другом не столько из-за неприязни к жанру диалога, сколько по причине *способа бытия* собственной мысли, собственного самоощущения в пространстве тотального надзора и контроля за их деятельностью. Их теоретическая позиция — превращенная форма бытия текстопроизводства во «вторичной» ситуации. Припоминаю меткую характеристику, данную Игорем Эммануиловичем Грабером художественному самоощущению немцев от эпохи импрессионистов и до начала Второй мировой войны: «ким было присуще чувство меньшей значимости». Самоощущение провинциальности усиливается господством плотно сбитого коллективного тела, собранного заседаниями партийного бюро, которое под видом присяги классике отстаивает господство уже ушедшего, но такого привычного и понятного мира.

Отказ от другого (не важно здесь — с большой или маленькой буквы) при определении своей позиции — главный «недостаток» книги. Сухачев заканчивает свою часть убеждением в невозможности коммуникации: «Наверное, так и должно быть: различные миры с различными этосами сознания. Пусть каждый остается в своем топосе...» (с. 257).

Соавторы, затушевывая расхождения, утрачивают четкость выражения собственной продуманной мысли и лишают себя блеска рефлексивности. Своей уникальности. Вместо того чтобы усиливать свою позицию, культивируя различие (в праве которого быть, после частотно цитируемого Делеза, никто, кажется, уже не сомневается), критиковать друг друга и тем самым провоцировать комментаторскую мысль по поводу состоявшегося текста, мы обнаруживаем сглаживание противоречий. Трудно сказать, в чем причина: то ли в агрессивности среды, противостояние которой делает незначимыми оттенки *своей* мысли, в коих, как известно, она только и есть, то ли в

отсутствии культурных навыков *противного* сосуществования, то ли в лучших традициях советского времени считаться молодыми писателями до 50 лет, или все это имеет место и влияет в совокупности, однако вместо диалога-агона мы имеем шитый белыми нитками текст мыслителей, не противоположно, т. е. на 180, но на 90 градусов смотрящих на проблему этоса сознания. За их реальным диалогом, убежден, следили бы, и вполне заинтересованно. За примером подобного отошлю к взаимоотношениям друзей-оппонентов Пола Фейерабенда и Имре Лакатоса («Я должен был нападать на рационалистскую позицию, а Имре — отстаивать и защищать ее, парируя мои аргументы», — поясняет Фейерабэнд. В предисловии посвященного Лакатосу сочинения «Против методологического принуждения» он вспоминает об их долгом и стимулирующем споре, который «продолжался в письмах, лекциях, телефонных разговорах, статьях почти до самых последних дней Имре и превратился в неотъемлемую часть повседневной работы. Этим обстоятельством объясняется стиль данного сочинения: это длинное и в значительной степени личное *письмо* к Имре, в котором каждая фраза написана в расчете на то, что на нее будет дан еще более резкий ответ».).

Философские книги живут тогда, когда возбуждают о себе речь, когда тронуты интересом сообщества. Если философия перестает задевать лично, она обречена стать частной наукой (логика к XXI веку — не философская дисциплина). Вне университетской аудитории такая философия не живет, не раздражает, не питает дискуссии, не инвестирует коррекцию рефлексивного взгляда на мир. Наиболее «горячих» сообщений сегодня — скорее по инерции — ждут от французов или их соотечественников, перебравшихся за океан. Но прошло время как ругать и отвергать Запад, так и время безоглядно идти за ним след в след. Идеи, даже если они апропрированы, начинают жить по местным законам. Японцы, усвоив континентальную мысль, не чувствуют себя ущербными. Хотя философии (в современном смысле) от нее не ждут. Древние китайцы же полагали, что «только величайшим удастся установить неразрушимую живую связь с телом своей культуры и тем самым перевести существование данной им индивидуальной энтелехии на другой уровень». Установить живую связь с телом отечественной культуры — задача для выдающихся петербургских мыслителей, кажется, куда как сложнее, чем овладение современными техниками письма. Впрочем, и Боборыкин с Розановым о том же. Представитель другой нации, прочно усвоившей мысль того же — Евразийского — континента, американский философ Артур Данто, утверждает: «Первые три книги в Европе за автора пишет культура». Соотечественники сметливы и обучаемы. Надеюсь, что их книга будет той последней третьей книгой, которую за них пишет культура, и следующую они напишут сами. О себе. Своей культуре. Своем поколении.

Итак, те, кто полагал, что в Петербурге философов нет, останутся при своем мнении. Ибо не дойти им ни до сути этоса сознания *как такового*, ни до середины одного из «плато» книги. Но это не может не привлекать других. Ибо усилия понять их мысль (как случай первой философской мысли топоса) будут продуктивны.

ВАЛЕРИЙ САВЧУК

ЭРВИН ПАНОФСКИ

Idea

К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ В ТЕОРИЯХ ИСКУССТВА
ОТ АНТИЧНОСТИ ДО КЛАССИЦИЗМА

Пер. с нем. Ю.Н. Попова.

СПб.: Аxioma, 1999. XII + 228 с. Тираж не указан.

(Серия «Классика искусствознания»)

Рецензировать книгу, написанную три четверти века назад, переведенную лет двадцать назад, изданную в прошлом году и уже раскупленную, это свидетельство любви к опозданиям, медлительности реакции и некоторой неповоротливости. «Idea», однако, не укладывается в ряд книжных новинок, и появление ее перевода на русский язык столь важно, что рецензироваться он может безболезненно каждые десять лет, а может быть, даже и каждый год, — эта та книга, что активно вступает в взаимоотношения с каждой новой культурной ситуацией и чтение ее бесконечно вариативно.

Для искусствоведческой литературы подобное качество и не характерно, и не обязательно. Исствоведческая литература по самой своей сути обречена на то, чтобы становиться библиографией, вялым перегоревшим устияя примечания и список литературы, по большей части остающиеся радостью и гордостью их составителя. Отнесенная вниз или в конец книга становится равна своему названию и разделанная в историографическом вступлении, где из нее высосана вся позитивная информация в нескольких строчках, затем превращается только в доказательство профессионализма специалиста, ее прочитавшего. Впрочем, высший профессионализм в том, чтобы ее знать, не читая: в сущности, для умного человека, ставшего специалистом по Рогиру ван дер Вейдену или Генрику Голциусу совсем не обязательно читать те километры бумаги, что написаны о них за последние сто лет на всех европейских языках, достаточно осознанно прочесть две-три работы, чтобы остальные прекрасно реконструировать, взглянув на иллюстрации к ним и пробежав глазами оглавление.

Сегодня искусствоведение влиятельно как никогда. Крупные выставки являются событиями, возглавляющими все культурные топ-списки и по силе общественного резонанса обгоняющие даже мировые премьеры. Исствоведческая литература перестала рассматриваться как явление узкой специализации, и рецензии на чисто искусствоведческие книги заняли почетное место во всех литературных обзорах. Все более и более стирается разница между так называемым старым и новым искусством, и выставка Вермера или архитектуры барокко становится столь же актуальным событием (а может быть, и более актуальным), как и кассельская Документа. Роскошных изданий становится всё больше и больше, музеи всё богатеют и богатеют, выставки поражают своей роскошью. Это процветание ощутимо даже у нас.

Влиятельность редко на ком отражается положительно. Результатом расцвета искусствоведов (не совпадающего с расцветом искусствоведения) стало то, что идеальным результатом их деятельности стал каталог выставки, то есть книга, выпущенная к определенному событию и

предназначенная для того, чтобы привлечь, быть купленной и потом гордо повалиться на столике в гостиной, чтобы в конце концов встать в цветастый ряд ей подобных. В качестве аттавизма каталог несет в себе мишуру библиографии, повторяемой десятки раз с небольшими изменениями, но приоритет иллюстрации над текстом в каталоге очевиден. В сущности, все современное искусствознание тяготеет к альбому. Не может это не отразиться и на его состоянии — во главу угла ставится знаточество, а в так называемых серьезных монографиях все большее значение приобретают психоанализ, социальная психология, геополитика и разные другие, весьма интересные, но прямого отношения к искусствоведению не имеющие, темы.

Книга Панофского — это искусствоведческая книга без единой иллюстрации. Он выявляет идею искусства на протяжении всего развития западноевропейской истории от античности до XVII века в ее чистейшем виде, незамутненном никакой идейностью. В какой-то мере «Idea» Панофского похожа на философский камень магических манипуляций. В этом ее уникальность и полная отстраненность искусствоведческой историографии, что мы привыкли называть процессом развития искусствоведения.

Появившаяся в Германии в двадцатые годы, она стала венцом развития немецкого искусствознания, столь отличного от других национальных школ. Все лучшее, что есть в смутном германском стремлении к идеальной и разумной определенности, воплощенной для Севера в средиземноморском сиянии, выразилось в этой книге с отчетливой ясностью. Это стремление, в сущности своей романтическое и творческое, облечено в непогрешимую академическую форму, безупречную с точки зрения так называемой научности, но тяжелая броня университетской образованности под влиянием романтического идеализма становится живой и гибкой. При всем уважении к множеству цитируемых источников цель этой работы не позитивистки объективное их изучение, а стремление сделать их собеседниками для выявления важнейшей для всех времен проблемы — внутренней цели искусства, не замутненной многочисленными сопутствующими. Эти сопутствующие временны и переменчивы, они относятся к области *Geistgeschichte* в его материальных проявлениях, в то время как Панофски прослеживает историю духа в ее абсолютной незамутненности историей.

Двадцатые годы, время относительного спокойствия Европы и сильнейшей неоклассической реакции на авангард начала века, обусловили появление на свет этой книги. В дальнейшем автору «Idea» все сложнее и сложнее становилось избегать идеологичности — сама необходимость эмиграции не могла не заставить Панофского думать об идеологии. Духовность «Idea», столь противоположная поклонению перед стилем Готфрида Бенна,

КНИГИ

в тоже время не могла в своей слишком уж абстрактной чистоте быть востребованной и англо-саксонской традицией, с которой Панофскому пришлось быть связанным всю оставшуюся жизнь. Он сам говорил, что встреча с американскими студентами многому его научила: им приходилось объяснять самые азы, так что объясняя многое приходилось и переосмысливать. Иконология Панофского стала основой современного знаточества, и практически все его книги стали бестселлерами, переведенными на множество языков, однако «Idea» никогда не была особенно популярна.

В отечественном искусствознании «Idea» известна была мало. В советское время на нее и не могло появиться никаких откликов, но и в лучшей русскоязычной работе о Ренессансе, в книге Л. Баткина «Леонардо да Винчи», об этой работе упоминается лишь вскользь. Один из недавних рецензентов на «Idea» утверждает, что она была прочитана всеми в свое время на доступных языках, им, рецензентом, в частности, на испанском, другой называет ее эскизом по сравнению с «Meaning of the Visual Arts». Что может понять русскоязычный человек в испанском переводе этой книги, остается загадкой, но судя по

отзыву — ничего. О таком же непонимании свидетельствует и определение «эскизный набросок», употребленное искусствоведам, пишущим об искусствovedческой книге: бывают ли наброски незскизные? — это сначала надо было бы сообразить, а потом уже «Idea» упомянуть. Требовать пояснений у рецензента, к чему этот набросок, и вопрошать, как можно определять одну из глубочайших искусствovedческих книг XX века как набросок, было бы в ситуации подобной «эскизности» довольно глупым.

Перевод этой сложнейшей книги сделан виртуозно. Работа с примечаниями, избыточными ссылками на древнегреческий, латынь и итальянский, безукоризненна. Классический труд можно читать в классическом издании — не столь уж частое счастье сегодня, когда отечественный рынок переполнен различными открытиями, чье количество часто идет в ущерб качеству. Появление «Idea» на русском языке — событие большой важности, и, став доступной русской ментальности, она может сыграть роль катализатора в уничтожении отечественной искусствovedческой безграмотности, идущей как от руинированных остатков советской идеологичности, так и от вялых звукоподражаний, что постмодернизмом мы зовем.

АРКАДИЙ ИПОПОЛИТОВ

МИШЕЛЬ ФУКО

Это не трубка

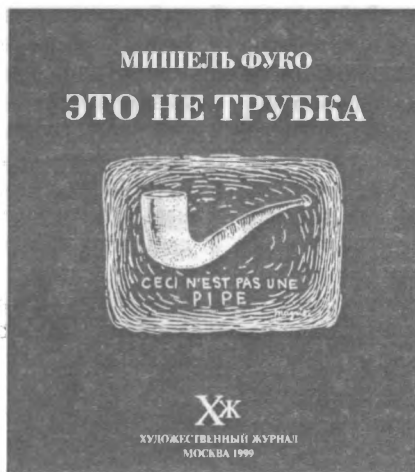
Пер. с франц. Ирины Кулик.

М.: Художественный журнал, 1999. 152 с. Тираж не указан.

(Серия «Modus pensandi»)

Впервые опубликованное в 1973 году эссе Мишеля Фуко посвящено анализу двух картин бельгийского сюрреалиста Рене Магритта (1929 и 1966 годов). На ранней по-детски старательно нарисована курительная трубка и столь же по-детски старательно написано: «Это не трубка». На поздней почти такая же картина изображена стоящей на мольберте в чем-то вроде учебного класса, так, что абсурдность можно списать на то, что перед нами «просто упражнение» (в иностранном языке?); но кошмар неопределенности возвращается, и в воздухе над мольбертом парит трубка, на сей раз гигантская, пухлая, наглая, как улыбка Чеширского Кота.

В этом эссе Фуко занимается тщательной, слой за слоем, предрассудок за предрассудком, проблематизацией тройственных отношений реальность—изображение—текст — что, впрочем, уже сделал Магритт (в XX веке философия обыкновенно догоняет искусство). Магритт прежде всего напоминает, что никакой трубки в этих картинах быть не может, — только изображения и слова. Однако высказывание «это не трубка» не в силах выразить эту простую мысль («трубки здесь нет»), поскольку,



как справедливо пишет Фуко, невозможно определить, верно ли это высказывание, ложно или противоречиво. Да мы и не знаем, что здесь такое, собственно, «это» — изображение ли в его отношении к реальной трубке или текст в его отношении к изображению.

Распутывая этот клубок, Фуко формулирует два принципа западной картины начиная с XV века: разграничение пластической репрезентации и лингвистической референции («показывают через сходство, говорят через различие») и всегдашнее восприятие репрезентации (сходства) как утверждения («это есть то»). Первый принцип, по Фуко, впервые нарушил Пауль Клее,

уравнивший рисование с письмом (мы бы, конечно, сказали — Малевич). Вторым пренебрег Кандинский, который в своих абстрактных полотнах отказался и от утверждения, и от сходства. Куда же поместить Магритта, который, уже после Кандинского, изображает, да еще с таким школярским усердием? По Фуко, Магритт идет третьим путем — сохраняет сходство, но выбивает из-под него утверждение. Изображение становится внутренне демонтированным, подорванным, это констатация провала. Вместо сходства (у которого один референт, один

хозяин) возникает понятие подобия (серии несходных сходств — симулякров).

Может показаться, что здесь Фуко возлагает на Магритта ответственность за всю так называемую постмодернистскую живопись 1970—80-х годов, которая с более или менее коммерческими намерениями вернулась к изобразительности, оправдываясь тем, что всякое изображение есть симулякр и субверсия. Однако к концу века и Магритт, и текст Фуко стали видаться фундирующими скорее концептуализм — искусство, не тратящее силы на отрицание изображений, но выясняющее условия их функционирования; концептуализм, в начале которого было по-магриттовски помыслено «это не стул» (в работе Йозефа Кошута «Один и три стула», где сопоставлялись реальный стул, фотография стула и энциклопедическая статья о нем). Сопряжение концептуализма с изобразительностью является, кстати, спецификой русского искусства, и рассуждение Фуко о полоске белого, которая у Магритта навсегда разделяет изображение и текст, читателя в России не может не навести на мысль об искусстве Кабакова.

Но тогда возникает вопрос: к чему «Художественному журналу» было издавать эту книгу, да еще одной из первых в инициированной журналом книжной серии? Простым восполнением лакун непереведенного этот журнал не занимается, настаивая на своих амбициях актуальности, но ни оправдание симуляции, ни апология концептуализма не входят в программу этого издания, которое мыслит себя пост-постмодернистским и не одобряет редукцию искусства к тексту. Ответом на этот вопрос является публикация в книге эссе Валерия Подороги «Навязчивость взгляда. М. Фуко и живопись» — не в статусе послесловия и не в статусе комментария, но скорее (и это типично для «ХЖ», для прокламируемой эстетики конца XX века коммуникативной утопии) — в поле диалога.

Апеллируя не только к книге о Магритте, но и к другим текстам Фуко (в частности, к предисловию к «Словам и вещам» 1966 года, где анализируются «Менины» Веласкеса), Подорога интерпретирует письмо Фуко как письмо о зрении и одновременно — о говорении. Точкой пересечения визуальности и имени оказывается центральная точка «Менин» (этого вывернутого наизнанку парадного портрета, где мы на месте модели) — зеркало, в котором видны позирующие Веласкесу король и королева, носители опущенного в названии картины Имени. Это зеркало Подорога обозначает как «глаз-бельмо»: точка ослепления зрительного поля картины, маркирующая место, куда могут прийти имена. Для визуальности, считает Подорога, эта точка опасна: как только имя названо, пишет он, мы уже не видим, мы слушаем историю. Поэтому нужно поддерживать разрыв между видением и называнием и, избегая собственных имен, видеть чисто. Как пишет Фуко, «посредством этого серого, безмянного взгляда, всегда скрупулезного и повторяющегося в силу чрезмерной широты языка, живопись мало-помалу зажжет свой свет».

Можно спорить, что означает это будущее время во фразе Фуко: что живопись зажжет свой свет в «Менинах», когда мы посмотрим на них определенным образом; что это — будущее Веласкеса, уже известное Фуко (например, импрессионизм); или что это возгорание света живописи на момент написания текста в 1966 году еще не состоялось, но Фуко на него надеется. Если предположить последнее, то надо признать, что надежда Фуко пока не сбылась: до конца XX века живопись на путях «безмянно-го» или, точнее, не-именующего, антиконцептуального

взгляда не зажгла нового света. Тот, кто на этих путях остался, бредет впотьмах. Эссе о Магритте стало у Фуко как раз исследованием «именующего взгляда», взгляда-текста: не серого, но черно-белого.

Подорога в 1999-м оказывается в точке Фуко 1966-го, — Фуко до Магритта в его горизонте. Показательно, что современный русский философ все еще несколько сомневается в Магритте как художнике, отдавая ему дань как мыслителю (традиционный аргумент, поддерживающий сложившееся разделение труда: художник должен быть вне теоретизирования). В восприятии картин Магритта он ценит первую стадию, непосредственное доверие вещам; вторая — когда вступает в силу размышление — кажется ему менее интересной, поскольку относится «скорее к области перцептивно-менталистской экспериментации, нежели к эстетическому переживанию» (последнее, значит, мыслится тоже традиционно — как чувственное прежде всего).

Проследивая, как Фуко пишет о зрении и говорении, Подорога отмечает, что ни то, ни другое не может быть объяснено «в терминах истины»: оба феномена имеют социокультурную природу, оба суть стратегии и механизмы. Тогда — добавим — они могли бы быть освобождены от остатков не-выразимого-словами; но такой редукционизм не находит поддержки у Подороги. Тексты Фуко он читает как утверждение невозможности свести видимое к высказанному (хотя Фуко пишет и о другом: о том, что видимое само по себе подчинено синтаксису, само не обладает полнотой). Он исходит из превосходства функции «видеть» над функцией «говорить», но зрение является лишь отсылкой к той безусловности, что раньше могла получать имя Бога, а теперь получает имя реальности. Последняя выступает у Подороги как некая предшествующая всему позитивность — позитивность жизни, тела, жеста. Полемицируя с представлением Фуко о субверсивности, критичности магриттовского изображения, Подорога пишет: «Жест Магритта позитивен. Какая разница между тем, что я говорю, что это есть трубка, и тем, что я говорю, что это не есть трубка, ведь главное — это жест, а он же бытийствен и определяющ, обладает необходимой полнотой завершения: он всегда исполняется». Какое, в самом деле, имеет значение, трубка — не трубка, когда мы располагаем безграничной полнотой? И к чему слова?

У Подороги позитивность — это константа художественного жеста, а отрицание — лишь вектор этого жеста, зависимый от внешних обстоятельств, для Подороги несущественных. Это смелое замечание: автор эссе восстает против одной из самых важных аксиом современной мысли об искусстве — определения произведения через его обстоятельства, через контекст. Вкупе с помянутым уже обереганием реальности как несводимости это делает его мысль глубоко и принципиально консервативной.

Что же, тогда Подорога не современен? Не находится в резонансе с современной художественной практикой? О нет, напротив. То смирение интеллекта перед реальностью, едва ли не разоружение перед ней, которое он готов помыслить, находит себе параллели в проектах и программах художников 90-х годов — тех, что искушаемы ценностями и не доверяют парадоксам. Если они и скажут когда-нибудь «это не трубка», то только в упрек тому, кто трубку потерял, — свою же будут носить всегда с собой.

