литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № 201 [5’2026]

7 От редакции

ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

9 *Александра Киселева*. Никто
(Письма будущему возлюбленному)

14 *Алексей Чудиновских*. Жительницы вершин

ШКЛОВСКИЙ: РЕЖИМЫ ПУБЛИЧНОСТИ

17 *Валерий Отяковский*. От составителя

ЧАСТЬ 1. МАШИНА ПОЛЕМИКИ

21 *Ирина Сандомирская*. Шкловский как публичность

37 *Валерий Отяковский*, *Дмитрий Цыганов*. Виктор Шкловский и Борис Эйхенбаум в спорах о литературном быте

55 *Петр Будрин*. «Первое впечатление будет хаос»: «“Тристрам Шенди” Стерна и теория романа» как статья-коллаж

ЧАСТЬ 2. ОКРАИНЫ ПУБЛИЧНОГО

69 *Софья Зайцева, Владимир Турчаненко.* Формалист с киноаппаратом: сценарий Виктора Шкловского как провокация соцреализма

88 *Сергей Эйзенштейн, Олег Леонидов.* Экспертные заключения по сценарию Виктора Шкловского «По следам Пушкина»

100 *Михаил Дорогов.* «с Былдажилом он дружил»: Ян Сатуновский и Виктор Шкловский — случай литературной протекции

ПУБЛИЧНОСТЬ И ГЛАСНОСТЬ В РОССИИ В ПЕРИОД ВЕЛИКИХ РЕФОРМ: К 160-ЛЕТИЮ НАЧАЛА РАБОТЫ ОБНОВЛЕННЫХ СУДОВ

121 *Татьяна Борисова.* От составителя

124 *Александр Юрский.* Гласность, бюрократия и (не)существование публичной сферы в России периода Великих реформ

145 *Вадим Парсамов.* «Суд Божеский» и «суд человеческий» в романе Достоевского «Братья Карамазовы»

158 *Татьяна Борисова.* «Гражданин» юрист: судебная власть на страницах еженедельника кн. В.П. Мещерского в 1873 году

УКТУССКАЯ ШКОЛА: НОВЫЕ ВЕКТОРЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

172 *Руслан Комадей.* От составителя

175 *Ирина Ризнычок.* Любительство как принцип: «драное» и «наивное» в художественных практиках Уктусской школы

190 *Руслан Комадей.* От чата к архиву: раздел критики журнала «Номер» (1965–1974)

208 *Илья Кукуй.* Лирическая проза как авангардный прием: «Бедный рыцарь» Елены Гуро и «Студент Иисус» Анны Таршис

219 Приложение

Евгений Арбенев, Александр Галамага, Александр Гуз, Валерий Дьяченко, Сергей Сигов, Анна Таршис. Стихотворения участников Уктусской школы (*составитель* Р. Комадей)

ЗАПИСИ И ВЫПИСКИ

227 *Игорь Вдовенко.* Узнавания

ЭГО-ДОКУМЕНТ: ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ

235 *Павел Нерлер, Дмитрий Нечипорук.* Надежда Мандельштам о киевских художниках (два письма Николаю Харджиеву и окрестности)

IN MEMORIAM

ПРАВО СКАЗАТЬ «НЕТ». ЮРГЕН ХАБЕРМАС (1929–2026)

252 *Нэнси Фрейзер.* После Хабермаса (*пер. с англ.* Н. Нахшунова)

254 *Николай Плотников.* Философ разумного диалога

259 *Тимур Атнашев.* Разговор как форма жизни, или право сказать «нет»

264 *Татьяна Вайзер.* Сознание границ и безграничность сознания

267 *Михаил Киселев.* Юрген Хабермас и российское «осьмнадцатое столетие»

ПО ТУ СТОРОНУ ПОРЯДКА. БЕРНХАРД ВАЛЬДЕНФЕЛЬС (1934–2026)

271 *Томас Бедорф.* Феноменолог-платоник между Парижем и Бохумом (*пер. с нем.* А. Никонова)

273 *Николай Плотников.* Nostra res agitur

274 *Алексей Савин.* Ему было дело до людей…

277 *Николай Нахшунов.* Чужому больно

ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

282 *Александр Житенев.* След предметов, таящихся от нас (Рец. на кн.: Абдуллаев Ш. Очевидность юга. Собрание стихотворений. М., 2026)

289 *Евгения Риц.* Пиноккио на Луне (Рец. на кн.: Сваровский Ф. Бортовой журнал ФС 2006–2026. М., 2026)

293 *Александр Уланов.* Навстречу (Рец. на кн.: Хан С. Кабинет Глаз[Ова]. Алматы, 2026)

297 *Алексей Порвин.* Сеансы дистанции (Рец. на кн.: Скидан А. Человек кончающий: эссе о реальном искусстве. СПб., 2025)

301 *Ольга Балла.* Как бы резвяся и играя (Рец. на кн.: Шмараков Р. Немного чумы: рассказы. СПб., 2026)

305 *Татьяна Венедиктова*. Уроки литературоведу от Уильяма Джеймса (Рец. на кн.: William James and Literary Studies. Cambridge, 2026)

311 *Глеб Коломиец*. Как болит лингвистическое тело (Рец. на кн.: Zechner D. The Violence of Reading. Cham, 2024)

320 *Вера Мильчина*. «Не как обычный славист…» (Рец. на кн.: Depretto C. Littérature, sciences humaines, pratique diariste. Paris, 2025)

326 *Мартина Мекко*. Роман Якобсон в Нью-Йорке: переосмысление Соссюра и международная лингвистика во время Второй мировой войны (Рец. на кн.: Testenoire P-Y. Les cours de Roman Jakobson à l'École libre des hautes études. New York, 1942–1946. Berlin, 2025)

332 *Яков Слепков*. «"Что, папочка, хороший роман?" — "Нет, плохой"»: книга о В.Б. Шкловском и его семье (Рец. на кн.: Громова Н., Позднякова Т. Шкловские: семейные хроники. М., 2025)

337 *Мо Вэйшу*, *Мэн Яодэн*, *Се Цзинь*. Публичная сфера как новый ракурс исследования современного русского искусства (Рец. на кн.: Исследование современной художественной публичной сферы России. Пекин, 2023)

344 *Сергей Фокин*. Александр Кожев и Иосиф Сталин: мудрец и его тиран (Рец. на кн.: Kojève A. Sophia. T. I. Philosophie et phénoménologie. Paris, 2025; Rambert N. La conscience de Staline: Kojève et la philosophie russe. Paris, 2025)

358 *Александр Уланов*. Грани незамеченного (Рец. на кн.: Kleberg L. Ivan Aksyonov and Russian Modernism. Evanston, 2026)

363 *Андрей Ранчин*. Современные российские интернет-журналы, посвященные поэзии: попытка обзора

378 Новые книги

395 *Павел Глушаков*. Неизвестное письмо К.М. Симонова об издании книги О.Э. Мандельштама «Стихотворения» в «Библиотеке поэта»

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

400 *Вера Мильчина*. Международная конференция «Перевод и комментарий» (ШАГИ РАНХиГС, Москва, 3–4 октября 2025 года)

408 *Виктория Власова*. Конференция «XXII Сапгировские чтения. Круг Сапгира и не только: проблемы поэтики, текстологии, издательской практики русской поэзии конца XX — начала XXI вв.» (РГГУ, Москва, 21–22 ноября 2025 года)

425 *Софья Зайцева*. Международная конференция «Ленинградская “вторая культура” в официальном и неофициальном поле» (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, 28–29 апреля 2025 года)

435 Наши авторы

437 Summary

441 Table of Contents

445 Our Authors

Редакция

Ирина Прохорова (основатель и учредитель журнала) *канд. филол. наук*

Татьяна Вайзер (шеф-редактор) *канд. филос. наук; PhD*

Валерий Отяковский (теория) *PhD*

Кирилл Зубков (история) *канд. филол. наук*

Александр Скидан (практика)

Абрам Рейтблат (библиография) *канд. пед. наук*

Владислав Третьяков (библиография) *канд. филол. наук*

Николай Нахшунов (хроника научной жизни) *магистр политических наук*

Надежда Крылова (выпускающий редактор)

Редколлегия

Константин Азадовский
кандидат филологических наук

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

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

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

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

Ханс Ульрих Гумбрехт
PhD. Стэнфордский университет, профессор

Евгений Добренко
PhD. Университет Венеции Ка-Фоскари, профессор

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

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

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

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

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

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

Пекка Песонен
PhD. Хельсинкский университет, заслуженный профессор

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

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

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

Александр Эткинд*
PhD. Европейский университетский институт (Флоренция)

Михаил Ямпольский
доктор искусствоведения. Нью-Йоркский университет, профессор

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

От редакции

Начиная со «Структурной трансформации публичной сферы» (1962) Юргена Хабермаса, дебаты о статусах, формах и изменениях публичности в разные исторические периоды стали одним из стержней социальной критики в гуманитарных науках. В англоязычную традицию книга вошла только в 1989 году, но сразу породила целую критическую традицию и потребность вырабатывать альтернативные концепции публичной сферы с опорой на и в полемике с Хабермасом. Спустя полвека после публикации классической работы немецкого философа в НЛО вышел сборник «Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России» (2021), который с опорой на Хабермаса задавал рамку для разговора о титульной проблеме на локальном материале[1]. 201 номер нашего журнала отдает дань памяти Хабермасу (1929–2026) — не только тематической подборкой *In Memoriam*, в которой наши авторы (в том числе его ученица и критик Нэнси Фрэйзер, благодаря которой Хабермас стал одним из самых дискутируемых авторов в англоязычной научной среде) пишут о значении его наследия, но и несколькими блоками статей, которые обращаются к проблеме различных форм публичности в российской истории.

Раздел «Теория» содержит блок «Шкловский: режимы публичности» (Сост. В. Отяковский), в котором освещаются разные стороны литературной репрезентации одного из самых известных советских теоретиков и культурных героев эпохи Виктора Борисовича Шкловского (1893–1984). На протяжении своей длинной жизни Шкловский успел побывать как политическим оппонен-

1 Из публикаций в «НЛО» см. также: «Синдром публичной немоты». История и современные практики публичных дебатов в России / Под ред. Н. Вахтина, Б. Фирсова. М.: Новое литературное обозрение, 2017; *Хабермас Ю.* Новая структурная трансформация публичной сферы. М.: Новое литературное обозрение, 2023; История политических языков и режимы публичности (Сост. Т. Атнашев, М. Велижев) // Новое литературное обозрение. 2018. № 151; (Поздне)советские публичные сферы (Сост. Т. Атнашев, М. Велижев) // Новое литературное обозрение. 2020. № 164.

том устанавливающегося режима большевиков, так и признанным официозным писателем; он транслировал свою позицию для узкого круга профессионалов и выступал с ортодоксальными передовицами в партийных изданиях. Стратегии Шкловского в блужданиях по разным закоулкам проблемной советской публичности подробно рассматриваются в статьях Ирины Сандомирской, Валерия Отяковского и Дмитрия Цыганова, Петра Будрина, Софьи Зайцевой и Владимира Турчаненко, Михаила Дорогова.

В разделе «История» публикуется кластер «Публичность и гласность в России в период Великих реформ: к 160-летию начала работы обновленных судов» (Сост. Т. Борисова), в котором рассматривается один из ключевых моментов становления общедоступной публичной сферы в истории Российской империи. Именно судебная сфера с ее сочетанием власти, дискуссионного характера и рациональности распределения информации оказалась одним из самых важных элементов реформационного проекта. К вопросам судебных обсуждений подключились ведущие публицисты и писатели эпохи, что продемонстрировано в статьях Александра Юрского, Татьяны Борисовой и Вадима Парсамова.

Блок статей в разделе «Практика» «Уктусская школа: новые векторы исследования» (Сост. Р. Комадей) в заглавии не содержит слова «публичность», но, в сущности, примыкает к общей дискуссии номера. В нем на обширном архивном материале освещается деятельность неоавангардного объединения неофициальных художников и писателей, которое на протяжении примерно десяти лет существовало в Свердловске с середины 1960-х годов. Оказавшиеся в ситуации невозможности прямого общественного высказывания художники-нонконформисты создают как бы собственный вариант теневой, маргинальной публичной сферы. В ней существуют свои (пусть машинописные) периодические издания, и их страницы посвящены оживленным полемикам на темы, важные узкому коллективу, но экстраполяция которых оказывается принципиальной для всего этоса теневого советского человека, ищущего столь парадоксальную вещь, как возможность высказывания изнутри собственной «зоны вненаходимости». Об истории этого объединения пишут Ирина Ризнычок, Руслан Комадей и Илья Кукуй.

Помимо этого, вы найдете в номере *In Memoriam* одной из крупнейших фигур современной феноменологии — Бернхарда Вальденфельса (1934–2026), который сочетал в своих работах классическую феноменологию с культурными исследованиями «Чужого». Он состоял с Хабермасом в продуктивном заочном споре-диалоге и разрабатывал концепцию респонзивной рациональности, открытой к различиям, инаковости и чуждости. Он был не только философом, но и чутким человеком, и публичным интеллектуалом. С ними обоими ушла целая эпоха, но осталось необозримое наследие мысли, культура самосознания и сознания Другого.

Изящная словесность

18+

Александра Киселева

Никто

(Письма будущему возлюбленному)

Кто тебя обидел?
Полифем: Никто
Кого ты любишь?
Я: Никого

(17.12)

Никто, Пенелопа — это женщина или это комнаты, наполненные светом и тенью, как глаза наполнены взглядом? Я была плохой Пенелопой, мне отдавали ключи. Потом возвращались, и меня оскорбляло то, что я — место. Теперь я сама захотела родить ребенка с тайным умыслом — чтобы он стал моим домом.

(17.12)

Никто, я рада показывать безумие в этих письмах к тебе. Часто безумие — последнее быстрое движение, доступное женщине. Но пока я лишь исполняюсь настроения, сидя в стороне в блеске праздничной ткани.

(27.01)

— Кто твой любимый?
— Никто
— Никто
— Никто
Каждый раз отбивается горло у кувшина.

(31.01)

Вот загадка. Паучиху приглашают плести, но постоянно бьют башмаком по полу и по стене. Мать моя была пугливой паучихой. И ее паутина ходила вокруг огромных дыр — с пушечный выстрел. Дыр от громких размолвок, сомнений, оглядок. Недоверия в любви. Почему паучиху приглашают? А не наоборот. Почему ей обязательно плести на ветру? Кажется, мама нашла ту стальную нить, которая стягивает все, только сейчас. Когда столько в жизни прошло.

(08.04)

Злой и оборванный разом от листьев, как прут. Таким был мой любимый в конце любви. Спустя несколько шагов он вызывал слезы, больно ударяющие в глаза.

(11.04)

Что значит возлюбленная? Она будет вынесена из этого дома, вся в перекрученном и задранном уцелевшем золоте. И не захочешь ей больше изменить ни в чем. А все остальные сгорят. И некоторые навсегда и для всех, от унижения и слез.

(16.04)

Поздно видишь меня. Когда мое лицо уже изменено. Как со временем изменяют болезни или подпитие. Кто способен к любви? Вовсе не юные и не нежные. Нет во мне больше заботы и мягкости — это был второй удар. Не могу больше слышать, видеть и верить — это был первый. Языком любви свободно владеют уродцы. И они бесконечно доживают так свою жизнь.

(30.04)

Никто. Видимо, я была проткнута. И что-то из себя упустила. Если соглашалась, любя, брать нелюбовь. Потом я уже не хотела смотреть на солнце. Тело с отрезанной головой ищет понятный язык и находит удивительный, тихий и слепой мир боли.

(03.06)

«Что же во мне хорошо?» — спросил мой любимый. И теперь я уже отвечаю тебе, *Никто*: «Болезнь». В каменном сердце лучше всего камень. Каким бы оно было сердцем живым? Болезнь известнее темноты, которую она прикрывает. Как залитые светом ночные листья.

(22.07)

Возлюбленный, будем не делать ничего из того, что делали, будем не делать ничего и, возможно, еще испытаем поэтическую судьбу. Солнце, но нет

тяжести в солнечном сплетении. Дрожь воздуха, но нет тревоги. Белая пыль на загорелой спине рабочего. Но нет ни того, что он строит и красит. Ни тех, с кем он — не случай, а трудная жизнь. Я не вижу. Любовь и абстрактная поэзия бесчувственны. Но это — тон дрожащего воздуха.

(09.08)

Нет тебя нет тебя нет тебя нет тебя нет

(17.08)

Молодость многих. Его тело — подвергшаяся легкому забвению молодость многих. Я прикладываю ухо к голубоватой спящей спине любовника и слушаю молодость. Но скорее это стена и шум моего собственного кровообращения. Молодость непреодолима. На ней можно плакать, как на камне. Ее можно оставить. Я прикладываю щеку и знаю о нарастающем ожоге.

(23.09)

Сегодня я истыкала иголками твое лицо и вогнала мелкие щепки под твою прекрасную кожу, будущий возлюбленный. Чтобы ты разорвался на свет, как звезда. Я вывесила на заднем дворе простыню с черным вскрытием душевной плевы. Скомканную и засохшую простыню безответной любви. Делая больно, любимый поддавался в моем сердце деменции и становился младшим братом. Черный флаг боли и кровосмесительного стыда, которым я теперь набиваю рот. И посасываю, стоя утром во дворе.

(2021–2022)

VIII

(25.09) Н.Л., В.Х., Н.А.

Милый отморозок, Россия — нора. Слышишь мокрый нос норной собаки? Цапля поджала одну ногу. Россия — ветка, сложно с нее не упасть. Россия — осознанное сновидение. Дальше, дай увидеть дальше.

(01.10)

Милый отморозок, интервью с женщиной на улице. Пара теперь мне на торте — мертвый солдатик. Приказ о нашей свадьбе подписан в Кремле. Вместе стоим мы на горе взбитого крема. Но я не знаю его, не люблю, не узнаю.

(10.10)

Милый отморозок, мое тело стало уроком? Возможно плохим. Уроку положено не сходить со своей страницы — прыгать из алгебры в геометрию, историю,

литературу. Не могу прочитать. Из «дано». Мужчины идут там с ножа в салат. Женщины удивленно вальсируют, вальсируют, оступаясь, вальсируют за черным плечом.

(2022)

P.S.

(23.11)

Милый отморозок, песня для женщины в баре:
«Когда-нибудь у меня уже не хватит денег купить вина года моей любви к тебе».

(2023)

Пенелопа

(30.06)

Любимый, вышивка на мозге расцвела теплыми фиолетовыми пятнами. Ты так близко, хотя далеко. Зашит в моей голове. Что я кручу ею и не могу на тебя посмотреть.

(04.06)

Стеклянные глаза статуи треснули изнутри. Это было вечером, во время грозы, но никак с ней не связано. Просто тут было тише, и раздался этот щелчок. Как внезапный результат долгих печальных раздумий.

*

Пан

Щелкает зажигалкой Пан, выходя Ночью на берег из леса

Говорят, был смертным Пан

Трезвый Пан. Я же выхожу из закрытого бара. Осень теплее

*

Игрушка

Ток ток ток
Сломанная заводная лошадка
Сама дойдет в мешок

*

Воспоминания игрушки

Сломанный мозг
Нежной плюшевой обезьянки.
С двумя магнитными лапами.
На шее у злого отца. На шее у парня

*

Пенелопа, детский рисунок

Домик уютный
Пенелопы
С трубкой во рту
Стоит на крыше

Настольные игры
Во время ненастья

*

Итака

После панической атаки в далекой хижине Пенелопы игрушки садятся обратно над цветными карандашами и лото и отбрасывают взгляды, вызывающие у детей столбняк вечернего времени. Под управлением темной руки медведь составил фразу:

Итака — бяка, кака

(2023—2024)

Алексей Чудиновских

Жительницы вершин

Через могилу Курёхина мы проходим к тебе в комнату — город в лиловой пыли нойз-рока. Я тьмой слов на незнакомом языке пролажу между Луной и стенами. Ближе к твоему зрению (2+2=Искренко). Слева языки времени перелистывают конечную цель. Справа мокротный снег и литий освещения. Выкрики: русский квир! русский квир! И никак не возвращается ветер… Мы делим с тобой один на двоих шлем россгвардейца. Жизнь как в несколько слоев черная фреска Ротко. Просвечивает. Видно каждое твое слово в сердце. На тысяче слов ты произносишь, что жизнь перешла на вражескую сторону, и теперь каждая ее рука против меня. Глобус, Чаплин, Чезаре. Твое заклинание от грешных смыслами слов■ми. Млечный путь от внутренней раны к стране из костей. И на каждом шагу могила Сергея Курёхина.

