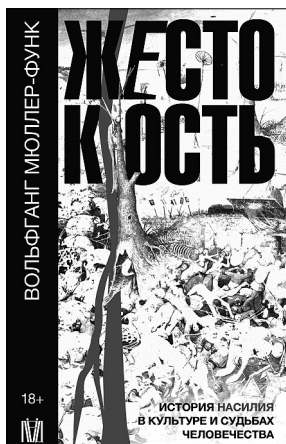


НОВЫЕ КНИГИ

Мюллер-Функ В.
**Жестокость: история
насилия в культуре и
судьбах человечества /**

Пер. с нем. Д.С. Дамте.



М.: АСТ, 2023. — 416 с. — (Слово современной философии). — 2000 экз.

В центре предпоследней на данный момент работы именитого австрийского литературоведа и культуролога Вольфганга Мюллера-Функа стоит *crudelitas*, понятие комплексное и в этом смысле затруднительное. Сам автор сравнивает свое исследование с «хождением по канату над пропастью» (с. 14), поскольку это понятие трудно рассмотреть непредвзято и легко воспринять неправильно перед лицом его ужаса, исказить и банализировать. Методологически опираясь на технику «пристального чтения», автор деконструирует дискурсы жестокости в литературе, философии, религии и политике. Корпус анализируемых текстов простирается от Античности до XXI в. и охватывает как Запад, так и Восток, что позволяет сквозь время и культурные различия показать универсальные принципы и механизмы жестокости.

В качестве мотивирующей исходной точки Мюллер-Функ указывает свою работу «Опыт и эксперимент: исследования по теории и истории эссеизма» (1995), где он также затрагивал проблематику насилия. Однако упоминание давнего труда кажется уместным не только в тематическом плане: если там он рассматривал эссеизм как принципиально открытую альтернативу научному отношению к миру, то теперь он словно прикладывает эссеистичные формы к собственной исследовательской практике. Косвенно на это указывает и подзаголовок в оригинальном названии работы: «Двенадцать глав дискурсивной истории жестокости», в то время как русский вариант заглавия обещает системное освещение проблемы. Автор прямо заявляет, что в задачи его исследования «не входит подробное и систематическое рассмотрение этических и эстетических проблем» (с. 49), связанных с репрезентацией насилия: корпус текстов «не следует ни хронологическому порядку, ни линейной схеме аргументации», тем самым позволяя «подойти к многослойной теме и раскрыть ее миметически, то есть соответственно ее сложности» (с. 55). Напротив, репрезентации насилия он обсуждает «с точки зрения философии и теории культуры, чтобы раскрыть их значение для эссеистической, движущейся по кругу мысли» (с. 49). На такую организацию он укажет и ниже: «Мы подойдем к этому раннему шедевру Музиля окольным путем, рассмотрев нескольких его предшественников» (с. 62). Метод «обходного пути» (нем. *Umweg*) позволяет ему установить «прямые и обратные» (в терминологии А.Н. Веселовского) диалогические связи между текстами разных эпох и культур. Так, к роману Роберта

Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» он подступает через «Красное и черное» Стендаля, чтобы затем перекинуть мостик к «Спору об унтере Грише» Арнольда Цвейга; Сенекка звучит в «Мыслях» Мишеля де Монтеня; теория массы и власти Элиаса Канетти обретает соответствия в творчестве Лиона Фейхтвангера, мусульманского автора XIV в. Ибна Батутты и Геродота, в итоге приводя к «Макбету» Уильяма Шекспира; чтение маркиза де Сада закольцовывается прочтением его Франкфуртской школой и Роланом Бартом и т.д.

В понимании феномена *crudelitas* как сугубо человеческой черты (лишь человек способен совершить акт жестокости сознательно), а также «высокоразвитой и эффективной культурной техники» (с. 19) Мюллер-Функ опирается главным образом на французского антрополога Марселя Энаффа и английского биолога Кэтлин Тейлор. Если в межличностной плоскости жестокость, согласно Энаффу, указывает на «желание уничтожить человечность другого», то на макроуровне «законодательно закрепленная и ритуальная жестокость имеют своей основной целью не причинение страдания, <...> а скорее поддержание диктаторского порядка» (с. 20–21). Следствием подобной политики оказываются акты насилия, такие как погромы, массовые убийства, пытки как профессионально осуществляемая психологическая и физическая жестокость, а также умышленные и экспериментальные истязания, где жестокость будет уже самоцелью. Точку зрения Энаффа автор дополняет тремя ключевыми тезисами Тейлор: жестокость имеет моральный вес и воплощает все человеческое зло; жестокость имеет стратегический и рациональный характер; жестокости свойственна не только физическая, но и речевая агрессия, которую также следует рассматривать в качестве насилия. Существенную роль в жестокости играет

инаковость, способная порождать превосходство за счет унижения другого и делающая возможным коллективный извод насилия. Выделяя в акте жестокости три стороны — преступника, жертву и страдающего зрителя, — Тейлор указывает на опасность моральных кодексов и идеологий, превращающих жестокость в приемлемый или даже предпочтительный образ поведения в обществе через триаду «наказание — оправдание — ответственность». В отличие от Тейлор, Мюллера-Функа интересуют не столько стоящие за жестокостью мотивы, сколько «дискурсивные практики, придающие ей правдоподобие и легитимность» (с. 32). То есть, опираясь на доводы антропологии и психологии, автор стремится проникнуть в формы рационализации и символизации преднамеренного насилия, сознательно нарушающие границы отдельных людей или целых групп и так или иначе узаконивающие это нарушение. Поэтому и анализируемые тексты (опять же под диктатом освобождающей открытости эссеистичных форм) он трактует как «носители мысли, стремящейся охватить пустоты и промежутки, переходы, которые бинарное научное мышление нередко игнорирует или оставляет без внимания» (с. 52).

Несмотря на то что еще Энафф указывал на подвижность границ между насилием и жестокостью, Мюллер-Функ сетует, что Тейлор не всегда проводит между ними четкое различие (с. 38), хотя и сам оказывается в той же ловушке, зачастую смешивая эти понятия и подменяя одно другим. В первой (теоретической) главе он уточняет, что, вслед за Ханной Аренд, разделяет насилие и власть «в том смысле, что первое имеет процессуальный, динамичный и временной характер, тогда как вторая обладает структурой, постоянством и <...> существует в форме институтов», то есть насилие выступает своего рода дополнением власти, а жестокость оказыва-

ется «формой разросшегося насилия, поддерживающего власть» (с. 38–39), и демонстрирует такие специфические характеристики, как обращенность к другому, нарциссичность, чувствительность со стороны преступника и садистская чрезмерность, которая повышает степень насилия. Безусловно, размытость такой формулировки обеспечивает исследователю большую свободу действий в акте «пристального чтения», а вкупе с эссеистическими «окольными путями» и «движущейся по кругу мыслью» приглашает или, скорее, заставляет читателей вступить «в диалог и спор», «стать участниками размышлений» (с. 50).

Отдельные тезисы Энаффа и Тейлор кристаллизуются у Мюллера-Функа в понятие экономики насилия. Термин «экономика» указывает здесь на стратегическую волю к осуществлению жестокости, соединяя рациональное использование средств с иррациональными целями: «Экономика включает в себя грамотное использование ресурсов, достижение среднесрочных и долгосрочных целей и связанное с этим знание об эффективности средств, а также рациональный расчет, который может легко сочетаться с иррациональными и призрачными целевыми ориентациями» (с. 51). Как показывают аналитические главы книги, экономика жестокости проявляет себя в обоих выделяющихся форматах *crudelitas*: в индивидуальном (межличностном) и коллективном (политическом). В обеих формах жестокость выступает и как действие, и как свойство, что демонстрирует тонкий анализ небольшого романа Музиля, который, с учетом универсальной приложимости феномена *crudelitas*, можно прочесть как микромодель жестокости авторитарной политики. Начать практический (и во многом литературоведческий) анализ феномена жестокости с художественного текста более чем логично, если понимать жестокость как «исключительную драматическую ситуацию, которая

в то же время является кульминацией повествования» (с. 70). Психологическое и физическое насилие, которое трое молодых людей практикуют в отношении своей жертвы, вызвана не необузданной юношеской агрессией, а волей к самоутверждению (подпитываемой латентным сексуальным желанием), которая, категорически исключая эмпатию, стремится лишить другого статуса человека, сделать презренным его, жертву, а не себя, преступника. Эмпатия выступает главной угрозой традиционной мужской социализации — именно нарушение запрета на сопереживание вытягивает главного героя из спирали насилия.