ЕКАТЕРИНА ДЕГОТЬ

Москва

Т. В. ЦИВЬЯН

Движение и путь в балканской картине мира

ИССЛЕДОВАНИЯ ПО СТРУКТУРЕ ТЕКСТА

М : Индрик, 1999. 375 с. Тираж 500 экз.

Балканы занимают на культурной карте мира совершенно особенное место: даже на тесном нашем континенте этот участок суши скручен еще теснее, словно некий зародыш Европы, разрастающийся на север по Дунаю, на запад и на восток по ионийским и по эгейским островам, — и при этом делящийся на столькие племена и языки, что и популярное ныне понятие «балканизация сознания» тоже оттуда. В таком котле культур привычные противопоставления своего и чужого, далекого и близкого, дружбы и вражды не то чтобы вовсе исчезают (базисные оппозиции потому и базисные, что вовсе исчезнуть не могут), но так преломляются и трансформируются в подвижной и пестрой тесноте, что лучшим из зримых образов балканского космоса многие небезосновательно считают базар — на базаре тесно, на базаре чужое легко (и не всегда по правилам) осваивается, а свое так же легко отчуждается, конфликт становится формой партнерства и в общей для всех кофейне царит некое подобие священного мира.

В известном смысле так было всегда, ведь Балканы — родина подвижного и пестрого эллинизма, разве что пить кофе и курить табак древние греки не умели и, возможно, именно поэтому вынуждены были утешения ради избрести философию. Но от классической эпохи свидетельства сохранились в основном письменные, а в ту пору кто умел писать, писал по-гречески, в крайнем случае по-латыни, и не только писал, но и непременно приравнивался к написанному по-гречески прежде — иначе говоря, вся доставшаяся нам от древних словесность либо греческая, либо эллинизированная, а значит, эллинизированы и сведения о балканских народах, не умевших писать по-гречески и потому оставивших о былом своем состоянии лишь немногие бесписьменные свидетельства, в которых без помощи греческой или хотя бы латинской словесности толком ничего не понять.

Греческая культура до сих пор остается, конечно, ядром культуры балканской: вплоть до турецкого нашествия Балканы были областью преимущественно греческого влияния, да и теперь среди балканских стран Греция — не только самая большая, но и в культурном отношении самая активная, хотя следует оговорить, что между новогреческой и древнегреческой культурой различие едва ли меньшее, чем между, например, римской и испанской. Однако другие балканские народы тоже постепенно стали писать на своих собственных языках, собирать свой собственный фольклор, издавать свои собственные волшебные сказки и героические сказания и изучать свои соб-

ственные древности. Сама по себе такая ситуация вполне типична для любого региона Европы, так как народные языки и народные культуры развивались и развились повсеместно, но только на Балканах это развитие происходило в столь пестрой тесноте взаимопересекающихся традиций и взаимопросачивающихся текстов — потому-то описание и исследование всякой масштабной общепалканской темы (например, движения и пути) необходимо предполагает, что все эти языки, тексты и традиции, вся эта «связка народов» (термин В. Н. Топорова) исследователем изучены и осмыслены, а в подобную возможность трудно поверить. Тем радостнее сознавать, что поверить все-таки придется, потому что рецензируемая книга как раз таким исследованием и является.

Книга состоит из пространного методологического введения и семнадцати глав: в каждой из них балканская концепция движения-пути описывается и анализируется не только в новом аспекте, но и с привлечением нового материала — албанских и славянских сказок, мифов об Адонисе и Дионисе, румынских заговоров, Гомеровых поэм, стихов Кавафиса, древних и новых пастушеских песен и преданий и еще многого другого. Каждая глава обладает значительной внутренней целостностью и даже имеет собственную библиографию, так что книга читается легко или, по крайней мере, достаточно легко — если помнить, насколько сложно исследование. Язык и стиль не непривычны для тех, кто знаком с трудами «тартуских» семиотиков, но так как любым языком и стилем можно пользоваться лучше и хуже, нельзя не отметить, что книга написана еще и очень хорошо, и от нее, как и от некоторых других «тартуских» книг, можно получить то непосредственное читательское удовольствие, которое от ученой литературы ожидается редко. Правда, одну (мою) надежду Т. В. Цивьян почему-то не оправдала: в книге нет практически ничего о знаменитых балканских упырях, самых кровавых в мире и по заслугам воспетых всеми балканскими народами и А. К. Толстым. Изобилие упырей — один из признаков исследуемой автором тесноты вселенной, где всё со всем (и живое с мертвым тоже) кровно перемешано, так что надежды мои были не беспочвенны, но придется признать, что обо всем не напишешь: в задачу автора входило не составление «Балканской энциклопедии», а исследование, пусть энциклопедически разнообразное, одной, пусть наиважнейшей, космологической концепции.

Каждая космологическая концепция, однако, имеет некоторый предпочтительный набор образных реализаций:

так, мировая ось предпочтительно изображается деревом, хотя может быть также горой, огнем, алтарем, тронем — и не только. Равно и исследуемая Цивьян концепция балканского пути реализуется и в мифологии лестницы, и в мифологии Дуная, и в специфическом использовании дательного падежа (глава о *dativus ethicus*—из самых блестящих!), и во многом другом, но как образным средоточием *axis mundi* является дерево, так образным средоточием пути в балканских лабиринтах является у автора пастух и ассоциированные с ним образы, например пастушки (две главы книги посвящены народным пасторалям, албанской и славянской). Более того, как теперь уже для всех несомненно существует в русской культуре свой особый «петербургский текст», так, по подкрепленному надежными аргументами мнению исследовательницы, существует в балканской культуре «пастушеский текст», предпочтительно актуальный именно для понимания движения и пути в концептуальном универсуме Балкан.

Пастух — не только овчар или волопас, но и разбойник — здесь уместно вспомнить, что другая подвижная

профессия, мореплавание, в древности устойчиво и небезосновательно ассоциировалась с разбоем, — и музыкант, и троянец Парис (а до него Ганимед) и, наконец бог. Древние боги-пастухи (Аполлон, Гермес, Пан) непременно в большей или меньшей степени ассоциировались с волхвованием, гаданием, магией, и пастухи-люди также ассоциировались с необычным знанием — применительно к теме исследования это выражалось в том, что они знали тайны пространства и умели оказаться (встретиться) в любой его точке — без дороги, но по ведомому им пути, соединявшему день и ночь, верх и низ, реку и брод, жизнь и смерть, богов и людей. Этот путь непрерывен, а время движения по нему измеряется песнями, которыми тоже владеет пастух, первоначальный хозяин балканской вселенной, одолеваемый порывом, который исследовательница удачно назвала «синдромом движения» (с. 14), которое актуализирует балканский космос, давая ему жизнь, такую же непрерывную, как путь.

ЕЛЕНА РАБИНОВИЧ

Л. А. ЧЕРНАЯ

Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени

ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XVII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА

М.: Языки русской культуры, 1999. 288 с. Тираж 1000 экз.

«Чтоб тебе жить в эпоху перемен» — гласит старинное восточное проклятие. Об одной из подобных эпох в российской истории — монография Л. А. Черной. Сам материал — культура XVII — начала XVIII века — не может не вызывать интереса, при том, что исследований, стремящихся дать целостную концепцию этого периода, не так уж много. Эта эпоха уже традиционно считается «безвременьем»: исследования, посвященные древнерусской культуре, как правило, останавливаются на Смутном времени, а работы, затрагивающие Новое время, начинают с Петровских реформ.

Автор пытается построить свой анализ с позиций так называемого «философско-антропологического» анализа (о чем сообщает подзаголовок). Сам по себе метод не является авторским изобретением, имеет более или менее устоявшуюся традицию, любим и почитаем отечественными исследователями. История метода подробно излагается (столь подробно, что это скорее соответствует канонам диссертации, чем книги) в первой части монографии и

несколько смущает читателя формулировками типа «Соотношение „Человек-Абсолют“ определяет все структурные элементы культурной системы, поскольку указывает на доминирующее отношение связей человека с миром <...> Направление этих связей можно обозначить как „центробежное“ и „центростремительное“, если принять за исходный центр человека, а Абсолют за эксцентричную человеку величину» (с. 41) — мысль, возможно, вполне здравая (хотя сведение любых исторических эпох, в том числе и дореформационного Средневековья, к взаимоотношениям «Человека» и «Абсолюта» грешит упрощением), но слишком решительное оперирование «иксом» и «игреком» этой формулы способно вызвать вопрос, что здесь имеется в виду. Впрочем, исследователь и сам признает некоторый схематизм этих построений: «...философско-антропологический подход еще только начинает оформляться в целостную систему <...> С одной стороны, он позволяет вскрыть самые глубинные источники, питающие человеческую культуру изнутри. С другой стороны, он слегка „выпрямляет“ путь культуры, определяя

единственный, определяя ее единственной целью постижение человеком своей сущности — Абсолюта <...> он сводит на нет вариативность развития этнически разных общностей. И все же этот подход представляется нам наиболее перспективным именно в силу своей глобальности, пусть и страдающей некоторой схематичностью и упрощенностью, но дающей культурологии будущего шанс объяснить развитие мировой культуры как единого общечеловеческого целого» (с. 45). Отметим, что идеальное воплощение подобная концепция уже нашла в марксистских учебниках для средней школы.

И в этой связи приятно отметить, что автор оказался шире избранного им метода, и в чем, а в схематизме и упрощенности изложения упрекнуть его никак нельзя. Необъятный документальный материал глубоко прочувствован. В центре повествования — собирательный «человек нового времени», составленный из ряда выпуклых портретов интереснейших людей эпохи. Однако эти изображения не несут в себе ни малейшего налета беллетристики, единственный метод живописания — тщательно подобранный документальный материал.

Черная условно выделяет несколько типов: «служилый человек», купец, зодчий, стихотворец, художник, ученый. Среди государственных, «служилых», людей самый яркий — портрет А. Л. Ордина-Нащокина, приближенного царя Алексея Михайловича, человека, служившего «не государю, а государству». Среди поэтов в центре внимания Симеон Полоцкий (этому интереснейшему «деятелю» и первому русскому литератору справедливо отводится большое место в книге, не только в разделе о стихотворцах), и затем — Антиох Кантемир. Купцы, зодчие, иконописцы — живые люди далеких времен...

Автор характеризует «нового человека» так: «Четкие маркированные границы человеческого поведения во всех возможных ситуациях создают защитную „ауру“ вокруг человека. Когда же начинается ломка привычной системы ценностей <...>, то границы эти разрушаются и человек оказывается перед открытыми вопросами, на которые надо заново искать ответы. <...> Открытый человек испытывает неимоверные нагрузки, живет на пределе своих возможностей, ищет себя, отсюда переходные периоды богаты самозванцами разных мастей, пророками, авантюристами разных толков, „ангелами“ и монстрами, святыми и антихристами. <...> Открытый человек непредсказуем» (с. 124).

Начало перелома в средневековом сознании Черная видит в периоде Смуты, когда на смену иррациональному ужасу и растерянности пришли попытки рационально осмыслить происходящее. Свидетельство тому — в исторических записках, оставленных современниками. Например, дьяк Иван Тимофеев пишет о разорении Новгорода: «В течении многих дней постоянно не переставал я размышлять в уме своем о таком разорении города <...>

и ходил как умалишенный». Мысль об этом «как пальцем тыкала в ребра» (с. 138).

В этих попытках рационалистически воспринимать иррациональный мир новые умонастроения тесно переплетены со схемами Средневековья. Этот сложный симбиоз сказался в деятельности общества «ревнителей древнего благочестия», поначалу объединявшего столь разных людей, как будущий патриарх Никон, протопоп Аввакум, С. Вонифатьев, Ф. М. Ртищев, в их общем устремлении придти к «изначальной» христианской системе мировоззрений и внешних правил. Под лозунгом приверженности старине властолюбивый Никон разбивал об пол Успенского собора иконы нового европейского письма и предавал анафеме их владельцев и авторов, однако он же с удовольствием позировал вместе с клиром перед художником-иностранцем. И Аввакум, издевающийся над бессмысленно-натуралистической «никонианской» иконописью, видит в том прямую вину Никона — «А все то кобель борзой Никон враг умислил, будто живья писать». Протопоп при этом видит себя пророком и святым мучеником во дни Антихриста, убежденный в том что настали «последние времена», хотя, с нашей точки зрения, имела место лишь смена стилей. Так при «смене эпох» сознают себя современники, и монография, как и все серьезные работы, посвященные этому периоду, не является исключением

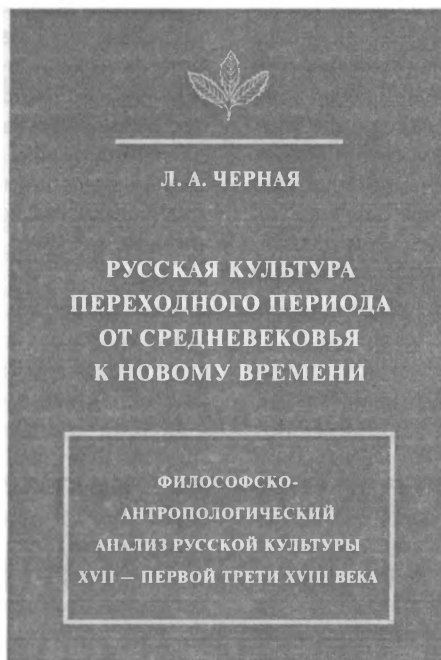
и предлагает богатый материал подобных свидетельств.

Рушится не только система моральных установок, но и средневековые концепции пространства и времени, что меняет живопись и архитектуру. Концептуальный смысл стилистических изменений также проанализирован в книге.

Драматическому переходному периоду следует Петровская эпоха. Однако автор опровергает устоявшуюся точку зрения на период Петровских преобразований как на переломный этап в истории. Петровская эпоха, считает Черная, уже не переходный период. С указами Петра «...закончилось свободное движение культуры без глобального вмешательства верховной власти и всестороннего государственного регулирования, что наблюдалось в XVII веке» (с. 68). Автор отвергает крайние точки зрения на деятельность Петра, как искажившего естественный путь России, так и гения, создавшего новую Россию из ничего. Черная видит в этом процессе логическое завершение тех событий, которыми был наполнен XVII век. И таким образом, не «западное влияние», а открытость культуры, «новый виток усвоения чужих культур» как характерная особенность «антропоцентрического» типа культуры, к которому пришла Россия XVIII века, определила стиль этой эпохи.

Такова общая концепция книги. С некоторыми ее положениями читатель может и не согласиться, но, без сомнения, найдет для себя интересный материал для размышления и внутренних споров с автором.

ИРИНА ВАСИЛЕВСКАЯ



ВЯЧЕСЛАВ КОШЕЛЕВ

Алексей Степанович Хомяков

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ В ДОКУМЕНТАХ, В РАССУЖДЕНИЯХ И РАЗЫСКАНИЯХ

М.: Новое литературное обозрение, 2000. 512 с. Тираж не указан.

Аорога автора к этой книге заняла больше двадцати лет. На этом пути возникли две монографии, книги о Баратынском и Батюшкове, множество статей и архивных публикаций, комментаторские материалы к сочинениям мыслителя, роль которого до сих пор, увы, квалифицируется в «обыденных представлениях» демократической критики и в тезисах, еще Ю. Самариным названных «нелепыми» (с. 354). Подчеркнем: взгляд на славянофилов в несметных рядах исследователей отечественной культуры мало чем отличается от настороженно-косой оглядки «мундиров голубых». В. А. Кошелеву, означившему свою книгу как «жизнеописание», пришлось выйти далеко за рамки жанра, чтобы произвести кардинальную «расчистку» хлама предубеждений, что накопился вокруг литературно-исторической иконографии своих героев. Надобно было показать, что русскость и патриотизм хомяковского окружения — не то же самое, что национализм и шовинизм с высоты «дворянской спеси» (с. 15, 19); что идеалы Земли и Народа могут и не иметь ничего общего с «официальной народностью» уваровско-победоносцевского типа; что в реальной полемике современников следует установить голосовую равнозначность мнения; что, одним словом, нам надлежит расстаться с немалым числом хрестоматийных стереотипов, которые заслоняют нам правду беспримерного подвижничества славянофилов.

Сорок главок книги образуют идейно-биографический, философско-полемический и литературно-бытовой очерковый круг, в центре которого личность и дело Хомякова **впервые** предстают в полноте исторического смысла. Для этого автору понадобилась точка зрения той науки, что пришла в 1830-х годах, — историософии. Она определена (применительно к «Семирамиде») как «интуитивное переживание судеб народов» (с. 195). Здесь, правда, не помешало бы уточнить, что «историософия», по смыслу термина и в отличие от «философии истории», признает за историей Софию — промыслительную стратегию мирового процесса, доступную логическому осмыслению и внушающую историческую надежду. Для историософии невозможны абсурдистские концепции (как у Л. Толстого) и возможна та «идеология факта», в плане каковой происходит в книге Кошелева диалог автора и героя.

Перед нами — не просто очередной том из серии «ЖЗЛ» (для которой он, возможно, и писался). Обратим внимание читателя: духовная биография мыслителя-энциклопедиста строится в наиболее трудной технологии «философического письма»: огромное количество фактов внешнего обстоятельства интериоризованы в самую глубину духовного существа Хомякова, а внутренний ландшафт его мысли вынесен в эмпирию поступка. Книга обретает черты новаторской манеры повествования, которую стоило бы назвать «эстетикой истории» — той самой, что так це-

нил Хомяков в Карамзине (с. 321) и что стала творческим принципом жизни и дела русского поэта и философа (с. 194). Славянофильский «Декамерон» Кошелева превращается в собрание научных новелл, а еще точнее — в антологию мини-монографий; любая из них может быть развернута в самостоятельный нарратив. Чего стоят только прекрасные этюды о наполеоновской теме («Прах») или житие Дмитрия Валуева, а особенно — ироническая новелла «Борода» — краткая энциклопедия по истории поэтагического диссидентства! Так, в сочетании авторской поэтики рассказа и риторики анализа, стало возможным трактовать «железную дорогу» или гражданскую «эмансипацию» как идеологемы, а «право собственности» и «право владения» (с. 285—286), «дом» и «мир», «наших» и «ненаших» — как «нравственные понятия» (с. 317) — наряду с «родством», «свободой» и участием женщин в кружковом быте (с. 252—272).

Весьма уместно вплетена тема Тютчева в сюжет книги; и все же читательское чувство некоторой неполноты здесь не покидает. Хотелось бы видеть расширение материала по связям славянофильской доктрины с панславизмом, почвенничеством и неоконсерватизмом. Активно поругивает автор оппонентов Хомякова; особенно досталось Белинскому и Погодину. Для последнего, правда, нашлась пара добрых слов, но все же и Белинскому надо сказать спасибо за ту роль негативного катализатора, какую он играл в полемических партитурах века (правда, Бенедиктову это не помогло...). Может быть, излишне традиционны и оценки Кошелевым фигуры Булгарина.

Специальный и сложный вопрос — переключки Чаадаева и Хомякова. Как кажется, текст первого «Философического письма» следует причислить к тому разряду произведений, которые позволительно читать, по слову В. Розанова, как «арабские манускрипты — от конца к началу». «Истина всегда в форме лжи, — говаривал в дневниках А. Платонов. — Это самозащита истины, и ее проходят все». Чаадаев работал в традиции апофатического письма, предназначенного для вспять-чтения (что в плане поведения соответствует чертам духовного юродства — начальной формы русской свободы творческого поведения). В привычке русской классики и ее героев — «довратиться до правды» (Достоевский) в стилистике инверсивного вспять-высказывания и анти-поступка. Чаадаева и Хомякова роднит и умение превратить «политические стихи» и вещицы «на случай» в подлинные лирические шедевры.

Вправе спросить читатель и о другом: только ли из страха перед перлюстрацией не отправил Пушкин письмо Чаадаеву от 19 октября (!) 1836 года (с. 183—184)? Чтение этого письма благонамеренным чиновником III-го отд. Е. И. В. Тайной канцелярии беды бы Пушкину не прибавило: он отстаивает в нем эпическое величие русской истории. Дело, скорее, в другом: содержание

письма усилило бы растерянность Чаадаева перед разразившимися вокруг него событиями.

Весьма жаль и еще одно: в наследии Хомякова осуществился корректный вариант диалога Москвы и Петербурга (на фоне прямой идиосинкразии к невосковой столице со стороны К. Аксакова). В той самой «Речи, произнесенной в Обществе любителей российской словесности», которую так интересно анализирует Кошелев, столицы Отечества поданы не в контекстах враждебной антитезы, но как «внешнее» (Петербург) / «внутреннее» (Москва), что задает всей истории культурного бицентризма новые вопросы и новую сюжетику.