* * *

Исправительные зеркала бритвами отражений срезают копию моего лица. По обочинам слов разбросано нижнее белье. До ремиссии еще целый лес водяных знаков. Швы и бинты изображают журавля в небе. Пуля вылетает из моей головы навстречу этой птице. Воздушные шары-рецепты закрывают Солнце. Полутораглазые капли дождя падают в клетку любовника. Там — его способ находить любовь среди шоколада, лаваша и кока-колы. Он называет это окреслости, е…ня внутри. Ноги втоптаны в стены, место — не больше таблетки. Болезнь из миски моим телом кормит собаку. Нет, щенка в матери. Если он доживет до меня, то родится в мой дом. Где калории на 360°, динозавры и диван. Цапля-рабица не взлетает, окружает селфхарм — от меня. Надрезами. Пациент ползет по отражению прошлого, по клавиатуре кипятка. Чуть в сторону, и оригинал жизни будет жить дольше, чем то, что им написано.

* * *

Обживем ненасытную кровь и намажем на рану от города. Ты вернешься домой — вся из промоин и окон разбитых. Достоевский на входе в обломках Лотреамона сложил свои крылья — фонари в петли песен ждут своих звонарей. За стеной человеческий студень блестит, как волосы из головы Павла Филонова. Ложится мгла на старые ступени. Смеется трилобит над неустроенностью дней. Мы сочинили для тебя, любимый Воид, яйцо в стихах под ропот жительниц вершин. Его разбей о голову — и желтой кровью попеременно мажь то Вомбу, то пепел на ресницах книг. Нас в кладовую солнца от любви по карте тропп ввели под звуки Деф. Где наше МЫ совокупляло души и мосты, как в кукольном мультфильме о Дельфине. Чтоб тело в форме облака-и-дрона продолжало жить — от вкусного обеда до мыслей о расщеплении материй.

* * *

Я устроился на работу в канцелярию восьмерок. Там, где резервы в руках
у селедки. Дважды в день стикеры клеят на испытательное тело. Оно голое,
как Луна на рогах у козла. Ты облизываешь микросхемы и идешь на обед.
Сточные звезды берез на тарелке-лице. Молоко на губах у коллеги. Скрябин.
Крест. Мы смеемся над шутками из будущего. Наш смех в прошлом. Сейчас
мы голые. Из животиков вываливаются винтики и осень. Фрезеровщик
Алеша рожает фронтовика прямо в курилке при всех. В утробную слякоть.
Я стою на коленях желторотого и признаюсь за поэзию. Моросит мороженое.
Зябко. Электрические яйца. Читалка. Мне плевать, если мы войдем в историю
как варвары. Кожа змеей скользит по экрану смартфона. Мы расселись на
дереве го́лоса и хором поем азбуку Сникерса. 666. Но пароль не подходит по
сроку. Ты берешь меня как снежок грязи и бросаешь в темноту слова. А там
меня уже дожидаются геи Хрюша и Степашка.

* * *

Скоро наступит сейчас — и на подобном вопросе вздрогнет земля. Это ее
языком я писал поезда — антропофагов, червей, чудеса — уходящих за край
твоего лица. И от слов становилось светло. Это о нас. За стеной, за забором,
за словом. Прежнее тело любимого человека уменьшалось до города. Я
знаком с каждой минутой твоей смерти. Наши друзья, серафимы аборта,
в противогазах штурмуют начальные школы от третьего лица. Это вездец
на таблетках свежевыжатых и нерабочих. Для нас опоздали война, человек
в камуфляже Пьеро, но скоро и эта солнечная требуха встанет на ноги. В моем
случае — ASMR для мыслей ЗАЧЕМ. Граффити на внутренней стенке болезни.
Это она соединяет нас — белая дыра в откушенных головах, один к одному,
как вдова арендной платы.

* * *

1) Сталин доступны обновления смерти. Вместо жизни1 високосное слово
ABIBAS. Твое увеличительное сердце для трещин в пустоте.
Счастье_1935_1998.mkv Депрессия Диплом Деревья в форме вертухаев.
Утка-маляр приросла к небу-лезвию, и это солнце поездом в агитационной
росписи Тышлера ползет по страницам полн. собр. соч. вопроса Зачем.
2) Чтобы тебя увидеть, я подбираю альтернативу словам. Троцкий луюбил
ледорубом трутня Пушкина. Трижды. Кошка его фантазии по имени ФСИН
родила двух щенят. Чайка и Чайка, оба магнетизм. Мы в баре2. Я твое
молчание. Искремас. Бабадук. Михалков. Сейчас ты ближе меня к тому, что
я хочу сказать. И эти слова между нами лежат, друг к другу окончаниями.

* * *

Чмоки выбрали себе имена. Сейчас. Вагон перевернут, санитар очищает
от смерти жизни. Между листьями и деревом. Веточки в сердце.

Энциклопедическая пустота. Их еще не было. Его и ее. До перехода через мост настоящего. Горькие облака бьют стекла в окнах воспоминаний. Комиссар застрелился еще ребенком. Стена ведет в лабиринт. Это выход. Она — Тата, он — Ника. Обращенные против себя. Созвездия. Две световые старухи крутят чертово колесо, транспорт будущего. Их раны ползут по воде. Рассвет. 666 страница дня. Оружие сердца произведено в космосе. Там моя любовь носит кимоно. Ее имя Тата или Ника, вместе со мной.

* * *

В пламени моего зрачка спит бисквитный треугольник твоей головы. Угольная форма ночи, наш нерожденный ребенок, кричит переводами на достоевский язык. Протезы смастерили ему изо льда и шампанского. Чтобы не потеряться среди смерти, на деревьях засечки сделаны файлами mkv. Зрение этого маяка только ночью ведет нас обратно, к оригиналу времени. Ее тело нефтью опрокинуто в зеркало звезды. В дыхание вставлены стразы, убийства, ледяное пламя. Пешие камни брошены в окна, лобовые стекла и лица правителей. Фокусники зарезаны понарошку. Эта сказка возле придорожной заправки сдавлена восьмерками речи, с открытым ко всему новому черепом. Мгновение с петлей на шее лежит на мостовой. Выстрел. Я в черной пыли пожара пробираюсь сквозь собственное тело. К тебе. Один твой день причастен к тени моей, что до сих пор на земле. И это движение человека посыпано крошками неба. Начало положено.

Шкловский: режимы публичности

Валерий Отяковский

От составителя

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_17

Valerii Otiakovskii
From the Editor

Валерий Отяковский
Журнал «Новое литературное обозрение», редактор; PhD
valeriiotiakovskii@gmail.com.

Valerii Otiakovskii
New Literary Observer, Editor; PhD
valeriiotiakovskii@gmail.com.

Едва ли можно назвать хоть одну фигуру русскоязычной теории, о которой в последние годы говорилось бы так же часто, как о Викторе Борисовиче Шкловском (1893–1984). Разработка наследия формалистов, длящаяся на протяжении уже нескольких десятилетий, не стихает, а только набирает обороты и, возможно, выходит на свой пик[1]. К изучению формального метода и его окрестностей подключаются новые поколения исследователей — тех, для кого труды

1 Из ярких примеров последнего времени стоит назвать специальные тематические выпуски журналов «Slavic Literatures» (2026. Vol. 160) и «Poetics Today» (2025. Vol. 46. № 3–4), посвященные формализму, а также полемику с этими журналами, предложенную на страницах «Ab Imperio» (2026. № 1). Шкловскому посвящена недавняя книга: *Bulatova A.* Viktor Shklovsky's Involuntary Modernism: Writing and Other Bodily Functions. London: Bloomsbury, 2026; заглавное эссе этой работы публиковалось в «Новом литературном обозрении» (2015. № 3 (133)). См. также обширные главы о Шкловском в новых книгах: *Skakov N.* Reorientalism: From Avant-Garde to Soviet National Form. New York: Columbia University Press, 2025. P. 43–83; *Budrin P.* Laurence Sterne and his Readers in Early Soviet Russia: The Secret Order of Shandeans. Oxford: Oxford University Press, 2026. P. 113–161 (ср. публикации автора в «Новом литературном обозрении» (2026. № 1 (197)) и в настоящем блоке); *Oushakine S.* Dynamising Things: Essays on Objects, Relations, and People. Leiden: Brill, 2026. P. 106–133. В 2024 году в Италии был запущен специальный журнал «Journal of Studies in Russian Formalism» («Временник русского формализма»), на данный момент вышло два номера, в каждом из которых Шкловский играет важную роль.

Шкловского являются не архивом, нуждающимся в реактуализации, а уже размеченной территорией, ценность и продуктивность глубинной разработки которой очевидна. Хочется предположить, что новый этап изучения формализма — условно говоря, связанный с завершением антологии «Формальный метод»[2], которая подвела итоги предыдущей волны интереса к феномену, — определяется повышенным вниманием к социальному аспекту существования раннесоветской теории, ее историзации на новых началах.

Для «Нового литературного обозрения» Шкловский был важным героем буквально с первых номеров журнала. В числе первопроходческих работ о нем, появившихся на наших страницах, можно назвать статьи Александра Галушкина, Сергея Зенкина, Ильи Калинина, Яна Левченко, Джессики Меррилл и многих других; отдельно стоит упомянуть ряд тематических блоков о формализме и масштабный двухчастный кластер «Виктор Шкловский. Фигуры и жанры теоретического воображения», растянувшийся на два номера журнала (№ 128, 133). Принципиальным этапом в освоении наследия теоретика стал выход собрания сочинений Шкловского в «Новом литературном обозрении», начавшийся в 2018 году томами «Революция» и «Биография» (под ред. И. Калинина) и продолжившийся в 2026-м томами «Ремесло» и «Быт» (под ред. В. Отяковского, Д. Цыганова).

Настоящий блок статей родился в процессе работы над последним из упомянутых томов как его продолжение и проблематизация. Вопрос о литературном быте, ставший камнем преткновения в развитии позднего формализма, наводит ракурс разговора на социальную прагматику и положение изучаемого объекта в своем поле; этот же вопрос можно перенести на саму фигуру аналитика. Автор яркой биографии, которая оказалась когерентна письму, Шкловский воспринимал свою жизнь как теоретическую проблему, а теоретические споры как вехи личного пути. Вероятно, именно поэтому в культурном секторе советской публичной сферы он занимает гибридное положение актора, находящегося на кромке сразу нескольких категорий: он связан с узкоэлитарным академическим сообществом, но также и регулярно обращается к читателю со страниц центральных газет; занимается сугубо цеховыми проблемами кинопроизводства, но заставляет широко о себе говорить критиков и пародистов; бесконечно «занимает эфир» разнообразных заседаний и совещаний, хотя и неспособен к сколько-нибудь стабильной институционализации. Шкловский — «официоз», в нужный момент поставляющий идеологическую передовицу, но к нему же обращены надежды и просьбы о протекции молодых авторов андеграунда, которые видят «своего» и «авангардиста» даже сквозь добротный пиджак преуспевающего переделкинского совписа.

Понять в деталях специфику публичной видимости Шкловского возможно лишь при условии значительного расширения корпуса доступных источников, начиная, прежде всего, с его собственных текстов, — в этом отношении объемное собрание сочинений оказывается важным подспорьем, давая доступ к целому ряду не переиздававшихся работ разных лет. Другим основанием настоящего блока стала подготовка переписки Шкловского с его ближайшими друзьями и коллегами по ОПОЯЗу Юрием Тыняновым и Борисом Эйхенбау-

2 Первым трем томам этой антологии на страницах «Нового литературного обозрения» был посвящен специальный разговор в рубрике «Книга как событие» (2019 № 3 (157)). Разговор об этом издании продолжится на страницах нашего журнала.

мом (Новое литературное обозрение, 2026; под ред. В. Отяковского, В. Турчаненко, Д. Цыганова). Становящийся наконец-то доступным, этот источник позволяет проследить поздне- и постформалистскую траекторию Шкловского в максимальном приближении. Вопрос о динамическом положении теоретика в научном и литературном сообществе, таким образом, смыкается с вопросом о построении полноценной интеллектуальной биографии, существующие попытки которой вряд ли можно признать удачными.

Этот набор положений определил композицию и структуру настоящего блока. Представленные здесь работы при всей разнице авторских установок и жанров (эссе, проблемная статья, вступление к публикации) сходятся в стремлении заострить вопрос: как сходятся разные режимы публичности Виктора Шкловского?[3]

Первая часть блока — «Машина полемики» — посвящена тому, как теоретик реализует себя в прямом столкновении со своей аудиторией. Эссе **Ирины Сандомирской** «Шкловский как публичность» проблематизирует феномен речи теоретика, устное существование того, кто известен прежде всего своими печатными работами. Внимательное изучение записей его разговоров, афоризмов, анекдотов и острот позволяет поставить вопрос о границах компромисса Шкловского и формировании «символических технологий» существования автора.

Статья **Валерия Отяковского** и **Дмитрия Цыганова** «Виктор Шкловский и Борис Эйхенбаум в спорах о литературном быте» предлагает пересмотреть принятый в историографии подход к поздней стадии формализма и реконструировать условия появления в печати известной статьи Эйхенбаума «Литературный быт», равно как и ее рефлексы в историко-литературных сочинениях Шкловского на рубеже 1920-х–1930-х с широкой опорой на переписку формалистов. Историзм, пестуемый Эйхенбаумом в момент теоретического слома, оказывается единственной платформой, на которой возможен последний коллективный проект экс-ОПОЯЗа по изобретению культурной традиции советского проекта, и именно Шкловский, почуявший мощный символический потенциал такого хода, был главным энтузиастом несложившейся формалистской истории литературы.

Наконец, статья **Петра Будрина** «“Первое впечатление будет хаос”: “Тристрам Шенди’ Стерна и теория романа” как статья-коллаж» предлагает опыт внимательного чтения брошюры Шкловского об английском писателе. Исследователь помещает эту работу в контекст западного стерноведения и современных Шкловскому отзывов о ней, пытаясь понять механизм, согласно которому работа, воспринятая критиками как неудачная в академическом отношении, оказалась столь продуктивным феноменом теории. Автор показывает, как Шкловский разламывает научную коммуникацию революционного периода, создавая иную, неуниверситетскую модель знания о литературе.

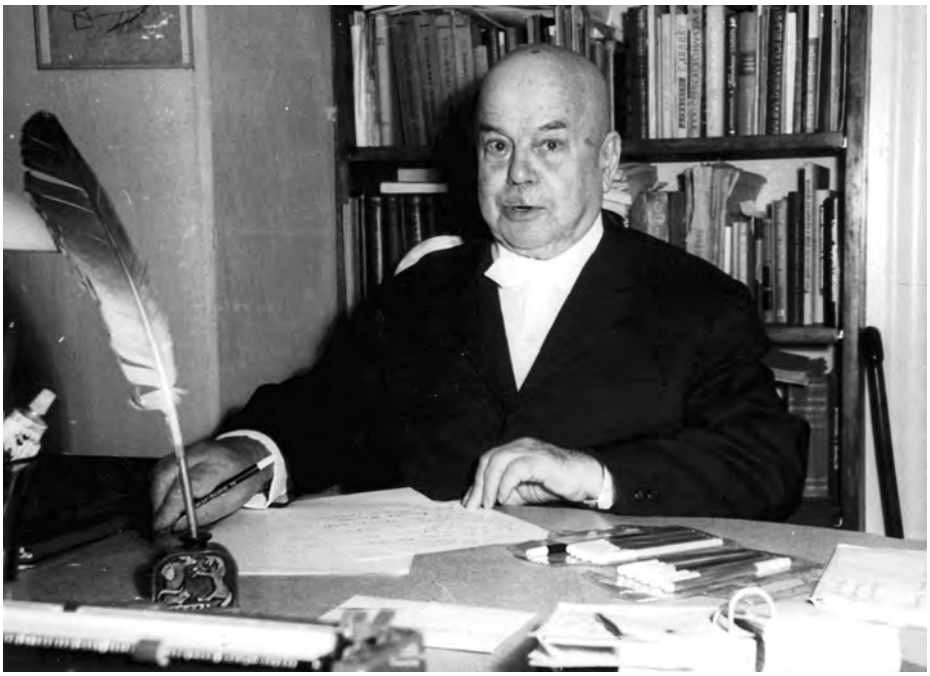
Вторая часть блока, «Окраины публичного», посвящена некоторым специфическим случаям, в которых проявляется мерцающая природа социальности Шкловского. Статья **Софьи Зайцевой** и **Владимира Турчаненко** «Формалист с киноаппаратом: сценарий Виктора Шкловского как провокация

---

3 В постановке вопроса мы опираемся на этапный в этом отношении сборник: Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России / Сост. Т. Атнашев, Т. Вайзер, М. Велижев. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

соцреализма» реконструирует историю нереализованного сценария художественно-документального фильма «По следам Пушкина» (1935–1937). Авторы кропотливо восстановили историю этого текста, сохранившегося в трех версиях, и сложный узел биографических, идеологических и отчасти эстетических проблем, которые не только оставили этот сценарий «на полке», но и вызвали судебное разбирательство. В качестве приложения к статье публикуется важное свидетельство крайне специфической формы сталинской судебной публичности, а именно экспертные заключения по этому сценарию, которые подготовили Сергей Эйзенштейн и Олег Леонидов. Посредством экспертиз коллеги по цеху старались защитить Шкловского от нападок партийных идеологов, пытавшихся запретить фильм через обращение к удобной идеологеме «формализма».

Завершает блок публикация **Михаила Дорогова** «“с Былдажилом он дружил”: Ян Сатуновский и Виктор Шкловский — случай литературной протекции», в которой подробно описан редкий случай соприкосновения и сотрудничества теоретика с литератором из мира андеграунда. Шкловский выступал как покровитель одного из поэтов Лианозовской школы, помогая писателю найти форму существования в советской литературной системе, щедро делясь своим символическим капиталом не только на уровне личных рекомендаций, но и в публичном пространстве, упоминая Сатуновского в своих публикациях, включая предисловие к одной из первых печатных советских книг поэта.



Илл. 1. Виктор Борисович Шкловский на даче в Переделкине. Вторая половина 1970-х (Архив литературной жизни XX века Дома творчества Переделкино)

Часть *1. Машина пол*емики

Ирина Сандомирская

Шкловский как публичность

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_21

Irina Sandomirskaja

Shklovsky as Public Sphere

Ирина Сандомирская
Университет Седертерна, почетный профессор; кандидат филологических наук
irina.sandomirskaja@sh.se.

Irina Sandomirskaja
Södertörn University, Professor emeritus; PhD
irina.sandomirskaja@sh.se.

> «Всякое движение души у меня сопровождается выговариванием. И всякое выговаривание я хочу непременно записать. Это — инстинкт. Не из такого ли инстинкта родилась литература (письменная)?»
>
> (Розанов, «Уединенное», с. 107).

Говорение как энергия заблуждения

В семидесятые годы Виктор Шкловский часто вел беседы с соседом по квартире, поэтом и литературным мистификатором Владимиром Лифшицем, который записывал за классиком остроумные высказывания и поучительные афоризмы. Опубликованная спустя много лет после смерти обоих, эта запись получила название «Устный Шкловский». Устность — примечательное свойство Шкловского как публичной фигуры; поздний Шкловский — а именно от «устного Шкловского» поздних лет осталось больше всего письменных свидетельств — живет в частном разговоре, как на хоть и небольшом, но вполне публичном форуме. Он никак не препятствует записыванию его слов с последующей передачей, пересказом, распространением — остроты его действительно передавались из уст в уста. Этим он отличался от нормального советского человека, который даже при «вегетарианском» режиме позднего социализма

опасался такого рода гласности. Шкловский же сознавал уникальность собственного, как он выразился, «таланта разговорщика». Но видимо наслаждение, которое доставляет возможность высказаться острым словом, для «разговорщика» сильнее осторожности. Вот, например, как кратко и точно он сформулировал в разговоре с Лифшицем, в чем существо отношений между дискурсом и реальностью в позднем СССР:

> Наши обстоятельства можно сравнить с селедкой, завернутой в газету. Газета промасливается и начинает вонять. Тогда поверх этой газеты селедку заворачивают в другую газету. Та тоже промасливается и начинает вонять. Заворачивают в третью и т.д. А затем обнаруживается, что самой селедки вовсе и нет, а есть только промасленные и вонючие газеты[1].

Нельзя не оценить информативную емкость этой шутки: в предельно сжатой и образно-наглядной форме — соотношение между идеологией (газета) и экономикой (селедка); между идеальным и реальным; между духовными и материальными потребностями, «неуклонный рост» которых «полностью удовлетворялся». Здесь все минимально необходимое для жизни исчезает (пресловутый дефицит всего), а символическое, наоборот, разбухает и в конечном счете замещает собой то, что питает жизнь: газеты впитывают в себя селедочный жир, а от селедки в конце концов не остается ничего, кроме дешевой вони пустых, ничего не значащих слов.