Выявленная в романе Музиля анатомия жестокости позволяет сформулировать центральный принцип *crudelitas*, который с легкостью накладывается на насилие коллективное и политическое: «планомерное и расчетливое использование средств с целью символического или реального уничтожения другого» (с. 95). Так, в «Рабочем» Эрнст Юнгер, у которого сформированная Первой мировой войной этика жестокости сложилась в «программу культа холодных страстей» (с. 104), стремится «раз и навсегда сделать невозможной любую эмпатию» (с. 134): его основанное на насилии и предполагающее «тотальное господство» утопическое «рабочее государство» формирует «базу для оправдания политического насилия фашизма» (с. 123) и «потенциал для установления всемирного авторитарного порядка» (с. 129). Жесткое и механизированное государство Юнгера требует, чтобы «человек из стали» действовал «с холодной отстраненностью, которая выражается на языке героизма, культа насилия и агрессии», а мировая война служила «школой жестокости, совершаемой по отношению к себе и другим» (с. 133). Холодность Юнгера будто рифмуется с требованием Сенеки контролировать и ограничивать жестокие импульсы. Древнегреческий философ, одним из первых

теоретизировавший о феномене жестокости, призывал к «сдержанности души в ее власти карать» (с. 152) и к мягкости правителя в качестве разумной самозащиты: «жесткость держу в ножнах, но милосердие в готовности» (с. 142). Поскольку жестокость, обладая (само)разрушительным эффектом и подрывая власть императора, не может подходить правителю, Сенека противопоставляет ее хорошо продуманной и рациональной строгости, тем самым положив начало критическому дискурсу, направленному на изменение концепций власти и форм практикуемого насилия, так как они «не достигают своей цели — сохранения власти» (с. 156). Монтень же размыл обрисованную Сенекой вертикаль жестокости власти абсолютного правителя, перенес ее на «демократичность» народа «в ситуации символически контролируемой гражданской войны», когда каждый вправе принять ту или иную позицию, а воля к истине оказывается не столько волей к власти, сколько «волей к уничтожению противника всеми доступными средствами» (с. 161–163). Рациональный контроль, лежащий здесь в основе динамики жестокости, кажется основной опасностью, поскольку подавляет спонтанный импульс эмпатии: «...другой рассматривается как низкий, презренный, опасный нечеловек и недочеловек. С точки зрения преступника, это нейтрализует вывод об ужасном деянии» (с. 164).

Этот же принцип рациональности и целенаправленности жестокости, лишенной эмпатии, лежит в основе ее связи с властью, способной дотянуться до каждого и требующей публичной, театральной демонстрации своей *crudelitas*: «...торжество жестокости — это торжество власти, которое демонстрируется на конкретном человеке» (с. 175). Вызываемый страх служит для абсолютного господства питательной средой, жестокость выступает продуманным методом сохранения власти, как показыва-

ют и доказывают ужасы тоталитаризма в XX в., предвосхищенные еще философией Ницше (см. главу 6) и де Сада (см. главу 7). Чтобы подступиться к трагедиям прошлого столетия, Мюллер-Функ дополняет «магический треугольник жестокости, власти и насилия» (с. 168) понятием мести как культурно санкционированного и легитимного насилия (Исмаил Кадаре, Рене Жирар). Несмотря на то что мести как ритуала в XX в. уже не существовало, лежащее в ее основе желание реванша сохранилось, наглядный тому пример — Германия и Австрия, проигравшие Первую мировую войну: «...глубоко укоренившаяся неприязнь к западным державам-победительницам переносится на невинных» (с. 298). В массовом уничтожении евреев национал-социалистами Мюллер-Функ обнаруживает все четыре вида жестокости, описанные Энаффом: юридическую и ритуальную (Нюрнбергские законы и еврейская звезда), массовую («Хрустальная ночь»), систематическую (пытки в концлагерях) и экспериментальную (бесчеловечные опыты нацистских врачей в лагерях смерти).

Отличными от логики жестокости холокоста автор считает преступления сталинизма, к которым относит не только Московские процессы и ГУЛАГ, но и китайскую культурную революцию и ее имитацию красными кхмерами: здесь террор строится «на угрозах, наказаниях, черной педагогике, вине, признании и полном подчинении» (с. 300). Симптоматичен и псевдоним Иосифа Джугашвили, его «речевая маска», соответствующая сформулированному Гитлером идеалу нового человека: «быть как крупновская сталь, суровым и непоколебимым по отношению к себе и другим» (с. 304). Мюллер-Функ видит в жестокости не случайное побочное следствие сталинизма, а его суть и утверждает, что анализ сталинского террора приложим к другим крайним формам организованного государственного насилия, на-

пример к колониальному насилию, разоблачению которого посвящен роман Марио Варгаса Льюсы «Сон кельта», доказывающий, что жестокая в своей бинарности программа колониализма несовместима с соблюдением прав человека и принципов равенства. В этой точке сходятся общие механизмы и принципы жестокости, лежащие в основе разных ее форматов, будь то психологическая практика строгого допроса («Спящая тьма» Артура Кёстлера) или физических пыток («По ту сторону преступления и наказания» Жана Аме-ри). Какой бы ни была форма, в ее основе, согласно Фрейдю, лежит расчет на то, что угнетаемый субъект «должен стать мертвым, ничтожным, незащитным объектом. Иначе говоря, другое Я должно стать не-Я. Уничтожение другого — кредо любой жестокости» (с. 390).

Мюллер-Функ справедливо замечает, что нет смысла ранжировать отдельные ужасы насилия, поскольку такие попытки грозят «релятивизировать одну форму коллективной жестокости скрытой отсылкой к другой» (с. 341), и считает необходимым «разработать культурные техники, позволяющие сдерживать, сублимировать или искоренить устойчивое желание причинить физический и психологический вред другому или даже уничтожить его» (с. 14). Дискурсивная история жестокости доказывает, что расчетливое насилие на индивидуальном и коллективном уровне не исчезло из этого мира, а лишь «меняет свое лицо и риторику» (с. 338). Однако она же дает и повод для надежды: «...всякая власть, основанная на чрезмерном насилии, постепенно приходит к своему концу, индивидуально и коллективному. Она наступает сама себя. Это лишь вопрос времени» (с. 391).

Сергей Ташкенов

Страшные чтения: Статьи и материалы /

Ред. А.Ю. Сорочан.

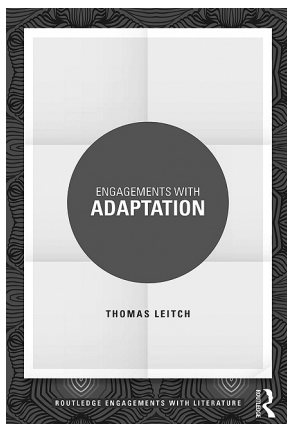


Тверь: Альфа Пресс, 2025. — 208 с. — 350 экз.

От составителя; **Научные чтения:** *Поздняков К.С.* О, жуткий внутренний мир, или приоткрытая завеса в произведениях Д. Элиот, З. Гиппиус и А. Зарина; *Белозерова К.Р.* Ужасы прошлого в повестях И.С. Тургенева; *Белова Т.В.* «Страшная красота» А. Наврозова; *Синяевский Н.А.* Эротогрфия фобоса: рассказы Михаила Елизарова; *Еланская С.Н.* «Учительский хоррор» в российском кино в структуре социально-культурных трансформаций; *Борисова О.К.* Человек перед лицом непознанного: страх и иллюзии в песнях группы «Король и Шут»; *Сапогов И.А.* Скрытый безумец как зловредный персонаж: опыт антропологической герменевтики двух текстов современного non-fiction; *Петренко Е.В.* Слово «страх» в российских медиатекстах (по материалам центральной и региональной прессы); *Васильева С.А.* Типология страшных сюжетов Э.А. По; *Горобий А.В.* Сюжеты о привидениях в немецкой литературе: понятийный аспект; *Липинская А.А.* «Неподдельный интерес и столь же неподдельное любопытство»: об авторских стратегиях А. Блэквуда; *Крутов И.Д.* Опасные враги и страшные друзья на плакатах Гражданской войны; *Сорочан А.Ю.* Фантастика

и хоррор: проблема жанровых дефиниций и творчество Карла Якоби. **Литературные чтения:** *Батасова М.* Вокруг чудовища; *Лейн Б.* Линда / Пер. с англ. А. Глазырина; Бенсон Э.Ф. Храм / Пер. с англ. А. Липинской; *Дорошевич В.М.* В аду / Предисл. О. Нек; *Гурский Р.* Призраки (из Ф.С. Дэвис); Саки (Г.Х. Монро). Святой и гоблин / Пер. Е. Егоровой; *Якоби К.* Майв; Мистер Дудл из Гамильтона.