Но это всё — частности. Книга завершена очерковой триадой «Вера» — «Надежда» — «Любовь», заглавия которой предъявляют читателю авторскую формулу русской исторической жизни, в противовес всем любителям патристических медитаций над уваровским медальоном «православие — самодержавие — народность». Здесь образ героя смыкается с образом автора, блестяще продемонстрировавшего нам свой «удивительный дар логической fascinации» (как записал в дневнике молодой Герцен после свидания с Хомяковым). Как назвал свою книжку 1915 года В. Эрн — «время славянофильствует». Впервые с книгой Кошелева голоса классиков этой школы мысли звучат в полную силу.

КОНСТАНТИН ИСУПОВ

З. Г. МИНЦ

Блок и русский символизм. Избранные труды в трех книгах. [Кн. I]. Поэтика Александра Блока

Вступ. ст. В. Н. Топорова. Сост. Л. Л. Пильд
СПб.: Искусство-СПб, 1999. 727 с. Тираж 5000 экз.

Выход в свет первого тома трудов Зары Григорьевны Минц является очень большим событием в первую очередь для ее учеников, сама многочисленность которых позволяет говорить о достаточно репрезентативном научном филологическом сообществе. Трудно удержаться от суперлативов в оценке этого события, и конечно в первую очередь в адрес составителя — Леа Пильд, доказавшей свою верность и благодарность Учителю таким наиболее логичным и достойным способом.

Это ощущение встречи с Учителем доминирует над всеми прочими эмоциями и размышлениями в связи с появлением впервые собранных в книгу трудов. И конечно радость за тех, кто впервые получит возможность такой встречи. Другим впечатлением является некое потрясение объемом и значительностью научного Труда З. Г., что ускользало ранее в разрозненности статей, в периодичности изданий. Именно понятие Труды мне представляется ключевым, определяющим для научной деятельности З. Г. вообще. Такова щедрость нашего Учителя — уже после своего ухода она дает нам возможность восполнить пропущенные лекции.

Ведь мы были в общем самыми обычными учениками-разгильдяями (впрочем, может быть, некоторые исправлись, сами став учителями). Ведь если учителей еще можно выбрать, то учеников уж точно не выбирают: придут, полуслепые, и сядут под дверью — дальше вопрос гуманности хозяина двери. Гуманизм З. Г. был воистину неисчерпаем. Это, впрочем, не означало слепой любви с ее стороны. Я помню, как она мне как-то раз грустно сказала: «Каждое последующее поколение наших учеников выкидывает из науки какую-нибудь существенную для нас

составляющую. Поколение лет на пять старше вас выкинуло мораль, а вы — труд». Я не знаю, что имелось в виду под моралью (спросить тогда постеснялась) — по всей видимости, самый факт того, что я даже сейчас не представляю, что такое мораль в науке, говорит за то, что ее выкинули до меня.

Но что такое Труд или Труды, было очевидно из того, как работала сама З. Г. С моей точки зрения, это было абсолютно, за пределами превыше человеческих сил. Только малая толика этого большого Труда зафиксировалась в собственных печатных работах З. Г. Все работы ее учеников писались, по сути дела, в соавторстве с нею, не в том смысле, что она давила на мысль или пыталась ее перетянуть в свою сторону, а именно в уважительно-равноправном соавторстве — все поля курсовиков (каждого курсовика с первой до последней страницы) были испещрены ее замечаниями. Любая мысль рождала в ней четыре-пять. Она вообще любила всё считать на мысли: «Здесь у вас в работе есть три мысли...» Мысль сама по себе была для нее величайшей ценностью. И это очень чувствуется в ее статьях.

Но в еще большей степени ощущается цельность и последовательность мысли — или — закреплённость мысли за материалом, то есть ответственность за ее появление. Возможно, это и есть мораль — ответственность за каждое высказанное положение в научном тексте. Стилистически, или научно-стилистически, это можно определить как научный позитивизм самой высокой пробы, что не так уж часто встречается в таком последовательном виде в филологических работах, но на чем все время настаивала З. Г. в руководстве учениками и чему следовала в своих статьях.

Так, демонстрация эффектных мотивных инверсий (как, например, «золото» «кренделя булочной» — «Символ у Александра Блока», с. 345) подготавливается и подкрепляется детальнейшим анализом и прослеживанием четких структурных закономерностей построения всего лирического цикла у Блока. Прием мотивных аналогий широко используется ныне многими исследователями, не дающими себе, однако, труда подтвердить правомерность подобных аналогий в применении к конкретному автору или тексту.

В ее работах практически полностью отсутствуют логические лакуны. При этом, если все же таковые лакуны обнаруживались ее учениками, она воспринимала это не с радостью, конечно, но с явным уважением: «Здорово Вы меня поймали».

Конечно, мне очень трудно критически подойти к этим работам. Это то, на чем мы росли. В связи с этим вспоминается другой эпизод нашего общения, когда мы редактировали статьи Юрия Михайловича¹ для собрания его сочинений в таллинском издательстве «Александр». Я пришла с какими-то своими замечаниями в кабинет ЮрМиха. И он спросил, приведя меня в немалое смущение: «Скажите, Лена, это все не совсем бред?» При этом в руках я держала чуть ли не корректуры «Темы карт и карточной игры». Мне оставалось только ответить: «Вы знаете, Ваши работы для нас как „Мойдодыр“. Мне трудно судить».

Работы З. Г. по Блоку сделали его фигурой такой же сложной для исследователя, как Пушкин. Уж слишком высоко была поднята исследовательская планка. И, кроме того, собственно традиция изучения русского символизма и Блока в частности существовала в Советском Союзе в значительной степени научными и гражданскими усилиями З. Г. Неудивительно, что очень немногие из ее учеников посвятили себя именно Блоку, но и закономерно, что работы именно ее учеников сейчас составляют самый значительный научный корпус по изучению русской литературы периода вокруг Серебряного века.

Критика работ З. Г. означала бы некий утопический, или, скорее, анти-утопический конструкт: в каком бы состоянии пребывало изучение Серебряного века без ее исследований. Повторюсь, что уровень обоснованности и доказательности научных утверждений в них так высок, что, оставаясь в пределах научно-позитивистского метода, их практически невозможно опровергнуть. При этом чтение этих работ по-своему очень увлекательно — для тех, кто умеет следить за мыслью. Ими можно пользоваться, с ними можно работать. Конечно, материалы частотного словаря сейчас должны были бы иметь электронный вид, но величие Пирамид не уменьшается от того, что колесо тогда еще не изобрели.

Единственное, что пропадает при таком строгом следовании жанру объективного метода, — это контакт с жи-

¹ Лотмана (здесь и далее — прим. ред.).

вой, ироничной, играющей личностью. Пожалуй, публикация этих Трудов скорее все же усилила мое острое чувство утраты реальной Зары, путающей в лекции цитаты (при удивительной памяти на них), прочитавшей как-то раз подряд одну и ту же лекцию по ошибке, рвущей какие-то бумажки на ленточки во время лекции, жующей тайком от ЮрМиха торт, при этом приговаривая собаке (маленькой тумбочке на ножках): «И тебе, Керри, нельзя», — и главное — смеющейся. У нее было поразительное чувство юмора — ни одно сколько-нибудь остроумное наблюдение не проходило для нее незамеченным. И когда мы писали статью по асимметрии полушарий, она приказывала: «Лена, откройте-ка эту книжку этих психоневротиков — поднаберемся умных слов». А потом, при зачитывании текста статьи ЮрМиху, дойдя до слова «энантиоморфный», она многозначительно замолкала, а ЮрМих в преувеличенном восторге хлопал ладонью по

подлокотнику: «Ну знаете ли!..» Мне не хватает в дополнение к классической строгой красоте, которая определяет облик печатных трудов, пушистой, округлой, лукавой уютиности всего ее облика.

Это все-таки была веселая наука. И когда я думаю о Трудах и Днях Зары, я представляю себе скорее не книгу, а сад-огород — «зарариум», как это было названо на одном из посвящений-капустников. Или, если хотите, Вертоград, хотя огород, по моему, все же точнее. Плохо вспаханная графом пашня («Граф! — пылица!..») и Вишневый сад упираются в Шахматовскую с фасада усадьбу. Сбоку ЮрМих пристроил горящий-несгорающий, так сказать «неопалимый», сарай с надписью «Символизм». А с задворков это чистый Тургенев, и Леа Пильд² тянет веревку для просушки белья от угла дома к качелям, «чертовым», понят-

ное дело. Перед фасадом за неизбежной клумбой с цветами Зла — тщательно возделанные брюсовские грядки, где петрушка тщится предстать криптомерией. Грядки в поте лица вскапывает Света Кульюс³, а урожаем сносит в потемневший амбар. Из амбара вид — прямоком на Воробьевы горы. Есть и соловьевские фонтаны-шутихи на клочке нетронутой пустыни. Ведут туда Радужные ворота. И лабиринты Вечного возвращения. Когда я пришла покопаться там в звездной пыли разложившейся материи, уже Володя Паперный⁴ подвизывал ростки Белого к малороссийскому плетню, а вдали — в пространствах, где туман пророждает шпич колокольни, — маячила спина Нади Пустыгиной⁵. Там раскинулся городок Глупов, он

² Леа Пильд — преподаватель кафедры русской литературы Тартуского университета.

³ Светлана Кульюс — преподаватель кафедры русской литературы Таллинского педагогического университета.

⁴ Владимир Паперный — старший преподаватель Хайфского университета.

⁵ Надежда Пустыгина — зав. кафедрой русской литературы Нарвского колледжа Тартуского университета.



же — Скотопригоньевск, он же — Окуров, он же — Лихов, он же — Градов. Болото тоже есть — как без него, только с одного берега это река, а с другого вовсе — пруд. Река — Лета, а пруд — просто Пруд. Там Саня Данилевский⁶ удит что-то в мутной воде, а Глеб Морев в тулупе и с коловоротом под мышкой дожидается сезона, признавая только подледный клев. Женя Горный⁷ из ведра поливает фаллический истукан, чтобы не пересох. Аркаша Блюмбаум⁸ зачерпывает следующее. Галя Пономарева⁹ тоже получила свою делянку — классическую в форме архимедовых штанов — пруд-то еще и Лицейский. Там полно грибов — «подажматовиков». Кабак, он же ресторан, конечно тоже есть, с кренделем на вывеске (места маловато). И фонарь, и аптека, ясен пень. Поговаривают, что видали здесь Мишу Безродного¹⁰, он нацарапал на заднике балагана птичку. Из окна балагана выпал Саша Карев¹¹, но окно оказалось бумажным. Чуть подальше — федоровский погост, обрывающийся с одного края Котлованом. С погоста периодически стартуют ракеты — расселяют мертвецов по звездам, а на другом краю Сере-

жа Доценко¹² выгородил себе капище для Николая Мирликийского. Рядышком и башня, с которой Гена Обатнин¹³ за кормчими звездами наблюдает, а у подножия Эльдар Каримов¹⁴ чертит пентограммы. Тут уж и берег морской в кимерийских сумерках. Ира Шевеленко¹⁵ здесь рвет морские цветы. А по вечерам все собираются у скалы, увенчанной странным памятником — только лошадь и змея, и поют протяжные северянские поэзы, или еще грянут на мотив «Из-за острова на стрежень...» — «Чуждый чарам черный челн». Запеваает, как всегда, Лена Мирецкая¹⁶, а козлоногие фавны, болотные чертенята и недотыкомки путаются в ногах и подтягивают тоненькими голосами.

Конечно, это детский сад, то есть Сад нашего детства. Я ходила в этот детский сад, поэтому не могу описывать его взглядом критически-посторонним: «А тут у вас забор покосился...» Мне все в нем мило, и все в нем милы. Кого забыла — простите, сами себя впишите и выгородите делянку. Где там росла яблоня, с которой съешь яблочко — и все узнаешь, я так и не нашла, но меня все равно оттуда почему-то попросили...

ЕЛЕНА ГРИГОРЬЕВА

Тарту

Словарь поэтов Русского Зарубежья

Под общей ред. Вадима Крейда.

СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института,
1999. 472 с. Тираж 3000 экз.

Кажется, само название рецензируемой книги избавляет от необходимости произносить какие-то слова в пользу ее интригующей актуальности. Несмотря на интенсивный интерес к Русскому Зарубежью, появившийся в последние годы, десятки и сотни незаурядных писательских судеб не освобождены до сих пор из плена небытия и забвения. Или, если выражаться менее метафорически, многочисленные литературные имена и тексты остаются известными весьма ограниченному кругу людей, чаще всего — энтузиастам-собираателям, причем зачастую с неизбежными для недокументированных источников лакунами, недостоверностями и несообразностями.

Нет смысла объяснять, сколь тяжела эта работа — восстановить относительно целостную картину гигантского, разросшегося в пространстве и времени и охватившего по существу, весь мир — от Парижа до Торонто, от Харбина

до Сантьяго, от Хельсинки до Сиднея — материка, зовущегося русской эмигрантской литературой. Всякая предпринимаемая в этом направлении попытка заведомо обречена на поощрительное общественное внимание и по вовлеченности в этот процесс массового читателя, и потому, что мы здесь действительно имеем дело с новыми горизонтами исторической и филологической науки. В данном случае этот интерес в особенности усиливается, поскольку речь идет о справочном издании. Притом о таком, которое во многом не повторяет опыта предшественников, а знакомит с целым рядом малоупоминательных имен русских поэтов, рассеявшихся по всему белому свету, ставших гражданами других стран, прочно забытых на родине, однако сохранивших с ней духовную связь. В перспективе такого, я бы сказал, историко-фактологического взгляда на вещи разговор о малых и больших величинах в русской эмигрантской поэзии отпадает за своей неуместностью, по крайней мере в нынешней ситуации. Сначала следовало бы разобраться в самом исто-

⁶ Александр Данилевский — преподаватель кафедры русской литературы Тартуского университета.

⁷ Евгений Горный — заведующий Отделом Сетевой Культуры «Русского Журнала» (www.russ.ru), Москва.

⁸ Аркадий Блюмбаум — докторант кафедры славистики Хельсинкского университета.

⁹ Галина Пономарева — научный сотрудник отделения русской литературы Тартуского университета.

¹⁰ Михаил Безродный — автор книги «Конец цитаты» (1996), лауреат Малой премии Букера 1998 года, живет в Мюнхене.

¹¹ Александр Карев — студент 2-го курса Тартуского университета, погиб в 1980 году.

¹² Сергей Доценко — преподаватель кафедры русской литературы Таллинского педагогического университета.

¹³ Геннадий Обатнин — научный сотрудник Пушкинского Дома, докторант кафедры славистики Хельсинкского университета.

¹⁴ Эльдар Каримов — учитель средней школы с. Калласте (Причудье).

¹⁵ Ирина Шевеленко — Visiting Professor, University of Wisconsin-Madison (США), 2000/01 гг.

¹⁶ Елена Мирецкая — преподаватель школьного учебного центра, Обнинск.

рическом содержании явления русской поэзии (шире — литературы) в изгнании, скрупулезно восстановить максимально широкий круг авторов, их нередко невообразимо драматические человеческие и творческие судьбы, выявить с максимальной полнотой все ими написанное (опубликованное или нет) и только потом судить весь этот материал по эстетическим критериям и ранжирам. Составители Словаря — В. Крейд, В. Сенкевич, Д. Бобышев, — к счастью, так и поступают, в целом ряде случаев собирая информацию буквально по крупицам — из труднодоступных журналов и газет, архивов, частной переписки. Благодаря этому читатель получает бесценные биографические сведения о многочисленных поэтах трех волн эмиграции. Этим обеспечивается уникальность предпринятого издания, его в известной степени пионерский характер.

Спорить относительно данного Словаря, как мне кажется, приходится не из-за того, справедливо или нет включен в него тот или иной поэт, а по противоположному, хотя и взаимосвязанному поводу — почему тот или иной поэт в него не включен. Таким образом, речь идет о полноте картотеки персоналий — вообще одной из наиболее болезненных и дискуссионных проблем, связанных с такого рода изданиями. Не желая в данном случае в такую дискуссию вступать, нельзя в то же время не отметить, что широким включением в Словарь поэтов, как принято выражаться, далеко не первого ряда (что не может, безусловно, не вызывать всяческого одобрения), сами же составители ее фактически и провоцируют. В самом деле, чем обязаны проведенной селекции именно эти, а не другие поэты? Почему, например, нет в Словаре гр. Николая Григорьевича Зубова (1898—1925), чья биографическая справка могла быть извлечена из его посмертно изданной книги «Избранные стихи» (Париж, 1929), или, скажем, савинковского дуэта: отца — Виктора Борисовича, вошедшего в литературу как Б. Ропшин (1879—1925), к чьему также посмертному сборнику стихов (Париж, 1931) З. Гиппиус написала предисловие, и сына — Льва Борисовича, которого современник, но без курьеза, конечно, причислял к ведущим поэтам поколения (см.: Взлеты [Лион]. 1933. № 4. С. 17)? Беру первые пришедшие в голову имена тех, кто остался за бортом рецензируемого Словаря, поскольку количество их таково, что позволяет предполагать осуществление альтернативного издания, по объему ничуть не уступающего нынешнему. Говорю это вовсе не в упрек составителям, а для того, чтобы лишний раз подчеркнуть сложность и многоплановость проблемы.

Поскольку необходимость расширения и дополнения предпринятого опыта видится не только резонной виртуально, но и неотвратимой практически, есть смысл остановиться на допущенных недочетах, дабы выправить их в будущем. (Словарь в композиционном отношении строится по логичному временному принципу: трем волнам эмиграции соответствуют три его раздела, внутри которых персоналии располагаются по алфавиту. Нижеследующие замечания и уточнения несколько нарушают композиционное строение книги.)

В биографической справке С. Я. Алымова, возможно, следовало бы отметить тот факт, что он писал под псевдонимом Кузьма Жак и входил во владивостокскую футуристическую группу «Творчество», куда кроме него входили Н. Чужак, С. Третьяков, Д. Бурлюк, Н. Асеев и др. (см.: Николай Асеев. Дневник поэта. Л., 1929. С. 52—53), как среди скупых биографических сведений о С. В. Бар-

те уместным было бы напомнить о том, что его стихотворение «В слезах, в обидах, в судорогах...» обогатило, по словам Ю. Терапиано, «Перекресточную тетрадь» (Ю. Терапиано. Встречи. New York, 1953. С. 110).

Если уж сказано, что «парижская квартира А<мари> (М. О. Цетлина) стала литературно-политическим салоном» (с. 12), следовало бы упомянуть не менее известный факт, что его московская квартира в Трубниковском переулке была в первые пореволюционные годы местом встреч творческой интеллигенции; здесь, например, впервые состоялось чтение В. Маяковского поэмы «Человек», описанное в «Охранной грамоте» Б. Пастернака (см.: Б. Л. Пастернак. Избранное: В 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 214—215; см. также: И. Эренбург. Люди, годы, жизнь. Т. 1. М., 1990. С. 143—145).

На обложке поэмы Аргуса «Восточный герой» стоит 1947, а не 1948 год (с. 17). Странное впечатление своими умолчаниями производит портрет Г. Я. Аронсона: ни слова не сказано о нем как о крупном еврейском общественном деятеле, писателе, редакторе, публицисте (член Бунда, автор нескольких книг по еврейским вопросам на идиш, один из издателей «Книги о русском еврействе», ч. 1 и 2 — по-русски и по-английски, и пр.).

Е. А. Базилевская была не только членом юрьевского Цеха поэтов, что отмечено (с. 21), но также ревельского Русского литературного кружка и таллинского (ревельского) Цеха поэтов (кстати, ее муж И. В. Базилевский умер в 1989 году).

Н. Н. Белоцветов начинал как поэт и философ еще в России — в петроградском кружке художников «Бескровное убийство» (см.: Давид Бернштейн. Про страницу из жевежеевского альбома, или о Катерине Ивановне Туровой и «Хлебникове» // Терентьевский сборник. Материалы и исследования. М., 1996. С. 200). В эмиграции, между прочим, писал стихи не только по-русски, но и по-немецки. Из Берлина переехал в Ревель не сразу (с. 29), а какое-то время жил в Риге; инициалы его отца были Н. А. И. А. Бем была в замужестве Голик, а не Голикова (с. 30). Андрей Блох имел отчество Григорьевич. Вряд ли правильная форма написания фамилии П. А. Бобринской (с. 36) вместо привычного Бобринский; почему-то сборник его стихов «Пандора» (1915) назван брошюрой. Посвященный Б. Б. Божневу вечер группы «Через» состоялся не весной 1923 года (с. 37), а 29 апреля 1924 года (см.: Последние новости. 1924. 3 мая). Е. С. Гессен родился 23 января (5 февраля). Известно, что он не «пропал без вести в Германии в 1942», как сказано в Словаре (с. 71), а был транспортирован в Освенцим 28 сентября 1944 года (см.: В. А. Каменская. О Евгении Гессене // Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами. Прага, 1995. С. 275).

Н. А. Бродская родилась 13 июня 1892 года в Киеве. Ее эмиграция в 20-е годы была второй встречей с Берлином, где она училась в 1905—1907 годах.