Примечательно также, что окружающие прекрасно понимали, о чем идет речь, и умели оценить блестящую форму остранения в иносказаниях такого рода. Говорение Шкловского создавало вокруг себя аудиторию, хоть и не большую, и, значит, уже не было явлением приватного пространства, но своего рода иной формой публичности, младшим жанром публичной речи, литературным творчеством в устном воплощении. Говорение такого рода было для него и для его слушателей — очных и заочных, получателей его высказывания в пересказах из вторых и третьих уст — формой общественного присутствия. С этой точки зрения устного Шкловского буду рассматривать и я в этом эссе.

По собственному признанию, за свою жизнь он наговорил больше, чем написал. Мы должны быть благодарны тем, кто записывал его речь; титаническую и самоотверженную работу его последнего секретаря Александра Галушкина, который оставил нам целую книгу «включенных наблюдений», следует считать бесценной услугой русской культуре. Записывали много, но еще больше не записывали. Мы не знаем, например, о чем разговаривали между собой два мастера «работы с голоса» — Шкловский и Мандельштам, встречаясь в гостях у третьих лиц[2]. Так, Эмма Герштейн вспоминала, как, разговаривая, «ходили по диагонали комнаты навстречу друг другу и спорили. Каждый развивал свою мысль с таким количеством “опущенных звеньев”, что трудно было что-нибудь понять в этих синкопах»[3]. А стоило бы прислушаться: спор шел о стихотворении Мандельштама «К немецкой речи» и имел место вскоре после

---

1 Устный Шкловский / Вступ. заметка и публикация Э. Казанджана // Вопросы литературы. 2004. № 4. С. 360.

2 *Шиндин С.Г.* Мандельштам и Шкловский: фрагменты диалога // Тыняновский сборник. Вып. 13. М.: Водолей, 2009. С. 352–368.

3 *Герштейн Э.Г.* Мемуары. СПб: Инапресс, 1998. С. 35.

того, как «Шкловский ездил на Беломорканал для свиданья с каким-то своим заключенным родственником»[4].

Мы можем судить лишь о пространственной организации этого разговора, который поразил Герштейн не содержанием, а синкопами — сбитым ритмом, метрическими пропусками. Собеседники ходят по комнате, сходятся и снова расходятся, и в соответствии с этим движется диалог — понимание и согласие или непонимание и несогласие — в общем пространстве развития общей мысли, которая перекидывается от одного к другому, из уст в уста. Разговор — это нелинейное во времени и пространстве движение мысли, которое строится совместно в общей речи между двумя собеседниками. Тогда как повествование развивается от начала через середину к концу и сохраняет эту линейность, даже если для выразительности нарушает ее тем или иным нарративным приемом, разговор по своей природе не может не ходить кругами, не возвращаться к уже сказанному или забегать вперед, не уточнять или брать назад, не подтверждать или опровергать уже сказанное; не разветвляться бесконечно, блуждая в отступлениях, вольных или невольных повторах и в иносказаниях, в поисках выпавшего из памяти слова. Разговор есть в чистом виде «энергия заблуждения», поиск в совместном блуждании смысла, который существует ровно столько, сколько длится разговор, и исчезает, когда собеседники теряют интерес к теме. Разговор — это когда двое (как в данном случае) равно активно участвуют в совместной «работе с голоса», но от этой работы не остается никакого следа, никакого памятника, кроме смутного воспоминания о его пустотах — «синкопах».

Шкловский как присутствие

...Картонные позы, невыразительные лица, одинаковая форма одежды — таким возникает в памяти и воображении обобщенный образ группового фото членов Союза писателей, снятого по какому-нибудь официальному поводу. Из их числа, и особенно на руководящих позициях, мало кто из них мог позволить себе иметь необщее выражение лица или, как теперь говорят, публичный имидж. Если общественный облик писателя являлся нам на страницах официальной прессы и форзацах томов собраний сочинений, то об их личной жизни публика узнавала из сплетен, по секрету: один пьет, другой выдает чужие сочинения за свои, третий пишет доносы, четвертый застрелился и т.п.: печальная, чаще скандальная публичность для посвященных. На этом общем фоне мы вряд ли найдем еще одного, который, занимая достойное место в президиумах торжественных собраний, при этом так сильно отличался бы от всех остальных. Как кажется теперь, на расстоянии стольких лет, прошедших со дня его смерти в 1984 году, Виктор Шкловский бы едва ли не единственным, кто мог позволить себе роскошь оставаться более или менее собой в офици-

4 Там же. Теперь известно, что он разыскивал среди заключенных брата Владимира, см.: *Коломбо Д.* Виктор Шкловский на Беломорканале: литератор как разведчик // Toronto Slavic Quarterly. 2017. № 62. С. 331–351; *Шкловская-Корди В.В.* Шкловский на Беломорканале, доносы в Союзе писателей и послевоенная атмосфера на физфаке МГУ. Запись воспоминаний // Устная история. 2021. 15 июля (URL: https://oral-history.ru/talks/orh-1708/text).

альной ситуации, не особенно кривя при этом душой. Из когорты подобных, когда-то позволявших себе разного рода вольности, он в конце жизни остался совсем один; остальные, как он якобы когда-то написал, «разошлись по гробам»; он же поправлял: «Но я не мог так написать. Это была бы неправда. Большинство из них разошлись не по своей воле, их провожали»[5].

Написать, может, и не мог, но сказать мог. «Я вру мало. Я выдумываю»[6], — сообщил он Владимиру Лифшицу, тоже «выдумщику», автору смелых литературных фальсификаций и пародий. «Выдумывать» — свойство писателей, изобретателей и детей. Эту кокетливую и несколько инфантильную формулировку, наверное, можно читать как нечто вроде объяснения, если ставить себе целью заставить Шкловского объясняться. Такие попытки делались неоднократно, особенно в ходе антиформалистских кампаний и последующих чисток сталинских лет. Объяснений требовали и товарищи по ОПОЯЗу, когда в начале 30-х годов Шкловский объявил «конец барокко» и призвал к отказу от «интенсивной детали» и к переходу к «связности»[7]. Настало время «непрерывного искусства», провозгласил он, что было (и в общем справедливо) воспринято как отступничество, уже, в глазах общественности, проявленное в статье «Памятник научной ошибке» (1930 год)[8]. Теперь в этом суждении можно сомневаться и даже толковать «Памятник…» как попытку спасти формализм в атмосфере антиформалистской кампании, но современники отнеслись к этому высказыванию именно как к «вранью». «Ты, милый, желаешь кому-то, какому-то новому времени или грядущему рококо — уступить своих знакомых под именем барокко»[9], — писал ему Тынянов в 1932 году. Временная ссора с Тыняновым («Он обиделся на мою статью. Так очищается горизонт от событий»[10]); затем — обвинения в конформизме и отступничестве, формирование образа Шкловского-капитулянта; осуждение за (со)участие в пропаганде Беломорканала; уже в 60-е годы, иносказательно, — обвинения в беспринципности со стороны ученика и протеже Аркадия Белинкова: «некогда замечательный писатель (будем условно его называть учитель танцев Раздватрис в новых условиях), <…> улыбающийся человек, повисший между ложью и полуправдой»[11]. Как бы ни были чувствительны такие удары, ни один так и не расположил его

---

5 *Галушкин А.Ю.* Из разговоров с Виктором Шкловским // Интересна каждая жизнь… О русской литературе первой трети XX века: Избранные статьи и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 145.

6 Устный Шкловский. С. 360.

7 *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 1: Революция / Сост., вступ. ст. И.А. Калинина. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 932–935.

8 Там же. Об обстоятельствах и «традиции восприятия этой статьи как “капитулянтской”» см.: *Галушкин А.Ю.* «И так, ставши на костях, будем трубить сбор…»: К истории несостоявшегося возрождения Опояза в 1928–1930 гг. // Интересна каждая жизнь… О русской литературе первой трети XX века: Избранные статьи и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 52–81.

9 Цит. по: *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 1018.

10 Там же, с. 1018–1019.

11 *Белинков А.В.* Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. Мадрид, 1976. С. 44. Об «интеллигенте-пособнике, интеллигенте-переметчике, интеллигенте-перебежчике» там же, с. 609. Рассказ об отношениях с «улыбающимся, добрым» Шкловским: *Белинков А., Белинкова Н.* Распря с веком (В два голоса). М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 275–286; о «двойном портрете» Олеши и Шкловского у Белинкова: с. 303–306.

к полному и чистосердечному раскаянию, а объяснения не пошли дальше этого лозунга: «Я вру мало — я выдумываю». Интересна позиция человека, выбирающего не лгать и не объясняться в мире, где, так или иначе, по жизненной необходимости, больше или меньше врет и постоянно объясняется буквально каждый. Ну что ж поделать, как будто вздыхает он. «Вообще известно, что выдумывать нехорошо. Писательская работа не очень уважается»[12].

Эта компромиссная, но от этого не менее удивительная, учитывая характер своего времени, попытка сохранения лица — оставаться «не очень уважаемым» писателем в мало приспособленных для литературы обстоятельствах «литературного быта». Уже в 1927 году Борис Эйхенбаум сделал свое знаменитое заявление о приостановке литературной борьбы и эволюции и замене «проблемы писания» — «проблемой писателя», не «как писать», но «как быть писателем»[13]. Установка Шкловского на верность себе составляет отчасти и его отдельность в воображаемом групповом портрете нормальных писателей, но одновременно и его принадлежность к их общему времени. Однако и время тоже не повод оправдываться. Шкловский утверждает, что время писатель для себя выбирает сам и сам решает, в чем состоит его современность и с кем он ее разделяет или не разделяет. В статье 1924 года Шкловский объясняет, в чем разница между современниками и синхронистами. Каждый должен сам за себя сделать «революционный выбор прошлого»: своими современниками Шкловский выбирает Козьму Пруткова и Тютчева, а сверстников — Ходасевича и Абрама Эфроса — считать современниками отказывается, называя факт одновременности с ними всего лишь «хронологической иллюзией»[14]. Лидия Гинзбург на страницах записных книжек 20–30-х годов неоднократно возвращается к загадке Шкловского как явления общественной жизни и персонажа общественного мнения, как фигуры предания. Необычным для человека его времени образом он совпадает — но не столько со временем, не столько с общим движением (вообще-то «совпадать» — например, «с правопорядком» — у Гинзбург означает «продаваться»), сколько с самим собой. Его поступки, в том числе речевые, его скандальные выступления и фразы, которые передаются из уст в уста, не скрывают под собой никакого «другого речевого пласта, домашнего, хранимого про себя»[15]. Он не притворяется на публике, как, похоже, думал Вениамин Каверин, описавший Шкловского в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928) в образе скандалиста и соблазнителя Некрылова. Он не изобретает стратегии публичного перфоманса и не строит публичный поведенческий текст в духе бытового поведения декабриста у Лотмана. Он известен «всей России наглостью, буйством и цинизмом», утверждает Гинзбург, возможно, без большого преувеличения[16]. Скандалист у Каверина соблазняет возможностями карьеры и заработка в журнале с говорящим названием «Мена всех» — ровно так, как сам Шкловский соблазнял Тынянова и

12 *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 4: Быт / Сост., вступ. ст. В.С. Отяковского, Д.М. Цыганова. М.: Новое литературное обозрение, 2026. С. 792.

13 *Эйхенбаум Б.М.* Литературный быт // О литературе: работы разных лет. М.: Советский писатель, 1986. С. 430.

14 *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 508.

15 *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб: Искусство—СПБ, 2002. С. 57.

16 Там же. С. 405.

Эйхенбаума работой в кино, агитировал и Мандельштама[17]. «Мне приходилось слышать, — продолжает Гинзбург, — как Шкловского называли (и, может быть, не без оснований) предателем, хамом, эротоманом, недобросовестным профессионалом, — но я не выношу, не могу выносить, когда его считают шутом»[18]. Между тем он не шутит или почти не шутит, признавая за собой склонность к предательству: и по отношению к «Юре», и к «Боре», и к самой «Люсе», которую, впрочем, он предает, но любит, и потому предает «совсем немножко»[19]. Образ выползня — змеи, которая меняет кожу, из которой уже выросла, на новую, оставляя старую после себя как уже ненужный памятник прошлому, повторялся в его текстах вплоть до самых поздних публикаций.

«Шкловская речь»

Особый момент публичности Шкловского в том, что его знают, помнят и описывают в состоянии говорения, как уникальный феномен разговорности, как источник мгновенно разносящегося по городу и миру устного высказывания. Таким его увековечил Мандельштам — в акте буквально фонтанирования мыслью и словом — в толпе на площади: «Мысль бьет изо рта, из ноздрей, из ушей, прядает равнодушным и постоянным током. [Шкловский и сама речь его — его импровизация — постоянно освежающаяся и равная себе проточная струя] <…> Все переменится: на площади вырастут новые здания, но струя будет все так же прядать — изо рта, из ноздрей, из ушей»[20].

Известно также наблюдение Гинзбург об устной речи Шкловского: это «совершенно непроизвольная, замкнутая и эстетически самоценная речевая система». Шкловский — «словесный человек» в том смысле, что выразителен не в отдельных выражениях в разговоре, но выразителен даже в том, как произносит союзы, «сплошь, вплоть до а, и, что, когда». Что-то подобное могло существовать в старых салонных беседах, продолжает она, но в отличие от светского жаргона прошлых лет повседневная речь Шкловского представляет собой «совершенно индивидуальный поэтический диалект». На основании этого Гинзбург делает важное заключение относительно метода у Шкловского-писателя: он «закрепил особенность своей устной речи в речи письменной»[21]. Это наблюдение Гинзбург представляется важным не только для объяснения загадки публичности Шкловского, но, что существеннее, в том ключе, который оно в себе содержит, для понимания Шкловского как автора, как критика и художника, вообще его методологии в широком смысле. Справедливость этого наблюдения о первичности устной речи Шкловского в форме его письма подтверждали и позднее, причем люди, имевшие близкий контакт и длительный опыт участия в разговорах со Шкловским и их текстовой обработке, — его секретари. Великие труженики, ученые, близкие друзья Шкловского и сами за-

17 См.: *Мандельштам О.Э.* Я пишу сценарий // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3: Проза. Письма. М.: Прогресс-плеяда, 2011. С. 231–233.

18 *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. С. 405.

19 Там же. С. 415.

20 *Мандельштам О.Э.* Запись о Викторе Шкловском // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2: Проза. М.: Прогресс-плеяда, 2010. С. 468.

21 *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. С. 397.

мечательные писатели — Александр Чудаков и Александр Галушкин, свидетели и сотрудники его «позднего» периода — оставили воспоминания об этих разговорах на стыке двух форм публичности — разговора и письма, диктовки и записи. Разговор — ключ к методу. Как и кумир его молодости Розанов, Шкловский подвергает все обговариванию для последующего писания. «Его говоренье — это его проза»[22] — или, может быть, наоборот, его проза — это, по существу, по самой своей структуре есть его говорение. Неслучайно в своей многократно критиковавшейся теории Шкловский выводил роман из новеллы, а новеллу — из повседневной практики рассказывания историй. Разговор максимально подробно передает материал и потому разговорного типа проза внесюжетна, ближе к реальности материала, подобна документальным и хроникальным вещам; можно сказать, в большей степени экстенсивна по сравнению с прозой сюжетной, которая использует материал интенсивно, вытесняет его[23]. Из разговоров во время чумы, из историй, за рассказыванием которых коротают время герои Бокаччо, впоследствии складывается — возрождается, говорит Шкловский — вся европейская литература. Может быть, он надеется на возрождение и русской литературы — из разговоров между сталинскими интеллигентами, коротающими время посреди войн и арестов? «Я обладаю талантом разговорщика, — признается он в разговоре с Галушкиным, — Я могу говорить и люблю говорить. Но — вы, наверное, заметили, — чем больше людей, тем лучше (говорится). Это, наверное, от фанфаронства»[24].

Миниатюры, которые он публиковал в «Новом Лефе» под названием «Заготовки»[25], — это тоже схваченные или выдуманные фрагменты разговоров, анекдоты и фразы; зародыши будущих вещей, отложенные про запас. Записные книжки — необходимый инструмент в писательском ремесле. Со временем за ним стали записывать другие. Шкловское говорение порождает не только его собственное письмо, но и побуждает к письму окружающих. В своей статье «О Викторе Шкловском» Борис Эйхенбаум называет его «властителем фразы»: его манера вошла «не только в литературу, но в письмо, в быт, в разговор, в студенческие рефераты»[26]. Шутка Мандельштама о нежном отношении к нему машинисток и стенографисток, которые, «записывая его речь, испытывают чувственное наслажденье»[27], подтверждает и Гинзбург: «Шкловский человек, который напрашивается на биографию, — сталкиваясь с ним, постоянно испытываешь потребность его “записать”»[28]. Записывает «устного Шкловского» и уже упоминавшийся сосед Лифшиц. Не успевая за «поздним Шкловским» мыслью, почти сразу после знакомства начинает потихоньку записывать за ним молодой Чудаков. Впрочем, заведенную специально для записи мудрых мыслей и уже заполненную заметками тетрадь он отдает кому-то, кто также отдает еще кому-то, — так, видимо, и распространяются в списках

22 *Чудаков А.П.* Спрашиваю Шкловского // Шкловский В.Б. Zoo, или Письма не о любви. Сентиментальное путешествие. Жили-были. Письма внуку. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2025. С. 12.

23 *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 3: Ремесло / Сост., вступ. ст. В.С. Отяковского, Д.М. Цыганова. М.: Новое литературное обозрение, 2026. С. 263.

24 *Галушкин А.Ю.* Из разговоров с Виктором Шкловским. С. 120.

25 *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 460–462, 481–487.

26 *Эйхенбаум Б.М.* О Викторе Шкловском // Эйхенбаум Б.М. О литературе. С. 444.

27 *Мандельштам О.Э.* Запись о Викторе Шкловском. С. 468.

28 *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. С. 13.

и постепенно бесследно растворяются в пространстве следы «шкловского разговора». И наоборот, юный Галушкин приходит, чтобы стать при Шкловском новым Эккерманом при престарелом Гете, и замышляет целую книгу разговоров об ОПОЯЗе, а по ходу дела все записывает и записывает, до самого конца, пока его собеседник не замолкает уже навсегда.

«Работая с голоса»: метод

В сборнике «Как мы пишем» (1930), «составленном из ответов писателей на вопросы "Литературной учебы"», Шкловский говорит о роли устной речи в письме и о собственном способе не писать, но диктовать соединительные фрагменты, выстраивая текст на основе заранее отобранных, обдуманных и упорядоченных цитат. Такая вещь делается подобно монтажу в кино, где уже отснятые эпизоды соединяются «проходами» для перехода от одного эпизода к другому. Шкловского критикуют за недоработанность его текстов, за слишком высокий темп и слишком большое производство и даже за остроумие, от которого он обещает освободиться, — но все это, отвечает он, есть «след инструмента, <…> манера моей работы. <…> Очень много я рассказываю другим и не думаю, что человек должен все писать сам. Я убежден, что нужно писать группами. Что друзья должны жить в одном городе, встречаться и что работа возможна только коллективами». Разговор с друзьями становится методом: «Лучший год моей жизни — это тот, когда я изо дня в день говорил по часу, по два по телефону со Львом Якубинским. У телефонов мы поставили столики». Разговаривая лицом к лицу, в том числе профессионально, люди должны «считаться друг с другом, должны друг для друга изменять личную судьбу»[29]. Но на самом деле уже состоялась «мена всех» и «изменять личную судьбу друг для друга» уже никто не станет: жизнь вносит коррективы. «Я убежден, Лев Петрович [Якубинский], что ты напрасно отошел от телефона и взялся за организационную работу. Я убежден, что я напрасно живу не в Ленинграде. Я убежден, что отъезд Романа Якобсона в Прагу — большое несчастье для моей и для его работы»[30].

Александр Чудаков впервые встретился и сблизился со Шкловским еще студентом в начале шестидесятых, затем занимался изучением забытого ОПОЯЗа, много общался со Шкловским, и особенно когда работал его литсекретарем в семидесятые годы. Услышав выступление Шкловского на литературном вечере, Чудаков был потрясен. В Шкловском, в его манере публичного говорения, он увидел нечто особенное:

> …он говорил целый вечер. До этого приходилось слышать, что Шкловский «уже не тот». Не знаю, что было раньше, — видимо, что-то непредставимое. Сейчас же перед нами был невероятный оратор — с могучим голосом, сверкающей речью, державший аудиторию два часа, как две минуты[31].

Александр Чудаков — филолог, историк литературы и писатель, — как и Гинзбург, связывает истоки письма Шкловского с говорением. Разговор имеет прин-

29 *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 451.
30 Там же.
31 *Чудаков А.П.* Спрашиваю Шкловского. С. 8.

ципиальное значение не только для его прозы, для стиля в широком смысле слова, но и для его метода в теории и критике — все письменные функциональные жанры у Шкловского зарождаются в разговоре.