Leitch T.
**Engagements with
Adaptation.**



London; New York: Routledge, 2025. — 174 p. — (Routledge Engagements with Literature).

Новая книга американского филолога и киноведа Томаса Литча посвящена исследованиям адаптаций (*adaptation studies*), а точнее — современному состоянию и основным направлениям междисциплинарного изучения повествований, мигрирующих между медиа, культурами и эпохами. Автор выделяет шесть подходов к адаптациям: эстетический, интертекстуальный, производственный, эволюционно-биологический, социологический и партиципаторный.

В книге есть две сквозные интриги. Первая связана с поиском ответа на вопрос, чего ждут разные аудитории от

разных адаптаций. Возможные ответы связаны с перечисленными подходами: верности оригиналу, диалога с ним, непрерывности истории, обсуждения адаптивности, опыта пересечения границ или ощущения участия в создании нарративного мира. Вторая интрига строится вокруг агентности адаптаций: насколько нарративные трансформации текстов, их воздействие на нас и постоянное стремление к миграции позволяют наделять тексты самостоятельным, не зависящим от авторов целеполаганием и что такой подход (с опорой на акторно-сетевую теорию, концепции «мыслящего кино» и интермедийных аффектов, а также экокритику) привносит в теоретическое осмысление адаптаций?

Начнем с шести подходов. Эстетическая критика адаптаций обычно сосредоточена лишь на одном виде миграции текстов — со страницы на экран — и свою задачу видит в оценке адаптации по сравнению с источником: какая из версий лучше справилась с изображением конкретного нарративного мира? Здесь адаптация сводится к копии или имитации. Для эпох канонических поэтик создание копий было одной из главных культурных практик, но в начале XIX в. ситуация изменилась. Возникло представление о разной ценности оригинала и производного текста, чему способствовали романтическая философия творчества, развитие медиа (технологий копирования) и развитие авторского права. В англо-американских исследованиях адаптации «верность оригиналу» является инструментальным понятием, за которым стоит или зрительский запрос на сходство (К. Герэти), или внимание исследователя к напряжению между подобием и различием, уподоблением и дистанцированием (К. Эллиотт). Новый взгляд на идею верности оригиналу предложила У. Фухт в книге «Великий Гэтсби встречает Алена Бадью» (2023): вопрос не в том, насколько точно воспроизводится классический текст в фильме,

а в том, как обеспечивается доступ к специфике исторической ситуации; базовое требование верности оригиналу сменяется требованием «верности событию» (А. Бадью), в данном случае — «событию современности».

При интертекстуальном подходе — самом разработанном из шести — адаптация рассматривается не как вариация на тему оригинала, а как результат процесса восприятия, в основе которого — интертекстуальный режим чтения или просмотра. Многие исследователи, пишущие об адаптациях и их источниках (Д. Картмелл, Р. Стэм, К. Эллиотт и др.), делают акцент на интертекстуальном диалогизме. Они фокусируются на различных взаимодействиях текстов, производящих смыслы из своих «третьих пространств». Так, согласно Л. Хатчен, наши воображение и память обрабатывают эти тексты как палимпсесты, то есть учитывая их многослойность (через киноверсию «просвечивает» предыдущая версия, через нее — театральная спектакль и т.д.). К. Ньюэлл видит в них не палимпсесты, а сети, то есть констелляции повествовательных моментов, референций и образов, которые соприкасаются друг с другом в промежуточном пространстве нашего воображения. Реципиент адаптации выискивает разрывы, различия и разногласия, стремясь ощутить собственное колебание между разными версиями истории, и это существенно дополняет представление о ней.

Здесь же Литч пробует навести мосты между исследованиями адаптаций и интермедийности. Он полемизирует со шведским медиологом Л. Эльстрёмом, считающим адаптацию лишь одним из видов интермедийного взаимодействия. Эльстрём занимается тонкими нюансами процесса медиации, спецификой и закономерностями медийного диалога; исследователи же адаптации, по его словам, сосредоточены на повествовательных изменениях, а не на но-

вых медийных конфигурациях; забывают о «вспомогательных медиа» (сценариях, либретто, записных книжках), о «нехудожественных, повседневных медиа» (новостных репортажах, рекламе, постах в соцсетях). Литч возражает: интермедийные исследования, как и теория интертекстуальности, обогащают исследование адаптаций, однако оно гораздо масштабнее того, о чем пишет Эльстрём. Это — гибридная область, где проблемы медиации изучаются наряду со множеством других, таких как культурный трансфер, соучастие аудитории в производстве текста и т.д.

Производство адаптаций и коммерческие мотивы, с которыми оно связано, оказываются в центре внимания при третьем подходе (С. Мюррей и др.). Здесь адаптация — коммерческий продукт, подчиненный императивам соответствующей индустрии. Так, исследователь адаптаций С. Мюррей делает акцент на материальной стороне производства, а также на системе институтов, акторов и интересов, стоящих за новой версией старой истории. Литч останавливается на двух бизнес-моделях, характерных для культурных индустрий: трансмедийных повествованиях и франшизах. И те и другие — «распределенные медиа» (Г. Дженкинс), только в первом случае речь идет об одновременном «продвижении» нарративного мира разными средствами («Гарри Поттер» — это и романы, и фильмы, и игры), а во втором — о возвращении к успешному повествованию и «дотраиванию» его мира.

Адаптации при четвертом подходе — это эволюционный процесс отбора и приспособления повествований. Отталкиваясь от теории «литературного дарвинизма» (Дж. Кэрролл) и концепции «эгоистичного гена» (Р. Докинз), Литч обращается к сопоставлению художественной и биологической адаптаций в работе теоретика постмодерна Л. Хатчен и биолога Г. Бортолотти. Как организмы несут в себе генетическую информа-

цию, так и адаптации несут в себе нарративные идеи, выживание и процветание которых они гарантируют. Парадокс в том, что Литч одновременно указывает на несостоятельность биологической метафоры в обсуждении культурных явлений и сам же ее воспроизводит. Так, он пишет о двух моделях адаптационного процесса — транзитивной и интранзитивной. В рамках первой авторы адаптаций намеренно изменяют тексты, чтобы приспособить их к новому контексту, а во второй адаптации агентны — переживают изменения сами по себе. Первая — разрыв с прошлым, вторая — приготовление к будущему. Проблема в том, что эволюция текста происходит не в окружающей среде, а в воспринимающем сознании, а значит, противопоставление моделей снимается. Нуждается в проработке и вопрос об агентности человеческих и нечеловеческих субъектов медиасферы; здесь Литч отсылает к современной экокритике (Й. Брун, Н. Сальмозе), исследующей, как медиапродукты претендуют на власть и самостоятельную организацию своих процессов.

Пятый подход — это исследование контекстов адаптаций: какие есть способы пересечения медийных и социокультурных границ? Является ли адаптированный текст эмигрантом (связанным с культурой-донором), иммигрантом (натурализованным культурой-реципиентом) или мигрантом (свободно перемещающимся между культурами)? Так, К. Делла Колетта пишет о взаимовлиянии текста и контекста, демонстрируя, как пересечение границы, например, между книжной страницей и киноэкраном остраивает оба медиума, одновременно расширяя зрительский горизонт восприятия. Здесь Литч возвращается к вопросу об агентности адаптаций, размышляя о мотивах для пересечения медийных и культурных границ.

Наконец, при шестом подходе адаптация рассматривается как игра, в которую вовлекается аудитория, не желаю-

щая быть только потребителем медиа; здесь уместно вспомнить термин Э. Тоффлера «протребитель» («производитель» + «потребитель»). Такое понимание адаптации возникает в конвергентной культуре (Г. Дженкинс), основанной на развитых средствах коммуникации (смартфон — и источник информации, и средство производства), а также на возможности размещать информацию на разных медиаплатформах и позволять ей «перетекать» между ними. Эта культурная ситуация особенно располагает к участию и превращает любого желающего в творца, автора. Здесь на первый план выходят интерактивный характер адаптационных практик и принцип децентрализации: любой может встроиться в сеть, производящую нарративный мир, и все участники непредсказуемо влияют друг на друга.