В биографической статье о Г. Д. Венусе, о котором мы так мало знаем, целесообразно было бы указать на воспоминания В. Л. Андреева (В. Андреев. Возвращение в жизнь // Звезда. 1969. № 6. С. 133—135); кстати, ни здесь, ни в каком-либо другом месте Словаря (в статьях о В. Андрееве и А. Присмановой) ничего не говорится о группе «4+1», в которую все трое входили (из поэтов еще С. Либерман, который в Словаре не упоминается).

С. Л. Войцеховский родился 4 марта (1900), умер в 1984 году.

Во фразе «В 1933 с приходом Гитлера к власти <М. Г. Горлин> уехал в жены, поэтессой Раисой Блох, в Париж» (с. 80) корректнее было бы вставить слово «будущей»: они вступили в брак в конце 1935 года, т. е. уже в Париже.

К. К. Гершельман родился 26 февраля (1899); Г. С. Евангулов умер 31 июля, а не июня (1967).

В статье о В. И. Горянском (с. 82) тактично, но едва ли справедливо обойдено молчанием его участие в издававшейся в Берлине профашистской газете «Новое слово», см., например, его антисемитскую «Поэму об Англии» [Новое слово. 1942. № 32 (414). 22 апреля. С. 5].

Посвящение Г. Б. Забежинского в масоны состоялось в 1933 году, а не в 1936-м (с. 102).

Фраза о Л. И. Кельберине — «до второй мировой войны жил в Париже» (с. 119) — может означать, что после нее он Париж покинул. Это не так: Кельберин единственным из семьи спасся (отец, мать и два брата погибли от рук нацистов; третий брат пропал без вести еще в России в годы Гражданской войны, четвертый — пианист Александр Израилевич — умер в Нью-Йорке). Вернувшись в Париж из Швейцарии, где он скрывался от немцев, прожил здесь до конца дней. На поэтессе Л. Д. Червинской действительно был женат недолго, в 1930—1936 годах (это был первый его брак; всего был женат четыре раза).

Д. Кнут не мог вступить в группу «Через» в 1922 году (с. 121), поскольку сама она возникла в 1923 году. В журнале «Встречи» он напечатал не стихи, а рассказ «Крутоголов и компания» (1934. № 1. С. 18—21).

Сомнительно, чтобы Д. Ю. Кобяков переехал из Белграда в Париж в 1921 году (с. 123), так как упоминаемый в биографической статье журнал «Медуза», который он издавал в Белграде, начал выходить только в июле 1923 года. По всей видимости, сборник его стихов «Осколки» (на титуле не обозначено место издания) вышел еще в Сербии [см.: Остоя Джурич. Русская литературная Сербия. 1920—1941 (Писатели, кружки, издания). Београд, 1990. С. 86].

Воловик не девичья фамилия поэтессы Р. С. Левинзон (с. 397), а фамилия ее мужа.

С. А. Луцкий умер 8 августа (1977). Судя по всему, в партию эсеров он формально не вступал (с. 145), хотя действительно был близок им по духу, по родственным и дружеским связям.

Б. Х. Новосадов родился 4 августа (1907).

В. Я. Парнах родился 15 (27) июля (1891) и умер 29 января (1951). Неверно, что его мать, А. А. Идельсон, умерла при родах (с. 181); родив близнецов — Валентина и его сестру Елизавету (в будущем тоже поэт — Е. Я. Тарховская), она скончалась через 4 года, в 1895 году. В Западной Европе Парнах оказался не в 1915 году, как утверждает в Словаре (с. 181), а в 1913-м: побывав в Италии, посетив Ближний Восток, какое-то время пожив в Палестине и не найдя здесь себя, он вернулся в Петербург. Вторично в Западную Европу, во Францию, где Парнах прожил шесть лет, он выехал в 1916 году. Но и это не всё: он вновь жил в Париже с октября 1925 года до конца 1931 года. Неверно и то, что с 1919 по 1922 годы поэт издал пять сборников стихов, — их было только четыре, пятый, «Вступление к танцам», вышел в 1925 году в Москве.

И. Я. Померанцев работает ныне на радиостанции «Свобода» и живет, стало быть, в Праге, а не в Лондоне (с. 410).

Даты рождения и смерти С. Л. Рафаловича указаны неверно: нужно 1876 — 14 ноября 1944, Mortgage.

Интересно, кем была в 1939 году оккупирована Эстония, откуда М. А. Роос пришлось бежать со своим мужем (с. 204)? Если имеется в виду советская оккупация, то это случилось в середине июня 1940 года.

А. А. Скрябина родилась 13 (26) октября (1905).

А. С. Шиманская умерла в 1995 году.

В Словаре дата рождения поэта Ю. Д. Шумакова (с. 273) — 1912 год; в Словнике «Русские общественные и культурные деятели в Эстонии. Материалы к биографическому словарю» (Сост. С. Г. Исаков. Изд. 2-е, испр. и доп. Таллинн, 1996. С. 135) находим другую дату: 1914.

Есть ошибки для подобного издания непозволительные: Университет имени А. Л. Шанявского назван университетом Шенявского (с. 18), адвокат, поэт и литературный критик С. А. Андреевский — Андриевским (с. 118).

Следовало бы внимательно вычитать корректуру, книга грешит опечатками, в особенности чувствительными в справочном издании (чего, например, стоят очаровательно-нелепые «Прусские <!> записки» вместо «Русских записок», с. 226): Г. Евангулов превратился в Е. Евангулова, Д. Кобяков в Л. Кобякова (с. 103); Н. Резникова (имеется в виду поэтесса и романист Наталья Семеновна Резникова) стала Я. Резниковой (с. 114), А. Ремизов — М. Ремизовым (с. 119), Л. Ржевский — Р. Ржевским (с. 313). Редакторская небрежность, реинкорнирующая бессмертный тыняновский сюжет о подпоручике Кижке, сделала писателя и критика В. Б. Фохта — Фоггом (с. 241) (попутно, к этой странице, замечу, что в состав редколлегии журнала «Новый дом» входила еще Н. Н. Берберова), а в именном указателе вообще неким Фоггом (с. 460); французский философ Ж.-М. Гюйо оказался Жан-Мари Гюйсом (с. 247, 445); А. Васильковская фигурирует в именном указателе как А. Василевская (с. 462). Сборник статей Л. Н. Гомолицкого называется «Арион», а не «Арией» (с. 84).

Особый пласт недосмотров составляют дуплеты, которые в разных местах Словаря преподносятся по-разному. В результате возникают с трудом поддающиеся логической интерпретации казусы типа: в биографической статье о А. С. Гингере сказано, что он женился на А. С. Присмановой в 1926 году (с. 71), однако из биографической статьи о последней мы узнаем, что случилось это в 1925-м (с. 195). Сборник стихов И. Н. Кнорринг, изданный ее мужем Ю. Б. Бек-Софиевым в Алма-Ате, увидел свет то в 1963-м (с. 121), то в 1967 году (с. 225) (последнее правильно, см.: Ирина Кнорринг. Новые стихи / Предисл. А. Жовтиса. Алма-Ата, 1967). На с. 71 «Палату поэтов» организовал Д. Кнут, на с. 98 и 182 ее основал В. Парнах. В одном случае сборник «Семеро», изданный харбинской литературной группой «Молодая Чураевка», вышел в 1931 году (с. 13, 114), в другом — в 1930-м (с. 203); то же с изданным в Берлине сборником «Петербург в стихотворениях русских поэтов»: то он появляется в 1923-м (с. 11), что соответствует истине, то — в 1925-м (с. 117).

Реестр допущенных в Словаре промахов, увы, может быть продолжен. Несмотря на это, однако, хочу закончить на мажорной ноте и подчеркнуть, что полезность издания все-таки покрывает эти и другие его недостатки. Составители задалась благородной задачей и взвалили на себя труд, без дежурных преувеличений, титанический. Пожелаем же им усовершенствовать книгу, если в их замысле входит подготовка исправленного и дополненного издания.

ВЛАДИМИР ХАЗАН

Иерусалим

Д. ГУБИН, Л. ЛУРЬЕ, И. ПОРОШИН

Реальный Петербург

О ГОРОДЕ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ НЕДВИЖИМОСТИ
И О НЕДВИЖИМОСТИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ИСТОРИИ

СПб.: Лимбус Пресс, 1999. 288 с. Тираж 3000 экз.

Узнав о выходе книги «Реальный Петербург», еще до прочтения, я порадовался за Анциферовский комитет, перед которым ныне стоит сложная задача. По условиям конкурса, рассматриваются только те краеведческие работы, которые вышли за последние два года, а среди них, к сожалению, выбрать что-то заслуживающее премии чрезвычайно трудно.

Книги о Петербурге, конечно, выходили, среди них — весьма достойные. Например, «Петербургские истории» Анатолия Иванова; «Василеостровский район» Галины Никитенко и Виталия Соболя; уникальные по полноте описания немецких кладбищ: Волковского, изданного в Петербурге Венедиктом Бемом, и Смоленского — нашего земляка Роберта Лейнонена, нашедшего издателя, к сожалению, лишь в германском городе Люнебурге. Но в том и горе, что определить, в чем конкретно выражается преимущество одного справочника или путеводителя над другим, почти невозможно. Конечно, природа жанра не требует каких-то особенных изысков стиля, но в пределах заданной темы могло бы наблюдаться большее разнообразие. Ведь и в классическом наследии — раздумья о Петербурге Александра Бенуа или того же Николая Анциферова, изложенные прекрасным русским языком, очевидно, интереснее, чем утомительные выписки из «Санкт-Петербургских ведомостей» Петра Столпянского и дилетантские наблюдения химика Владимира Курбатова.

Из трех авторов «Реального Петербурга» мне до того были известны лишь статьи Льва Лурье. Этого вполне достаточно, чтобы приняться за чтение. Ничего не могу сказать об успехах Лурье в телеэфире, потому что телевизора не смотрю, но в газетных статьях он выработал свою узнаваемую манеру, которая нашла как читателей, так и подражателей. Сильная сторона петербурговедения Лурье — вкус в мелочах городской жизни, лучше всего ему удаются сюжеты судебной хроники, то, что называлось «физиологическими очерками»: описание нравов различных социальных групп населения. В этом смысле ближе всего к нему, кажется, недостаточно оцененный и несправедливо забытый очеркист прошлого века Владимир Михневич, написавший лучший путеводитель по городу: «Петербург весь на ладони».

Пишет Лурье легко, остроумно, не допускает явных ошибок, хотя может, увлекшись ритмом фразы, внезапно наградить Набокова нобелевкой. Вряд ли краеведческий интерес увлекает его в архивы, но в чтении старых газет



и журналов он находит уладу, к чему приучил и своих последователей. Незнаком с его соавторами, но подозреваю, что Лурье уже начал обрастать учениками, цитирующими своего наставника. В общем, мне казалось, что «Реальный Петербург» заведомо не имеет конкурентов на Анциферовскую премию в номинации популярной литературы.

Не скрою, был бы в этом для меня и личный интерес. Оправдалось бы хоть одно из суждений М. Н. Золотоносова в статье по поводу книги К. К. Ротикова «Другой Петербург» в «Новом мире», где что ни строка — пальцем в небо. Автор хита «Слово и тело» раскрыл тайну К. К. Ротикова (как специалист по антисемитизму, он должен бы знать, как разоблачали псевдонимы в 1952 году). Лев Лурье благожелательно отзывался

о сочинении Ротикова, так что можно подарить маститому сексоведу повод вспомнить о басне Крылова, заодно обратив внимание на милый его пронизательному взору подтекст: кукушка... петух (!)...

Однако предварительное общее представление о «Реальном Петербурге» несколько изменилось по прочтении книги. Начать хотя бы с того, что большинство глав оказалось написано вовсе не Лурье, а Дмитрием Губиным. Впрочем, интонация всех трех авторов почти не различима.

Книга составлена из статей, опубликованных в середине 90-х годов в разных повременных изданиях. Срок между первым появлением статей и помещением их под одной обложкой, кажется, и небольшой — но изменилось за это время многое. Тогда доллар стоил 6 рублей, то есть, в рассуждении цен, дешевле, чем брежневские 90 копеек. Все тогда казалось просто, надежда на неисчерпаемость зарубежных благотворительных фондов крепка, перспектива капитализации всей страны близка как никогда. Оптимизм тех лет, лучащийся со страниц «Реального Петербурга», ныне кажется неуместным.

На первый взгляд, это пособие для гипотетических клиентов, размышляющих над проблемой выбора места для своей квартиры. Где жить? — на Миллионной или на Бухарестской, в Новой Деревне или у Таврического сада. Вот проблема, которая должна, по замыслу авторов, волновать потенциального читателя. Он получает на страницах книги красочные описания различных районов города с дополнительными сведениями, касающимися стоимости жилья в ценах 1913 года, сопоставляемых с нынешними.

Не знаю, правда, вносилась ли корректировка по состоянию на период «после 17 августа». Для меня этот пред-

мет лишен всякой актуальности. Если первый чиновник государства, идя в президенты, признается, что за год зарабатывает около пяти тысяч долларов, значит, для того, чтобы купить трехкомнатную квартиру на Гражданке, ему надо не пить, не есть, а копить в течение пяти лет. Будучи, как и В. В. Путин, бюджетником, признаюсь, что мое жалование ниже премьерского, и цены на квартиры в Петербурге практического интереса для меня не представляют.

Идеологический пафос «Реального Петербурга» мне лично также чужд. Авторы мечтают о «социально однородных домах и кварталах», подобных арбатскому дому Аделаиды Хитрово в детском стихотворении Самуила Маршака («этаж сенатор занимал, этаж — путейский генерал, два этажа — княгиня, над ней повыше — мировой, полковник с матушкой-вдовой»), а у него над головой — солидарный с хозяевами жизни представитель творческой интеллигенции — «фотограф в мезонине»). Не могу судить обо всех новых русских, но думаю, что большинство их составляют представители старой доброй советской номенклатуры со своими родными и близкими. Никаких особенных сдвигов в их сознании не произошло, и отмеченное авторами влечение богатых клиентов к окрестностям Смольного и Большого дома реальнее объяснить давними служебными интересами, чем внезапно проснувшейся тягой к аристократическим кварталам императорской столицы.

Да и сами авторы вряд ли всерьез рассматривают эту книгу как пособие для риэлтеров (слово однокоренное с «реальностью»). Их просвещенный взор выделил всего 56 престижных домов в Петербурге, достойных для заселения буржуазией собачаковского призыва. Состоятельных людей у нас сейчас хватило бы, пожалуй, даже и на двести домов, но станут ли они следовать советам наших писателей? Кажется, писателей это мало волнует. Наоборот, по мере чтения, убеждаешься, что практических советов для будущих жильцов здесь не найти. Никакой подсказки, как выменять купчинскую распашонку на апартаменты на Сергиевской, нет. Разве что бедолаге-читателю

напоминают, что коли он живет на Старо-Петергофском, то и нечего ему, в высших интересах «социальной однородности», мечтать о Кронверкской. Сюжет с риэлтерством — лишь повод погулять по старому городу, его любимым уголкам, которые отнюдь не распространяются за границы дореволюционного Петербурга. Реальную сферу обитания большинства петербуржцев, в том числе и людей зажиточных (Долгое озеро, Пороховые, Веселый поселок, Юго-Запад и т. д.), эксперты-историки представляют слабо, и знать его не хотят. Короче, жить в доме, построенном Лидвалем, лучше, чем в доме, построенном Фромзелем, а в домах, составляющих две трети жилого фонда бывшего Ленинграда, жить вообще невозможно.

Но о какой ее практической ценности может идти речь в книге, посвященной тому роду деятельности, который ближе всего к искусству и вдохновению? Обмен квартир и комнат в коммунальках был неотъемлемой частью советского быта. Но, получив название «риэлтерства», этот процесс приобрел черты демонического авантюризма. Начать с того, что такое собственник комнаты в коммунальной квартире, при том, что дома как были, так и остаются муниципальной собственностью? Неисчерпаемая тема для постсоветских гоголей и щедринных, предмет сделок на уровне коробочек и собакевичей.

К этому выводу, собственно, и подводят читателя. Кульминация книги — очерк Дмитрия Губина о «черной маклерше» Светлане. Когда затеянная маклершей многосоставная цепочка обмена венчается похищением из морга мертвеца с паспортом, чувствуешь, что и наша эпоха способна обогатить трехвековую мифологию Петербурга. Повседневная жизнь с ее бесхитростными заботами возносится на котурны высокой трагедии, наша современница Светлана вступает в пантеон петербургской легенды с Поприциным, процентщицей Аленой Ивановной и Евгением с его мраморным львом.

Вряд ли «Реальный Петербург» стоит держать на одной полке с путеводителями и справочниками по городу, но если в Анциферовской библиотеке есть место для философских медитаций о Петербурге — туда его, туда.

ЮРИЙ ПИРЮТКО

ИЛЬЯ СМЕРНОВ

Прекрасный дилетант

БОРИС ГРЕБЕНЩИКОВ В НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИИ РОССИИ

М.: Леан, 1999. 364 с. Тираж 5000 экз.

Работы по новейшей истории, как правило, создаются на границах жанров. Дотошное фактографическое изложение сочетается здесь с публицистическими размышлениями, а обзоры и выкладки в стиле учебного пособия — с мемуарными свидетельствами автора, включенными в контекст исторических потрясений. Искусение соизмерять «большую» историю с личным историческим опытом, возможно, самая привлекательная, рискованная и существенная особенность этих исследований.

Книга Ильи Смирнова «Прекрасный дилетант. Борис Гребенщиков в новейшей истории России» — одна из первых попыток создания истории русского рок-сообщества семидесятых—девяностых годов. Герой монографии по праву считается его идеологом и лидером. По мнению Смирнова, именно стараниями БГ круг рок-музыкантов рубежа семидесятых—восьмидесятых, пусть и на короткий срок, оформился в полноценное сообщество, ценности которого разделяло и, может быть, продолжает разделять, по меньшей мере, два поколения. Возможно, для

двух последних десятилетий БГ стал таким же популярным поэтом-песенником, какими в свое время были Александр Галич, Булат Окуджава и Владимир Высоцкий. Таким образом, предмет исследования — один из центральных сюжетов истории современной русской культуры и при этом маргинальная область для историков.

В первую очередь перед нами пример анализа источников. И. Смирнов основывает свои рассуждения на высказываниях участников описываемых событий — свидетельствах, воспоминаниях, предположениях, взаимных упреках и просто разглагольствованиях. Читателю предоставляется заманчивая возможность вновь окунуться в патетическую атмосферу демократической прессы перестроечных времен, сопоставить комсомольскую версию событий с точкой зрения ее героев, высказанной в интервью, рок-изданиях последних лет, а также представленной в Интернете. Наиболее ценны малодоступные материалы рок-самиздата, которые, как правило, хранятся не в архивах и библиотеках, а на книжных полках поколения восьмидесятых. Из этих разнородных сведений кропотливо извлекаются факты и выстраивается хронология. Впрочем, не без доли иронии. Слишком свежи воспоминания о недавних событиях, тем более что автор книги — один из основателей московского рок-самиздата.

История написана изнутри и выгодно отличается от ряда западных монографий, основной изъян которых — искажение культурного контекста, в котором существовала рок-музыка советского времени. Действительно, сложно понять, каким образом, будучи по природе своей неотъемлемой частью шоу-бизнеса, русское рок-сообщество до недавнего времени не имело к нему ни малейшего отношения. Отсюда путаница в понятиях: смешение «попсы» и «поп-музыки» и пресловутое клише «рок-андеграунд», появившееся с легкой руки Джоанны Стингрей во второй половине восьмидесятых, когда ни о каком подполье уже не шло речи. Смирнов не без сарказма уточняет эти частности. Впрочем, лишь при случае, не заостряя на них внимания.

В том, что эта история написана одним из ее героев, есть не только преимущества. Как профессиональный историк автор сделал все возможное для того, чтобы его участие в описываемом сюжете не сказывалось на интерпретации. Однако его принадлежность к рок-поколению рубежа семидесятых—восьмидесятых скорректировала взгляд на исторический контекст. Смирнов не только описывает русское рок-сообщество, но соотносит позднюю и постсоветскую историю с «поэзией эпохи» — песнями БГ. Частое цитирование текстов БГ в книге иллюстрирует авторский тезис о том, что для истории поэт куда более значительная фигура, чем политик. Такой взгляд характерен для тех, кто накануне реформ испытал все тяготы и радости жизни в рок-подполье, а во второй половине восьмидесятых возлагал большие надежды на рок-музыку, звезды которой могли соперничать в популярности с самыми знаменитыми политиками и юмористами тех лет. К сожалению, надежды не оправдались. По справедливому замечанию автора «Прекрасного дилетанта», в том числе по вине самих рок-музыкантов, не сумевших (или не желавших) распорядиться своей славой. В глазах этого поколения рок-культура потерпела фиаско, ее поклонников постигло разочарование. Вместе с тем провалились демократические реформы, были дискредитированы либеральные ценности. Таким образом, к моменту написания книги завершилась эпоха надежд. Имен-

но этой точки зрения на постсоветскую историю и рок-культуру придерживается Смирнов.