> Его говоренье — это его проза, только незаписываемая: те же парадоксы, невероятные сравнения, то же качество следующей фразы — мало связанной с предыдущей и вводящей уже другую мысль, знаменитые ходы в сторону, давшие обильную пищу пародистам, факты из непредсказуемых областей. <…> Его статьи — это нарезанная на куски (часто произвольно) стенограмма его монолога, произносимого им вслух или мысленно с утра до вечера всю жизнь по поводу литературы и жизни. Их надо было только озаглавливать[32].

Значительная часть его наследия так и осталась в разговорах: «Я больше говорил, чем писал <…>. То, что я говорил, помогало писать, но не записано <…>. Кто-то спросил, как это он написал так много. <…> — Я пишу с такой же скоростью, с какой разговариваю. С какой я сообщаю какую-то новость. Пишу без черновиков. С черновиками — только первые пять лет. Диктую»[33].

Говорение стало не только его прозой, но и своего рода педагогикой, учительской методой. О разговорах с учителями и между собой среди студентов в Зубовском институте много пишет в записных книжках Гинзбург; позднее Шкловским делались попытки (не обязательно заканчивавшиеся миром) перевести разговоры в режим работы над книгами бригадным методом в сотрудничестве с младшими; сюда же следует отнести и те небольшие и недооцененные книжки, которые он издавал для образования начинающих писателей и сценаристов («Моталка», «Техника писательского мастерства», «Как писать сценарии»[34]), и вообще его рассуждения вслух по любому поводу, из которых желающие могли извлечь для себя самые разные сведения. «Так, говоря недавно о своем времени, о своем одиночестве, он вдруг начал рассказывать о китах: “Когда-то они жили на земле, но потом пошли в воду, и остались у них даже следы когда-то бывших ног у хвоста…”»[35]

Чрезвычайно трудно человеку, привыкшему к линейному повествованию, проследить траекторию ассоциаций, которую Чудаков назвал «парадоксально-пунктирной мыслью»[36]. Между тем скачки и переходы в его говорении объясняются той же экономией метража и времени фильма за счет урезания лишних эпизодов, которой он учил начинающих сценаристов:

> Прежде всего нужно решить — чего вы не будете снимать в этой картине. Нужно помнить, обрабатывая любую часть сценария, что места мало и что то, что вы не разовьете до конца, не подадите самым точным образом, — все это пропадет для зрителя[37].

При этом экономя на объяснениях, Шкловский остается верен факту. Наличие ног у кита — странный, но факт; впрочем, «у Шкловского все факты — стран-

---

32 Там же. С. 12–13.
33 Там же.
34 Все три книги см. в третьем томе собрания сочинений Шкловского, выходящего в «Новом литературном обозрении».
35 *Галушкин А.Ю.* Из разговоров с Виктором Шкловским. С. 125.
36 *Чудаков А.П.* Спрашиваю Шкловского. С. 22.
37 *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 400.

ные»[38]. В ответ на рассказ о летнем походе на байдарке по реке Упе Шкловский откликается целой серией ассоциативных прыжков, сообщая, что в Упу впадает другая река, Воронка, над ней дубрава, где завещал себя похоронить Толстой. «Дальше, естественно, возникала тема зеленой палочки “муравейных братьев”, а там уж было рукой подать до сюжета “Анны Карениной”»[39]. «В.Ш. стреляет во все стороны», — отмечает Галушкин свое впечатление от «Zoo»: «…фразы-предложения висят в воздухе, как будто ничем не связанные <…>. И в то же время — какая цельность…»[40]

Однако объяснение идиосинкратического письма его истоками в говорении и ассоциативным складом мышления не работало, когда Шкловский имел дело с издательскими редакторами, получал заказы или сдавал статьи и книги по договорам. В этих случаях секретарю приходилось действовать уже подругому: он не только записывал, но и дописывал, переписывал, редактировал и затем ходил по редакциям, пропихивая текст сквозь критические барьеры, объясняясь с редакторами и защищая Шкловского, которого в 60-е годы хотя и считали «уже не тем», но все-таки видели в нем неясную опасность и в отношении цензурного запрета, и в плане литературной нормы.

Вообще же мнение о том, что Шкловский «уже не тот», с которым сталкивается молодой Чудаков, подразумевает именно то, что Шкловский и выдвигал в качестве главного принципа, движущей силы любого изменения в истории литературы или в творческой биографии писателя, а именно повторение: не ради повторения того же самого, но ради получения в том же самом — совершенно нового качества, дабы «повторять, не повторяясь», как он определяет искусство в письме к юному внуку[41]. Но это новое качество «того же самого» не так очевидно общему мнению, которое сходится на том, что все, что он пишет в старости, он уже написал и опубликовал давно. Чудаков посвящает себя защите Шкловского от этих, по существу, подозрений в самоплагиате: «…со всех сторон (от Л.Н. Тыняновой, Л.Я. Гинзбург, Г.А. Бялого, А. Ивича) мы слышали, что Шкловский повторяет напечатанное <…>, что он перезабыл и все путает»[42]; с чем Чудаков совершенно не согласен: «…по количеству идей совершенно новых с ним могут соревноваться лишь единицы. Количество и точность знаемого, видимо, не главное <…>. Интеллект такого качества не уходит, он гаснет только вместе с жизнью»[43]. Проблема в том, что ему неправильно задают вопросы; что наука не способна признать обогнавшие ее идеи формализма, и потому «…от “нормальных” ученых о Шкловском мне почти всегда приходилось слышать что-нибудь снисходительное — я говорю о тех, кто в целом относился к нему хорошо»[44]. Если б современники были повнимательнее, они заметили бы, что и в последних книгах — то есть в тех, что профессиональное сообщество снисходительно отвергает, не считая «поздне-

38 *Чудаков А.П.* Спрашиваю Шкловского. С. 22.
39 *Чудаков А.П.* Спрашиваю Шкловского. С. 9.
40 *Галушкин А.Ю.* Из разговоров с Виктором Шкловским. С. 201.
41 Из письма Шкловского Н.Е. Шкловскому-Корди от 7 апреля 1971 года (*Шкловский В.Б.* Zoo, или Письма не о любви. Сентиментальное путешествие. Жили-были. Письма внуку. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2025. С. 585–586).
42 *Чудаков А.П.* Спрашиваю Шкловского. С. 13–15.
43 Там же. С. 31.
44 Там же. С. 36.

го Шкловского» ни литературой, ни наукой, «среди песка сверкают прежние блестки, что песок этот все же золотоносен»[45].

Обвинения в невнимательности не совсем обоснованны: редактора, который вырезает главное и вставляет в чужую статью нечто по смыслу противоположное тому, что написал автор, никак нельзя обвинить в невнимательности или отсутствии проницательности. Наоборот, утешает Чудакова Шкловский, квалифицированные редакторы «всегда просматривают на свет и находят точно солнечное сплетение и именно его вырезают»[46]. Или, как он выразился в разговоре с Лифшицем,

> Один цензор мне сказал: «Ваш стиль очень удобен для сокращений. Выбрасываешь целые абзацы, а как будто так и было...» Другой цензор, более умный, сказал: «Моя задача в том, чтобы найти в сочинении вашу главную идею — и вычеркнуть. Тогда получается хорошо...»[47]

С его собственным опытом редактора таких произведений, как книга о Беломорканале, с его опытом переписывания и редактирования чужих сценариев, перемонтажа уже отснятых и вышедших неудачными фильмов, а также превращения иностранной развлекательной кинопродукции в идеологически корректное, по советским меркам, зрелище для пролетариата[48] способность цензуры безошибочно найти и удалить «солнечное сплетение» в статье не вызывает удивления; редактура и цензура имеют свою собственную герменевтику и технику чтения, и эту технику с известными натяжками можно назвать сочетанием на практике элементов формального анализа с общей для всего сталинского общества постоянной бдительностью на предмет шпионства, вредительства, враждебного влияния.

Даже в 70-е годы самые «золотоносные» теоретические работы Шкловского 20-х не пропускали в печать; формализм все еще оставался не реабилитированным, теории ОПОЯЗа продолжали считаться ложными, а работы Шкловского этого периода все еще исключались из собраний сочинений. В связи с этим Чудаков вспоминал крайне неприятный и для него самого, и для Шкловского разговор, имевший место в 1972 году. Шкловский объявил, что Чудаков будет редактором намечающегося к печати трехтомника, а Чудаков после долгих отговорок отказался, поскольку в собрании не предполагался том написанного до тридцатого года, а без этого, по его словам, «будет не то». Чудакову не нравилось ничего из того, что Шкловский писал после разгрома формализма, и он признался, что не знает, как писать про «всех этих ваших Марко Поло, мастеров старинных и книги про аэростаты <...> я не могу писать — как сейчас принято, — что теории ОПОЯЗа были ошибочны»[49]. В результате издание вышло без ранних статей, но с идеологически корректным введением, написанным менее принципиальным специалистом. И опять примечательным образом факт цензурного изъятия «золотоносного песка» из предполагаемого трехтомника, по-видимому, не так смутил профессионального писателя Шкловского с его опытом советской издательской практики, как

45 Там же. С. 31.
46 Там же. С. 36.
47 Устный Шкловский. С. 359.
48 *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 315–317.
49 *Чудаков А.П.* Спрашиваю Шкловского. С. 33.

перспектива остаться без трехтомника после лет вынужденного публичного молчания.

Молодой Александр Галушкин, работавший со Шкловским до самых последних дней, в 1983–1984 годах, принадлежал уже к иному поколению с иной чувствительностью, в том числе с бóльшим интересом к форме (по сравнению с «золотоносным песком» содержания) и с гедонистическим отношением к поэтике, к тому «наслаждению текстом», которое сконцентрировано во фразе и особенно интенсивно в спонтанной фразе разговорной импровизации, то есть в ставшей уже совсем редкой форме языкового выражения в уже совсем застывшем в неподвижности позднесоветском публичном пространстве. В отличие от Чудакова, ищущего крупицы теоретического золота в необъятном письменном наследии Шкловского, Галушкин прислушивается к тому, что он говорит и как именно он это говорит. На новом витке его отношение к слову Шкловского как будто воспроизводит прежнюю чувствительность по отношению к фразе, которой питались разговоры формалистов 20-х годов. Для Гинзбург, специалиста по записным книжкам писателей, фраза стала квинтэссенцией словесности вообще: «Люблю слова больше, чем литературу. Хороший, словесно хороший, анекдот могу твердить, как стихи»[50]. Так и Галушкин даже в отвергнутой временем продукции периода «мастеров старинных» различает то, чего не видит ученый Чудаков: не соглашательскую халтуру, но спрятанную в научно-популярную форму технику, «экспериментальную литературу для литераторов»: «Достоинства ее не заметны неспециалисту. <…> Все очень мелко, но искусно. Работа ювелирная, но невооруженному глазу не заметная»[51]. «Скомпрометированный Шкловский» — это письмо для профессионалов, школа и практика формального метода для тех, кто понимает.

Галушкину было всего двадцать три года, когда он явился к девяностолетнему Шкловскому с намерением стать при нем собеседником и летописцем и на основе их разговоров при совместном авторстве создать большую книгу об истории ОПОЯЗа. Но на практике его работа оказалась скорее родственной труду палеонтолога: «…как Кювье, по случайной оставшейся косточке я восстанавливаю весь скелет. Или — опускаю ведро в бездонный колодец прожитой 90-летней жизни. Иногда что-то и выплывает»[52]. Тем не менее, хоть и имея дело с доисторическим ископаемым, он понял, что для того, чтобы писать о Шкловском, он должен освоить «шкловский язык» и научиться «шкловской речи».

Сложность овладения «шкловским языком» Галушкин постигает каждый раз, когда садится писать под его диктовку. Рожденная только что фраза умирает в то же мгновение; она «живет», пока проговаривается, и исчезает сразу, как только кончается диктовка. Мысль все время уходит в сторону, никогда не обретая окончательную форму; она ускользает из-под записи, как реально живое существо: так сухопутный кит уходит жить в море, но уносит с собой свои ноги; так чернобурая лиса выскальзывает из пушной лавки, а змея выползает из собственной шкуры, где ей грозит удушье. От этой же подвижности фразы — возможность и необходимость постоянного возвращения к уже сказанному и это уже сказанное снова и снова обновлять — отсюда множество вариан-

50 *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. С. 397.

51 *Галушкин А.Ю.* Из разговоров с Виктором Шкловским. С. 162.

52 Там же. С. 172.

тов, «вариаций на тему» и вообще тех самых известных всему миру повторений, в которых критический разум подозревает не только самоплагиат, но и старческое слабоумие. И действительно, разве не такова речь афатика: ничто «не называется в упор», все «говорится вокруг да около»[53]. Разговор его «“разбрасывается” все дальше и дальше, все глубже уходит в подтекст <…> мысль рождается в самом говорении, в процессе ее выговаривания, она уточняется и становится ясной для самого В.Ш.»[54]. «Это, — конечно, — так же далеко от академического литературоведения, как далека от него литература»[55].

И действительно, «далеко». Академическое литературоведение и «нормальная» литература в лице издательского редактора наносят ответные удары, которые Галушкину, как и до него Чудакову, приходится брать на себя. «Почему так расплывчато и ассоциативно?» «Почему так далеко от действительности, когда партия и правительство требуют связи с реальностью?» Почему «увидеть глазами нового времени» — ведь у времени нет глаз и т.д.? После таких редакционных обсуждений Галушкину приходится, как он выражается, «переписать [текст Шкловского] полтора раза»[56].

«Заумный язык — это умный язык», — объясняет Шкловский в небольшой статье «О заумном языке. 70 лет спустя»[57]. Заумный язык не для дураков, но возраст есть возраст. Многое, что удивляло Галушкина при первом знакомстве, например «не всегда к месту речь», можно объяснить наступлением старости, а можно — особенностями мысли: «…появившаяся наружу подземная река (и потом опять ушел вглубь)»[58]. Диктуя, Шкловский «…“ленится” договаривать, точнее, выговорить какое-либо слово, обозначая его только начальными звуками. <…> Так же недоговорены и мысли, концы предложений…»[59] Подобным образом он не договаривал слова и в споре с Мандельштамом, из которого свидетельница запомнила только пустоты-синкопы. Одиночество очень старого человека, того, кто остался, когда все ушли, и те, кого «провожали», и те, кто умер от более или менее естественных причин. Сдает память на фамилии. «Один большой русский писатель, которого сейчас мало читают», «один теоретик, которого сейчас забыли» — чьи имена скрываются за этими афатическими подменами? Оказывается, речь идет о Герцене в одном случае и о Гане в другом. Но кто их забыл, у кого тут на самом деле афазия? Ведь Герцена при позднем социализме и на самом деле мало кто читает, а Алексея Гана не знает почти никто. Со временем Галушкин все чаще задумывается о своей роли нормализатора и все чаще объясняет необходимость править и переписывать Шкловского в его же собственных интересах. Секретарь должен работать с текстом: придавать форму, а не пускать говорение на самотек: править, переписывать, переставлять местами, дописывать предложения и абзацы и т.д. Он овладел «шкловской речью» настолько, что может «написать несколько абзацев кряду так, что никто (даже близкие — а такие случаи уже были) не может разобрать, кто здесь, я или В.Ш.»[60]. Может быть, он уже и сам

53 Там же. С. 124.
54 Там же. С. 110.
55 Там же. С. 100.
56 Там же. С. 155.
57 *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 280–285.
58 *Галушкин А.Ю.* Из разговоров с Виктором Шкловским. С. 120.
59 Там же. С. 122.
60 *Галушкин А.Ю.* Из разговоров с Виктором Шкловским. С. 155.

не разбирает: речь учителя как будто проникла в сознание ученика и слилась с его собственной: «Он диктует мне, даже когда молчит, когда я работаю один»[61]. При этом задуманная новым Эккерманом книга разговоров никуда не двигается; в конце концов, после многих попыток, испытав то подъем, то разочарование, и вконец уже отчаявшийся, он вынужден признать, что книга «не выходит». Старчески лучезарный Шкловский этим ничуть не огорчается и утешает: «Книги никогда не выходят»[62].

«Поздний» Шкловский, «фраза на губах» и революционная устность ОПОЯЗа

Как-то раз Галушкин поинтересовался, как рождается фраза у Шкловского в голове: возникает ли она нормальным образом, по обычным законам и потом переворачивается — или рождается уже «на губах». Шкловский ответил — «на губах»[63]. Слово возникает в общении лицом к лицу (или от одной телефонной трубки к другой), «на губах», крутится на языке или слетает с языка — устная речь в прямом смысле слова.

«Поздний» Шкловский в своем речевом поведении как будто следует правилу, преподанному внуку в давнем письме: он как будто «повторяет, не повторяясь», поиски Льва Якубинского, Григория Винокура и Евгения Поливанова — теоретиков и практиков ранних советских языков, которые основывались на той или иной форме революционной устности. С приходом неграмотных и неокультуренных масс в общественное пространство сложилось что-то вроде двуязычия де-факто в отношениях между русской культурой и новой властью, говорившей на политическом новоязе, и в основном не артикулированной массой, которая принесла эту власть в Кремль на штыках. Оказалось, что масса пользуется каким-то другим языком, не тем, каким все пользовались до революции, но и не тем набором теоретических понятий, революционных призывов и текущих политических лозунгов, в терминах которого ее (массу) агитировали на фронте и на городских улицах большевики и который теперь те же агитаторы пытались использовать, чтобы эту массу «организовать»[64].

Лингвисты из круга ОПОЯЗа — ученики демократа Бодуэна де Куртенэ — решали эту проблему, исходя из фактической бесписьменности «языка революции». Устность была той средой, в которой варилась и вулканически извергалась эта новая «вульгарная элоквенция», новая революционная публичность — и туда же погрузились ОПОЯЗовские исследователи-изобретатели. Здесь были предложены поистине пионерские, намного обогнавшие свое время теоретические решения. Так, Якубинский предлагал от «внеязыковой области факторов» (то есть от социальной реальности) «перебрасывать мост сразу к речевым явлениям», без промежуточных инстанций языка-системы и

61 Там же. С. 156.
62 Там же. С. 196.
63 Там же. С. 94.
64 *Живов В.М.* Язык и революция. Размышления над старой книгой А.М. Селищева // Отечественные записки. 2005. № 2 (23) (URL: https://www.strana-oz.ru/2005/2/yazyk-i-revolyuciya-razmyshleniya-nad-staroy-knigoy-a-m-selishcheva).

языкового закона, и тем самым описывать речь применительно к ее целям в «непосредственной форме человеческих взаимодействий “лицом к лицу”»[65].

Для теоретика ОПОЯЗа это была задача «технологии» и «организации». «Для того, чтобы агитировать посредством речи, нужно тоже уметь, и это умение не просто падает с неба, а достигается выучкой. Организовать эту выучку — определенная задача современности, которая вообще хочет сделать человеческий быт организованным»[66]. Григорий Винокур, коллега по ОПОЯЗу, в 1925 году выпустил книгу о «лингвистической технологии», которую он назвал «культурой языка» (не путать с более поздним понятием сталинского языкознания «культура речи»; эта последняя есть навязанный стандарт нормативной письменной речи). Наоборот, «культура языка» была «учением о говорении <…> в самой различной обстановке языкового быта <…> (ради) социально-полезного, утилитарного использования повседневного лингвистического опыта…»[67]. Это были технократические идеи, предвосхитившие и социолингвистику, и языковое планирование, но все еще с демократическими установками на «говорение в самом широком смысле», без принуждения нормализации. Принуждение придет позже на подготовленную технологией почву. Наконец, драматическая история товарища Шкловского по ОПОЯЗу Евгения Поливанова — легендарной в революционном Петрограде личности и уникально одаренного лингвиста, полиглота, языковеда-марксиста и оппонента марризма. Его проект латинизации Средней Азии и восточных языков должен был дать максимальную экономию усилий и времени при овладении грамотностью за счет замены существующих письменностей (в том числе и в старописьменных культурах — постоянном источнике контрреволюции в глазах Сталина) на простейшую систему фонетических знаков, в которой даже малограмотный мог бы овладеть упрощенным чтением (например газеты или листовки). И здесь снова устное вырывается из-под письменного, — в том числе старописьменного, например в мусульманских культурах, — предоставляя быстрые средства организации масс для власти и одновременно облегченный доступ к облегченному просвещению для угнетенных классов[68].