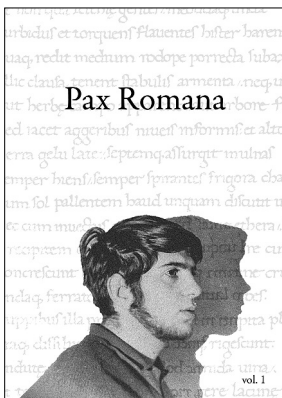
В книге Литча есть интересный сквозной прием: в конце каждой главы он обращается к одной и той же адаптации — фильму Г. Гервиг «Барби» (2023), основанному на одноименной серии детских игрушек. Этот материал позволяет продемонстрировать жизнеспособность всех подходов и подчеркнуть продуктивность последнего из них, игрового.

Полина Рыбина

Рах Романа: Сб. в честь 80-летия Романа Давидовича Тименчика: В 2 т. /
Под ред. Ю. Левинга, Г. Обатнина, А. Осповата и др.

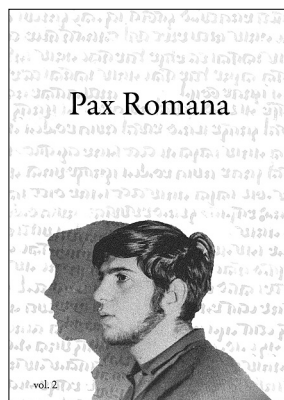
Frankfurt am Main: Esterum, 2025. — 503; 479 с. — (Princeton Slavic Series; Vol. 1).

Т. 1: Содержание: От составителей; Азадовский К. «Вечера Случевского»: marginalia; Аронов И. Сионистская утопия Бориса Шаца; Боулт Дж. Ни здесь, ни там. Александр Блок и стихотворение «Незнакомка»; Брио В. Экфрасис



художника. Марк Шагал; *Вайсбанд Э.* Еще раз о творческом сотрудничестве В. Ходасевича и С. Черниховского; *Вахтель М.* Иоганнес фон Гюнтер и Александр Блок (новые материалы); *Вроон Р.* Еще раз о «Песни смущенного» Велимира Хлебникова; *Гардзонио С.* Цикл «Итальянские строки» И.А. Бунина; *Грибанов А.* К вопросу о значении слова «сор» в стихотворении Анны Ахматовой из цикла «Тайны ремесла»; *Долинин А.* Гибель Помпеи как антисоветский троп; *Зельченко В.* Келькепар; *Зорин А.* «Вий» Гоголя в творческом сознании Толстого; *Каменецакая Е., Поливанов К.* Соловьи и шиповник в романе «Доктор Живаго»; *Сергеева-Клятис А., Резвый В., Симановский И.* Борис Пастернак в воспоминаниях Владимира Файнберга; *Конечный А.* Панорамы в Санкт-Петербурге; *Ковалова А.* Образовательный кинематограф или символистская драма? О фильме «Детская преступность и борьба с ней» (1914); *Копельман З.* «Человек, привыкший читать, если соберется сочинить книгу, просматривает книги, чтобы понять, как они сделаны». (О нееврейском круге чтения Ш.Й. Агнона); *Кулик А.* К типологии недостоверной отсылки; *Лавров А. Д.Е. Максимов* — собеседник Ахматовой; *Левинг Ю. S.P.Q.R.*; *Левинтон Г.* Ad(d); *Лейбов Р.* Герой по ту сторону поэмы; *Лекманов О.** «Я никог-

да не думала, что цитата из АА может быть мне неприятна» (из комментария к «Софье Петровне» Л.К. Чуковской); *Лямина Е.* Неизвестный список «Горя от ума»; *Мейлах М.* ARS POETICA; *Мильчина В.* «Уинс, уинс...»: комментарий к одному примечанию; *Морев Г.* «Он никогда бы не сделал этого»: Ахматова, Бродский и тамиздат; *Неклюдов С.* Августейший найденыш: Навуходоносор и другие; *Обатнин Г.* «Искусство восьмистиший».



Т. 2: Содержание: *Осват А.* Исторические читатели «Капитанской дочки»; *Парнис А.* Кто адресат стихотворения на случай Вяч. Иванова «В альбом студента-эстета»?; *Пильщиков И.* Коснер, который живет на крыше: фантомные, лишние и недостающие имена в указателе к сочинениям Батюшкова. Статья 1: от З до М; *Плюханова М.* Юрий Иваск в 1938 году: письмо Вячеславу Иванову и стихи о любви; *Поляков Ф.* Заметки о стихотворениях и переводах Раисы Блох в сборнике «Заветы» (1939); *Равдин Б.* Материалы к биографии и библиографии С.А. Алексеева-Аскольдова за 1942–1945 годы; *Сегал Д.* Суцкевер и Пастернак; *Сегал-Рудник Н.* Терпандр в Гелатах: случай Бориса Пастернака; *Смелянский А.* Русские умники; *Соболев А.* Русская литературная кошка: ма-

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

териалы к биографическому словарю; *Соболев Л.* Вяземский и Аксаковы (для энциклопедии «Вяземский»); *Сошкин Е.* Из полевых работ; *Токер Л.* Идентичность и стеклотара в повести Михаила Кураева «Капитан Дикштейн»; *Толстая Е.* Араб и его конь. Библиографические скачки; *Устинов А.* Даниил Хармс до ОБЭРИУ: литературные кружки и салоны; *Утгоф Г.* Незамеченный стихотворный экспромт Набокова; *Флейшман Л.* Из пастернаковской переписки. Эренбурги в «русском Берлине»; *Хазан В.* «Среди случайных бумаг» Национальной библиотеки Израиля (две заметки); *Хеллман Б.* Необычное интервью: моя встреча с Венедиктом Ерофеевым в 1986 году; *Хитрова Д.* Так начинают (вступление к «Смерти Вазир-Мухтара»); *Хуттунен Т.* Еще раз о Блоке в Финляндии; *Цивьян Ю.* Голоса паратекста. Р.Д. Тименчик и образ последнего кино; *Щебен В. (Виницкий И.)* ЖАБОКЛИЦ, или «Заумный» Фет; *Эдельштейн М.* Рядовой серебряного века: Александр Терк; *Яковлева Н.* Мемуарный очерк Аркадия Пресса «У поляков. Изабелла Гриневская».

Степанян Г.Д.
Вы и убили-с....:
Философия криминаль-
ного сюжета в русской
классической литературе.

М.: Бослен, 2026. — 160 с. — 1500 экз.

В аннотации к этой книге сообщается: «Рассматривая ключевые произведения русской классической литературы с неожиданного ракурса, автор открывает в них неведомые большинству читателей смыслы, что не только познавательно, но и увлекательно. <...> Гаянэ Степанян делает отважную попытку добраться до сокровенных глубин природы каждого литературного героя. Ее книга-расследование, написанная ярко и живо, пред-

назначена для самого широкого круга читателей». Эта информация во многом обманчивая. Книга действительно написана живо и читается легко. Показательны выразительные и завлекающие названия глав, например: «Первая русская антисказка» или «История первого правозащитника». (Отгадка: имеются в виду лесковская «Леди Макбет Мценского уезда» и «Воскресение» Л.Н. Толстого.) Однако новых и неожиданных интерпретаций, вопреки обещанию, содержащемуся в аннотации, в ней нет. В книге рассматривается ряд хрестоматийных произведений русских классиков: «Моцарт и Сальери», «Дубровский», «Пиковая дама», «Ревизор», «Мертвые души», «Свои люди — сочтемся», «Гроза», «Леди Макбет Мценского уезда», «Преступление и наказание» и «Воскресение». Доминирующий подход ко всем текстам — психоаналитический метод, позаимствованный из книги итальянского автора Луиджи Зойя «Отец: Исторический, психологический и культурный анализ» (см. русский перевод: М.: Класс, 2018): произведения интерпретируются в рамках парадигмы-мифологии Отца и Сына. Г. Степанян признает: «Возможно, и даже скорее всего, авторы произведений, о которых пойдет дальше речь, не связывали вопросы беды и вины с темой отца — по крайней мере, сознательно. Но классическая литература обращена одновременно и



к читателям-современникам, и к читателям всех последующих поколений (то есть к вечности). Это значит, что, помимо авторского контекста, обусловленного эпохой и личными обстоятельствами писателя, всегда существует контекст читателя. И каждое новое поколение находит свои ответы на однажды поставленные вопросы» (с. 13). Это признание выводит рецензируемую книгу за рамки филологии, в том числе истории литературы (изучающей тексты с точки зрения интенции их создателей), и причисляет (если использовать разграничение, принадлежащее М.Л. Гаспарову) к критике, в данном случае психоаналитической. В этом нет ничего зазорного (тем более что книга и не претендует на роль научного труда), если бы не два момента. Во-первых, психоаналитические истолкования Г. Степанян или банальны, или представляют собой явные натяжки. Во-вторых, автор книги, анализируя отдельные образы, сюжетные мотивы, детали, постоянно предлагает как раз интерпретации филологического характера, но обычно спорные или неверные.