На это можно возразить, что рок-музыка по-прежнему существует, а власть пока что не изменилась. Разумеется, историческая работа предполагает рассмотрение завершенного периода, но в данном случае подведение итогов либеральной эпохи обосновывается личным взглядом автора на недавние события. Допустим, что подобную историю написал любитель рок-музыки второй половины восьмидесятых, который по окончании востфака с дипломом преподавателя культуры Древнего Египта и русского языка, устроился по специальности «райтер» в гляцевый журнал. «Крестьянка» и «За рулем» лучших времен вызвали у него не больше симпатии, но после евроремонта общепит подорожал, хоть и сохранил традицию разрезать салфетки на восьмушки. В своей версии он наверняка продлил бы жизнь рок-подполью, расселив его постояльцев по маленьким клубам (где традиционно существует рок-культура), и скорее всего, избежал бы соотнесения судеб музыкантов с судьбами России. Кроме того, он вряд ли стал бы акцентировать внимание на пафосе противостояния властям и трагической завершенности. Страшно представить еще один вариант аналогичной истории, написанной бывшим парработником, вовремя осознавшим свои ошибки и признавшим подлинную демократичность рок-н-рольных устоев.

Новейшая история редко избегает субъективности и, возможно, даже не ставит перед собой такой цели. Поэтому эти возражения ни в коем случае нельзя считать упреками. Ко всему прочему, «Прекрасный дилетант» не только историческая монография, но и увлекательное повествование. Фотографии БГ и «Аквариума» на вклейках удачно иллюстрируют изложение. Дотошность историка и провокативный стиль рок-журналистики создают эффект документального расследования, сопровождаемого ироническим комментарием. Например, заботливые и язвительные разъяснения советских реалий: «...„марксизм-ленинизм“, некогда одно из социалистических учений, выродившееся к началу семидесятых годов в набор догматов (лишенный внутренней логики и связи с реальностью) и ритуалов» (с. 358).

Или же история понятия: каким образом «тусовка» из пренебрежительного обозначения компании бездельников на рубеже семидесятых—восьмидесятых эволюционировала до светского бомонда девяностых. Удаются и злобные пародии на общую характеристику исторических деятелей из учебных пособий: «Будучи тайным единомышленником Гребенщикова — стихийным даосом — Л. И. Брежнев со своим фундаментальным принципом *стабильности* мог проверить на практике эффективность „Дао дэ цзин“ в масштабе большого современного государства» (с. 74).

«Прекрасный дилетант» — удачный образец работы по новейшей истории. Ее герой еще не сошел с дистанции. Пока профессиональные историки ищут гранты под более глобальные и злободневные темы, автор не без удовольствия восстанавливает в памяти исторические события, переплетенные с его собственной судьбой. А подростки, прочитав книгу, могут подловить родителей на ошибке, когда те станут вспоминать дела давно минувших дней.

СТАНИСЛАВ САВИЦКИЙ
Петербург—Хельсинки

МАТЕРНЫЙ СЛОВАРЬ КАК ФЕНОМЕН РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

1. Освящение непристойного

За последнее столетие лексикографами сделано огромное количество «словарей русского мата». Их качество говорит о том, что эта область языка по-прежнему остается вне поля зрения профессиональных лексикографов. Сделаны они совершенно безграмотно любителями и дилетантами, чтобы удовлетворить вполне естественную потребность напечатать «непечатное», употребить «непотребное». Это «лубочные» издания, рассчитанные на читателя, который вертит книжку в руках, тычет в неприличное слово пальцем и хихикает, читателя, который приравнивает включение непристойного слова в словарь к самому акту сквернословия, к его кодификации и забавляется, таким образом, освящением непристойного. Такие книги имеют более общего с порнографией, нежели с лексикографией.

2. Находка в Отделе рукописей

Все авторы словарей русского мата, изданных за последние годы, объявляют свои словари в качестве «первых». Между тем словари мата появляются уже не первое столетие. Самый ранний из известных нам obscene словарей — это рукописный «Словарь Еблематико-энциклопедический татарских матерных слов и фраз, вошедших по необходимости в русский язык и употребляемых во всех слоях общества, составили известные профессора. Г.....ъ Б.....ъ». Он хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки¹ в составе коллекции: «Г. В. Юдин. Моё собрание. Из собрания рукописей графа Завадовского и других собирателей. Переписано в 1865 году». Список помечен 1865 годом, хотя есть все основания считать, что он сделан несколько позже. Так, например, кроме «Словаря...», список содержит множество других obscene текстов, и в том числе поэму «Кто на Руси ебёт хорошо». Пародия не могла распространиться в списках ранее конца 1860-х — начала 1870-х годов. Конечно, этот словарь составлял вовсе не «Г.....ъ Б.....ъ», то есть «Господинъ Барковъ». Массовой традицией перу И. С. Баркова приписывалось множество текстов, созданных на протяжении последних двух с половиной столетий. Этот прием, конечно же, условен². «Известные профессора» вставлены автором-переписчиком также для усиления авторитетности текста. Характеристика включенных в словарь лексики и фразеологии как «татарских» есть результат рассмотрения «своего», негативно оцениваемого, в качестве «чужого». Представление о том, что в целом obscene лексика является татарской по происхождению и была «завезена» на Русь во времена «тата-

ро-монгольского ига», абсурдно. Общеизвестно, что obscene лексика — исконно славянская³. Анонимность, вариативность и ряд других специфических особенностей, свойственных рукописной традиции, типологически сближают этот список с фольклором. А это, в свою очередь, ставит данный текст в уникальное положение. С одной стороны, мы имеем дело со словарем obscene лексики одного идиолекта; с другой — распространение данного текста в списках придает ему как бы статус «интер-идиолектности», то есть позволяет нам с некоторой долей условности рассматривать его просто в качестве интердиалектных (просторечных) словарных материалов.

По обилию и многообразию представленного материала «Словарь Еблематико-энциклопедический татарских матерных слов и фраз...» превосходит многие словари русской obscene лексики, вышедшие в XX столетии. В нем имеется целый ряд употребляемых поныне лексем, которые отсутствуют даже в третьем издании американского словаря (Drummond, Perkins 1987): *блядунишка, голумудый, жопень, мандить, мандушка, мудорвань, недоёба, объебала, пиздуха, подпиздник, хуиный* и др.

«Словарь Еблематико-энциклопедический татарских матерных слов и фраз...» было бы уместно использовать в современной лексикографической практике. На его основе можно сделать реконструкцию obscene лексики и фразеологии XIX века. Очевидно, что составление словаря obscene лексики без учета материала прошлого столетия может привести лексикографа в тупик уже на стадии определения границ объекта и отбора лексем для словника словаря.

3. Беспредел по Флегону

Во второй половине XX века большую популярность приобрела работа А. Флегона «За пределами русских словарей», неоднократно переиздававшаяся на Западе и за последние годы как минимум четырежды бутлегерски переизданная в России. Три факсимиле без соответствующих выходных данных и одно — издательством «РИКЕ» (в г. Троицке) в 1993 году с указанием имени А. М. Волковинского как переводчика данного словаря. Не совсем ясно, что переводил А. М. Волковинский в этом русском словаре кроме двух слов — «FLEGON PRESS», замененных на «ТОО „РИКЕ“».

К сожалению, название этой книги не соответствует ее содержанию, поскольку включенная в нее лексика в подавляющем большинстве случаев как раз содержится в семнадцатитомном «Словаре современного русского литературного языка» (1948 — 1965), в «Словаре иностран-

¹ НСРК. 1929. 745 (1—12)

² Так, например, еще в списке 1802 года «Собрание разных сочинений Г. Баркова 1802 года» (ОР РНБ. НСРК. 1929. 737) первый же текст подписан именем М. Д. Чулкова, что, видимо, никак не противоречило, с точки зрения переписчика, имени в заглавии списка.

³ См., например, немецкое издание Фасмера 1950—1958 гг. Исключения составляют слова *елда* и *манда*, первое из которых предположительно интерпретируется О. Н. Трубачевым как заимствование из персидского (Фасмер 1986, 2. 13), а от интерпретации второго отказались почти все исследователи, начиная еще с М. Фасмера.

ных слов» (см., например, 1954), в медицинских словарях (см., например, Медицинский словарь-справочник 1937) и даже в словаре С. И. Ожегова (например, 1953 года издания). Как это ни удивительно, автор сам говорит об этом в предисловии, отмечая, что «если какое-либо слово находится только в семнадцатитомном академическом, то оно было включено в настоящий словарь только в случае его широкого применения в русском языке...» (Флегон 1973, 13). То есть, другими словами, если слово достаточно частотно, то оно включается в словарь несмотря на его наличие в русских словарях. При этом словарь Флегона не является словарем редких слов, большинство слов, имеющих в нем, как раз широко применяются в русском языке. Логика рассуждений автора не представляется ясной, поскольку он сам разрушает собственные принципы. В другом месте того же предисловия автор выдвигает иные критерии отбора лексики для своего словаря: «В настоящий словарь включены слова, связанные с понятием отец, мать, сын, дочь, дед, баба, муж, жена, самец, самка, любовник, любовница...» (Флегон 1973, 6) и т. д. По сути дела, читателю предлагается словарь лексики, связанной с сексуальной деятельностью человека и животных. Между тем сам словарь ни в коей мере не соответствует и этому требованию.

Интерпретации значений значительной части слов в словаре Флегона неточны или вовсе неверны. Так, например, основное значение слова *елдак* по Флегону — «блядун». Одно obscene слово объясняется через другое, имеющее совершенно иной набор значений. *Пидор* — «пиздюк». Просторечное слово объясняется через obscene, имеющее иные значения! Все-таки основное значение слова *пидор* — «педераст, гомосексуалист», а основное значение слова *пиздюк* — «неприятный человек». Другие определения могут восприниматься только как шутка, но словарь — не место для подобных отражений: *задрипанная пизда* — «женский половой орган, в котором происходило неоднократное возвратно-поступательное движение мужских половых органов всех размеров и мастей, хозяева которых не всегда соблюдали правила гигиены и принадлежали всем социальным классам (преимущественно революционному пролетариату: шахтерам, трактористам и трубочистам). В просторечии — *забанная пизда*». При чем тут трубочисты? Слово *задрипанная* в данном случае всего лишь иллюстрирует сочетаемость, но если даже давать ему определение, то достаточно было бы двух-трех слов: «неприятный, поношенный, испачканный».

В словаре Флегона системность отсутствует почти на всех уровнях. Это касается не только отсутствия критериев отбора лексики, смешения толкового словаря с энциклопедическим, вынесения в словник, наряду с лексикой, также фразеологии и более крупных языковых единиц (поговорок) и т. п. В словаре также нет никакой системы стилистических помет, хотя в него вошла не только лексика литературного языка, но также и интердиалектная, диалектная, социолектная лексика, в том числе obscene и матерная брань. Словарь прямо-таки переполнен медицинской терминологией (с гинекологическим уклоном), позаимствованной из медицинских справочников, которая тоже никак не выделяется. Автор включал все, попадавшее ему в текстах — редкие и устаревшие слова, окказионализмы и авторские неологизмы, и при этом в подавляющем большинстве случаев никак не отмечал их. Системность и элементарная добросовестность отсутству-

ют даже в подборке примеров. Дело доходит до того, что под анонимными текстами без всяких ссылок просто ставится имя Пушкина или Баркова: «Судьбою не был он балуем, / И про него сказал бы я: / Судьба его снабдила хуем, / Не дав в придачу ни хуя. (И. Барков) От холода себя страхуя, / Купил сибирскую доху я. / Купив доху, дал маху я: / Доха не греет ни хуя. (А. Пушкин)». Первый фрагмент, конечно же, взят из «Луки Мудищева» — анонимного текста последней трети XIX века. Второй пример — из анонимных куплетов, строящихся на постоянном нарушении ожидания obscene рифмы в четвертом стихе. Таким образом, текст куплета к тому же искажен. Правильный текст четвертого стиха: «Доха не греет абсолютно» или «Доха не греет ни в какую». Очевидно, что оба текста не имеют никакого отношения ни к А. С. Пушкину, ни к И. С. Баркову.

Единственное, что может привлечь внимание к словарю Флегона, — obscene материалы, включенные в него (около 280 obscene лексем). Эти материалы действительно составляют ядро данного словаря. Часть из них отсутствовала в русских словарях (и в некотором смысле действительно связана «с понятием отец, мать...»). В то же время выбор obscene лексем носил случайный характер, и, к сожалению, большинство значений дано неточно. Часто отсутствует основное значение. Так, *заёба* редко употребляется в значении «задира» (чаще: «сексуально активный человек», «неприятный человек»), *мандёж* — в значении «онанизм» (обычно: «ложь, обман; болтовня, пустословие»), *наебать* — в значении «набить» (чаще: «обмануть»), а *наебывать* — в значении «ударять» (чаще: «обманывать», не говоря уж о том, что это вариант, не нуждающийся в отдельной разработке) и т. д. *Заебать в доску* — чаще всего употребляется как фразеологизм в значении «надоест, замучить...». У Флегона: «оставить женщину почти мертвой после нескольких продолжительных совокуплений». То есть автор попросту имеет в виду усиление значения, вносимое выражением «в доску». Примеры на сочетаемость в лексикографии не принято выносить в словник. К словам, как правило, дается только одно значение, даже к таким многозначным, как *пизда* и *ебать*. Последнее Флегон неожиданно снабдил лаконическим определением: «употреблять женщину». Любый борец за права сексуальных меньшинств возразил бы, что тем же словом можно обозначить совокупление и с мужчиной, а читатель, знакомый с русским фольклором, добавил бы, что *ебать* можно «все, что шевелится», а при желании даже неодушевленный предмет, явление, состояние и т. д.

Из-за своей безграмотности и бедности материала словарь А. Флегона не может конкурировать даже с анонимными массовыми словарями, сделанными полтора столетия назад.

4. Американские словари русского мата

В Америке регулярно выходят издания под названием Dictionary of Russian Obscenities, обычно тоненькие, маленькие, с ничтожно малым количеством слов. Одним из первых таких obscene словарей стал A Dictionary of Russian Obscenities, изданный в Кембридже в 1971 году. Слова в нем были снабжены грамматическими справками и иллюстрациями. При всей его краткости словарь включил в себя более полтораста наиболее употребительных obscene слов и более шестидесяти грубых интердиалектизмов (просторечных слов).

Серьезную попытку создания obscene словаря предприняли D. A. Drummond и G. Perkins (1987). Однако эта попытка была заранее обречена на неудачу, поскольку авторы опирались в своей работе на уже вышедшие словари, и в частности на словарь Флегона. Практически вся obscene часть словника Флегона была включена в американский словарь. Не избежали этого редкие, окказиональные, устаревшие и диалектные лексемы: *говназия*, *говнопролубка*, *говнопролубница*, *говнопрорубка*, *мудашвили*, *пердунина*, *хуймётся*, *хуяслице* и т. п. Слово *говнюшка* в русском языке имеет множество общеупотребительных значений, кроме того, которое позаимствовал Флегон в Словаре русских народных говоров: «ящик, решето, скамейка, лоток и т. п., обмазанные коровьим навозом и замороженные для катания с гор, ледянка» (Флегон 1973, 64). В американском словаре то же самое: «dial. object coated with frozen cow dung, used as a sled» (Drummond, Perkins 1987, 22). По сути, словарь Drummond'a и Perkins'a — это исправленный (по возможности), переработанный и дополненный (слегка) „Флегон“. Принципы и методы, с помощью которых дополнялся словарь, остаются неясными. «Словарь нецензурных слов» (русское название словаря Drummond'a и Perkins'a) оказался наполовину состоящим из вполне приличных цензурных слов. При этом в словаре отсутствует более тысячи общеупотребительных obscene слов. Так, например, в нем есть прилагательное *хуёвый*, но отсутствуют прилагательные *говноватый*, *говняцкий*, *заебатый*, *невъебенный*, *невпизданный*, *нехуёвый*, *мудняцкий* и даже такое высокочастотное, как *пиздатый*. Видимо, ни авторы словаря, ни их информанты не владели в совершенстве интердиалектными формами русской речи и не вели «полевых» записей. Дело в том, что только идиолектный словарь одного информанта дает нам порядка двух тысяч obscene лексем и свыше трех тысяч значений. Тем не менее авторы проделали большую работу, устранив часть из несметного числа ошибок, переполнявших словарь Флегона. Им удалось почти в два раза расширить словник (всего более 530 собственно obscene лексем) и добавить множество новых значений.

Drummond и Perkins пытались систематизировать материал, ввести грамматические справки, систему стилистических и других помет, выделить диалектизмы, варианты, отметить эвфемизмы и дисфемизмы и т. п. Однако не может не вызвать удивления тот факт, что большинство отсылок, справок и помет даны неточно или ошибочно. При этом в словарных статьях по-прежнему отсутствует какой бы то ни было лингвистический аппарат. Словарные статьи выглядят так: **ЁБС=БАЦ. И всё!** Вся словарная статья! Ни примеров, ни значений, ни грамматики, даже не указано, какая это часть речи! На слово *хуйня* даны только два значения, вся словарная статья занимает одну строчку, хотя в действительности это одно из самых многозначных слов русского языка имеет около 40 значений, подзначений и оттенков их употребления. Слова *пиздато* вообще нет ни в одном западном словаре. Все эти американские словарики не имеют ни малейшего отношения к лексикографии. Словарь сплошь состоит из ошибок, неточностей и недоразумений. Есть ошибки даже в алфавитном расположении материала. Составители не очень хорошо помнят, что там, в конце русского алфавита — сначала «Ь» потом «Ы», или наоборот. Пояснения, данные к некоторым словам, даже трудно назвать сло-

варными статьями: **мудак** — а «fool»; **ссака** — «piss, urine»; **такой-то** — «euph. for ёбаный»; **талить** — «to screw, copulate with» (все четыре словарные статьи приведены полностью). Лексикографических ошибок и недочетов здесь больше, чем слов.

Возьмем подряд два десятка глаголов. Почти все видовые пары к ним указаны ошибочно, неточно или спорно: *барать* — *отбарать*, *бздеть* — *набздеть*, *брюхатить* — *обрюхатить*, *валять* — *отвалять*, *вонять* — *навонять*. Подобные «видовые пары» зачастую являются самостоятельными глаголами, поскольку имеют свои оттенки значений (хотя в каком-то контексте они и могут выступить в функции видовой пары). Глагол *выдрать* авторы определяют как совершенный вид от *драть* (почему тогда не от *отодрать?*), *выдрочить* — как совершенный вид от *дрочить* (почему бы тогда не от *подрочить?*), *вздрючить* — как совершенный вид от *дрючить*, а *взбздеть* — от *бздеть* (!) (при том, что у глагола *бздеть* отсылка к *набздеть*). К глаголам *бараться*, *бардачить*, *бздыкать*, *блядовать*, *брызгать*, *вздуть*, *вздрочить*, *взъебывать*, *вставить*, *въебать*, *въебывать* никаких отсылок нет, равно как и указания на невозможность образования видовой пары.

Введя в свой словарь помету «euph.», авторы, однако, использовали ее не систематически. Если *кабинет задумчивости* выделен как эвфемизм, то десятки других явных эвфемизмов никак не отмечены: *банан*, *болт*, *бубенцы*, *дыра*, *ерунда*, *жарить*, *женилка*, *жила*, *заклепка*, *замок* и мн. др. Вместо соответствующей эвфемизму (euph.) пометы «disph.» (дисфемизм) авторы в одних случаях ставили знак «=», в других — «hum. =»: **бздительность** — и hum.-«бздительность»; **дармоёб** — а <...> hum. = «дармод». Последний пример ясно показывает, что дисфемизм может иметь свое собственное значение, и знак равенства даже с большой натяжкой не годится в качестве подобной пометы. Подобные словарные статьи зачастую приобретают комический характер и только запутывают дело: **однохуйственно** = «все равно» (тем более, что это слово скорее всего не является дисфемизмом и само имеет собственный эвфемизм — *монопенисуально*). В отдельных случаях авторы пользовались при определении значения дисфемизма знаком «+»: **бледи** «(блядь + леди)» (больше напоминает граффити, чем словарную статью).

Авторам удалось расширить словник за счет введения в него значительного количества вариантов, уменьшенных и усиленных форм, возвратных глаголов (около четверти новых словарных статей). Но и здесь вместо системы помет — сплошная путаница, лишь затрудняющая пользование словарем. Так, *бздёха* интерпретируется авторами как вариант от *бздушки*. В действительности, последнее слово является уменьшительно-ласкательной формой, но не от *бздухи*, а от *бздухи*. Самостоятельное слово *блядовской* почему-то отмечается как вариант от слова *блядский* (разносuffиксальные синонимы). Слово *выблядочек* рассматривается как вариант от *выблядка*. Впрочем, *выблюдочек* тоже оказался вариантом того же слова. Эвфемизм (синоним) *отхерачить* отмечен как вариант слова *отхуячить*, *муда* — как вариант слова *мудня*, *ебак* — как вариант слова *ебарь*. *Зассанный* — помечено как «vag. of зассанный», а *зассыха*, наоборот, как «vag. of зассыха». Да и глагол *выперднуть* — это не вариант слова *выпердеть*, а однократный глагол. Даже целое выражение: *а вафлей не хочешь?* — определяется как вариант выражения *а хуя не хочешь?* Такое толкование понятия варианта является неверным.