Так, на основе футуристской эстетики и формалистской поэтики возникают символические технологии; благодаря их применению, из анархической зауми революционных масс выковывается постепенно и язык советского общества, единая среда официальной публичности многонациональной общности советских людей. Великие формалисты — литературоведы и лингвисты — стояли у истоков при зарождении этого языка, и впоследствии те из них, кому посчастливилось пережить аресты и войны, стали авторитетными функционерами, академическими патриархами под его сенью, выдающимися литературоведами и языковедами-историками. В годы советского заката, когда «поздний Шкловский», живая легенда и почти уже ископаемый реликт той давней эпохи, все еще занимался своими играми говорения, этот язык уже окаменел в вечности. Еще при Сталине кодифицированный стандартами пись-

---

65 *Якубинский Л.П.* О диалогической речи // Избранные работы: язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. С. 25

66 *Якубинский Л.П.* О снижении высокого стиля у Ленина // ЛЕФ. 1924. № 1 (5). С. 72.

67 *Винокур Г.О.* Культура языка: очерки лингвистической технологии. М.: Работник просвещения, 1925. С. 21.

68 *Поливанов Е.Д.* За марксистское языкознание. М: Федерация, 1931. С. 73–94, 95–116.

менной культурности, он осел в виде собраний сочинений, просеянных и очищенных от «золотоносного песка», в форме редакционных обсуждений и бессмысленных переписываний под диктовку (внутреннего) редактора.

Шкловский действительно, как он и жаловался своему юному секретарю, остался совсем один: весь блестящий ОПОЯЗ «разошелся по гробам», память о его деле оставалась под полузапретом; символические технологии — структурализм, семиотика, кибернетика — вышли на недосягаемые уровни, но по сравнению с формалистами-технологами двадцатых качественно никуда не продвинулись. И вообще: «Дураки идут как рыба на нерест», — констатировал Шкловский в беседе с соседом Лифшицем[69].

Таким мы видим его в конце его долгой жизни: на площади, сузившейся до размеров квартиры; в толпе, сократившейся до малого круга семьи и друзей, — фонтанирующим, уже не речью, но фразой, но как и прежде, насколько хватает сил. Потрепанный в боях старый «литературный броневик» и все же по-прежнему «весь буйное пламя, острое филологическое остроумие и литературного темперамента на десятерых»[70] — до самого конца.

69 Устный Шкловский. С. 359.

70 *Мандельштам О.Э.* Шуба // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. С. 24.

Валерий Отяковский, Дмитрий Цыганов

Виктор Шкловский и Борис Эйхенбаум в спорах о литературном быте[1]

Valerii Otiakovskii, Dmitry Tsyganov

Viktor Shklovsky and Boris Eikhenbaum in a Debate on Literary *Byt*

Валерий Отяковский
Журнал «Новое литературное обозрение», редактор; PhD
valeriiotiakovskii@gmail.com.

Дмитрий Цыганов
ИМЛИ РАН, Отдел рукописей, научный сотрудник; НИУ ВШЭ, научный сотрудник
tzyganoff.mitia@yandex.ru.

Ключевые слова: Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, литературный быт, социология литературы, РАПП, «На литературном посту», формальный метод

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_37

В настоящей статье предлагается подход к пересмотру поздней стадии существования формального метода и того кризиса, который был вызван поворотом советских гуманитариев к литературной социологии. Проблема «литературного быта», поставленная Борисом Эйхенбаумом в его прославленной статье, нашла глубокий отклик у Виктора Шкловского и в значительной степени повлияла на попытки последнего адаптироваться к изменению научной среды конца 1920-х. В основе исследования — попытка описать переход формалистов от теоретических штудий к созданию коллективной истории русской литературы. Статья с опорой на переписку формалистов реконструирует ряд важных контекстов, сопровождавших появление статьи Эйхенбаума, а затем и создание последовавших за ней историко-литературных книг Шкловского.

Valerii Otiakovskii
New Literary Observer, Editor; PhD
valeriiotiakovskii@gmail.com.

Dmitrii Tsyganov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Manuscript Department, Research Fellow; HSE University, Research Fellow
tzyganoff.mitia@yandex.ru.

Keywords: Viktor Shklovsky, Boris Eikhenbaum, literary byt, sociology of literature, RAPP, «Na literaturnom postu», Formal Method

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_37

This article proposes an approach to reassessing the final stage of the Formal Method and the crisis precipitated by the turn of Soviet scholars in the humanities towards sociology of literature. The problem of literary *byt*, formulated by Boris Eikhenbaum in his celebrated article, resonated deeply with Viktor Shklovsky and significantly influenced his attempts to adapt to the changing intellectual environment of the late 1920s. The study examines the Formalists' transition from theoretical inquiry to the project of constructing a collective history of Russian literature. Drawing on correspondence among the Formalists, the article reconstructs a number of important contexts surrounding Eikhenbaum's article and, subsequently, Shklovsky's books on literary history.

Любой исторический слом влечет за собой утопический импульс, в одночасье проникающий в общество и меняющий его структуру. Смена парадигмы открывает множество сценариев будущего, и даже самые смелые из них на крат-

1 Настоящая статья в расширенном виде под названием «"Один из видов сопротивления": Быт Виктора Шкловского» послужила предисловием к четвертому тому собрания сочинений Виктора Шкловского, выходящего в «Новом литературном обозрении».

кое время могут казаться очень близкими, почти материально ощутимыми. Октябрьский переворот был в своей основе движим именно этой энергией утопии; ведущие художники эпохи, взявшие на свои знамена слово «будущее», грезили, что за политическим переломом последует метафизический, — Бурлюк, Каменский и Маяковский в 1918 году подписали манифест, в котором требовали:

> Мы пролетарии искусства — зовем пролетариев фабрик и земель к третьей бескровной, но жестокой революции, революции духа.
>
> Требуем признать:
>
> I. Отделение искусства от государства.
>
> Уничтожение покровительства привилегий и контроля в области искусства. Долой дипломы, звания, официальные посты и чины.
>
> II. Передачу всех материальных средств искусства: театров, капелл, выставочных помещений и зданий академии и художественных школ — в руки самих мастеров искусства для равноправного пользования ими всего народа искусства.
>
> III. Всеобщее художественное образование ибо мы верим, что основы грядущего свободного искусства могут выйти только из недр демократической России, до сего времени лишь алкавшей хлеба искусства.
>
> IV. Немедленная, наряду с продовольственными, реквизиция всех под спудом лежащих эстетических запасов для справедливого и равномерного пользования всей России.
>
> Да здравствует третья Революция, Революция Духа![2]

Но такой силы импульс не мог долго существовать без постоянной подпитки, без, по выражению Троцкого, «перманентной» революции. А эта идея очень скоро была дискредитирована исторической динамикой, которую обрела жизнь в конце 1910-х — начале 1920-х. Контуры утопии, еще вчера предметно ощутимые, корректировались с позиции сегодняшнего дня, и очень скоро на смену иссякавшему импульсу стало приходить стремление к нормализации, которая предполагала неизбежность постепенно затвердевавших правил и необходимость обустройства новых форм жизни. Иными словами, нэп повлек за собою регламентацию быта — того самого быта, который в 1920-е стал «главным героем» стихов чувствительного к эпохе Маяковского[3]; того, о который в предсмертной записке и разбилась «любовная лодка» поэта: «Я с жизнью в расчете / и не к чему перечень / взаимных болей, / бед / и обид»[4].

---

2 Цит. по: Антология авангардистских приказов и декретов 1917–1924 годов. (Приказ как литературный жанр: от футуристов до ничевоков) / Сост. и науч. ред. А.А. Россомахин. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2019. С. 48. Впервые опубл.: Газета футуристов. 1918. № 1. 15 марта.

3 До сих пор лучшим анализом категории «быта» в поэтическом сознании Маяковского остается классическая статья Романа Якобсона «О поколении, растратившем своих поэтов», напечатанная в берлинском сборнике «Смерть Владимира Маяковского» (Берлин: Петрополис, 1931).

4 *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 13. С. 138.

Виктор Шкловский неоднократно возвращался к этим последним строкам своего друга. Первый отклик на них находим в письме, которое он отправил Юрию Тынянову на следующий день после смерти поэта: «Стихи в письме. Странные, как ты видишь. Они еще тяжелее цыганских романсов Блока. Стихи из большой поэмы, обращенной к Лиле Брик. <…> Володя изолировался от своих. Он был искренне предан революции. Нес сердце в руках, как живую птицу. Защищал ее локтями. Его толкали. И он чрезвычайно устал»[5]. Здесь выразилось не столько нарочито отстраненное мнение о судьбе поэта в эпоху крушения революционных идеалов, сколько сложное отношение единомышленника и тягостная неопределенность: Маяковский выстрелом выбрал остаться с революцией, а Шкловский, выбирая жизнь, обрекал себя на поиски нового способа взаимодействия с режимом стабилизации. Год спустя Шкловский, конструировавший новую стратегию поведения, выпустил коллажный сборник статей «Поиски оптимизма» (М.: Федерация, 1931) — одну из самых ярких и болезненных его книг этого периода. Его четвертая часть представляет собою своеобразную попытку осмысления Маяковского не как биографической фигуры, а скорее как «лирического героя»; в этом разделе Шкловский вновь заострял внимание на предсмертных стихах:

> Последнее его стихотворение посвящено любви, отчаянию и Млечному пути, названному звездною Окою, и к этой космической поэзии, поэзии облака, идет иронический припев: «…инцидент исперчен, любовная лодка разбилась о быт».
> В последнее письмо попал только припев.
> Все ясно[6].

Еще позднее, в книге о Маяковском 1940 года, Шкловский перед тем, как процитировать те же строки, писал о последней встрече с поэтом: «Пошел Владимир, задержался на минутку. Заговорил. Начал хвалить бытовые коммуны, которым раньше не верил. Убедили, значит»[7].

ВИКТОР
ШКЛОВСКИЙ

О МАЯКОВСКОМ

Илл. 1. Экземпляр книги «О Маяковском» (М.: Советский писатель, 1940) с надписью В.Б. Шкловского: «Володя говорил: “Не Вы нас открыли, но Вы нас закроете. Виктор” (Архив литературной жизни XX века Дома творчества Переделкино)

5 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959 / Под общ. ред. Д.М. Цыганова; отв. ред. В.С. Отяковский, В.В. Турчаненко; сост., вступ. статья и коммент. В.С. Отяковского, В.В. Турчаненко и Д.М. Цыганова. М.: Новое литературное обозрение, 2026. С. 211.

6 *Шкловский В.Б.* Поиски оптимизма. М.: Федерация, 1931. С. 106.

7 *Шкловский В.Б.* О Маяковском. М.: Советский писатель, 1940. С. 218.

Прекрасно знавший космическую высоту полета «поэзии облака», Шкловский не мог не видеть, как примитивизировал свои интересы поэт, как он заставил себя, по его собственным словам, отдаться «бытовым коммунам». Несмотря на абсолютно официальный статус книги, вышедшей в издательстве «Советский писатель» к 10-летию со дня самоубийства «лучшего, талантливейшего поэта нашей советской эпохи», он не сдержался от скептического: «Убедили, значит». Тема «лодки быта» намеками дается Шкловским на протяжении всего рассказа о биографии Маяковского: «Узкая, похожая на тупоносую лодку комнатка, камин. Это та лодочка, в которой плыл Маяковский»; «Холодно, трудно, трудно было нашей стране. Поэт плывет в маленькой лодке, в которой тринадцать метров»[8]. Есть в книге и прямой анализ мотива «лодки дней» в поэзии Маяковского — все прямо ведет к итоговой точке растянувшейся во времени катастрофы. Самое прямое высказывание Шкловского о последнем тексте находим в записи его разговора с В.Д. Дувакиным, собиравшим устные мемуарные свидетельства о поэте уже в 1960-е годы: «…оно (предсмертное письмо. — *В.О., Д.Ц.*) написано так, чтобы отвести политические подозрения: “Любовная лодка разбилась о быт… перечень…” Он дает след, любовный след, понимаете»[9].

Все это неспроста: Шкловский раз за разом возвращался к этим строкам не только потому, что они — прощальные, но и потому, что Маяковский использовал важное для формалистов слово «быт», в конце 1920-х оказавшееся одним из центральных понятий «новой» теории литературы. Восхождение «быта» в высоком научном дискурсе началось еще в середине десятилетия, когда реставрация буржуазного образа жизни почти окончательно дискредитировала идею коммунального общежития, а сталинская колхозная панацея еще не была предложена. «Кровь революции превратилась в быт»[10] — так в начале 1920-х писал сам Шкловский. Повседневность и быт стали центральными эпистемами пореволюционной эпохи, но в то же время оказались как бы за скобками вырабатывающихся советских идеологем, отчего привлекли к себе внимание теоретиков, занятых поиском интеллектуального пространства, еще не оккупированного «пролетарской» культурной политикой.

С идеей «литературного быта» выступил близкий друг и коллега Шкловского Б.М. Эйхенбаум в статье «Литература и литературный быт», опубликованной в рапповском журнале «На литературном посту» (1927. № 9; рубрика «Трибуна»). В специальной литературе этот «компромисс» называют приметой кризиса: исследователи пишут, что предложенный теоретический ход не был принят ни учениками Эйхенбаума, ни даже ближайшими коллегами. Шкловский, например, делился с Якобсоном в 1929 году: «Борис Михайлович в последних работах разложился до эклектики. Его лит<ературный> быт — вульгарнейший марксизм»[11]. Однако последовательное восстановление того

8 Там же. С. 153, 161.

9 Цит. по: *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 2: Биография / Под ред. И.А. Калинина. С. 829.

10 *Шкловский В.Б.* Сентиментальное путешествие. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 339.

11 Цит. по: Роман Якобсон: Тексты. Документы. Исследования / Отв. ред. Х. Баран, С.И. Гиндин. М.: РГГУ, 1999. С. 127–128. Этот сюжет рассмотрен в одной из основных работ по истории понятия «литературный быт», посвященной важным контекстам функционирования этого термина, — см.: *Зенкин С.Н.* Открытие «быта» русскими формалистами // Зенкин С.Н. Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение,

контекста, в котором появилась упомянутая статья Эйхенбаума, позволяет иначе расставить акценты в вопросе об отношении к ней лидера формалистов.

В своем манифесте, главные положения которого основывались на сформулированном Шкловским теоретическом фундаменте, Эйхенбаум попытался создать теоретическую рамку, которая позволила бы вернуться к историзму как к одному из базовых принципов науки о литературе: «История литературы должна быть заново оправдана как научная дисциплина, необходимая для уяснения современных литературных проблем»[12]. После упорной работы по культивированию имманентного текстового анализа и вытеснению «внелитературных рядов» из размышлений о словесном искусстве, которую вели формалисты в предыдущее десятилетие, этот методологический поворот казался отступлением на некогда оставленные позиции. Эйхенбаум хотел создать такую модель историко-литературной рефлексии, которая сможет включить в текстуальный анализ «смежные ряды», но в то же время будет иметь своей отправной точкой понимание специфичности процесса по-тыняновски понятой «литературной эволюции», то есть хотел наделить ранний формализм тем объемом, от которого в период «бури и натиска» опоязовцы намеренно отказывались. Именно эта метаформалистичность отличает концепцию Эйхенбаума как от традиционной академической всеядности, воспринимавшей любую незначимую деталь прошлого в качестве достойного изучения факта, так и от вульгаризировавшегося схематического социологизма, который стремительно захватывал позиции идеологического лидерства в сфере культурной теории. Эйхенбаум указывал, что такой поворот продиктован именно сдвигом в организации литературного сообщества, революционной метаморфозой способа взаимосвязи писателя с читателем. В едва ли не самом известном фрагменте своей статьи он прокламирует: «Вопрос о том, “как писать”, сменился или, по крайней мере, осложнился другим — “как быть писателем”. Иначе говоря, проблема литературы, как таковой, заслонилась проблемой писателя. <…> Можно сказать решительно, что кризис сейчас переживает не литература сама по себе, а ее социальное бытование»[13].

Эта статья не только конструировала теоретическую рамку литературного быта, но и перформативно демонстрировала ее овеществление самим способом публикации. Впервые текст появился в журнале «На литературном посту» под названием «Литература и литературный быт», и для погруженного в контекст теоретических споров современника этот шаг представлял собою вызов: одно лишь сочетание имени Эйхенбаума с названием одного из самых оголте-

---

2012. С. 305–324. Эта статья во многом развивает тезисы работы: *Hansen-Löve A.A.* «Бытология» между фактами и функциями // Revue des Études Slaves. 1985. Vol. 57. № 1. С. 91–103. См. также содержательную заметку об истории появления и бытования эйхенбаумовской идеи: *Пильщиков И.А., Устинов А.Б.* Поверхностное напряжение: История культуры и концепция «литературного быта» Б.М. Эйхенбаума // Рема. Rhema. 2020. № 4. С. 9–22.

12 *Эйхенбаум Б.М.* Литература и литературный быт // На литературном посту. 1927. № 9. С. 49. Ранний этап разработки замысла «Литературного быта» описан в комментарии А.П. Чудакова к этой статье в издании: *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 521–524. Чудаков показывает, как еще в 1924 году ученый по совету Шкловского задумывает труд об истории «литературного труда» и как затем в итоге размышлений о Есенине и Шкловском Эйхенбаум выработал концептуальный каркас исследования.

13 *Эйхенбаум Б.М.* Литература и литературный быт. С. 48.

лых органов пропаганды пролетарской литературы уже производило подлинно остраняющий эффект. Новые документы позволяют понять, как же была «сделана» эта публикация.

Прежде всего, стоит иметь в виду, что разработка проблемы литературного быта имела институциональные корни. В документах Института истории искусств, где в середине 1920-х работали Эйхенбаум и Тынянов, мы находим следы будущей теории, берущей истоки в творческой лаборатории ученого: сначала в 1927 году Эйхенбаум в подведомственной ему Секции художественной словесности начал разрабатывать «проблемы литературной среды и быта»[14] (в отчете этот пункт дан с пометой: «последняя тема, организуемая Б.М. Эйхенбаумом, является новой»), затем в план работ Комитета современной литературы была включена «разработка проблем литературного творчества и техники, в связи с изучением литературного быта и условиями литературного труда и современности», причем этот проект вели Тынянов и Б.В. Казанский, а затем термин попал и в название тщательно готовившегося силами формалистской молодежи «Сборника “Современной литературы” (о современном литературном быте)». Судя по всему, в 1927 году вопрос о конвергенции искусства и быта стал важен для всех отделов Института. Свидетельствует об этом и линейка институтского издательства *Academia* — за этот год в нем вышел ряд книг, дисциплинарное деление которых соответствовало разным секторам Института. Во-первых, были запущены издательские серии «Памятники литературного быта» и «Театральные мемуары. Судьбы театра и театральный быт в освещении деятелей сцены», которые просуществовали несколько лет и сделали доступным для читателей научно подготовленный корпус документальной литературы XVIII–XIX веков. Во-вторых, увидели свет сборник «Музыка и музыкальный быт старой России» (книга отмечена как первый том, но продолжения не последовало[15]) и исследование Александры Мюллер «Быт иностранных художников в России». Все эти издания по-разному резонировали с трансформацией быта в 1920-х, но, кажется, только Эйхенбауму удалось развить отдельные наблюдения в цельное научное высказывание.

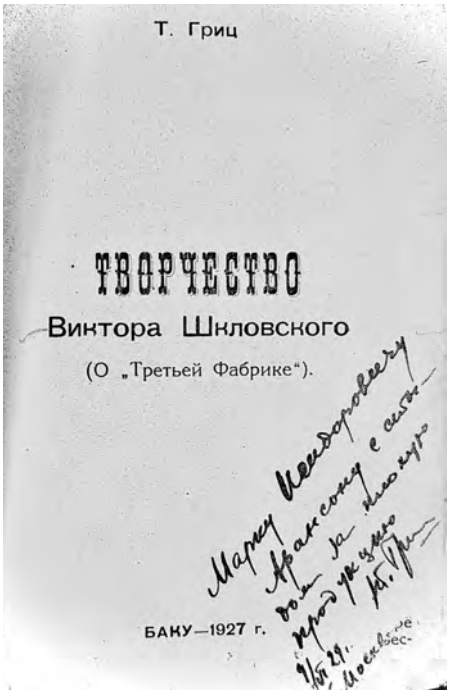
Сохранились короткие записки, которыми Шкловский обменялся с Эйхенбаумом на литературном вечере Михаила Зощенко 7 марта 1927 года. Шкловский: «А я знаю, что сейчас пишут марксисты»; Эйхенбаум: «Догадываешься или знаешь? Что именно»; Шкловский: «Рецензию-донос. Двойной гонорар. Я был в “К<расной> Г<азете>”. Пиши в “Л<итературном> посту” = литер<атура> в ссоре с этой журнали<стикой>»[16]. Несмотря на рекомендацию обратиться

14 Здесь и далее институтские документы цитируются по: *Отяковский В.С.* Микроистория сообщества формалистов: Кабинет современной литературы при ГИИИ (1927–1930). Тарту: University of Tartu Press, 2024. С. 28. Там же см. контекст этих упоминаний.