Начну с трактовок первого рода. Их основа — концепт «отцеоставленности», понимаемой как отсутствие авторитета, признание авторитета ложного («лжеотца») и как богооставленность. Но такая интерпретация подойдет ко множеству произведений самых разных эпох и литератур. По существу, она способна выявить некий инвариантный метасюжет мировой литературы и не более того. Но далеко не всегда такой инвариант обнаруживается как раз в рассматриваемых произведениях. Г. Степанян утверждает: «С позиций истинных отношений между Троекуровым и старым Дубровским ссора между ними имеет более глубокое измерение, чем просто самодурство Троекурова. Это — сыновний бунт против фигуры отца» (с. 31). Почему Кирилла Петрович Троекуров для Андрея Гавриловича Дубровского вы-

ступает в роли отца? Потому что Троекуров в своем уезде — неформальная власть? Но тогда любой конфликт между персонажами, один из которых облечен властью, а другой — нет, можно описывать с помощью модели Отец — Сын. Однако более глубокому пониманию текста это несколько не способствует. Произвольно утверждение: «Молодой же Дубровский, осиротев, зрелости так и не обрел. Опустевшее место отца в его душе занял Троекуров — именно так можно трактовать <...> слова Дубровского: “Да, я тот несчастный, которого ваш отец лишил куска хлеба, выгнал из отеческого дома и послал грабить на больших дорогах” <...>. Владимир Дубровский нуждается в отцовской фигуре, потому что сам себя, в силу своей незрелости, он направить не может. Но фигура Троекурова не отцовская, а лжеотцовская — и потому путь, указанный ею, оказывается тупиковым» (с. 31). Однако в романе Дубровский-старший, за смерть которого мстит сын, и Троекуров — антагонисты, а выражение «послал грабить» исполнено горькой иронии.

Автор книги убеждена, что «Раскольников пребывает в поисках отца» (с. 123) и находит архетипические черты Отцов в Порфирии Петровиче и в Мармеладове. Но это утверждение остается недоказанным. «Отцовство» следователя для Г. Степанян заключено в служении закону, а «отцовство» Мармеладова — в напоминании о Божьем прощении. Она не учитывает идею Ю.Ф. Карякина, считающего, что в следователе пробудилось духовное начало именно благодаря общению с Раскольниковым, то есть, в терминологии Г. Степанян, роль «отца» здесь присуща скорее Родиону. Также не замечены ею и наблюдения А.Б. Криницына, обнаружившего в образе Порфирия демонические черты, то есть, в этой же терминологии, свойства «лжеотца». Что касается Мармеладова, то с равным основанием к числу «отцов» главного героя можно тогда отнести и Соною...

Иногда, впрочем, интерпретации классических текстов в книге не вызывают сомнений. Г. Степанян замечает о пушкинском Сальери: «Сальери превращается из блюстителя закона в охранителя догмы: он не благословляет будущее, но диктует власть прошлого, а потому из отеческой фигуры превращается в фигуру лжеотеческую; он выводит целую цепь логических доводов, чтобы убедить себя, свою совесть в том, что влить яд в моцартовский бокал просто необходимо» (с. 20). Но это понимание является не более чем перефразировкой суждения Г.А. Гуковского, на которого автор книги ссылается чуть выше. Выражение «лжеотеческая фигура» у автора исследования «Пушкин и проблемы реалистического стиля», естественно, отсутствует, и оно не прибавляет ничего нового к устоявшемуся истолкованию образа Сальери.

Еще один пример — интерпретация «Ревизора»: «...криминальное зло в “Ревизоре” происходит в первую очередь из-за утраты персонажами пьесы отцовского образа» (с. 57). «Отцовский образ» может быть с полным основанием заменен на такие слова и выражения, как *вера в Бога и совесть*. Описание мотивов и конфликтов из комедии в терминах психоанализа не приводит и здесь, как и в других местах книги, к выявлению новых смыслов.

В отдельных случаях вызывает удивление выбор произведений: в некоторых нет ни явного мотива Отца и Сына, ни криминальных сюжетов. Присутствие «Воскресения» Г. Степанян объясняет так: в романе представлен «суд преступников над преступниками» (с. 14). Однако Катюша Маслова не преступница, а ее судьи, в том числе Нехлюдов, могут быть названы преступниками только в нравственно-религиозном, но отнюдь не в уголовном смысле слова. По поводу «Грозы» автор книги напоминает, что «самоубийство в царской России, краеугольным камнем в кото-

рой было православное христианское мировоззрение, считалось уголовно преступным» (с. 79). Формально это так, но почти все санкции против самоубийц (кроме признания ничтожными их распоряжений, завещаний) относились все же к ведению церкви (см.: *Велиев А.Э. Опыт Российской империи в области уголовно-правового противодействия суициду и его актуальность для современного законодательства // Вестник Волгоградской академии МВД России. 2021. № 4 (59)*). Но главное — в сюжете «Грозы» самоубийство никак не связано с криминальными мотивами. Остается признать, что неточный подзаголовок «Философия криминального сюжета...» придуман в первую очередь для завлечения читателей.

Как уже было сказано, в книге Г. Степанян присутствуют и наблюдения филологического характера. В большинстве своем они несостоятельны либо весьма спорны. Исследовательница рассматривает образ Катерины Львовны Измайловой из «Леди Макбет Мценского уезда» в соотнесенности с другим лесковским текстом — статьей «Русские женщины и эмансипация» (1861), приводя из нее пространную цитату, завершаемую суждением: «...широкий мир мысли и самостоятельного труда неведом им (русским женщинам. — *А.Р.*), рожденным для жизни, но воспитанным исключительно “для любви и счастья”» (с. 94–95; у Лескова слово «воспитанным» выделено: *Лесков Н.С. Полное собрание сочинений: В 30 т. М.: Терра, 1996. Т. 1. С. 344*). Сопоставление завершается выводом: «...повесть становится иллюстрацией мысли Лескова о “женском вопросе”, где в единый узел завязаны и внешние социальные обстоятельства, и внутренняя неспособность иных женщин к нравственным и интеллектуальным запросам» (с. 97). Однако Лесков в статье писал отнюдь не о женщинах, вышедших из патриархальной среды, как героиня его повести, — таких, как

она, «для любви и счастья» не воспиты-
вались. Эта характеристика женщин
относится к представительницам обра-
зованного общества, а отнюдь не к куп-
чихе Измайловой.

Сомнительны многие толкования
символики имен. Г. Степанян, заявляя:
«Метафизический, горный план пове-
сти явлен и в именах героев» «Пиковой
дамы», напоминает: «Старую графиню
зовут Анна Федотовна. В переводе с ев-
рейского Анна означает “благодать”, а
“Федот” — “посвященный Богу»» (с. 34).
Автор книги полагает, что эта семанти-
ка связана с личностью героини. Одна-
ко значение отчества не имеет никакого
отношения к ее истории, а раскрытие ея
тайны трех карт Германну может быть
названо «благодатным» поступком толь-
ко иронически. Замечание «Имя Лиза
также отсылает к Священному Писанию:
Елизавета с древнееврейского перево-
дится как “клятва Божия”, “богопослуш-
ная»» (с. 34) также не подтверждается
текстом повести: таких черт Елизавета
Ивановна отнюдь не обнаруживает.