Пометой «*dial.*» авторы обозначали не только собственно диалектизмы (*биздеть, жопанья, жопея, жопича*), но просто редкие (*бздюх, говносеёрка, говнушка*) слова и выражения, а часто просто общеупотребительные лексемы (*блеть, говновозка, говняшка, жопочка*). Как вообще можно серьезно говорить о диалектных формах, если никаких систематических записей лексического материала в России не велось? Не лучше обстоит дело и с указанием рода существительных: *мудила* и *заёба*, по мнению авторов, относятся к мужскому роду, *дрочила* — к женскому, *коза* — к мужскому! Как «*aug. of блядь*» отмечено не только слово *блядища*, но и *блядюга*, и даже *блядунья*. Примеры некорректного употребления помет можно было бы умножить. Даже с точки зрения рядового читателя все это не может рассматриваться как нечто второстепенное, поскольку подобные пометы, как правило, заменяют в рассматриваемом словаре определения значений слов (ничего, кроме такой отсылки, в словарной статье обычно нет). Если читатель захотел бы посмотреть в этом словаре какое-либо слово, то он или вообще не обнаружил бы его (отсутствует свыше трех четвертей obscene лексем), или не нашел бы искомого значения (отсутствует свыше половины самых употребительных значений).

Грамматические справки, данные в словаре в порядке исключения, настолько запутанны и содержат такое количество ошибок, что по ним не всегда можно определить даже начальную форму слова (при том, естественно, условия, что в этом словаре в словник вынесены не только начальные формы слов): **муде** — а «*pl муди <...>*»; **мудо** — а «*pl муда var. of муде*»; **муды** — «*pl var. of муди*».

К тому же есть еще и отдельная словарная статья, в которой **муда** — «*var. of мудня!*» (Drummond, Perkins 1987, 45—46). Разобраться в этих четырех словарных статьях не просто. В действительности в современном языке из трех вариантов начальной формы (*мудо, муде, муда*) первоначальная форма единственного числа именительного падежа *мудо* употребляется редко. Формы *муде, муди, муды, мудя* и *муда* встречаются как варианты формы множественного числа именительного падежа (при том, что *муде* — это форма бывшего двойственного числа). Все это никак не явствует из приведенных словарных статей.

Как и в словаре Флегона, здесь к большинству многозначных слов дается лишь одно значение. Даже такое многозначное прилагательное, как *блядский*, снабжено двумя значениями: 1. «*pertaining to a whore*» 2. «*god-damned*» (Drummond, Perkins 1987, 14). Между тем оно сочетается, к примеру, со следующими существительными: *вещь, машина, фильм, книга, дом, город, страна, настроение, состояние, самочувствие, взгляд, улыбка, человек, мужик, баба, животное, день, жизнь*. Несмотря на всю местоименность obscene слов лексикограф должен рассортировать возможные контексты их употребления и получить список основных значений. Тогда окажется, что слово *блядский* имеет десятки значений.

Не совсем понятно, каким образом авторы словаря (даже если они не являются лексикографами и не вполне владеют русским языком) могли допустить такое количество ошибок, недочетов и недоделок в третьем, исправленном издании своего труда (второе издание, вышедшее восемью годами ранее, содержит те же самые ошибки). Видимо, причина в том, что словарь родился как компилятивный итог предыдущей лексикографической работы в этой области. Исходя из имеющегося под рукой мате-

риала, авторы надеялись внести ряд исправлений и дать западному читателю удобный в работе краткий справочник.

Поскольку специальные русские словари, и в том числе obscene, не дают точных сведений, то, как следствие, и академические западные русско-английские и англо-русские словари в своей obscene части содержат множество неточностей. Рассмотрим для примера оксфордский русско-английский словарь (The Oxford Russian-English Dictionary 1984) в его obscene части. Слов *друстать* и *бздеть* в этом словаре нет, но есть отдельные статьи на *пердеть* и *пёрнуть*. Нет в словаре слов *манда, елда* и производных от них, но есть слова *пизда* (ни одной производной к нему) и *хуй*. К последнему в разделе фразеологии приводится единственное сочетание *ни хуя*. Нет слова *пиздатый*, но есть слово *хуёвый* (единственное в словаре производное от слова *хуй*). Есть статьи на слова *еть* и *ебать*. Последнее дано с ошибочной пометой «*impf. (of уеть)*». Соответственно приведено слово *уеть* (с неточным указанием на то, что это совершенный вид от *еть* и *ебать*), при том, что других приставочных образований от *еть* и *ебать* в словаре нет. Слова *муде* и производных от него в словаре также нет. Все слова даны с пометой «*vulg.*» и с указанием первого прямого значения. Это при том, что оксфордский словарь включает в себя 70 тысяч слов, представляя с исчерпывающей полнотой корпус наиболее употребительных слов русского языка, к которым должно бы быть отнесено, видимо, и несколько сотен obscene лексем (а не десять). В том месте словаря, где должно было бы находиться одно из достаточно частотных слов русского языка *пиздатый*, мы находим десятки малоупотребительных слов, часть из которых, думается, пользователь словаря не встретит ни разу в жизни: *пиколо, пикрат, пириновый, пикасофон, пилав, пиллерс, пилон, пиль, пиния, пиорея, пиридин, пирит, пировинный, пирографюра, пироксилиновый, пирометр, пиросерный, пиццикато* и другие, причем, ни одного из них нет даже в последнем издании словаря Ожегова — Шведовой (1993), который содержит также более 70 тысяч наиболее употребительных слов (правда, в нем нет и ни одного obscene слова).

5. Плагиат по-русски

Основа всех без исключения отечественных словарей мата — откровенный плагиат. В основу плагиата в большинстве случаев положены западные безграмотные словарики мата. Раз десять воровали словарь А. Флегона и переиздавали или без указания места и года издания, или с фальшивыми выходными данными (например, издание, вышедшее в Москве в 1993 году, имеет выходные данные: Лондон, 1973). Словарь Drummond'a и Perkin's только в 1992 году был источником откровенного плагиата дважды. Соответственно он был издан под фамилией А. Волкова в Минске и под фамилией Н. Кабанова в Риге.

Толковый словарь русского мата Н. Кабанова — это изуродованный до неузнаваемости американский словарь. Между тем в маленькой заметке «От составителя» Николай Кабанов указывает, что «настоящий словарь является первым открытым и массовым толковым словарем русского мата» (Кабанов 1992, 3). Словарь представляет собой переведенное на русский язык 2-е издание американского словаря (Drummond, Perkins 1980). В рижском издании сохранилось большинство ошибок и опечаток (в том числе путаница в алфавитном расположении

слов) американского словаря. Так, например, во обоих словарях дан сначала глагол *выябываться*, а потом *вхуячить*. Кроме того, Николай Кабанов дополнил американский словарь парой сотен собственных ошибок.

В начале 1993 года в Москве поступил в продажу «Международный словарь непристойностей». В предисловии редактор «сожалеет» о том, что скабрзные слова «широко проникли в нашу разговорную речь, а в последнее время и в художественную литературу (ср. Э. Лимонов, С. Довлатов). Тематическая свобода (? — А. П.-С.) позволила писателям и журналистам рассказывать о таких ситуациях, которые раньше для них были запрещенными» (Кохтев 1992, 5). Вряд ли редактор незнаком с общенными сочинениями А. В. Олсуфьева, И. С. Баркова, М. Д. Чулкова, И. П. Елагина, А. П. Сумарокова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. П. Полежаева, Н. А. Некрасова, М. Кузмина, С. Есенина, Д. Хармса, В. Маяковского и многих других русских писателей прошлого (при том, что многие тексты были изданы в свое время. В то же время редактор утверждает, что все «эти слова и выражения встречаются в речи, но не зафиксированы, не объяснены в словарях» (Кохтев 1992, 5). Может показаться, что ни составители, ни редактор не располагали ни западными, ни отечественными словарями, содержащими obscene лексикой, и что они проделали самостоятельную работу по сбору лексических материалов и составлению словаря. В предисловии редактор ссылается на следующие словари, использованные в работе: «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля (Ч. 1—4. М., 1863—1865), «Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам» И. И. Срезневского (Т. 1—3. СПб., 1893—1903), «Этимологический словарь русского языка» А. Преображенского (М., 1910—1914) и «Словарь русского языка XI—XVII вв.» (Вып. 1—16. М.: Наука, 1975—1990) (Кохтев 1992, 7). Странно, что составители не указывают третьего издания словаря Даля (1903—1909), немецкого издания словаря Фасмера (1950—1958) и других изданий, содержащих obscene лексикой. Может быть, этот словарь сделан на основе специально собранных для него и самостоятельно обработанных лексических материалов?

Достаточно открыть сам словарь, чтобы убедиться в том, что его авторы были знакомы с указанными нами источниками. Сравнительный анализ показывает, что русско-английская часть данного словаря представляет собой сокращенное воспроизведение словаря Drummond'a и Perkins'a. Источником плагиата, видимо, является также словарь Кристины Куницкой-Петерсон (Kunitskaya-Peter-son 1981). Так, например, в словарной статье на слово *жопа* не только определения значений, но и все одиннадцать примеров (языковых клише) даны в той же редакции и последовательности, что и в американском словаре Drummond'a и Perkins'a (1987). Совпадение абсолютно исключается, поскольку выражений со словом *жопа* в русском языке сотни, а последовательность их в американском словаре — по алфавиту первого слова. В русском словнике «Международного словаря непристойностей» нет ни одного слова, отсутствующего в словаре Drummond'a и Perkins'a, при всей скромности его словника. Соответственно, почти все примеры и определения значений перенесены из американского словаря с сохранением его пунктуации и ошибок. *Her* остался «synopimous with хуй in various expressions», в словарной статье

тётка пришла «(her) period has begun» сохранены даже скобки. В других словарных статьях авторы решили внести некоторые изменения если не в определения значений, то хотя бы в примеры. Так, в словарной статье на слово *пизда* «авторы» заменили в выражении «Моя пизда в Киев пиздой накрылась» Киев на Москву, а все фразеологизмы дописали так, чтобы получились законченные предложения (например, вместо: «дать кому по пизде мешалкой», ставится: «он дал ему по пизде мешалкой»). Таким образом, с лексикографической точки зрения, данный плагиат можно охарактеризовать еще и как безграмотный. Если бы А. Н. и Н. Н. Кохтевы хотя бы опирались на собственное языковое чутье, то они бы не перенесли механически совершенно приличные литературные эвфемизмы из американского словаря: *гости, Дунька Кулакова, парижский насморк, палка, пистон, тётка, трамвай*.

В предисловии «редактор» А. Н. Кохтев пишет, что все эти слова «характеризуют людей <...> невысокого культурного уровня» (Кохтев 1992, 5). В послесловии доцент Н. Н. Кохтев, объясняя происхождение obscene лексики, цитирует профессора В. В. Колесова. Оказывается, что все эти слова «и на самом деле имеют отношение к временам татарского ига. На севере, где иго было послабее, таких слов почти не употребляют, тогда как на юге они обычны» (Кохтев 1992, 83; Колесов, 1991, 77). Далее Н. Н. Кохтев выражает «сожаление», что «крайние вульгаризмы, табуированные слова все больше и больше (курсив мой. — А. П.-С.) проникают в устную разговорную речь» (Кохтев 1992, 85). По его мнению, «особенно ярко это проявилось в последнее десятилетие, когда произошло резкое социальное расслоение общества, его перестройка и падение уровня культуры речи» (Кохтев 1992, 85). Если буквально понимать авторов, то может показаться, что «татарское» (!) иго и перестройка должны привести к тому, что русская речь в конце концов будет состоять почти исключительно из непристойных слов. Quod scripsi, scripsi.

Одна из последних новинок — словарь табуированной лексики А. Волкова (1993). В «Предисловии» автор упоминает среди прочих «Краткий словарь русских непристойностей», составленный американцами Д. Драммондом и Г. Перкинсом» (Волков 1993, 6), и заявляет, что «настоящая работа базируется, в основном, на вышеперечисленных источниках и словарях, но включает, кроме того, и дополнительный материал» (Волков 1993, 6). Нужно сказать, что никакого «дополнительного материала» при сравнении словарей нам не удалось обнаружить. Это попросту переиздание американского словаря Drummond'a и Perkins'a. Беспринципности А. Волкова можно только удивляться.

6. Мат в воровских словарях

Обscene лексика оказалась одновременно включенной в новейшие русские словари воровской лексики. В «Толковом словаре уголовных жаргонов» (1991) имеется несколько десятков obscene слов в общеупотребительных значениях: *дриснуть, дровичь, елда, елдак, залупа, мандраж, мандражировать, молофья, молофейка, поц, секель* и др. Вопрос о статусе obscene лексики в языке, конечно, сложен, но в лексикографической практике она, безусловно, должна быть либо вынесена в отдельный словарь, либо включена с соответствующими стилистическими пометами в словарь интердиалектной (просторечной) лексики как экспрессивный, «сниженный» пласт.

Авторы «Словаря тюремно-лагерно-блатного жаргона» (Балдаев, Белков, Исупов 1992) проделали большую и нужную работу по сбору лексического материала, но тем не менее, это издание представляет собой непрофессионально подготовленные словарные материалы, примерно на 30% состоящие из общеупотребительной интердиалектной лексики. На этой работе, как и на большинстве других, крайне отрицательно сказалось то, что в авторском коллективе не было ни одного профессионального филолога. Такие словарные материалы будет непросто использовать при составлении какого-либо словаря, поскольку многочисленные диалектизмы, неологизмы, окказионализмы, редкие и устаревшие слова и многие другие специфические лексемы никак не выделяются. По количеству обсценной лексики, которая также никак не выделена, данное издание в ряду русских воровских словарей стоит на первом месте. Оно содержит около сотни обсценных лексем: *бздеть, бздиловатый, бздо, блядь, вертижопый, вьебуриться, говноед, говномес, дрисать, дровича, дровичь, дровичься, ебистос, ебистосить, елда, елдак, елдарить, елдач, елдачить, елдаш, елдырить, елдырь* и другие.

В 1994 году в Смоленске был переиздан мюнхенский словарь В. Быкова «Русская Феня». В предисловии автор критически отмечает, что другой американский словарь русского воровского жаргона — словарь А. Скачинского — «...содержит большое количество бранных слов...». При этом словарь самого В. Быкова содержит огромное количество обсценных слов в общеупотребительных значениях. Слова приводятся с общеупотребительным, но неточно сформулированным значениями: «блядки — танцевальный вечер, танцы», «бздеть — трусить», «бзделоватый — трусливый», «елда, елдак — мужской половой член больших размеров», «задроченный — хилый», «залупаться — задраться», «замандячить — мастерить», «мудозвон — болтун») и многие другие. Вообще, хочется отметить, что большинство словарей жаргонов содержит огромное количество обсценной лексики. Это вполне определенно говорит о восприятии мата рядовым носителем языка как социолекта.

На протяжении XX столетия воровские словари быстро росли вширь, включая в себя все больше обсценных и других общеупотребительных слов. По количеству обсценной лексики последние отечественные словари не уступают и западные (Rossi, 1987). Хотя объем последних воровских словарей дошел до десяти тысяч словарных статей и более, при этом качество их не улучшается и в них включается все больше и больше интердиалектной, и в частности обсценной лексики.

7. Мат в словаре говоров

Матом, как это ни странно, увлекались и метры отечественной лексикографии. Первые 27 выпусков сводного «Словаря русских народных говоров» (1965—1992+) включают около ста обсценных слов, причем значительная их часть дана явно в общеупотребительных значениях (иногда с неточными определениями): *бздыкать* «дурно пахнуть, вонять», *дристик* «уличная кличка», *дрочить* «вести безнравственный образ жизни (о девушке)» и тут же пример, подтверждающий общеупотребительность данного значения: «Девка дровичься — шалит, балуется, гуляет»; *жопа* 1. «задняя или нижняя часть какого-либо предмета»; 1. *жопан* «толстый ребенок»; *жопанья* «толстая женщина»; *жопка* 1. «нижняя часть какого-либо предмета»; *жопочка* 2. «тупой конец у яйца»; *залупердень*

«невежественный, неразвитый человек, деревенщина»; *мандраж* «дрожь от нетерпения, возбуждение»; *муде* 1. «место соединения якорных лап», 2. «в названиях растений» (и примеры: «Муде заячьи, муде котовы, муде кошачьи»); *муденица* «род похлебки»; пердень «брюхо» (и пример: «Набил-ли пердень-ет?»); *пердило* 1. «О высоком здоровом, видном человеке», 2. «Прозвище»; *пердить* «издавать призывные звуки»; *пердунина* «бранное слово»; «невежа, олух». Очевидно, что именно отсутствие более или менее сносного словаря обсценных слов поставило составителей столь уважаемого издания в трудное положение и привело к неизбежным недоразумениям, которыми пестрит это издание.

8. Словарь без слов

Работа А. Файн и В. Лурье (1991) названа «материалами к словарю», но по принципам сбора материала и его организации является незаконченным наброском к словарю интердиалектизм. Этот словарь замечателен тем, что в нем часть обсценных слов дана с купюрами (с точками прямо в словнике), а часть без: *бздеть, бля, блядка, взбледнуться, вздрочить, долбоёб, дровичь, жопа, за. бать, за. быш, замудохаться, злое. учий, кабздец, мудохаться, напиздеть, напиздить* и т. п. Словарь — не художественный текст, и купюры (тем более в словнике) — недопустимы.

9. Мат в этимологических словарях

Трагична судьба обсценных этимологий. Немецкое издание словаря Фасмера (Vasmer 1950—1958) включало в себя почти все основные непроизводные обсценные лексемы. В гейдельбергское издание не вошло только два таких слова: *елда* и *ссать*. Применительно к слову *манда* автор ограничился пометой «не ясно». Под нажимом Ларина из 1-го русского издания были изъяты статьи на слова: *блядь, ебать, пизда и хуй*, оставлены: *бздеть, дрисать, дровичь, жопа, манда, мудо, пердеть, срать* и добавлена статья на слово *елда*. В заметке «От редакции» такое решение объясняется следующим образом: «...редакция... сочла необходимым снять несколько словарных статей, которые могут быть предметом рассмотрения лишь узких научных кругов» (Фасмер 1986, I, 6). Если учесть, что гейдельбергское издание есть только в нескольких самых крупных российских библиотеках, то круг этот долгое время был «узким» скорее в географическом отношении. Да и вообще, логика ученых представляется не вполне последовательной, не говоря уж о самих принципах подхода к лексикографической классике. Почему, например, слово *блядь* должно рассматриваться «в узком научном кругу», а слова *мудо, манда, срать* и *жопа* должны стать достоянием широкой общественности? Надо заметить, что сам Фасмер допустил в своем словаре применительно к обсценному материалу только одну оплошность: вслед за статьей на слово *пизда* появилась статья на слово *пизделяпнуть*, явно не нуждающееся в отдельной этимологической справке.

Выходящий с 1974 года под редакцией О. Н. Трубачева «Этимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд» (1974—1993+) включает в себя статьи на некоторые слова, исключённые из русского Фасмера, например в вып. 2 (М., 1975) на с. 114—115: «*bl dь: ст.-слав. Бл Дь» (с указанием современного значения и с отсылкой к Далю). В вып. 8 (М., 1981) на с. 188: «*jebati: <...> русск. jeb tь, jeti, jebu» (с отсылкой к Далю: указано, что первоначальная форма, видимо,

jebti). Но новых этимологий, касающихся обсценного материала, мы здесь пока не обнаружили.

10. На льду танцевать — сложно

«Словарь, — сказал как-то А. С. Герд, — это прокрустово ложе языка, и этого не надо бояться». Но уродовать язык целенаправленно — тоже нежелательно. Словарь мата — суперфилологический текст, но, к сожалению, он до сих пор воспринимается как мрачная похабщина, как акт брани автора словаря. Может быть, все это связано с тем, что сам акт произнесения или написания обсценного слова традиционно воспринимается в России как проявление «без-культуры». Как следствие, обсценный словарь стал продуктом массовой «лубочной» традиции. Но если мат в устной речи маркирован как нечто «некультурное», то это не значит, что исследователь может работать с этим материалом, не придерживаясь никаких лексикографических правил. Как заметил в шутку Г. Г. Амелин об авторах этих безграмотных словарей: «Вот на льду на коньках танцевать сложно, а словарь мата составить или стихи написать — пара пустяков».