15 Этот сборник открывается фразой, которая косвенно указывает, что издание такого сборника именно в 1927 году органично подталкивало авторов к включению «быта» в его название: «Настоящий сборник музыкально-исторических исследований, проведенных сотрудниками О<тдела>Т<еории и> И<стории> М<узыки> под руководством профессора Б.В. Асафьева, должен был появиться в печати еще в 1923 г. под несколько иным названием “Прошлое русской музыки”» (Музыка и музыкальный быт старой России. Л.: Academia, 1927. Т. 1. С. 5).

16 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка. С. 53.

в «На литературном посту», Шкловский, очевидно, рассчитывал, что новая концептуальная статья Эйхенбаума появится в близком по духу авангардном издании, борющемся за «литературу факта». Шкловский писал Эйхенбауму 19 марта: «Не дашь ли ты Лефу на обычных условиях куска литературного быта». Изначально Эйхенбаум поддержал эту идею, и в ответном письме от 22 марта сообщил: «Пишу статью, программную, но не тороплю — дело серьезное. Собираюсь дать ее в “Звезду” (она будет, вероятно, большая), но, может быть, и для “Лефа” состряпаю»[17]. В «Звезде» (1927. № 5) появилась статья «Литература и писатель», развивавшая идеи «Литературы и литературного быта», но вместо эстетически и идеологически близкого «Нового ЛЕФа» Эйхенбаум предпочел публикацию в пролетарском журнале. Судя по предпринятым шагам, он осознанно стремился представить новую работу именно в печатном органе Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), который придерживался радикально иных идеологических и методологических позиций. Он записал в дневнике 6 апреля: «31-го <марта> я послал эту статью в журнал “На литературном посту” (от них была телеграмма) — не знаю, как они это переживут и как напечатают», а неделей позже сообщил Шкловскому: «Отправил в “Литер<атурный> Пост” статью “Литература и лит<ературный> быт” (не слышал ли чего о ней?)»[18].



Редакция пролетарского журнала, опасавшаяся контрабанды чуждого метода на своих страницах, решила вступить в полемику со статьей Эйхенбаума и подготовить редакционный ответ (он должен был появиться в следующем номере), что нейтрализовало бы для автора эффект от этой «вылазки» на чужую территорию и лишний раз подчеркнуло чуждость Эйхенбаума налитпостовскому контексту. Вместо триумфа формализма, проникшего даже на страницы пролетарского журнала, получалось классическое для официозной печати снисходительное похлопывание по плечу «попутчика», обезвреженного окриком догматической передовицы. И без того неблагоприятная ситуация усугубилась тем, что в ближайшем выпуске журнала появилась статья О.М. Бескина «Кустарная мастерская литера-

Илл. 2. Экземпляр книги «Творчество Виктора Шкловского: О “Третьей Фабрике”» (Баку: [Б. и.], 1927) с дарительной надписью к М.И. Аронсону: «Марку Исидоровичу Аронсону с стыдом за плохую продукцию. Т. Гриц. 9/VI-29 г. Москва» (Частное собрание)

17 Там же. С. 53, 55.
18 РГАЛИ. Ф. 1527. Оп. 1. Ед. хр. 247. Л. 9.

турной реакции (“Третья фабрика” В. Шкловского)», в которой мемуары последнего оценивались как «издевательство рафинированного литературного барина»[19]. Эта статья была идеологически и риторически «верным» ответом на кардинально иную по тону брошюру «Творчество Виктора Шкловского: О “Третьей Фабрике”» (Баку: [Б. и.], 1927), написанную в октябре 1926 года учеником формалистов Т.С. Грицем.

После появления текста Бескина стало ясно, что публикация Эйхенбаума в журнале, где только что обрушились на «главного» опоязовца, могла быть использована для раскола тесного содружества формалистов и для нарушения той целостности их выступлений, которую они неоднократно прокламировали в печатных выступлениях не только посредством ссылок на работы друг друга, но и через сложно устроенную систему взаимных посвящений в книгах и статьях. Эйхенбаум, оценивая вероятные риски, сомневался в правильности предпринятого шага и писал Шкловскому 8 мая:

> Читал статью мелкого Бескина о тебе. Написал в «Пост» письмо о том, что не желаю, чтобы они печатали мою статью со своими ответами (о таком их плане сказал Рахтанов), и прошу, если у них есть такое намерение, вернуть статью. Они пока молчат. Не знаешь ли ты чего-нибудь об этом? После статьи о тебе печатать там, кажется, не следовало бы[20].

Эйхенбаума пугала мысль о том, что его статья будет воспринята читателями журнала как покаянная и, следовательно, продолжавшая намеченную Бескиным критику литературного проекта формалистов. Не успев отправить письмо, на следующий день он дописал:

> Получил из «Поста» ответ. Пишут, что не собираются устраивать критический погром по моему адресу и поместят деловую ответную статью, корректуру которой предлагают прислать. Я написал, что ответом редакции удовлетворен, но прибавил несколько слов по поводу статьи Бескина о тебе. Меня все-таки очень тяготит это обстоятельство, как ты на него реагируешь? Напечататься мне сейчас в «Посту», конечно, очень важно, но статья о тебе опять спутала карты. Что это за выходка и что за ней стоит?
>
> Юра тоже отдал свою статью о литературной эволюции в «Пост» — она пойдет, вероятно, без возражений: в ней трудно редакции понять что-либо, напечатают из уважения. Он тоже смущен статьей Бескина — напиши нам, тебе виднее[21].

Из этого письма видно, что Эйхенбаум планировал публикацией в пролетарском журнале не только продемонстрировать новый виток формалистской рефлексии, но и утвердить всеохватность опоязовской методологии, однако редакционные козни дезавуировали этот ход, угрожая публичному единству формалистов. Тем не менее к «Литературе и литературному быту» присоединился еще один манифест позднего формализма — статья Тынянова «Вопрос о литературной эволюции» (опубл.: На литературном посту. 1927. № 10; также в рубрике «Трибуна»), о чем автор писал Шкловскому:

---

19 *Бескин О.М.* Кустарная мастерская литературной реакции («Третья фабрика» В. Шкловского) // На литературном посту. 1927. № 7. С. 18.

20 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка. С. 61.

21 Там же. С. 62.

> Ко мне месяца 1 ½ назад обратился «Пост», нет ли статьи — я и Боря послали. У меня теоретическая, читал ее в Институте.
>
> «Пост» был как пост, и все-таки лучше <Красной> Нови и <Красной> Нивы. Значит, можно было печататься.
>
> Теперь, говорят, мелкий бес тебя там облаял. Между тем статью мою там приняли.
>
> Я беса еще не читал, но не сомневаюсь, что гнусь. Не знаю обстоятельств, кто тут в центре — бес или Пост, «личность» или неприличность. Если 2-ое, придется написать, что не могу у них печататься[22].

В итоге публикация формалистов в двух соседних номерах рапповского журнала все-таки состоялась[23], причем редакция ограничилась нейтральным примечанием, лишь слегка отгородившись от опоязовской фронды: «Считая настоятельно необходимой серьезную проработку вопроса о так называемой формальной школе в литературоведении и переживаемой этой школой эволюции, ре<д>акция дает место статьям Б.М. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Редакционная статья будет помещена в № 10 журнала вместе со статьей Тынянова»[24]; анонсированного возражения так и не последовало. Тем не менее двусмысленность ситуации все-таки сохранялась: выступление, последовавшее за статьей Бескина, было проведено «дуэтом», а не «ревтройкой». Возможно, это зияние вкупе с недружелюбным контекстом и подвигло автора «Литературы и литературного быта» перепечатать текст в ином обрамлении.

В 1929 году статья вошла в сборник работ Эйхенбаума «Мой временник» (Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1929), открывая в ней раздел «Наука», служивший теоретическим стержнем книги. Этот сборник был стилизован под старинный любительский журнал, где автор-редактор заполнял своими текстами все разделы: «Словесность», «Наука», «Критика» и «Смесь». Издание такого типа предполагало, что в нем возможна публичная полемика, но редактор при этом сам определяет ее правила; он как бы удаляется от журнального шума в уединенное место и там создает литературу заново. «Он знал не только искусство писать, но и искусство *быть писателем*. Упорно отстаивая свою архаистическую позицию, он, со стороны и издалека, но тем более зорко, как бы в бинокль, вглядывался в детали малейших движений эпохи <...>. Сила его позиции заключалась в том, что, противопоставляя себя эпохе, он не отворачивался от нее»[25] — эти слова в «Моем временнике» Эйхенбаум посвятил Толстому, главному герою собственных многолетних штудий. Конечно, выпуск стилизованной книги в Издательстве ленинградских писателей несопоставим с толстовским бегством от мира в Ясную Поляну, но типологически эти предприятия сближались благодаря использованию условий быта в качестве полемического аргумента — и эффективность этого аргумента проявлялась в том, что явление «ближайшего ряда» становилось литературным фактом.

---

22 Там же. С. 64.

23 Эти тексты, которым было суждено наметить два противоположных вектора позднего формализма, были также прочитаны друг за другом в виде докладов на юбилейном заседании Института истории искусств 29 марта 1927 года.

24 На литературном посту. 1927. № 9. С. 47.

25 *Эйхенбаум Б.М.* Литературная карьера Толстого // Эйхенбаум Б.М. Мой временник. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1929. С. 109–110.

В «Моем временнике» Эйхенбаум воздает должное и Шкловскому — содержательную часть сборника завершала главка «О Викторе Шкловском»[26], в которой к нему прямо применялась формула «литературного быта». Именно чувствительность к обстоятельствам окололитературной жизни оказывалась, по Эйхенбауму, главным его свойством: «Шкловский — не только писатель, но и особая фигура писателя. В этом смысле его положение и роль исключительны»[27]. Иначе говоря, теоретические построения Эйхенбаума, связанные с идеей литературного быта, так или иначе отстраивались от литературных и поведенческих экспериментов Шкловского, поскольку он служил образцом автора нового типа, который метко проблематизирует «социальное бытование» литературы. «Очень мне интересно, как ты оценишь мою статью, когда я ее кончу»[28], — писал Эйхенбаум Шкловскому 22 марта 1927 года, в самый разгар работы над «Литературным бытом».

За три года до появления эйхенбаумовской статьи слово «быт» впервые возникло в переписке формалистов, и раньше всех его использует именно Шкловский. В письме от 22 октября 1924 года он предлагает коллегам сделать книгу в форме теоретической переписки ОПОЯЗа «по текущим вопросам». В представлении Шкловского эта книга не должна была быть абстрактным обсуждением оторванных от актуальной культурной работы проблем, а вобрала бы в себя факты изменчивой повседневности: «И всадим <в книгу> академический быт, и быт вообще, наших жен и проч. проч.»[29]. В годы свертывания нэпа Шкловский ощутил необходимость стилистического «обытовления» теории, и этот шаг был вполне закономерным: «высокая» литературная наука все больше отрывалась от конкретного материала, становясь для многих «птичьим языком», а литературная критика сближалась с политической публицистикой в передовицах партийных газет. Это размежевание открывало для Шкловского «срединный путь», на котором не приходилось толкаться плечами с бывшими «академиками» и занятыми очередной бюрократической расправой рапповцами. Намечался тот самый «промежуток», о котором в 1924 году писал Тынянов.

В следующий раз в переписке слово «быт» использовал уже Эйхенбаум в привычном нам контексте. Делясь своими рабочими планами, он сообщал Шкловскому 10 июля 1926 года: «Думаю работать над Смирдиным (из истории русского литературного быта)»[30]. Эта фраза влечет за собою важный сюжет, связанный с состоянием формалистского сообщества во второй половине 1920-х и с местом Шкловского в этом сообществе. Книга о лавке Смирдина вышла через несколько лет под названием «Словесность и коммерция», однако написал ее не Эйхенбаум, а сразу трое молодых авторов — Т.С. Гриц, В.В. Тренин и М.М. Никитин[31]. Прямая связь с формалистским проектом в этой моногра-

26 За ней следовали только отрывочные «Заметки и размышления»; стоит заметить, что и в них одним из героев являлся Шкловский.

27 *Эйхенбаум Б.М.* О Викторе Шкловском // Эйхенбаум Б.М. Мой временник. С. 131.

28 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка. С. 55.

29 Там же. С. 36.

30 Там же. С. 45.

31 19 июня 1928 года Эйхенбаум записал в дневнике: «Никитин привез мне рукопись книги “Лавка Смирдина”. Интересно, но поверхностно, бегло, иногда случайно, чисто наивно. Ангерт просил дать им список того, что может дать по лит<ературному> быту мой семинарий. Надо использовать» (РГАЛИ. Ф. 1527. Оп. 1. Ед. хр. 48 об.).

фии манифестируется сразу на нескольких уровнях: она вышла под редакцией Эйхенбаума и Шкловского, последний написал к ней короткое предисловие, а перед титульным листом книги помещено лаконичное посвящение ОПОЯЗу: этим не только декларировалась преданность учеников, но и стилистически обыгрывался распространенный прием «мэтров», регулярно посвящавших друг другу статьи и книги. Появление этой книги, развивавшей оброненную одним из учителей идею, на деле оказалось совершенно закономерным фактом истории науки и встраивалось в намеченный и отчасти воплощенный к тому моменту план формалистов по созданию новой, принципиально отличающейся от предыдущих, масштабной истории литературы.

Тот историзм, который в своей статье «воскрешал» Эйхенбаум, должен был стать эпистемологической платформой последнего коллективного проекта пост-ОПОЯЗа. В переписке формалистов конца 1920-х постоянно упоминается подготовка работы по истории литературы, причем выражается их текущая деятельность исключительно фигурами волеизъявления, а не какими-то конкретными предложениями по организации планомерного написания книг и статей: «*История Русской Литературы* ждет нас» (31 марта 1928 года); «Я думаю об *истории русской литературы*» (12 ноября 1928 года); «Очень думаю об истории литературы» (15 ноября 1928 года); «Что думаешь ты об истории русской литературы» (25 апреля 1929 года); «Нужно писать Ист<орию> Русской литературы» (26 апреля 1929 года) — и еще целый ряд подобных упоминаний. Некоторые методологические установки выдвигает Тынянов: «Необходимо осознать биографию, чтобы она впряглась в историю литературы, а не бежала, как жеребенок, рядом» (5 марта 1929 года) — и он же наводит справки с целью узнать возможное отношение издателя к проекту, но главным движителем будущей истории литературы оказывается именно Шкловский[32].

Последнее может показаться парадоксальным, поскольку научный темперамент лидера формалистов как будто не подразумевал кропотливой, усидчивой коллективной работы; не обладал он и имеющимися у ленинградцев институциональными ресурсами; у него не было ни своего семинара, который посещали бы молодые талантливые ученые, готовые собирать и обрабатывать материал, ни специального библиографического кабинета, снабжавшего разнообразными справками сотрудников Института истории искусств[33]. Но именно Шкловский взялся за будущую историю литературы с настоящим пы-

---

Речь идет о Д.Н. Ангерте, редакторе «Госиздата»; вероятно, в этом обсуждении шла речь о книжной серии «Труды семинария Б.М. Эйхенбаума по изучению литературного быта» издательства «Прибой» (входившего в систему «Госиздата»); серия ограничилась одним выпуском — книгой младоформалистов М.И. Аронсона и С.А. Рейсера «Литературные кружки и салоны» (Л.: Прибой, 1929).

32 См.: *Цыганов Д.М.* «История литературы — подозрительная наука!»: Виктор Шкловский, post-ОПОЯЗ и формалистский проект истории русской литературы в конце 1920-х — начале 1930-х годов // Филологические науки: Научные доклады высшей школы. 2027 (*в печати*).

33 Хотя помощниками Шкловского выступали искренне заинтересованные в его творческой работе люди, тяготевшие скорее не к научной, а к литературной области занятий. В этом отношении примечательна многосторонняя переписка между Шкловским, Грицем, Казанским, Пуниным, Трениным, Харджиевым и Эйхенбаумом, возникшая в годы, когда проект Шкловского набирал обороты, — см.: Помощники В.Б. Шкловского / Вступ. ст., публ. и коммент. А.В. Крусанова // Архив Н.И. Харджиева. Т. 3. М.: ДЕФИ, 2019. С. 22–219.

лом, попутно декларируя в письме Эйхенбауму от 16 января 1928 года: «Я молод потому, что в четыре месяца ворвался в историю литературы и в год буду знать ее матерьял»[34]. Ему же принадлежит и единственное прямое указание на порядок работы — 29 марта 1929 года он писал Эйхенбауму: «Для истории литературы нужно написать очень много монографий, и только потом можно будет сводить»[35]. Это указание чрезвычайно важно, поскольку даже в самом зачаточном виде будущий проект задумывался дискретным, монтажным, многосоставным; его единство должно было обеспечиваться не формально-стилистическим, а содержательным единством — единством замысла и единой же стратегией полижанрового воплощения.

В эти годы вся «ревтройка» погрузилась в историю для того, чтобы писать как научные, так и художественные книги: история литературы мыслилась как проект практический, не только меняющий отношение к этому материалу, но и вносящий изменение в его структуру. Тынянов после успеха «Кюхли» (Л.: Кубуч, 1925) собирал орнаментальное полотно «Смерти Вазир-Мухтара»[36] (Л.: Прибой, 1928), Эйхенбаум готовился приступить к роману о «чудаке» XVIII века «Маршрут в бессмертие» (М.: Советская литература, 1933), а Шкловский напечатал «Краткую, но достоверную повесть о дворянине Болотове» (Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1930) и «Житие архиерейского служки» (Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1931). Исторические произведения сопровождали научные работы, в них на разнообразном документальном материале воплощались теории и интуиции, которым не было места в лапидарных статьях. Вероятно, «История литературы» и не должна была обрести законченную форму в виде одной книги, а представляла бы собою своеобразный конгломерат текстов, ряд отдельных работ, связанных концептуальным единством, системой внутренних перекличек и распределением материала внутри группы авторов-единомышленников.

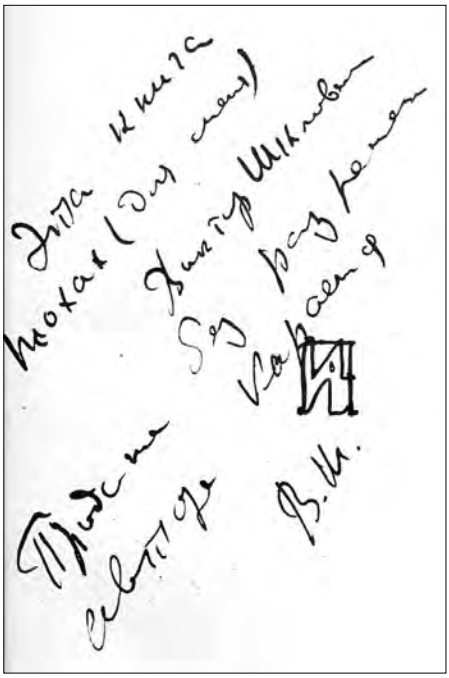
Если к написанию художественных текстов подключились и Тынянов с Эйхенбаумом, то работа над собственно научной частью задуманного проекта почти полностью легла на плечи Шкловского — именно ему принадлежит основной массив написанного в рамках этого проекта. С конца 1920-х он печатал одну за другой историко-литературные монографии, и каждая из них сложным образом присоединялась к предыдущей, развивая методологический аппарат позднеформалистского историзма, все теснее смыкавшегося с методологическими и практическими наработками литературной социологии. Он издал исследование «Матерьял и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”»

34 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка. С. 99.

35 Там же. С. 178.

36 Ср. точное замечание М.О. Чудаковой, которая считала, что одной из вероятных причин неприятия Тыняновым эйхенбаумовской идеи были романы, в которых он излагал свое видение «литературного быта», не вовлекая «ближайший ряд» в пространство теоретизирования: «Для Тынянова “литературный быт” вряд ли был новым и плодотворным понятием. Для него самого этот “быт” в смысле Эйхенбаума, на том этапе осмысления, который был достигнут опоязовцами ко второй половине 1920-х годов, был уже отведен вместе со всей сферой генезиса в биографическую беллетристику и тем самым выведен за пределы исследовательской работы» (*Чудакова М.О.* Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986. С. 123).

(М.: Федерация, 1928), затем книгу «Матвей Комаров, житель города Москвы» (Л.: Прибой, 1929), а чуть позднее — монографию «Чулков и Левшин» (Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933).