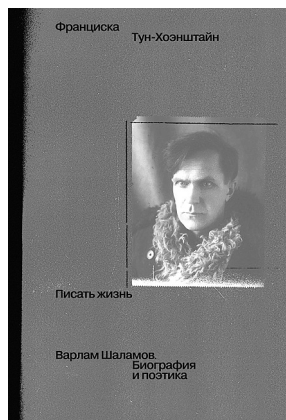
Спорно предположение о семанти-
ке отчества Мармеладова: «Отчество ее
отца — Захарович — связывает Сою
с дедом, отсылая в христианском кон-
тексте к священнику Захарии, отцу Ио-
анна Крестителя. Так выстраивается и
цепочка от отцов — к дочери: Захария
(ветхозаветный священник) — Симеон
(встречающий Христа-избавителя) —
Софья (“Премудрость Божия”); иными
словами — так выстраивается переход
от закона к благодати» (с. 126). О сим-
волике имени Мармеладова писали и
раньше (Т.А. Касаткина, Б.Н. Тихоми-
ров). Но символическое значение его
отчества сомнительно, так как в «Пре-
ступлении и наказании» значим ново-
заветный, а не ветхозаветный подтекст.

Справедливости ради стоит отметить,
что некоторые наблюдения Г. Степанян
интересны и убедительны. Например,
предположение о соотнесенности по-
ступка Дубровского-старшего, бросив-

шего чернильницей в судейского чинов-
ника, с аналогичным действием Лютера
по отношению к дьяволу: так выявляет-
ся негативная, «бесовская» семантика,
которой наделены приспешники Трое-
курова. Любопытны и замечания о мо-
тиве плохих отцов в «Мертвых душах».
Однако в целом в качестве нового опыта
интерпретации классики книга Г. Сте-
панян безусловно неудачна.

Андрей Ранчин

Тун-Хоэнштайн Ф.
**Писать жизнь:
Варлам Шаламов.
Биография и поэтика /**
Пер. с нем. М. Кореневой.



СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха,
2025. — 536 с. — 2 000 экз.

Монография немецкого слависта Фран-
циски Тун-Хоэнштайн «Писать жизнь.
Варлам Шаламов. Биография и поэти-
ка» была опубликована в Германии
в 2022 г. Автор — филолог и перевод-
чик, старший научный сотрудник бер-
линского Центра литературных и куль-
турных исследований имени Лейбница.
Она известна в первую очередь как ре-
дактор немецкоязычного собрания со-
чинений В.Т. Шаламова. Рецензируемая
монография подводит итог ее много-

летней работе над творчеством создателя «Колымских рассказов».

В книге биографии Шаламова изложена в контексте его творчества, так что название книги в полной мере соответствует ее содержанию.

Во введении характеризуется история изучения вопроса, цель написания данной монографии, а также источниковая база. Тут же Тун-Хоэнштайн говорит и об источниковой новизне своей работы. Ей удалось ознакомиться с тетрадями Шаламова, которые хранились у С.И. Григорьянца, известного правозащитника и журналиста.

Главы выстроены по хронологическому принципу, а в эпилоге подведены итоги исследования и обозначена дальнейшая перспектива изучения жизни и творчества Шаламова.

К достоинствам этой работы можно отнести пунктуальность и последовательность Тун-Хоэнштайн. Более того, в каком-то смысле она более методична, нежели сама заявляет. Так, она пишет: «Способ изложения и структура настоящей биографии призваны отразить фрагментарность в жизни и творчестве Шаламова, не впадая в одномерную логику последовательного развития или повествовательную описательность. Гораздо важнее было всерьез отнестись к хрупкости его жизни и раздробленности его творчества» (с. 26). Этот комментарий будто готовит читателя к вынужденной непоследовательности в повествовании и зияниям в нем. Однако на деле все совершенно иначе. История жизни и творчества Шаламова изложена с образцовой пунктуальностью, и ощущения диспропорциональности в изложении материала не возникает.

Более того, если какой-то фрагмент биографии излагается на основе автобиографической прозы Шаламова, Тун-Хоэнштайн специально это оговаривает. Во введении акцентировано, что такой подход — зачастую единственно возможный, поскольку многие документы были

утрачены, в частности уничтожены лично знавшими Шаламова из опасения разделить его участь.

Одно из бесспорных достоинств монографии заключается в том, что в ней тщательно восстановлена история семьи Шаламовых (с. 29–52). Так же скрупулезно описан круг чтения Шаламова и охарактеризованы с художественной и идеологической точек зрения тексты, сформировавшие его интеллектуальный кругозор (с. 52–58).

Тун-Хоэнштайн обращается к языковой специфике прочитанных Шаламовым книг и рассуждает, как тот или иной текст мог повлиять на формирование его идиостиля, что воспринималось им как надежный ориентир, а что — как ложный. При этом внимание исследователя фокусируется не только на детстве Шаламова, но и на зрелом периоде его жизни, в частности, Тун-Хоэнштайн реконструирует, что читал Шаламов уже на Колыме (см. с. 245–258).

Самостоятельную ценность имеют исторические комментарии исследователя. Так, Тун-Хоэнштайн подробно описывает образ жизни вологодцев и москвичей до и после 1917 г. Отдельные фрагменты посвящены описанию московского социального контекста 1920-х гг., когда Шаламов приехал в столицу, чтобы поступить в университет. Подобные описания ценны как для иностранцев, которым в первую очередь адресована книга, так и для современного русского читателя.

Отдельно стоит отметить интерес немецкого исследователя к журналистской деятельности Шаламова в 1930-е гг. Она даже анализирует несколько его материалов на производственную тему, указывая при этом, что подобные публикации типичны для той эпохи и не должны быть исключены из исследовательского поля, поскольку так же важны при изучении жизни и литературного пути Шаламова, как и его более поздние тексты. То же говорится и о ранних опубликованных рассказах Шаламова («Ганс»,

«Возвращение», «Три смерти доктора Агустино» и др.): «Рассказы эти, однако, достойны внимания, поскольку в них можно увидеть начала повествователя, который позднее в своих “Колымских рассказах” задаст поэтологические мерки повествовательной прозы XX века. Ранние опыты приоткрывают дверь, за которой можно увидеть, как воспринимал себя Шаламов в период между 1932 и 1937 годом» (с. 165).

Примечательно и то, что Тун-Хоэнштайн уделяет большое внимание языку Шаламова.

Следует, впрочем, отметить и несколько недостатков этой работы. Описание культурного контекста СССР 1920-х гг. могло бы быть более полным. В частности, следовало бы несколько расширить раздел, посвященный литературным группировкам и их истории. Так, стоило бы несколько подробнее рассказать об идеях А.А. Богданова и А.К. Гастева, которые лишь упомянуты в качестве теоретиков Пролеткульта. Весьма скудно описана и деятельность РАППа, из членов которой упоминается только генеральный секретарь — Л. Авербах. Однако административной работой в ассоциации занимались также Ю.Н. Либединский, В.П. Ставский, В.В. Ермилов и еще несколько видных литераторов той эпохи, но их имена не названы (см. с. 106).

Однако наиболее важные замечания относятся к эмпирической и научной базе. Так, безусловная новизна монографии обеспечивается использованием материалов из архива Григорьянца. Однако определить объем и содержание этой коллекции документов по монографии невозможно. Она лишь говорит о неких тетрадях Шаламова и даже цитирует по ним его замечания о «Матренином дворе». В эпилоге говорится о фрагменте рассказа «Перчатка», не вошедшем ни в одно издание, поскольку сам Шаламов от этой вставки «потом отказался» (с. 456). Однако неясно, что

еще содержится в этих тетрадях, есть ли в записях Шаламова какие-то другие суждения, интересные для исследователей и публикаторов.

Список научной литературы также указывает на определенную исследовательскую тенденцию. Тун-Хоэнштайн обращается к различным работам о Шаламове, но чаще всего — к трудам на немецком языке. Причина понятна: книга создается для немецкоязычной аудитории, поэтому ссылки на немецких ученых наиболее актуальны. Однако Шаламова давно и плодотворно изучают в России. На сайте *Shalamov.ru* — множество статей и докладов, которые могли бы дополнить монографию Тун-Хоэнштайн.

Следует, в частности, отметить, что по информативности и проработке культурно-политического контекста монография Тун-Хоэнштайн несколько проигрывает биографии Шаламова в ЖЗЛ (2012), написанной В.В. Есиповым. Его книга содержит массу ценных сведений о первом заключении Шаламова и об устройстве лагерей для политических заключенных в 1920-х гг. Он же более подробно характеризует ранние художественные сочинения Шаламова и опыт его общения с левовцами (см.: *Есипов В.В. Шаламов. М.: Молодая гвардия, 2012. С. 73–89*). Кроме того, Есипов глубже проанализировал проблему, связанную с публикацией рассказов Шаламова в эмигрантских изданиях, — одну из ключевых для изучения формирования его литературной репутации на родине и за рубежом. Тун-Хоэнштайн уделяет этому вопросу меньше внимания — более того, локализует эту проблему в биографическом контексте Шаламова и не выходит на анализ литературно-политического контекста (ср.: Там же. С. 310–335).