БИБЛИОГРАФИЯ

[Anon.] A Dictionary of Russian Obscenities or Everything You Have Always Wanted to Know about Russian but Were Afraid to Ask. Cambridge, Mass.: n. p., 1971

Dictionary of Russian Obscenities. Cambridge, 1971

Drummond D. A., Perkins G. Dictionary of Russian Obscenities, 2 rev. ed. Berkley, 1980 (1979, 1 ed.)

Drummond, Perkins 1980: Drummond, Perkins. Drummond D. A., Perkins 1987: G. Dictionary of Russian Obscenities. 3 rev. ed. Oakland, 1987

Galler M. Soviet Prison Camp Speech: (A Survivor's Glossary: Supplement). Hayward, 1977

Galler M., Marques H. E. Soviet Prison Camp Speech: (A Survivor's Glossary: Supplement by terms from the works of A. I. Solzenitsyn). Madison, 1972

Kunitskaya-Peterson 1981: Kunitskaya-Peterson C. International Dictionary of Obscenities: A Guide to Dirty Words in Spanish, Italian, French, German, Russian. Oakland, 1981

Nikolski V. D. Dictionary of Contemporary Russian Slang. Moscow, 1993

Razvratnikov, Boris Sukitch. Elementary Russian Obsenity. Maledicta, Vol. III, № 2, Winter 1979

Rossi J. The Gulag Handbook: A Historical Dictionary of Soviet Penitentiary Institutions and Terms Related to the Forcet Labour Camps With a Preface by Alain Besancon. London, 1987

Wheeler M. The Oxford Russian-English Dictionary. Oxford: Clarendon Press, 1972. [Sec. ed. 1984]

Анциферов Ф.: ок. 1985, «Материалы к словарю мата». Рукопись из собрания В. И. Беликова

Ахметова Т. В. Русский мат: Толковый словарь. 2-е доп. изд. М.: Колокол-пресс, 1997

Ахметова Т. В. Русский мат: Толковый словарь, М., 1997
Балдаев Д. С. Словарь блатного воровского жаргона. Т. 1—2. М.: Кампана, 1997

Балдаев, Белко, Исупов 1992: Балдаев Д. С., Белко В. К., Исупов И. М. Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона: Речевой и графический портрет советской тюрьмы. М., 1992

Беликов В. И.: 1981, Материалы по русскому словообразованию. Словник ненормативной лексики. Рукопись

Буй, Василий [псевд.]: 1995, Русская заветная идиоматика: (Веселый словарь крылатых выражений) / Баранов А. Н., Добровольский Д. О. [ред.], М.: «Помовский и партнеры»

Быков В. Русская Фея: словарь современного интержаргона асоциальных элементов. München, 1992

Быков В. Русская Фея: словарь современного интержаргона асоциальных элементов. Смоленск, 1994

Волков 1993: Волков А. Англо-русский и русско-английский словарь табуированной лексики. Минск, 1993

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка, т. 1—4, 3-е изд., доп. / И. А. Бодуэн де Куртенэ [ред.]. СПб., 1903—1909

Толковый словарь уголовных жаргонов / Дубягин Ю. П., Бронников А. Г. [ред.]. М., 1991

Елистратов В. С. Словарь московского арга: Материалы 1980—1994 гг. М, 1994

Изнародов В. Словарь живого великорусского мата. 1984. Рукопись

Кабанов 1992: Кабанов Н. Русский мат: Толковый словарь. Рига, 1992

Козловский В. Арга русской гомосексуальной субкультуры: Материалы к изучению. Venon, 1986

Колесников Н. П., Корнилов Е. А. Поле русской брани: Словарь бранных слов и выражений в русской литературе (от И. С. Баркова и А. С. Пушкина до наших дней) / Гвоздарев Ю. А. [ред.]. Ростов-на-Дону: Феникс, 1996

Кохтев 1992: Международный словарь непристойностей: Путеводитель по скабресным словам в русском, итальянском, французском, немецком, испанском, английском языках / Кохтев А. Н. [ред.]. [М.], [1992]

Миляненок Л. А. Жаргонные и бытовые наименования // Миляненок Л. А. По ту сторону закона: энциклопедия преступного мира. СПб., 1992

Миляненок Л. А. Словарь жаргонных слов и выражений // Миляненок Л. А. По ту сторону закона: энциклопедия преступного мира. СПб., 1992

Моисеев, Владимир. Русский мат: Краткий перечень и самоучитель выражений неофициального русского языка. Leipzig, 1993

Никонов А. Словарь-самоучитель // Никонов А. Хуёвая книга. М., 1994

Подвальная Е. Ю.: 1994, Словарь // Подвальная Е. Ю. Дериационные потенции обсценной лексики русского языка. Дипломная работа

Русский мат от А до Я: Велик и могуч. CD ROM. М.: Multimedia Paradise & Алготех, 1997

Русский мат: (Антология) / Ильясов Ф. Н. [ред.]. Арбатская О. А., Веревкин Л. П., Гершуни В. Л., Захарова Л. Д., Ильясов Ф. Н., Майковская Л. С. [сост.]. М.: Издательский дом «Лада М», 1994

Словарь Еблематико-энциклопедический татарских матерных слов и фраз, вошедших по необходимости в русский язык и употребляемых во всех слоях общества, составили известные профессора. Г.....ъ Б.....ъ. ОР РНБ. СПб., 1865

Флегон, 1973: Флегон А. За пределами русских словарей, 3 ed., London, 1973

Флегон, 1993: Флегон А. За пределами русских словарей, 2 ed. Троицк: РИКЕ, 1993

Юганов, Юганова, 1994: Юганов И., Юганова Ф. Русский жаргон 60—90-х годов. Опыт словаря/ Баранов А. Н. [ред.]. М.: Помовский и партнеры, 1994

ИГОРЬ ОБОДОВ

Париж

С[ЕКРЕТНО]- М[АЛОИЗВЕСТНЫЙ] ЭЙЗЕНШТЕЙН

S. M. Eisenstein. Dessins secrets.
Avec des textes de Jean-Claude Marcade et Galia Ackerman.
[Paris]: Seuil, 1999. P. 192.

SM = [без комментариев]
SM = Sa Majesté

Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898—1948), повсеместно признанный гениальный кинорежиссер и кинотеоретик, был прежде всего с ранних до самых последних лет своей жи-

зни неугомонным, азартным, страстным рисовальщиком. До недавнего времени общедоступная часть этого творческого «айсберга» с достаточной очевидностью играла лишь однозначно прикладную роль в связи с его профессиональными интересами в деле постановки кинофильмов. Здесь Эйзенштейн скорее может напомнить таких своих позднее прославленных собратьев, как Феллини, даже Пазолини, как некоторые другие. Впрочем, русский кинорежиссер вообще начал свою творческую карьеру как рисовальщик-карикатурист и в таком качестве выступал в печати еще до революции. Хотя редкая публикация ли-

тературных работ самого Эйзенштейна и многочисленных исследований о нем обходится без одной или нескольких репродукций рисунков кинорежиссера, до сих пор эта важная часть его художественной активности покрыта туманом. Несмотря на сомн признанных специалистов и именитых хранителей остается, например, далеко не каталогизированной как следует и регулярно воспроизводится по частям в печати (совершенно безобразно археографически) самая богатая, по-видимому, коллекция — насчитывающее около двух тысяч рисунков казенное собрание в московском Музее кино.

Положение очень мало, но все же изменилось в последние пятнадцать лет, в период «перестройки» и художественно, однако наступившей в самом деле затем свободы печати в России. Появились крайне неравноценные отдельные публикации в периодике, сопровождаемые немислимыми ранее по смелости репродукциями, прошло несколько выставок в Москве (увы, без каталогов и с довольно поверхностными, хотя порой и натужно-грубова-

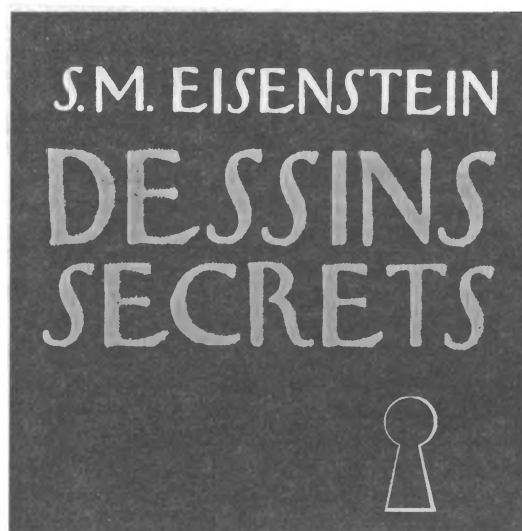
тыми откликами в печати), но все это лишь с большей очевидностью показало огромность до сих пор остающегося незримым массива художественного наследия Эйзенштейна.

Первые наиболее внятные шаги на пути к изучению и пониманию реального облика выдающегося художника были сделаны, как это водится, на Западе. Именно там

искренние искатели истины и почитатели подлинных талантов Эйзенштейна имели больше возможностей ранее распознать и шире оценить скрытые (и не очень) стороны его дарования, творческих и жизненных интересов, природного темперамента и эстетических вкусов. В числе массы высказываний о нем уже в 1930 году одним из наиболее пронзительных американских исследователей было опубликовано следующее емкое наблюдение: «Вся сексуальная активность Эйзенштейна состояла в создании эротических рисунков». После первой довольно откровенной публикации на родине, сопровождаемой серией неведо-

мых до того его работ из одной частной московской коллекции («Литературное обозрение», 1991, № 11), удалось провести несколько выставок — причем не столько в Москве (хотя и там тоже), сколько в Германии и Венгрии, Канаде и США. На некоторых из этих по-настоящему пионерских выставок экспонировались не только выдающиеся работы из теперь уже всемирно прославленного московского частного собрания и относительно смелые рисунки из тщательно таившего свои фонды от зрителей и исследователей столичного Музея кино. К сожалению, о полноте картины, о доступных альбомах, о должным образом подготовленных традиционно ожидаемых каталогах оставалось по-прежнему лишь мечтать.

Дело сдвинулось с мертвой точки несколько месяцев тому назад, когда в самом конце 1999 года в солидном парижском издательстве «Сэй» вышел в свет полиграфически великолепно исполненный (хотя и подготовленный с элементами невнятности) новый альбом совершенно неизвестной до того графики Эйзенштейна — «Секретные





№ 47. «[Посвящается] Сердцам Верлена и Рембо»



№ 46. «Поль и Артур»

ный парижский славист, историк художественного авангарда и страстный украинофил Жан-Клод Маркаде, несколько увлекся и во врезке к примечаниям обещает читателю воспроизвести в оригинале, наряду с прочими, и украинские легенды к рисункам, однако таких — по

№ 126. «Режиссер Зануда». 27 ноября 1943

рисунки». В нем воспроизводятся в цвете 152 работы, что составляет четверть общего объема еще одной неведомой до сих пор богатейшей частной коллекции (которая десятилетиями укрывалась от посторонних нескромных глаз, по-видимому, в Петербурге). Четверть — если верить на слово безмянным издательским составителям, ответственным за селекцию рисунков, за своеобразные рекламные пресс-релизы, частично отраженные в самоуверенно-клишированных информационных заметках во французской прессе (в самой книге указаны лишь имена авторов предисловия и послесловия, один из которых также подготовил довольно скудные легенды-комментарии).

Большинство работ в парижском альбоме датировано 1931—1945 гг. Они создавались в Москве и в эвакуации в годы войны в Алма-Ате, а также во время продолжительных командировок Эйзенштейна в страны Западной Европы и Северной Америки. Это находит отражение и в аккуратных подписях к большинству рисунков, и в фирменных заставках с названиями и адресами гостиниц на листах почтовой бумаги и конвертов, на которых рисунки порой были выполнены. Все работы сохранились в прекрасном состоянии и в большинстве своем снабжены содержательными и остроумными авторскими подписями, составляющими их неотъемлемую часть: они нередко носят афористический, художественный, психологический или даже историко-политический характер с широким спектром аллюзий. Эти подписи сочинялись Эйзенштейном не только на русском, но и на французском, английском, немецком и испанском языках (комментатор, извест-



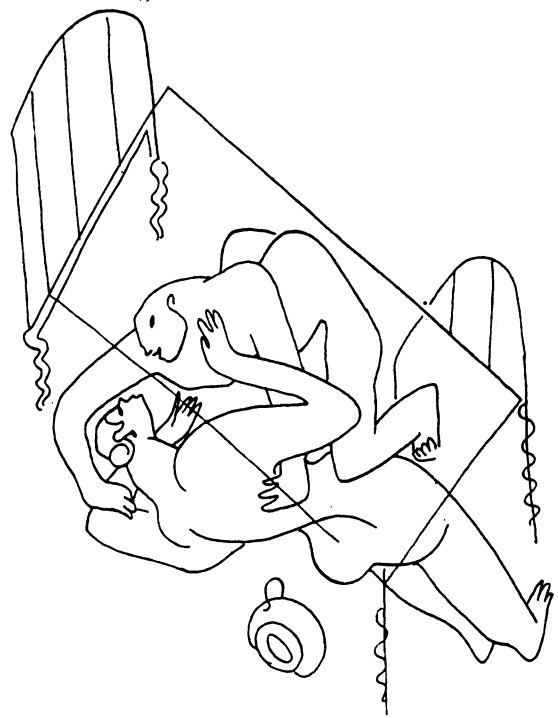
© V. Alloy / Ed. du Seuil

крайней мере, в той части коллекции, что нашла отражение в альбоме, обнаружить нет никакой возможности).

Множество рисунков носят совершенно выдающийся характер в смысле крайней смелости затронутых тем и довольно оригинального их решения даже для искушенных знатоков этого до сих пор не столь широко известного и, пожалуй, основополагающего из творческих начал Эйзенштейна. Мифологические сюжеты, христианские символы, литературные образы (Пушкин, Ремизов, Верлен, Рембо), неизбежные силуэты матросов (причем отнюдь ничем не напоминающих героев «Броненосца Потемкина»), сцены около и внутри борделей, злободневные в момент создания военно-политические эпизоды Второй мировой войны (с одной стороны — победоносные союзники по антигитлеровской коалиции, с другой — карикатурно обсмеянные взаимно-дружелюбные поползновения европейских и японских партнеров по фашистской «оси»), бесчисленные антицерковные выпады с элементами прямого кощунства (именно в этом разделе назойливое однообразие приемов особенно начинает преобладать ряд проблесками тонкой оригинальности и напоминает попросту туалетно-заборное отроческое «творчество»), закулисная технология съемок порнографического фильма — все это многозначное тематическое пиршество пронизано единым составом: жгуче-эротическим, а если точнее, то по преимуществу гомоэротическим чувством.

Легкость карандаша и пера Эйзенштейна провоцирует появление лежащей на поверхности мысли об импровизации, спонтанности движения его руки; однако как раз наиболее лаконичные его рисунки поражают своим тщательным продуманным и многослойно-содержательным совершенством (в отличие от ряда перегруженных деталями и проработкой — к последним скорее относятся антиклерикальная и отчасти узко-технологическая кинематографическая серии). Среди безусловных шедевров, например, ядовито-горькие шаржи на Верлена и Рембо (№ 46, 47), пронзительно-квазикубистические сцены в пронизывающим взглядом «Сквозь постель» (№ 51, 52), на удивление совершенный по композиции и емкий по разнообразию характеров пятифигурный рисунок «Режиссер Зануда» (№ 126).

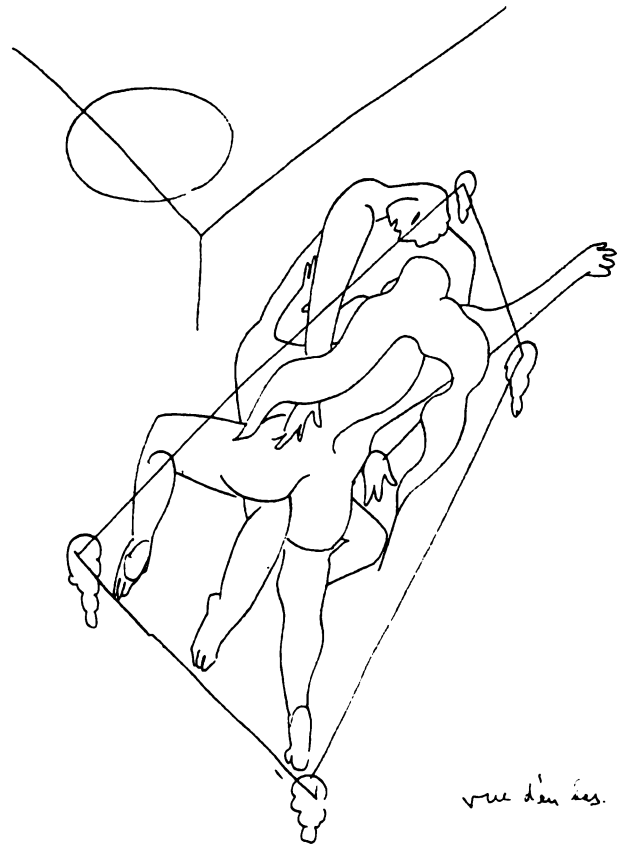
Несмотря на изобилие места, предоставленного издателем для статей и комментариев, использовано оно, увы, далеко не удовлетворительным образом. Безусловно, Жан-Клод Маркаде указал на некоторые параллели в сюжетах, расшифровал несколько прототипов в рисунках (например, Пушкина), привел в отдельных случаях даже любопытные намеки, приближающие к решению так и оставшихся непонятными подписей самого автора (скажем, «Berlin raté», 13 января 1933, № 60; правда, как раз названной тут аллюзией на обзриутский текст комментатор обязан дружеской подсказке Леонида Плюща). Но все это редкие проблески в океане лагуны. Совершенно смехотворно игнорирование бесспорно известных комментатору предыдущих выставок и публикаций других эротических рисунков Эйзенштейна. Жаль, что вовсе не затронута богатейшая тема общения и взаимовлияния (хотя бы только в области графики!) лично знакомых и друживших в предвоенные годы в Париже Эйзенштейна и Кокто (хорошо информированному, казалось бы, парижскому исследователю тут и карты в руки!). Ничуть не прослежен актуальный политический и медиатический материал, связанный с событиями в Западной Европе или же на теат-



à travers un lit

№ 51. «[Глядя] Сквозь постель»

№ 52. «Вид снизу»



vue d'en bas.

© V. Alloy / Ed. du Seuil

© V. Alloy / Ed. du Seuil

рах военных действий, который нередко совершенно необходим для минимального понимания замысла рисовальщика (а ведь этому как никогда могут помочь точные — обычно до конкретного числа! — даты под большинством рисунков Эйзенштейна).

Наконец, абсолютно нельзя понять лицемерной игры с полным замалчиванием происхождения выборочно представленной в альбоме коллекции — хотя бы из элементарного чувства благодарности к уже нескольким, по-видимому, поколениям семьи, безусловно героически и самоотверженно сохранившим в на редкость превосходном состоянии один из самых художественно богатых и творчески ценных «секретных» графических комплексов всемирно прославленного кинохудожника. Иное дело, если бы имя первообразователя коллекции по понятным мотивам вовсе оставалось в тени по его собственному желанию (частый случай в солидных каталогах наиболее приметных выставок, когда благодарность выносится также «лицам, пожелавшим остаться неизвестными»). Однако тут и в широко распространенных пресс-релизах, и внутри многословного предисловия похода, небрежно названа фамилия — даже без имени, без инициалов: «некто Москвин». Ясно, что ни один из парижских «сведущих» ре-

цензентов не обратил внимания на это, забыв отметить человека, которому мы обязаны сохранением наиболее убедительных доказательств того, что выдающийся режиссер был по-своему и не менее выдающимся рисовальщиком (напротив, при каждом рисунке обязательно воспроизводится совсем другое имя; представьте себе, что, например, небезызвестный В. Ермилов приобрел бы по случаю в конце сталинской эпохи рукопись Достоевского и начал бы публиковать ее фрагменты с собственным копирайтом!).

«Некто Москвин» — это, конечно, отнюдь не просто удачливый и искушенный коллекционер, а известный кинооператор Андрей Николаевич Москвин (1901—1961), талантливый сотрудник Козинцева, Трауберга, Эйзенштейна, один из создателей фильмов «Шинель», «SVD», «Иван Грозный», «Дон-Кихот», «Дама с собачкой», друг и доверенное лицо самого Сергея Михайловича. Четыре десятилетия спустя после кончины А. Н. Москвина, низкий поклон ему и в свою очередь уже его близким — за полувековой, без преувеличения, подвиг.

№ 72. Без названия



ИЗДАТЕЛЬСТВО РУСЛАНА ЭЛИНИНА

в 2000 году планирует выпустить в серии

«КЛАССИКИ ХХІ ВЕКА. Современная проза»

Валерия НАРБИКОВА.

«И путешествие...»

Книга включает роман «И путешествие...» и два цикла рассказов — «Интимная жизнь» и «Время в пути».