Илл. 3. Экземпляр книги «Житие архиерейского служки» (Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1931) с дарительной надписью: «Эта книга плохая (для меня). Виктор Шкловский. Продажа без разрешения автора карается. В.Ш.» (Частное собрание)

Работа Шкловского не характеризовалась хронологической последовательностью избираемых сюжетов: «историческим» работам была присуща иная — концептуальная — целостность, ставившая под сомнение пролетарский постулат прогрессизма, усвоенный «младоформалистами»[37]. В его планах по организации собственной работы диахроническая модель сталкивалась с трансформацией метода — после книги о Толстом последовала книга о писателе XVIII века Матвее Комарове, а за ней должно было появиться исследование творческой практики Александра Вельтмана и беллетристики XIX столетия; по этому поводу Шкловский переживал в письме Эйхенбауму: «Я не знаю, что делать дальше. Если писать о Вельтмане, то нарушится линия 18-го века и начнутся прыжки. <…> Если взять Вельтмана, то кто займется историей русского анекдота, кто займется описанием сказки 18-го века. А без этого нельзя написать истории русской литературы»[38]. В итоге Шкловский предпочел хотя бы условное хронологическое единство и начал работать над «Чулковым и Левшиным».

К концу 1920-х годов обстановка в двух столицах предельно усложнилась из-за того, что разногласия участников культурной жизни получали институциональное воплощение, а участки сферы литературного производства были компромиссно поделены между влиятельными организациями. Формалисты, как уже было сказано, не стремились примкнуть к наиболее сильному «игроку», напротив, они держались за свою окраинную позицию, позволявшую им с равным успехом взаимодействовать и с «пролетариями»,

37 Это представление позднее оформится в так называемую концепцию стадиального развития литературы Г.А. Гуковского — см.: *Гуковский Г.А.* О стадиальности истории литературы // Новое литературное обозрение. 2002. № 3 (55). С. 106–131; подробнее об этом см.: *Устинов Д.В.* Научные концепции Г.А. Гуковского в контексте русской истории и культуры XX века // Новое литературное обозрение. 1998. № 1 (29). С. 75; *Турчаненко В.В., Цыганов Д.М.* Пушкин наш, советский! Очерки по истории пушкиноведения сталинской эпохи (Идеи. Проекты. Персоны). М.: Новое литературное обозрение, 2025. С. 524–530.

38 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка. С. 178.

и с «попутчиками». В этом отношении примечательным оказывается вопрос о том, какими институциональными каналами пользовался Шкловский, чтобы обеспечить наибольшую устойчивость своему историко-литературному проекту. Опубликованные в конце 1920-х — начале 1930-х книги были напечатаны в издательстве ФОСП «Федерация», в «Прибое», где находили свое место сборники младоформалистов и издания университетских ученых, а также в «попутническом» Издательстве писателей в Ленинграде. Такое разнообразие должно было оградить начатый проект от упреков в субъективизме и «цеховости»: новая история литературы не была завязана на стремлении к межеванию культурного поля, а представляла вненаправленческий взгляд, учитывавший сложный интеллектуальный рельеф рубежа первых двух десятилетий XX века. Шкловский точно угадывал, какой изгиб приобретет вектор литературной политики в отношении к их сочинениям, о чем писал Эйхенбауму 24 февраля 1929 года: «Я очень страдаю. Тяжело знать все наперед, что будет написано о твоей (моей) книге. У меня подушка во рту. Твоего Льва в “На посту” будут хвалить, а моего Льва *очень* ругать. Б…и»[39].

Всего за восемь дней до этого было написано и отправлено часто цитируемое письмо к Якобсону (частично приведенное выше), в котором Шкловский характеризовал эйхенбаумовский «литературный быт» как «вульгарнейший марксизм». Обсуждаемые в настоящей статье материалы ставят под сомнение тезис о том, что историко-бытовой поворот ленинградского формалиста ослабил его методологическую и идеологическую связь с московским, — вероятно, отправляя письмо Якобсону, Шкловский был движим не столько принципиальными теоретическими расхождениями, сколько эмоциями — будь то ревность к успеху перформативной стратегии Эйхенбаума, который умело конвертировал свой новый методологический этап в приемлемую для налитпостовского контекста фронду, или желание укрепить вновь наметившуюся связь со своим вечным соперником Якобсоном, лингвистической парадигме которого вряд ли мог быть близок бытовой разворот, особенно неуместный в контексте разговоров о воскрешении ОПОЯЗа на протоструктуралистских началах, прокламированных в «Пражских тезисах» (опубл.: Новый ЛЕФ. 1928. № 12) Тынянова — Якобсона. Несмотря на отзыв о «вульгарнейшем марксизме», идейная платформа Шкловского в этот момент была весьма близка эйхенбаумовской, а его риторика встраивалась в социологические дебаты эпохи столь органично, что в ответ на письмо о страдании от «подушки во рту» Эйхенбаум сообщал Шкловскому: «Между прочим, я слышал, что Горбачев страшно хвалит твою книгу о Толстом, говорят, что это настоящая марксистская работа и что он готов солидаризироваться с тобой для борьбы с Переверзевым»[40]. Г.Е. Горбачев — один из ярких литературоведов-троцкистов, в этот период еще боровшихся за гегемонию в культурном пространстве; факт его готовности к сближению с, казалось бы, эпистемологическим противником в пику «классово близкому» социологу В.Ф. Переверзеву чрезвычайно показателен: в ярлык «вульгарнейшего марксизма» Шкловский

39 Там же. С. 159. На протяжении всей второй половины 1920-х Эйхенбаум работал над книгами о Толстом — «Лев Толстой. Кн. 1: Пятидесятые годы» (Л.: Прибой, 1928) и «Лев Толстой. Кн. 2: Шестидесятые годы» (Л.; М.: ГИХЛ, 1931); Шкловский здесь имеет в виду первую из них.

40 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка. С. 162.

мог вкладывать не только оскорбительную интенцию, но и скрытое восхищение[41]. В конце того же 1929 года он публикует заметку «Факт быта и факт литературы», в которой уже прямо пишет: «Быт сейчас — это тактика, а строительство — стратегия»[42].

Очевидно, Шкловский обладал амбициями высокого толка: не написание академической истории литературы было его подлинной целью, но «изобретение традиции», создание «предыстории» советского культурного проекта. Радикализм в отношении к «старой» академической элите сочетался у Шкловского с благоговейным трепетом перед всем новым, что еще лишь показалось из-за поворота Истории. Пренебрежение «готовым» знанием и тяга к конструированию культуры были своеобразным выражением правомерного пафоса теоретика-революционера, признававшего тем не менее примат культурного эволюционизма. Осознание, что «новая» культура жадно ищет свои истоки, приводило Шкловского в научный восторг: именно он мог оказаться человеком, которому удастся перепридумать российскую (и не только!) культурную историю, чем он и продолжит заниматься в 1930-х.

Вполне осознанный шаг Шкловского по обытовлению историко-литературных опытов не был компромиссным: вместе с сознательным приобщением собственных работ к общему ходу культурной дискуссии он существенно наращивал и экспансивный потенциал собственного «метода» — разговор о «стиле» Льва Толстого непременно связывается и с анализом «матерьяла» его романа. Отметим, что эта принципиальная позиция в те годы была общей для формалистов. Так, Эйхенбаум писал Шкловскому 3 мая 1928 года:

> Как мне *быть* с *бытом* (у нас ходит шутка: «Быт или не быт? вот в чем вопрос»), я еще не придумал. Меня несколько огорчило не то, конечно, что вы завели у себя эту работу, а то, что ты как-то «коварно» говоришь о ней со мной — точно подсмеиваясь. А я хочу только наладить это дело так, чтобы не было лишних повторений и труда. По-видимому — мне надо будет написать книгу принципиальную, теоретическую, чтобы прекратить разговоры о том, что мы от «формального метода» перешли к «социологическому»[43].

Книги и статьи Шкловского все больше обретали определенную степень идеологической нюансировки, а сам он очень быстро считал наметившийся поворот и отреагировал на него усилением социологической перспективы собственных текстов. Шкловский стал прибегать к усложненным практикам монтажа и сшибки текстовых фрагментов в рамках некоторого идейного целого; он стремится создать сложноустроенное разножанровое единство, в сердцевине которого — проблема движения литературы, «эволюции литературной техники». В этом отношении вопрос нюансировки текстов обретал не столько характерологическое (как описание «улучшения» или «ухудшения» способа производ-

---

41 В этом отношении см. статью с внимательным сопоставлением работ Шкловского и Эйхенбаума о Толстом на базе культурно-ориентированного марксизма с рядом интересных интроспективных историко-теоретических проекций: *Митрошенков К.* Побег из тюрьмы языка: Фредрик Джеймисон, поздний формализм и историзация материала // Новое литературное обозрение (*в печати*).

42 *Шкловский В.Б.* Факт быта и факт литературный // Вечерняя Москва. 1929. № 288 (1800). 14 декабря.

43 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка. С. 113.

ства знания), сколько идеологическое измерение: каждый из написанных текстов должен был воплощать в себе двуединую функцию — существовать как самостоятельный отдельный текст, вписываться в актуальную полемику и, напротив, прихотливо прирастать к уже написанному корпусу. По-видимому, в этом Шкловский видел путь ухода от науки «старого типа», о чем писал Эйхенбауму 8 ноября 1928 года, призывая к наращиванию коллективных усилий:

> Пишу работу о Матвее Комарове, писать начинаю сегодня, позавчера кончил работу о Болотове. Нужно, кроме того, писать сценарий «Смерть Вазир-Мухтара», и вообще завален.
>
> Больше всего нам нужно работать вместе, я чувствую каждый день преимущество коллективного хозяйства над однолошадным середняцким. <…> Завален мыслями о деньгах. Литературный быт нужно рассматривать как один из видов сопротивления, тогда, вероятно, получится, а что получится, мне неизвестно. Я очень боюсь, как бы не получилось из Комарова работы старого типа[44].

Однако Шкловский хорошо понимал, что уход от обсуждения актуальных вопросов культурной политики в перспективе означал бы утрату необходимого административного влияния и, следовательно, возможности участия в организации новой литературы. Начавшаяся в конце 1920-х ревизия аналитического аппарата формалистов была связана отнюдь не только с необходимостью противопоставить свой теоретический арсенал марксизму, но и с желанием сохранить сильную позицию в дискуссии о параметрах новой *реалистической* культуры. Шкловский осознавал ужесточающиеся условия, однако метод этого действия по-прежнему оставался его прерогативой. Дискуссия эта была специфической по способу организации: втянутой в нее оказались как литературные критики и писатели, чьи тексты служили предметом обсуждений, так и теоретики искусства, ученые и философы, параллельно занимавшиеся рассмотрением смежных вопросов культурного производства. Иными словами, полемика устраивалась сразу на нескольких дисциплинарных уровнях, а реплики ее участников приобретали как бы множественную адресацию. В этой обстановке даже самая выхолощенная политическая инвектива получала теоретическое измерение и становилась весомым интеллектуальным жестом вне зависимости от изначального замысла ее автора. С этим Шкловскому приходилось считаться. Именно поэтому цикл его социологических работ конца 1920-х — начала 1930-х годов хотя и сохраняет риторическое преемство с проблематикой более ранних работ, содержательно выводит разговор за пределы формальной поэтики, наделяя понятие стиля[45] вполне определенными контекстуальными особенностями.

---

44 Там же. С. 133.

45 Во второй половине 1920-х проблема стиля, о которой Шкловский пишет еще с начала десятилетия (ср. хотя бы в его кн.: Розанов: Из книги «Сюжет как явление стиля». [Пг.:] Издание «Опояз», 1921), социологизировалась, став предметом специального обсуждения; см. в этой связи, например: *Храпченко М.Б.* 1) К проблеме стиля // На литературном посту. 1927. № 19. С. 22–29; 2) О смене стилей // На литературном посту. 1927. № 24. С. 18–27; 3) О некоторых итогах и перспективах в разработке проблемы стиля: По поводу книги П.Н. Сакулина «Теория литературных стилей» // На литературном посту. 1928. № 11–12. С. 53–62; *Берковский Н.Я.* Стилевые проблемы пролетарской прозы // На литературном посту. 1927. № 22–23. С. 53–60; № 24. С. 11–17; *Полонский Вяч.* Марксизм и критика: Из литературных

Реализация проекта «советской многонациональной литературы», оформлявшегося с середины 1920-х, требовала не столько подготовки писательских кадров, сколько создания особой *писательской культуры*. Таким образом, оба измерения литературной жизни — институциональное и персональное — накладывались друг на друга, образуя объемную разветвленную сеть разнонаправленных контактов и связей. Это обстоятельство, с одной стороны, определило характер культурной политики начала 1930-х годов, основное направление которой было связано с переустройством «литературного быта», а с другой — подвигло творческое сообщество к более пристальному изучению (с целью последующего присвоения) доставшегося ему литературного наследства. Примечательна в этом смысле сугубо институциональная деталь эпохи: литературно-бытовая серия, выходившая с 1927 года в издательстве *Academia*, на протяжении шести лет своего существования несколько раз сменила название. Начав с заголовка «Памятники литературного быта», который, очевидно, брал идею Эйхенбаума за основу, уже на втором году существования серия включила в название более традиционную историко-литературную формулу, которая в некоторой степени нейтрализовывала формалистский термин, — книги стали выходить под грифом «Литературный быт и творчество русских писателей» или еще более академическим «Литературный быт и творчество русских писателей по воспоминаниям, дневникам и письмам». После разгрома Института истории искусств и практически официального запрета формального метода серия сместила акцент на социологическую материю, поместив быт в пространство идеологии: в 1931 году вышла первая из книг, составивших ряд «Памятников литературного и общественного быта» (параллельные серии «Памятники театрального быта» и «Памятники художественного быта» также включили в название многозначительную характеристику «общественного»). В 1933 году «Памятники общественного быта» стали отдельной серией, уже прямо заменившей эйхенбаумовскую формулу устойчивой идеологемой, и тогда же лаконичное и эффектное изначальное название окончательно расплылось в рыхлом бюрократизме: последние три книги серии вышли под грифом «Русские мемуары. Воспоминания, дневники, письма и материалы по истории литературы, обществ<енной> мысли и быта». В такой обстановке попытки Шкловского сконструировать культурную традицию, прихотливо подверстывающуюся под советский культурный проект, не могли не вызывать опасения у пролеткритиков и марксистски ориентированных ученых, потому как претендовали на роль не идеологической надстройки, но материального базиса.

Иными словами, Шкловский посягал на роль создателя альтернативной концепции истории русской литературы, опиравшейся именно на бытовое постижение жизни и культуры как ее бытового же проявления.

споров последних лет. М.; Л.: Госиздат, 1927; *Камегулов А.Д.* Понятие стиля в марксистском литературоведении (тезисные наброски) // На литературном посту. 1929. № 17. С. 6–11; *Нусинов И.М.* Вопросы стиля в пролетарской литературе // Литература и искусство. 1930. № 3–4. С. 89–103; Виноградов И.А. Борьба за стиль // Борьба за стиль: Сб. статей. Л.: Гослитиздат, 1934. С. 5–49.

Библиография / References

Зенкин С.Н. Открытие «быта» русскими формалистами // Зенкин С.Н. Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 305–324.

(*Zenkin S.N.* Otkrytie «byta» russkimi formalistami // Zenkin S.N. Raboty o teorii. Moscow, 2012. P. 305–324.)

Митрошенков К. Побег из тюрьмы языка: Фредрик Джеймисон, поздний формализм и историзация материала // Новое литературное обозрение (в печати).

(*Mitroshenkov K.* Pobeg iz tyur'my yazyka: Fredric Jameson, pozdniy formalizm i istorizatsiya materiala // Novoye literaturnoye obozreniye (forthcoming).)

Отяковский В.С. Микроистория сообщества формалистов: Кабинет современной литературы при ГИИИ (1927–1930). Тарту: University of Tartu Press, 2024.

(*Otiakovskii V.S.* Mikroistoriya soobshchestva formalistov: Kabinet sovremennoy literatury pri GIII (1927–1930). Tartu, 2024.)

Пильщиков И.А., Устинов А.Б. Поверхностное напряжение: История культуры и концепция «литературного быта» Б.М. Эйхенбаума // Рема. Rhema. 2020. № 4. С. 9–22.

(*Pil'shchikov I.A., Ustinov A.B.* Poverkhnostnoe napryazhenie: Istoriya kul'tury i kontseptsiya «literaturnogo byta» B. M. Eykhenbauma // Rema. Rhema. 2020. № 4. P. 9–22.)

Устинов Д.В. Научные концепции Г.А. Гуковского в контексте русской истории и культуры XX века // Новое литературное обозрение. 1998. № 1 (29). С. 71–83.

(*Ustinov D.V.* Nauchnye kontseptsii G.A. Gukovskogo v kontekste russkoy istorii i kul'tury XX veka // Novoe literaturnoe obozrenie. 1998. № 1 (29). P. 71–83.)

Турчаненко В.В., Цыганов Д.М. Пушкин наш, советский! Очерки по истории пушкиноведения сталинской эпохи (Идеи. Проекты. Персоны). М.: Новое литературное обозрение, 2025.

(*Turchanenko V.V., Tsyganov D.M.* Pushkin nash, sovetskiy! Ocherki po istorii pushkinovedeniya stalinskoy epokhi (Idei. Proekty. Persony). Moscow, 2025.)

Цыганов Д.М. «История литературы — подозрительная наука!»: Виктор Шкловский, post-ОПОЯЗ и формалистский проект истории русской литературы в конце 1920-х — начале 1930-х годов // Филологические науки: Научные доклады высшей школы. 2027 (в печати).

(*Tsyganov D.M.* «Istoriya literatury — podozritel'naya nauka!»: Viktor Shklovskiy, post-OPOJAZ i formalistskiy proyekt istorii russkoy literatury v kontse 1920-kh — nachale 1930-kh godov // Filologicheskiye nauki: Nauchnyye doklady vysshey shkoly. 2027 (forthcoming).)

Чудакова М.О. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986. С. 103–131.

(*Chudakova M.O.* Sotsial'naya praktika, filologicheskaya refleksiya i literatura v nauchnoy biografii Eykhenbauma i Tynyanova // Tynyanovskiy sbornik: Vtorye Tynyanovskie chteniya. Riga, 1986. P. 103–131.)

Hansen-Löve A.A. «Бытология» между фактами и функциями // Revue des Études Slaves. 1985. Vol. 57. № 1. С. 91–103.

(*Hansen-Löve A.A.* «Bytologiya» mezhdu faktami i funktsiyami // Revue des Études Slaves. 1985. Vol. 57. № 1. P. 91–103.)

Петр Будрин

«Первое впечатление будет хаос»

«“ТРИСТРАМ ШЕНДИ” СТЕРНА И ТЕОРИЯ РОМАНА» КАК СТАТЬЯ-КОЛЛАЖ[1]

Peter Budrin

«The First Impression Will Be Chaos»:
Shklovsky's «Sterne's "Tristram Shandy" and the Theory of the Novel» as Collage

Петр Будрин
Лондонский университет королевы Марии, кафедра сравнительной литературы, научный сотрудник; Доктор философии (DPhil) Оксфордского университета
p.budrin@qmul.ac.uk.

Ключевые слова: Виктор Шкловский, Лоренс Стерн, «Тристрам Шенди», русский формализм, публичность, статья-коллаж, рецепция, теория романа

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_55

В статье рассматривается работа Виктора Шкловского «“Тристрам Шенди” Стерна и теория романа» (1921) — один из ключевых эпизодов формалистской рецепции Стерна — через призму ее раннего восприятия. Особое внимание уделяется сосуществованию в ней теоретического анализа и риторико-ассоциативного плана, в котором парадоксы, отступления, графики и пространные цитаты складываются в форму статьи-коллажа. Именно те черты работы, которые современники воспринимали как недостатки — фрагментарность, внеисторичность и резкость обобщений, — способствовали созданию нового, «современного» Стерна и его возвращению в литературный контекст 1920-х годов.

Peter Budrin
Queen Mary University of London, Department of Comparative Literature, Research Fellow; DPhil, University of Oxford
p.budrin@qmul.ac.uk.

Keywords: Viktor Shklovsky, Laurence Sterne, «Tristram Shandy», Russian Formalism, public sphere, essay-collage, reception, theory of the novel

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_55

The article examines Viktor Shklovsky's «Sterne's "Tristram Shandy" and the Theory of the Novel» (1921), a key episode in the Formalist reception of Sterne, through the lens of its early reception. Particular attention is paid to the coexistence of theoretical analysis and a rhetorical-associative mode, in which paradoxes, digressions, diagrams, and extended quotations combine to produce a collage-like critical form. The very features that contemporary critics regarded as shortcomings — fragmentation, ahistoricism, and sweeping generalization — contributed to the construction of a new, «modern» Sterne and to his renewed prominence in the literary culture of the 1920s.

Лазарь Лагин, в будущем — автор повести «Старик Хоттабыч» (1940), переехал из Минска в Москву в начале 1920-х годов. Начинающий писатель погрузился в литературную жизнь советской столицы, посещая лекции и семинары Литературной студии ЛИТО Наркомпроса, организованной в 1920 году Валерием Брюсовым. Одно из заседаний запомнилось Лагину особенно ярко из-за происшествия, положившего ему внезапный конец. Михаил Гершензон, знаменитый историк литературы из «старой гвардии», читал лекцию о жизни и творчестве Ивана Тургенева. Лагин, знавший лица посетителей семинара, обратил внимание на двух неизвестных:

1 Автор выражает признательность Э. Файнер, А.Л. Зорину, Г. Тиханову, В. Отяковскому, Е. Закрыжевской и Л. Трипиччионе.