То же относится и к истории с протестным письмом Шаламова в «Литературной газете» в 1972 г. С одной стороны, Тун-Хоэнштайн отводит этому сюжету

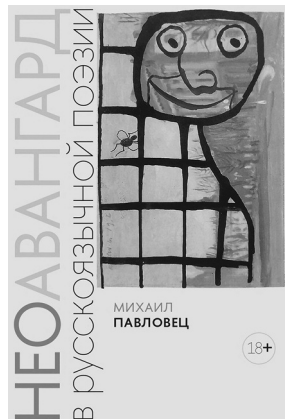
несколько страниц, на которых цитирует мемуары современников Шаламова, комментирует их дневниковые записи, рассуждает о возможных причинах отказа Шаламова от «Колымских рассказов». С другой — она не прослеживает связи между протестом Шаламова и подобными письмами других писателей — В.Н. Войновича, А.Т. Твардовского — и не обращается к биографии Е.С. Гинзбург, которая оказалась в похожей ситуации и даже давала интервью газете «L'Unità», в котором жаловалась на А. Мондадори, опубликовавшего якобы без ее разрешения значительную часть «Крутого маршрута» (ср.: *Бит-Юнан Ю.Г., Пащенко Д.О.* Протестное письмо в литературной газете как форма управления советским литературным процессом // Вестник РГГУ. Сер. «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2016. № 8; *Бит-Юнан Ю.Г.* К истории советской цензуры 1960-х годов // Россия и современный мир. 2022. № 2).

Наконец, в некоторых вопросах Тун-Хоэнштайн излишне деликатна. Она, конечно, упоминает, что во время заключения Шаламову порой не удавалось сохранить человеческое достоинство (см. с. 182–184). Однако эта мысль преподносится в гораздо более смягченном виде, нежели об этом писал сам Шаламов. В определенном смысле жизненная философия Шаламова пессимистичнее и грубее, чем она представлена в книге Тун-Хоэнштайн.

Впрочем, сделанные замечания носят частный характер. Монография Тун-Хоэнштайн — добротная и серьезная работа, выполненная с большим уважением к Шаламову и его литературному труду. Здесь есть и новый материал, и новый взгляд на поэтику автора.

Юрий Бит-Юнан

Павловец М.Г.
Неоавангард в русско-язычной поэзии: вторая половина XX — начало XXI века.



М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2025. — 536 с. — 600 экз.

При исследовании неоавангарда неизбежным становится вопрос о его взаимоотношении с историческим авангардом. Ведь тот требовал разрыва с прошлым, а неоавангард на своего предшественника опирается. М.Г. Павловец в своей книге характеризует различные варианты решения этого внутреннего противоречия. Исторический авангард во многом был связан с идеологией, политической утопией, а неоавангард действует только в сфере эстетического (с. 18). «Пролетарских поэтов» и ЛЕФ авторы неоавангарда к авангарду не относят, во главу угла они ставят ориентацию на «ценность автономного формального (прежде всего языкового и версификационного) эксперимента» (с. 36). Такой эксперимент имеет многовековую традицию, поэтому один из авторов неоавангарда С. Сигей рассматривал футуристическое письмо как существующее уже столетия, а Маяковского считал недостаточно радикальным, чтобы быть его представителем (впрочем, еще Крученых и Зданевич отрицали принадлежность Маяковского к числу

футуристов). В пределе это ведет к концепции «внеисторического» авангарда С. Бирюкова.

С другой стороны, развитие авангарда в СССР было насильственно прервано, и многие авторы стремились к его восстановлению. Павловец прослеживает воссоздание литературы на поле, выжженном репрессиями. Путь чтения от пропагандируемого Маяковского к все же легальному Хлебникову — и далее. Вначале просто кружки друзей (быть литературным объединением — опасно). Затем первые самиздатские сборники, которые не только подвергались репрессиям властей, но и вызывали критику студентов-сокурсников за безыдейность и отрыв от советской действительности. Советскую литературу неоавангард полностью игнорировал, «эпатаж, хотя и не чуждый неоавангардистам, был направлен главным образом на традиционалистов и пуристов из их собственного окружения, а не на советских обывателей, которые в большинстве своем даже не догадывались о существовании неоавангарда» (с. 78). Но уже в 1970-е появились «обвинения во вторичности и эпигонстве по отношению к традициям исторического авангарда» (с. 70).

Внимательное отношение к предшественникам ставило задачу архивации (и при возможности — публикации) наследия авангарда. «Если интенция футуристов и их единомышленников была направлена на выход за пределы прежнего искусства и создание искусства принципиально нового, ради которого они стремились поскорее разделаться со старыми художественными формами, то их наследники и продолжатели-неоавангардисты своей задачей видели завершение начатого авангардистами-первооткрывателями, музеефикацию их наследия» (с. 164–165). Ориентация на формальный эксперимент вела к разнообразным попыткам экспериментирования. Практически все рассматриваемые подробно в книге авторы (А. Кондратов,

С. Сигей, Ры Никонова, К. Кузьминский, Г. Сапгир, С. Бирюков, Г. Лукомников) были чрезвычайно многопишущими.

Исследование различий между старым и новым авангардами требует детального рассмотрения многих вопросов. Например, о различии пустотных (не содержащих слов) текстов. У символиста Александра Добролюбова за ними идущая от романтизма традиция невыразимого, на которое намекают ряды точек, у футуриста Василиска Гнедова — неопределенная пустота за заглавием «Поэма конца», у А. Кондратова — скорее идея эфемерного пузыря, близкая буддизму, материально репрезентированная пустотами на страницах. Павловец предлагает различать «пустотные тексты (созданные при помощи пустот и тяготеющие к визуальным объектам) и тексты нулевые, представляющие собой пример редукции текста к заглавно-финальному комплексу» (с. 173), к нулевым исследователь относит, например, некоторые карточки Л.С. Рубинштейна. Также важна идея вакуума как невоплощенного, как значимого отсутствия.

Сказанное о Г. Лукомникове, что он исследует «границы поэтического творчества / внеэстетической словесной игры; признаки лирического высказывания; категорию авторства и др.» (с. 426), можно отнести практически ко всем неоавангардным авторам.

Неоавангардным авторам свойственна работа с готовым эстетическим материалом, установка «на реализацию субъективности творца посредством оперирования с предшествующим наследием через его радикальную десемантизацию, овеществление, с последующим оживлением — ресемантизацией во взаимодействии с собственными смыслами» (с. 206). Это представляется очень близким к постмодернизму, как и ориентация на игру, и стремление использовать все мыслимые формальные приемы.

При чтении книги возникает ощущение исчерпанности. Кто-то из авторов,

например А. Кондратов, видел себя завершителем попытки заполнить всю матрицу жанров и видов литературы. Произведения, ориентированные на формальный прием, демонстрируют этот прием и ничего более. У Г. Сапгира Павловец отмечает стилизацию концептуализма, минимализма, конкретной поэзии, зауми, вообще чего угодно. «Отчасти это напоминает альбом — детский, дамский или писательский, владелец или владелица которого предлагает своим гостям или знакомым заполнить его пустые страницы» (с. 324). Исследователь говорит об отказе неоавангарда от семантических поисков как о реакции «на кризис “больших нарративов” и репрезентативности после опыта европейских тоталитаризмов обеих мировых войн» (с. 475). Видимо, отказ подменил попытки справиться. Ориентация на алгоритм создания ведет к текстам, похожим на полученные при помощи нейросетей. Собственно, эксперименты со стихами, написанными компьютером, проводил А. Кондратов еще в 1960-е. Относительно его образцов комбинаторики ради комбинаторики Павловец замечает, что, «наверное, далеко не все эти экзерсисы можно признать художественно убедительными» (с. 153). Но критически относиться к себе многопишущие авторы не могут. Архивирование переходит в самоархивирование при отсутствии избирательности. Прием повторяется снова и снова: «...все “нули формы”, как и образцы кумулятивной поэтической комбинаторики, в историческом авангарде можно пересчитать на пальцах» (с. 102), а в неоавангарде их множество у многих авторов. От субъекта остались роль собирателя и (довольно комичное в условиях ориентации на исторический авангард) настояние на собственном приоритете. «Особенно показателен пример Ры Никоновой, при поддержке Сигея и других “трансфуристов” любого поэта-авангардиста уличавшей в эпи-