Борис РАХМАНИН «Летающий еврей»

Рассказы, притчи, фантазии, зарисовки с натуры. Непредсказуемость характеров героев подчеркиваются особым драматизмом нравственных переживаний, достигающих трагического звучания

Георгий ВИРЕН

«„Чур“ и другие странные истории»

Фантастика, мистика, психологическая проза — произведения разного жанра отобраны автором как лучшие в его творчестве. Многие ранее печатались в журналах, некоторые будут опубликованы впервые.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
РУСЛАНА ЭЛИНИНА

Тел. (095) 143-70-81, факс 292-83-97, E-mail: classick@MTU-net.ru
103827, Москва, Страстной бульвар 6, стр. 2. Чеховский культурно-просветительский центр

«КЛАССИКИ ХХІ ВЕКА. Современная поэзия»

Елизавета МНАЦАКАНОВА. «ARCADIA»

В первой части книги представлены стихи, во второй — прозаические произведения и эссе под названием «проза (или: Что такое „ЛИТЕРАТУРА“?)». В издании наиболее полно раскрыто творчество автора (поэта, эссеиста, художника, переводчика), проживающей с 1975 г. в Австрии.

Мария МАКСИМОВА. Стихи

В новую книгу автора со своеобразной медитативно-метафорической интонацией войдут неопубликованные, а также знакомые читателям стихи и эссе.

Анна АЛЬЧУК. Сборник: «Сов семья»,

«Словарево», «Оволс»

В книгу вошли три сборника визуальной поэзии. «Анна Альчук ... тонко сочетает манипулирование читательским «оператором внимания» с формальным достижением эффекта речевого фона».

Ирина МАШИНСКАЯ. Стихи

Наиболее полный вышедший в России сборник автора.

Игорь ЖУКОВ. «Потеря совести еще не потеря чести»

В новой книге автор пытается «оживить» автора вопреки известному постмодернистскому положению о «смерти автора».

Константин КЕДРОВ

«Энциклопедия метаметафоры»

Жанр можно определить как «философия поэзии» или «поэзия философии». Книга посвящена новейшему направлению в поэзии — метаметафоре.

Елена КАЦЮБА

«Второй палиндромический словарь современного русского языка»

Словарь является дополнением к первому словарю, вышедшему в 1999 г., добавлены 5 тыс. наименований, а также научные статьи и палиндромические тексты. Первый труд подобного рода.

ИЗДАТЕЛЬСТВО

«СОГЛАСИЕ»

E-mail: soglasie@mail.ru

Н. Тимофеев-Ресовский ВОСПОМИНАНИЯ

К столетию со дня рождения выдающегося русского ученого-генетика («Зубра») Николая Владимировича Тимофеева-Ресовского (1900–1981) издательство «Согласие» выпускает книгу его воспоминаний, размышлений, писем.

Николай Владимирович Тимофеев-Ресовский участвовал в гражданской войне, воевал в банде анархистов. Он стоял у истоков становления генетики, совершал открытия, поставившие его имя в первый десяток имен крупнейших биологов XX столетия. Научная работа в Германии, послевоенный ГУ-ЛАГ, атомная физика — ничто не миновало его.

Серия «DIXI». В серии представлены спорные, неизвестные и малоизвестные просвещенному читателю работы русских и иностранных писателей, поэтов, философов, литературных исследователей различных эпох и стилей, которые стоят как бы особняком в их творчестве, но представляют безусловную художественную ценность. В серии вышли: «Этюды о Пушкине» С.Франка, «Автоматические стихи» Б. Поплавского, «Памяти убитых церквей» М. Пруста.

Представляем новинки серии



**М. Леви.
Роман с кокаином,
А. Бахрах.
Бунин в халате.
Л. Аннинский.
Барды**



МАРК ЛЕВИ/М. АГЕЕВ. РОМАН С КОКАИНОМ. — Вступ. ст. Л. Аннинского. Приложение: статьи Г. Г. Суперфина и М. Ю. Сорокиной, Б. Н. Равдина, А. И. Серкова. Д. С. Мережковский так отзывался о «Романе с кокаином»: Прекрасный образный язык. Не уступает, с одной стороны, Бунину, с другой — Сирину... А дальше надо забыть и Бунина, с его плотностью, и Сирину, с пустым блеском искусственного шелка, а вспомнить, пожалуй, Достоевского...».

Разгадана одна из самых таинственных мистификаций XX века: за псевдонимом М. Агеев скрывался Марк Леви, чья судьба и сегодня продолжает волновать исследователей литературы.

Л. А. АННИНСКИЙ. БАРДЫ

Кто первый в наше время взял гитару и запел стихи вместо того чтобы читать их? Книга Льва Аннинского посвящена «отцам-основателям» жанра. Среди них: Александр Вертинский, Юрий Визбор, Александр Городницкий, Новелла Матвеева, Владимир Высоцкий, Юлий Ким, Булат Окуджава...

А. В. БАХРАХ. БУНИН В ХАЛАТЕ

Воспоминания известного литературного критика Александра Бахраха впервые публикуются в России. По словам автора, «это лишь показание свидетеля, ни на какую научность не претендующие».

Опубликованные в прошлом номере «НРК» критические заметки Г. Левинтона «Исцеление врачей», посвященные материалам первого номера нашего журнала (за 1999 год), не оставили равнодушными некоторых из упомянутых в них авторов. Так, в редакцию поступило письмо М. Золотоносова с возражениями на критику. К сожалению, общий тон письма исключал всякую возможность публикации его в очередном номере «НРК». Предпринятая не по инициативе редакции, такая публикация состоялась, однако, в Интернете, и заинтересованный читатель может ознакомиться с письмом М. Золотоносова, равно как с ответными репликами Г. Левинтона и Г. Морева по адресу: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/konflikt.html>.

Редакция жалеет, что суждения, высказанные Г. Левинтоном, оскорбили М. Н. Золотоносова, приносит ему свои извинения и полагает необходимым заявить по поводу опубликованного в «НРК» (2000. № 1. С. 23—24) текста, касающегося М. Золотоносова, следующее:

1. В своей рецензии на роман В. Пелевина «Generation П» (НРК. 1999. №1. С. 22—23) М. Золотоносов не искажал сюжета романа, вопреки утверждению, впрочем, гадательному, Г. Левинтона («[сюжет] кажется, переверан»).

2. Что касается утверждения Г. Левинтона о том, что М. Золотоносов приписал «чтение списка группы „Освобождение труда“ как акростиha ни в чем не повинному Н. Голю», то, как указал Г. А. Левинтон, М. Золотоносов в одной из своих публикаций (Час Пик. 1992. 27 апреля. С. 14) действительно допустил такое утверждение. М. Н. Золотоносов предпочитает ссылаться на свою позднейшую статью в журнале «Петербургские чтения» (1992. №1. С. 203), где это ошибочное утверждение им фактически дезавуировано. Остается, конечно, только пожалеть о том, что Г. Левинтону вспомнилось раннее утверждение М. Золотоносова, а не позднейшее.

Поскольку другие пункты полемики относятся к не подлежащей однозначной верификации области интерпретации и/или субъективной оценки текста редакция не считает корректным выносить по ним определенные, а тем более оценочные суждения.

Со своей стороны, ряд полемических откликов вызвала статья М. Золотоносова, посвященная словарю «Русские писатели» (НРК. 2000. №1. С. 7—9). В редакцию поступили письма А. В. Лаврова, А. И. Рейтבלата и Н. А. Богомолова. Приводим их полностью.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Я благодарен Михаилу Золотоносову, опубликовавшему во 2-м номере «Новой Русской Книги» свои размышления по поводу 4-го тома биографического словаря «Русские писатели. 1800—1917», за указания на ошибки и погреш-

ности в справках о ближайших родственниках Д. С. Межрежковского, которые приведены в моей статье о нем. Не в оправдание, а в объяснение погрешностей добавлю, что они появились не в результате спешки в работе, как предполагает М. Золотоносов, а по причине избыточности, как оказалось, доверия к сведениям, зафиксированным в подручных печатных источниках.

Откликаюсь я на рецензию М. Золотоносова, однако, по другой причине. Всецело замороженный темой антисемитизма в русской литературе, этот автор требует и от других исследователей столь же пристального и магистрального внимания к излюбленному им предмету; в подтверждение того, что редакция Словаря уклоняется, якобы, от разбирательства в «остром» вопросе, он указывает на отсутствие в 4-м томе статьи о С. А. Нилусе (церковном писателе, обнародовавшем в свое время знаменитую фальшивку — «Протоколы сионских мудрецов») и оповещает: «Достоверно известно, что статья, написанная А. И. Рейтблатом, была, но потом бесследно исчезла». Как член редакционной коллегии Словаря, досконально знающий обстоятельства внутриредакционной деятельности, затронутые М. Золотоносовым, утверждаю: словарная статья А. И. Рейтבלата о С. А. Нилусе не исчезла бесследно и не могла исчезнуть — по той простой причине, что она в редакцию не была представлена и даже написана не была. Подтвердил это и сам А. И. Рейтблат, сообщивший мне, что он лишь предлагал редакции Словаря подготовить (в соавторстве с Н. В. Котрелевым) статью о С. А. Нилусе — взамен статьи о нем других авторов, отвергнутой редколлекцией; поскольку к тому времени 4-й том Словаря был полностью скомплектован и уже находился в печати, редакция не приняла этого запоздалого предложения. Вынужден огласить эти внутриредакционные обстоятельства лишь в силу необходимости опровергнуть то, что М. Золотоносов выдает за непреложный факт.

Излагать причины, побудившие редколлекцию отказаться от публикации статьи о С. А. Нилусе, представленной другими авторами, не считаю здесь возможным, руководствуясь теми нормами традиционной литературной этики, которые, видимо, М. Золотоносову неведомы; даже вполне достоверное освещение в печати конфликтных ситуаций внутриредакционной деятельности, которые М. Золотоносов описывает по непроверенным слухам, считаю допустимым лишь с санкции редакции Словаря и других членов редколлекции. Тех, кого интересует «патриотическая» версия затронутого инцидента, могу отослать к статье Ивана Сердцева «Кто боится Сергея Нилуса? Либеральный сыск в русской культуре», опубликованной в печатном органе «Десятина» (1999. №17/18); в ней сообщается, что «патриотическая» статья о Нилусе была загублена стараниями своего рода «либеральной» «банды четырех» в лице К. М. Азадовского, Н. А. Богомолова, Р. Д. Тименчика и автора этих строк.

Огорчительно, что маститый критик, печатающийся в «Новой Русской Книге», высказался почти в унисон с неведомым мне Иваном Сердцевым.

А. В. ЛАВРОВ
5 марта 2000

Уважаемая редакция!

В №1 «НРК» за 2000 год М. Золотоносов в своих заметках о словаре «Русские писатели. 1800—1917» пишет про «одно скандальное обстоятельство. Это отсутствие статьи об издателе и пропагандисте «Протоколов сионских мудрецов» Сергее Нилусе. «Достоверно известно, что статья, написанная А. И. Рейтблатом, была, но потом бесследно исчезла».

Хочу довести до сведения читателей, что все касающиеся меня утверждения в этом пассаже не соответствуют действительности. Редакция Словаря не заказывала мне статью о С. Нилусе, а я таковой в редакцию не представлял. Хотя мне хотелось бы написать объективную статью об этом литераторе, обычно являющемся объектом либо инвектив, либо панегириков, однако работа над ней еще далека от завершения.

С уважением,
А. И. РЕЙТБЛАТ.

Уважаемые господа!

Хотел бы обратить внимание редакции и читателей второго номера журнала, что г. Михаил Золотоносов предал тиснению мои заметки, не предназначенные для публичного оглашения, а тем более для печати. Издавна подобное поведение считалось выходящим за рамки литературной пристойности.

Примите уверения в совершеннейшем почтении,

Н. Богомолов.
1 марта 2000

Вик. Топорова и Е. Витковского не удовлетворило извинение О. Кушлиной в связи с неточностью, допущенной ею в рецензии на книгу В. Топорова «Двойное дно». Приводим обращение Вик. Топорова к издателю «НРК».

Уважаемый господин Немировский!

В № 1 за 2000 год журнала «Новая Русская Книга», издателем которого Вы являетесь, помещено письмо Ольги Кушлиной с извинениями за домысел, допущенный ею в рецензии на мою книгу «Двойное дно», опубликованной в первом номере того же журнала. Извинения, мягко говоря, странные...

В рецензии Кушлиной было, наряду с прочим, сказано: «О Топорове-переводчике (первом переводчике России, по приведенной в книге характеристике его друга Евг. Витковского)...».

Здесь двойная ложь. Такого отзыва Витковского не существует, но и в моей книге его тоже не было. Рецензентка оболгала нас обоих, а теперь приносит извинения Витковскому (по его настоятельному требованию, заранее согласованному со мной) и читателю, но никак не мне. Получается, что не рецензентка передернула, а автор книги привел отзыв о себе, на самом деле не сделанный!

Итак, я дважды — сперва в рецензии, а затем в тексте лукавого извинения — оболган и оклеветан.

Публикация данного письма в ближайшем номере журнала «Новая Русская Книга» представляется мне достаточно сатисфакцией.

В. Л. ТОПОРОВ
2 марта 2000 г., СПб.

Редакция приносит свои извинения Вик. Топорову, а также, повторно, Е. Витковскому.

Б. Ф. Егоров откликнулся на рецензию, посвященную написанной им биографии Ю. М. Лотмана (НРК. 2000. № 1. С. 75—76):

ПО ПОВОДУ РЕЦЕНЗИИ Е. ГОРНОГО И И. ПИЛЬЩИКОВА НА МОЮ КНИГУ О Ю. М. ЛОТМАНЕ

Я благодарен авторам за сведения, которые для меня новы: я не знал о двух зарубежных антилотмановских статьях и об уловке В. И. Ленина при обыске; но удивлен тем, что рецензенты фактически приписали мне триаду «имя—сигнификат—денотат», т. е. терминологию, которой я не придерживаюсь.

А то, что в рецензии сквозит какое-то неуютно-раздраженное отношение к Ю. М. Лотману, — это уж, как говорили римляне, *suus qui que*, каждому свое!

Б. Ф. ЕГОРОВ

И, наконец, требует исправления неточность, вкрадшаяся в статью В. Шубинского «Правило и исключения» (НРК. 2000. №1. С. 17): фраза о том, что издательство «Пушкинский фонд» «обязано своим существованием энергии одного человека — Геннадия Комарова», относится лишь к изданиям поэзии и современной малоформатной прозы; к другим сериям «Пушкинского фонда» Г. Ф. Комаров касательства не имеет. Приносим ему и издательству «Пушкинский фонд» свои извинения.

РЕДАКЦИЯ

СЕРИЯ
«АЗБУКА – КЛАССИКА»

Апрель 2000 года



Х.-Л. Борхес. Круги руин

Дж. Апдайк. Кентавр

**Д.-Г. Лоуренс. Любовник
леди Чаттерли**

М. Фриш. Ното Фабер

Г. Миллер. Тропик Рака

**К. Кизи. Над кукушкиным
гнездом**

В. Вулф. Орландо

М. Булгаков. Записки покойника

В. Ирвинг. Кладоискатели

**Г. фон Клейст
Обручение на Сан-Доминго**

Р. Роллан. Жизнь Рамакришны

**У. Блэйк. Песни Невинности
и Опыта (билингва)**

**Ф. Ницше
Рождение трагедии
из духа музыки**

Книга Еноха. Апокрифы

В. Соловьев

Чтение о Богочеловечестве

М. Павич

**Ящик для письменных
принадлежностей**

КНИГА МЕСЯЦА



Г. Грасс. Под местным наркозом

Издательство «Азбука»
СПб., ул. Решетникова, 15
тел. (812) 327-04-55
факс (812) 327-01-60
e-mail: tower@azbooka.spb.ru
Тел./факс представительства
в Москве: (095) 276-63-05.

НОВАЯ
РУССКАЯ
КНИГА

*NOVAJA RUSSKAJA KNIGA /
THE NEW RUSSIAN BOOK*

BIMONTHLY BOOK REVIEW
THE ACADEMIC PROJECT AGENCY

PUBLISHER
Igor Nemirovsky

EDITOR-IN-CHIEF
Gleb Morev

EDITORIAL BOARD
Konstantin Azadovskii / St.Petersburg
Anatolii Barzakh / St.Petersburg
Andrei Zorin / Moscow
Aleksandr Lavrov / St.Petersburg
Roman Timenchik / Jerusalem
Ivan Chechot / St.Petersburg

The New Russian Book continues the tradition of Russian "book" journalism. Published in Berlin at the beginning of the 1920-s a monthly of the same title, devoted to novelties of the book market was a chronicle of the literary life and was an important landmark in the history of the Russian "free press". The resumption of *The New Russian Book* now is dictated by the obvious deficiency of the authoritative editions on Russian media market, whose specialty would be an analysis and reviewing of the contemporary publishing world.

The magazine aspires to embrace the most extensive spectrum of Russian book production; every issue is divided into several sections devoted to different subjects: Russian literature and translations from foreign literatures, humanities (memoirs, literary criticism, philosophy and cultural studies, history), psychology etc. Reviews of books supplement conceptual surveys devoted to contemporary tendencies of the modern creative writing and publishing. *The New Russian Book* also publishes interviews with authors, whose works are noticed by critics and general readership. Among the authors of the magazine there are well-known writers, philologists, critics, philosophers and historians.

Ж У Р Н А Л Р А С П Р О С Т Р А Н Я Е Т С Я

В М О С К В Е

ЗАО «Центр „Мультимедиа“»
109189, Москва, Николоямская ул., 1.
Тел. (095) 915-31-00, факс 915-36-37, e-mail: periodika@libfl.ru

«Ад Маргинем» (1-й Новокузнецкий пер., 5/7), «Библио-Глобус» (Мясницкая ул., 6), «Букинист» («Крымский брод») (ул. Остоженка, 53), «Волшебная флейта» (Большая Никитская ул., 46), «Гилея» (Большая Садовая ул., 4), «Гнозис» (Зубовский бул., 17), «Графоман» (ул. Бахрушина, 28), «Искусство и религия» (Кузнецкий мост, 1), «Книжная лавка» в Библиотеке иностранной литературы (ВГБИЛ) (Николоямская ул., 1, центральный вход), «Книжная лавка» в РГБ (Воздвиженка, 3, подъезд 1), «Книжная лавка» при Литературном институте (Тверской б-р, 25), «Летний сад» (Большая Никитская ул., 46), «Магазин исторической книги» (Старосадский пер., 9), «Мир Печати» (ул. Тверская-Ямская 2-я, 54), «Московский Дом Книги» (ул. Новый Арбат, 8), «Панглосс» (Большой Палашевский пер., 9), «Паолине» (Большая Никитская ул., 26, стр. 2), «Пушкинг» (Малый Гнездииковский пер., 9, стр.3а), «Русское зарубежье» (Нижняя Радищевская ул., 2, стр. 1), «Эйдос» (Чистый пер., 6), Дом-музей М.И.Цветаевой (Борисоглебский пер., 6), Киоск на почтамте (Мясницкая ул., 26), клуб «Проект О.Г.И.» (Потаповский пер., 8/12, стр. 2)

В П Е Т Е Р Б У Р Г Е

«Академический проект» (ул. Рубинштейна, 26), «Летний сад» (Большой пр. П. С., 82), Книжный салон СПбГУ (Университетская наб., 7), Дом Книги (Невский пр., 28), галерея «Борей» (Литейный пр., 58), Книжный клуб на Крупской (пр. Обуховской обороны, 105), система магазинов «Академкнига», редакция издательства журнала «Нева» (Невский пр., 3), «Университетская книга» (Менделеевская линия, 5)

а также

в ПЕТРОЗАВОДСКЕ, ТВЕРИ, Н. НОВГОРОДЕ, ВЕЛИКОМ НОВГОРОДЕ, РОСТОВЕ-НА-ДОНУ, АРХАНГЕЛЬСКЕ, ЕКАТЕРИНБУРГЕ, ЧЕЛЯБИНСКЕ, НОВОСИБИРСКЕ, САРАТОВЕ, РЯЗАНИ, САМАРЕ

ПРЯМАЯ РАССЫЛКА ПО БИБЛИОТЕКАМ РОССИИ И СНГ

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА ЗА РУБЕЖОМ ОСУЩЕСТВЛЯЮТ

С Ш А

PETROPOL, INC.

1428 BEACON ST. BROOKLINE, MA 02446
TEL.: (617)232-8820; FAX: (617)713-0418
E-MAIL: PETROPOL@GIS.NET

И З Р А И Л Ь

РУССКОЕ СЛОВО / RUSSIAN WORD LTD P.O.B.

KEFAR-SAVA, 44424
TEL.: (972)976-65-444; FAX: (972)976-65-524
E-MAIL: SLOVO@RUS-SLOVO.COM; LADA@ENFERCOM.CO.IL

Г Е Р М А Н И Я

KUBON & SAGNER

HEBSTR. 39/41, MÜNCHEN 80798
TEL.: (089)54-218-108; FAX: (089)54-218-218
E-MAIL: POSTMASTER@KUBON-SAGNER.DE



- АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ -

ISBN 5-7331-0214-4



9 785733 102146