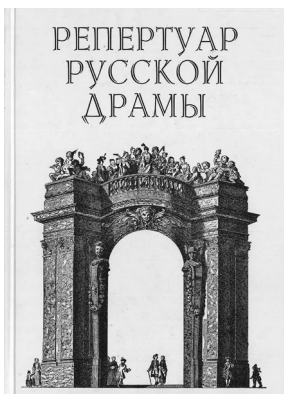
гонстве по отношению к себе и к трансфуризму» (с. 478). Авангардизм все более теряет радикальность, становится действием с оглядкой: миссия Сапгира, «с одной стороны, по адаптации форм и приемов, считающихся принадлежностью наиболее радикальных форм экспериментальной поэзии, к поэзии более традиционной, конвенциональной, с другой же — стремление максимально распатать подвергшиеся автоматизации конвенции традиционных форм, подвергнув их авангардистской деструкции — но до границ, на которых возникающие формы еще сохраняют связь со своим каноном» (с. 289). Концепция «внеисторического авангарда» позволяет С. Бирюкову поставить в один ряд и авангардистов, и неоклассика Бродского, и «разрешенный авангард» Вознесенского (с. 411). О борьбе и бунте тут речи нет: «...поэтический субъект Бирюкова — моделирует свою роль хранителя и валоризатора исторического авангарда и агента внеисторического авангарда как вполне респектабельной части общего литературного пространства» (с. 421). Ситуация пришла к равновесию: будут авторы, фестивали, конференции, но много ли это добавит? Неоавангард переходит «в субполе любительской поэзии (прежде всего объединяя некоторое число адептов поэзии формальных органичений, не претендующих на участие в литературной жизни и превративших занятия поэтической комбинаторикой в род хобби)» (с. 480).

Далее — поле авторов, для которых формальные эксперименты послужили основой для семантических поисков. Для которых важны ответственность, этика. «Референт подавляющего числа текстов [Всеволода] Некрасова — внеэстетическая действительность» (с. 386). В книге отмечается ориентация Некрасова на личное слово, максимально проверенное и уточненное. Архиваторских тенденций у него не было, если он и пытался выстроить словарь, то свой собст-

венный. И согласно приводимому в книге его же высказыванию, «способ, метод демонстрировать себя не обязан» (с. 372).

Александр Уланов

Репертуар русской драмы, 1734–1920: библиографический указатель / Рос. гос. б-ка искусств, С.-Петерб. гос. театр. б-ка; сост.: А.В. Акименко и др.



М.: РГБИ (1-й том: Артист. Режиссер. Театр), 2015–2025. Т. 1: А–Г. — 2015. — 907 с. — 800 экз.; Т. 2: Д–Ко. — 2017. — 740 с. — 500 экз.; Т. 3: Кр–М. — 2020. — 799 с. — 300 экз.; Т. 4: Н–П. — 2021. — 655 с. — 300 экз.; Т. 5: Р–Т. — 2024. — 702 с. — 300 экз.; Т. 6: У–Я. — 2025. — 1007 с. — 300 экз.

В прошлом году вышел завершающий том фундаментального библиографического указателя «Репертуар русской драмы, 1734–1920», подготовленного Российской национальной библиотекой, Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотекой и Российской государственной библиотекой искусств (странно выглядит отсутствие в этом списке Российской государственной библиотеки, входящей в число крупнейших в стране держателей драматургии наряду с участниками этого проекта). В указателе учтены публикации драматических произведений на русском языке в книгах и журналах, вышедших в ука-

занные годы в Российской империи и Советской России. Таковых в указателе зарегистрировано более 30 тысяч. Это не означает, разумеется, что было напечатано столько пьес, так как некоторые пьесы издавались многократно; например, тут учтены 131 публикация «Горя от ума», 77 публикаций «Ревизора» и 59 — «Гамлета». Но даже если было издано порядка 15–20 тысяч пьес, все равно это цифра громадная.

Нельзя не отметить, что выпуск столь трудоемкого и сложного издания был осуществлен в сравнительно короткий срок (11 лет), в то время как другие подобного рода ценнейшие библиографические проекты растягиваются если не на бесконечность, то на десятилетия. Скажем, «Сводный каталог русской книги, 1801–1825», первый том которого вышел в 2000 г., за четверть века дошел только до 4-го тома (буквы Р), «Сводный каталог сериальных изданий России» (1801–1825), выходящий с 1997 г., за истекшее время добрался лишь до 5-го тома (буквы С), а библиографический указатель «История русской литературы XIX — начала XX века», первый том которого был издан Пушкинским Домом в 1993 г., вообще не был завершен, и обещанные еще два тома так и не вышли.

Чем же ценен такой указатель для историка литературы, историка театра и историка культуры в целом? Помимо простых справок о том, что написал и где опубликовал пьесу тот или иной драматург, указатель дает возможность идентифицировать пьесы, поскольку многие, особенно иностранные, нередко печатались под разными названиями. Кроме списков пьес (в алфавите имен авторов и названий пьес, опубликованных анонимно; кстати, отметим, что ряд пьес, вышедших без указания автора, тут атрибутирован) тома содержат указатели имен с датами жизни (если они известны) и с раскрытием псевдонимов. Тем самым появляется информация о тысячах авторов, не удостоившихся включения в

многотомный словарь «Русские писатели, 1800–1917». Кроме того, указатель содержит указатель заглавий, позволяющий установить автора, если он не упомянут в источнике сведений (с подобной задачей часто встречаются публикаторы воспоминаний и переписки). Добавим, что описание каждой публикации содержит сиглы тех библиотек из числа работавших над подготовкой указателя, где она имеется. Это очень важно именно для пьес, поскольку многие из них печатались литографским способом, дающим тираж не более 150 экземпляров. Если учесть, что так пьесы издавались не для читателей и не для обычных библиотек, а для театров и специальных театральных библиотек, то станет ясно, что они интенсивно использовались, а потом нередко выбрасывались. В результате ни одна из отечественных библиотек не обладает полным комплектом литографированных изданий, а указатель облегчает поиск экземпляра нужной пьесы.

Кроме того, по числу изданий пьесы историк театра и литературы может судить о ее популярности, а по числу публикаций конкретного автора, косвенно, об интересе зрителей и читателей к его творчеству. Более того, на основе числа переводов можно судить о престиже той или иной литературы в России в тот или иной исторический период.

Текстолог с помощью указателя сможет проследить движение текста пьесы от первой публикации до последнего варианта, что особенно важно по отношению к пьесам, поскольку после постановки автор нередко менял текст с учетом реакции зрителей.

Выше шла речь о ценности указателя для исследователей. Однако он может

пригодиться и театрам при выборе пьес для постановки, издательствам при подборе текстов для издания, преподавателям вузов при работе со студентами и т.д.

Высокая оценка рецензируемого указателя вовсе не означает, что он включил все опубликованные в означенный период пьесы. Многие публикации выявить очень трудно. Авторы нередко включали пьесы в сборники своих рассказов, время от времени их публиковали бесчисленные иллюстрированные журналы конца XIX — начала XX в., сплошной просмотр которых сильно затруднил бы реализацию этого очень сложного проекта (кстати, отметим, что в указателе отсутствует список просмотренных журналов, который, конечно, необходимо было поместить). О том, что пополнение корпуса пьес этого периода возможно, свидетельствует раздел Дополнения в заключительном томе, включающий описание публикаций, пропущенных в предыдущих пяти томах (около 1400 позиций). Не следует забывать, что пьесы печатались и в газетах (например, А.С. Суворин публиковал собственные пьесы в своем «Новом времени»). Составители не ставили своей задачей учесть их, что совершенно справедливо, поскольку просмотр тысяч газет в современных условиях — задача невыполнимая. Возможно, когда газеты оцифруют, можно будет решить и ее, но пока до этого далеко. Так что представленный в рецензируемом издании обширный список, названный издателями «репертуаром русской драмы», еще будет пополняться, что будет залогом более глубокого изучения этой важной сферы отечественного культурного наследия.

А.Ф. Григорьев

Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».

Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.