> Один из них — высокий, стриженный под машинку, с энергично выступающим подбородком, другой — ростом пониже, подвижный как ртуть, с изрядной, не по возрасту, лысиной. Судя по их лицам, им было что возразить лектору. <…> Так все шло внешне вполне благополучно, пока Гершензон во всеоружии мистической терминологии не заговорил о роли вдохновения в творчестве Тургенева. И тут незнакомец, который повыше, не выдержал и громким, хорошо поставленным басом подал реплику:
>
> — А, по-моему, никакого вдохновенья нет[2].

Последовал обмен колкостями. Ни Гершензон, ни Лагин не поняли, кем были возмутители спокойствия. Наконец, мужчина пониже представил своего спутника: «Разрешите представить: Владимир Владимирович Маяковский». Маяковский похлопал товарища по коленке: «А это — Виктор Борисович Шкловский!»[3] Шкловский и Маяковский, известные любители литературного скандала, разделяли и неприязнь к импрессионистическим рассуждениям о творческом вдохновении, предпочитая говорить об искусстве как технологии и ремесле.

Гершензон покинул кафедру, предоставив слово дерзким чужакам. Аудиторию ждал сюрприз: Шкловский прочитал импровизированную лекцию об английском писателе Лоренсе Стерне и его романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1759–1767). Лагин вспоминал, что прежде ему не приходилось слышать ни о Стерне, ни о его книге. Возможность рассматривать литературное произведение как механизм, состоящий из перестановок, задержек и композиционных «сдвигов», казалась открытием: «Это был совершенно новый для меня технологический, что ли, разбор произведения. Мне тогда казалось, что стоит только хорошенечко вникнуть в несколько подобных разборов, и тебе откроется тайна сочинения вполне приличной прозы»[4]. В свете «разбора» Шкловского, воспринятого начинающим автором как мастер-класс по искусству прозы, писатель XVIII века представал живым, значимым и неожиданно современным.

Впечатление производили не только выводы Шкловского, но и форма, в которой эти выводы были преподнесены, — демонстративный вызов нормам академической публичности: как иначе назвать вторжение на чужую лекцию и импровизацию на тему, не связанную с ходом чинного заседания? Безусловно, вопиющим нарушением академического канона были и опоязовские статьи Шкловского. Дело было не только в его — почти патологическом — невнимании к академическим конвенциям (сноскам, ссылкам и прочим атрибутам научного письма), но и в тоне обращения фигуры автора-теоретика к своей аудитории[5]. Как писала в 1920-е годы ученица формалистов Тамара Хмельницкая, «от его статей всегда ждешь выходки»[6].

Если для Лагина энтузиазм Шкловского по поводу «Тристрама Шенди» был откровением, для самого Шкловского это был хорошо отрепетированный ма-

---

2 *Лагин Л.* «Жизнь тому назад» // Аврора. 1974. № 4. С. 67–68.

3 Там же. С. 68.

4 Там же. С. 68.

5 О взаимопроникновении теоретического и художественного письма у Шкловского см.: *Левченко Я.С.* Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. М.: Издательский дом ВШЭ, 2012.

6 *Хмельницкая Т.Ю.* Неопубликованная статья о В. Шкловском // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 19.

териал. Начиная с 1919 года Стерн неизменно присутствовал в его статьях и публичных выступлениях, обсуждался им со студентами в студии горьковской «Всемирной литературы»[7]. Кульминацией этого раннего интереса к Стерну стала брошюра «“Тристрам Шенди” Стерна и теория романа» (1921), позже вошедшая в сборник «О теории прозы» (1925, 1929) под заглавием «Пародийный роман»[8].

Как известно, Шкловский описывал свое обращение к творчеству Стерна как акт «воскрешения»[9]. Хотя многие современники восприняли слова о «воскрешении Стерна» с иронией, факт оживления интереса к причудливому автору XVIII века был несомненен. Эта перемена не ограничивалась непосредственным кругом петроградского ОПОЯЗа. В неопубликованной статье о переводах Стерна, написанной в 1941 году, московский поэт, переводчик и математик Сергей Бобров вспоминал, что в 1920-е годы «с легкой руки Шкловского Стерн был <...> в большой моде»: «приемы» Стерна и «архитектоника его замысловатой прозы привлекали к себе большое внимание литературных кругов»[10]. Литературными кругами, в узком смысле, дело не ограничивалось: учившийся у формалистов в ГИИИ Леонид Трауберг вспоминал, что молодые кинематографисты «состязались восторгами в адрес романа Стерна»[11]. Он связывал это со статьей Шкловского, «прославляющей» роман «Тристрам Шенди» и «объясняющей его непререкаемое значение»[12]. В обобщающей достижения ОПОЯЗа статье «Теория “формального метода”» (1925–1926) Б.М. Эйхенбаум отмечал, что, благодаря работе Шкловского, на фоне общего интереса к кон-

---

7 В «Письменном столе» он вспоминает работу над «книгами» о «Тристраме Шенди» и «Дон Кихоте», а также лекцию о Стерне в ДИСКе: «зал был полон и возбужден формальным подходом», см.: *Шкловский В.Б.* Сентиментальное путешествие. Роман. Берлин: Геликон, 1923. С. 281. В феврале 1920 года он выступил с докладом о Стерне в МЛК, см.: *Пильщиков И.А., Устинов А.Б.* Дебют Виктора Шкловского в Московском Лингвистическом Кружке: от «истории романа» к «развертыванию сюжета» // Литературный факт. 2018. № 9. С. 314–334; *Они же.* «История романа»: Виктор Шкловский в Московском лингвистическом кружке // Сюжетология и сюжетография. 2018. № 1. С. 5–22.

8 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг.: ОПОЯЗ, 1921.

9 Уже в первой газетной заметке о Стерне, «Сюжетный сдвиг» (1919), которую Э. Файнер справедливо называет первым наброском будущей работы 1921 года, Шкловский представлял свое обращение к Стерну как акт воскрешения: Стерн — забытый и оклеветанный писатель, «похороненный историей литературы под несколькими банальностями». См.: *Finer E.* Turning into Sterne: Viktor Shklovskii and Literary Reception. Oxford: Legenda, 2010. P. 60; *Шкловский В.Б.* Сюжетный сдвиг // Жизнь искусства. 1919. 26 декабря. С. 1. В «Сентиментальном путешествии» Шкловский говорит о «воскрешении» Стерна как о личном успехе: «Я воскресил в России Стерна, сумев его прочитать» (*Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 2: Биография / Под ред. И.А. Калинина. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 222). О метафорике воскрешения у Шкловского см.: *Калинин И.А.* Искусство как прием воскрешения слова: Виктор Шкловский и философия общего дела // Новое литературное обозрение. 2015. № 3 (133). С. 214–225; о «воскрешении» применительно к Шкловскому и Стерну см.: *Будрин П.Б.* «Мерцающая иллюзия»: Стерн, Шкловский и «литературная личность» // Новое литературное обозрение. 2026. № 1 (197). С. 161–180; *Budrin P.* Laurence Sterne and his Readers in Early Soviet Russia: The Secret Order of Shandeans. Oxford: Oxford University Press, 2026; *Eccles A.* Formalism and Sentimentalism: Viktor Shklovsky and Laurence Sterne // New Literary History. 2016. Vol. 47. № 4. P. 525–545.

10 РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1 Ед. хр. 2. Л. 23.

11 *Трауберг Л.* Мир наизнанку. М.: Искусство, 1984. С. 58.

12 Там же.

струкции роман Стерна предстал «как современная вещь»: «...о Стерне заговорили те, кто до тех пор не видел в его романе ничего, кроме скучной болтовни или курьезов, или смотрел на него с точки зрения пресловутого “сентиментализма”, в котором Стерн повинен так же мало, как Гоголь — в “реализме”»[13].

При заметном успехе у читателей рецензентами работа Шкловского о Стерне была встречена холодно. Даже критики, сочувственно относившиеся к ОПОЯЗу, указывали на многочисленные «недостатки» работы: небрежность, отсутствие исторического контекста, а также бросающееся в глаза несоответствие между претензией на универсальность описываемых «приемов» и исключительностью, ни-на-что-непохожестью «Тристрама Шенди». Григорий Винокур хотя и хвалил «блестящую наблюдательность» Шкловского, но упрекал его в неспособности объяснить значение описываемых им приемов для общего строя книги: «...наблюдения эти остаются сырым материалом, из которого ничего не слепишь, “сшить” роман обратно Шкловский не умеет»[14]. Константин Локс, в свою очередь, указывал на отсутствие исторического анализа, замечая при этом, что «исключительный по своей структуре роман Стерна в известном смысле не имеет предков и может быть описан сам по себе»[15]. Но именно те свойства статьи «“Тристрам Шенди” Стерна и теория романа», которые вызвали наиболее острую критику, во многом и обеспечили ее успех в утверждении нового представления о Стерне.

В статье Шкловского о Стерне сосуществуют два параллельных плана: теоретический и риторико-ассоциативный (условно говоря, «художественный» — или план «общего впечатления»). Если в рамках теоретического проекта Шкловского возникающие в тексте противоречия получают объяснение, то в риторическом плане они, напротив, заостряются и приобретают форму парадокса, который не столько рационализирует, сколько подчеркивает сложность и «непонятность» Стерна[16]. Характерное для раннего формализма отсутствие исто-

---

13 *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 392. За этим общим наблюдением проступает реальное лицо — В.М. Жирмунский. Десятого октября 1921 года Эйхенбаум писал Жирмунскому: «Вспомни — как ты не соглашался с понятием “мотивировки”, как ожесточенно возражал ты против основных тезисов Шкловского. Одно мне особенно памятно. Я приехал в Саратов с “Тристрамом Шенди”, намереваясь читать его по-английски. Ты мне сказал тогда, что я неудачно выбрал — что это скучный роман, которого невозможно дочитать до конца. Сравни с этим то, что ты стал думать и говорить о Стерне после работы Шкловского». Переписка Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988. С. 314.

14 *Винокур Г.* Новая литература по поэтике // ЛЕФ. 1923. № 4. С. 242.

15 *Локс К.* [Рец. на кн.:] «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа // Печать и революция. 1923. № 1. С. 355.

16 Чтобы примерно представить, как могла бы выглядеть статья Шкловского без второго, риторико-ассоциативного плана, можно обратиться к первой англоязычной работе о ней, статье литературоведа и специалиста по машинному переводу Кеннета Э. Харпера: *Harper K.E.* A Russian Critic and «Tristram Shandy» // Modern Philology. 1954. Vol. 52. № 2. P. 92–99. Это была одна из первых англоязычных работ о русском формализме: диссертация Виктора Эрлиха к тому времени уже была написана, но его книга «Russian Formalism: History, Doctrine» (The Hague: Mouton, 1955) еще только готовилась к печати. Брошюру Шкловского Харпер получил от своего наставника по Колумбийскому университету Романа Якобсона. Подробно и систематически разбирая выводы Шкловского, Харпер почти не касается причудливой художественности его изложения, фактически оставляя от статьи ее теоретический каркас.

рического контекста, а также фрагментарность изложения, резкость теоретических обобщений и отказ искать для стерновских приемов последовательную сюжетную мотивировку позволили представить Стерна как «крайнего революционера формы», на материале которого можно было заново поставить вопрос о законах прозы.

Стерн без XVIII века

В первой трети XX века представление о Стерне как о «предшественнике» модернистской прозы складывалось не только в России, хотя в русскоязычном контексте такое представление утвердилось раньше, чем в англоязычном[17]. Любопытно, что и в Англии первыми к Стерну в этом качестве обратились не академические исследователи, а писатели и интеллектуалы, находившиеся вне академической среды, но тесно с ней связанные. К числу создателей «нового» Стерна принадлежала Вирджиния Вулф, а также поэт, художественный критик и теоретик искусства Герберт Рид: в конце 1920-х годов оба написали о нем программные статьи, ставшие предисловиями к двум почти одновременно вышедшим изданиям «Сентиментального путешествия»[18]. Для Вулф Стерн — автор, «гораздо более близкий нам сегодня, чем его великие современники — Ричардсоны и Филдинги»[19]. Ее, как и Шкловского, интересовала организация времени у Стерна: нарушение хронологической последовательности, растяжение и сжатие повествовательного времени, несоответствие между временем действия и временем рассказа. Однако Вулф (писавшая прежде всего о «Сентиментальном путешествии») связывала эти особенности с интроспекцией и движением сознания, тогда как Шкловского занимала организация повествовательной формы (обнажение приема, композиционный «сдвиг» и нарушение повествовательной последовательности).

«Воскресить» Стерна означало извлечь его из привычного историко-литературного контекста (в том числе разорвав устойчивую в русскоязычной историографии связь с литературой «сентиментализма») и представить его как актуального писателя, занятого теми же универсальными проблемами художественной формы, что и писатели XX века. Стерн XVIII века, йоркширский

17 Полноценного исторического исследования «глобальной» модернистской рецепции Стерна не существует; отдельные наблюдения см. в: Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism / Ed. by D. Pierce, P. de Voogd. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1996. Об англоязычной репутации Стерна в XX веке, прежде всего в его первой половине, см.: *Hartley L.* Laurence Sterne in the Twentieth Century: An Essay and a Bibliography of Sternean Studies, 1900–1965. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1966. См. также: Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays / Ed. by J. Traugott. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968. Особенно примечательно, что стерновед Дж. Трауготт перепечатал в этом сборнике английский перевод статьи Шкловского о «Тристраме Шенди», впервые опубликованный в: Russian Formalist Criticism: Four Essays / Ed. and trans. by L.T. Lemon, M.J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, — тем самым введя статью Шкловского в канон англоязычного стерноведения, хотя и в отрыве от формалистского контекста.

18 *Sterne L.* A Sentimental Journey Through France and Italy. Introduction by Virginia Woolf. Oxford: Oxford University Press, 1928; *Sterne L.* A Sentimental Journey / Ed. and Introduction by Herbert Read. London: The Scholartis Press, 1929.

19 *Woolf V.* The Second Common Reader. New York: Harcourt, Brace & World, 1960. P. 71.

священник, участник литературной и интеллектуальной жизни своего времени, оставался за рамками работы Шкловского. Как известно, для раннего русского формализма подобная деконтекстуализация была типична: по точной формулировке Джессики Меррилл, первоначальная полемическая программа формалистов строилась на стремлении отмежеваться от господствовавших способов литературоведческого «объяснения» — прежде всего биографического и историко-культурного[20]. Вытесняя из своего повествования Стерна исторического, Шкловский помещает его в иной, неожиданный литературный ряд. Особенности стерновской прозы описываются через аналогию с ультрасовременными явлениями художественной культуры: заумью футуристов, ассоциативным повествованием Андрея Белого в «Котике Летаеве» (1917–1918), кубистической «многоплановостью» Пикассо.

Если говорить о поэтике художественной прозы, то сопоставление прозы с кубизмом или футуризмом к этому времени уже имело определенную историю. В статье «Астральный роман» (1916), вошедшей затем в сборник «Кризис искусства» (1918), Николай Бердяев писал о «Петербурге» Андрея Белого: «Творчество А. Белого и есть кубизм в художественной прозе, по силе равной живописному кубизму Пикассо»[21]. Он замечал, что в «Петербурге» «все также смещается со своего старого, казавшегося вечным места, как и у футуристов»[22]. Подобно Стерну Шкловского, Белый у Бердяева — писатель, который «разрушает все старые формы и создает новые»[23]. Хотя многое в рассуждениях Бердяева было чуждо ОПОЯЗу (например, слова о космическом ритме, которому подчиняется повествование Белого), и Бердяев, и Шкловский связывали изменение художественного восприятия с понятием «сдвига». Примечательна, впрочем, не сама связка ассоциаций (Белый — Пикассо — футуристы), а то, что она оказывается задействована для характеристики автора XVIII века. Это перенесение Стерна из исторического контекста в ряд явлений современной художественной культуры вызвало раздражение Винокура: «Невольно возникает вопрос: почему же Стерн не футурист? Шкловский вырвал Стерна из <…> исторической обстановки, <…> не показал нам традиции и канона, которые ему приходилось преодолевать»[24].

---

20 *Merrill J.* The Origins of Russian Literary Theory: Folklore, Philology, Form. Evanston: Northwestern University Press, 2022. P. 51.

21 *Бердяев Н.* Кризис искусства. М.: Г.А. Леман и С.И. Сахаров, 1918. С. 18.

22 Там же. Ср. со Шкловским, писавшим, что в книге Стерна «все сдвинуто, все переставлено»: *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 4.

23 Там же. О контексте бердяевского сопоставления см.: *Matich O.* Petersburg and Modernist Painting with Words // A Reader's Guide to Andrei Bely's *Petersburg* / Ed. by L. Livak. Madison: University of Wisconsin Press, 2019. P. 186–201. Шкловский, по всей вероятности, был знаком с этой статьей, по крайней мере благодаря своему интересу к поэтике Белого. Сопоставление Белого с Пикассо было подхвачено футуристами; в частности, см. редакционную заметку в футуристическом сборнике: Сборник нового искусства. Киев; Харьков: Всеукраинский отдел искусств Нар. ком. просв., 1919. С. 4.

24 *Винокур Г.* Новая литература по поэтике // ЛЕФ. 1923. № 4. С. 242. Винокур был знаком с основными положениями статьи Шкловского еще до публикации: в феврале 1920 года он присутствовал на докладе Шкловского о Стерне на заседании Московского лингвистического кружка. В ходе обсуждения Винокур выступил с критическими замечаниями, упрекнув Шкловского в том, что тот «не постарался установить каких-либо исторических рамок»: *Пильщиков И.А., Устинов А.Б.* Виктор Шкловский в ОПОЯЗе и Московском лингвистическом кружке (1919–1921 гг.) // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Neue Folge. 2018. Bd. 6. P. 176–206. Как следует из материалов,

Возвращаясь к мысли о двойственной природе статьи Шкловского, можно сказать, что на уровне аргумента каждое из этих сравнений имеет довольно конкретный смысл: заумь обнажает звуковой материал стиха так же, как «Тристрам Шенди» обнажает приемы романного построения, тогда как кубизм разрушает единую перспективу, в то же время следуя собственным законам репрезентации. И кубизм, и футуризм ставят фундаментальные вопросы о художественной форме, а Стерн нужен в этом ряду как исторически удаленный пример, позволяющий придать этим вопросам универсальный характер. Но с точки зрения «риторики воскрешения» истинно и другое: Стерн предстает «равным» художественным поискам XX века.

Типичность и исключительность

Противоречивое впечатление, которое производит статья Шкловского, можно объяснить наложением двух, на первый взгляд, несовместимых задач. С одной стороны, в статье формулируются общие наблюдения о теории романа, связанные с более широким замыслом книги «Сюжет как явление стиля» (этот замысел впоследствии получил развитие в сборнике «О теории прозы»). С другой стороны, Шкловский стремится подчеркнуть исключительность Стерна, его странность и несводимость к норме. Главное терминологическое новшество статьи — разграничение фабулы и сюжета — появляется лишь в заключительных абзацах. Учитывая центральное место, которое эти термины призваны были занять в формалистской теории прозы, примечательно, что введены они с удивительной поспешностью. Более того, в логике самой статьи «Тристрам Шенди» оказывается далеко не очевидным примером этой оппозиции. Фабульное развитие почти исчезает из поля зрения Шкловского, тогда как его внимание сосредоточено на отступлениях, задержках, сквозных мотивах и перестановках.

Шкловский заканчивает статью знаменитой фразой: «“Тристрам Шенди” — самый типичный роман мировой литературы»[25]. Шкловский был мастером эффектных концовок — качество, которое он ценил и у Стерна[26]. Естественно, тезис Шкловского состоял не в том, что «Тристрам Шенди» был конвенциональным, «усредненным» романом, а в том, что стерновское обращение с формой воплощает сущностное свойство романа как жанра. По известной формулиров-

---

опубликованных Пильщиковым и Устиновым, дискуссия, в особенности замечания Винокура и Михаила Петерсона, сосредоточилась на проблеме сентиментализма: обсуждалось, являлась ли так называемая «сентиментальная школа» конструкцией историков литературы и отличалось ли восприятие Стерна в России от его рецепции в других культурных контекстах. В ответ Шкловский настаивал на существовании особой стернианской традиции, характеризующейся прежде всего «обнажением сюжетосложения, игрой на сюжете», см. там же.: Р. 199. Рассуждение в статье 1921 года о сентиментализме как особом способе остраненного изображения у Стерна (см. Введение), по-видимому, является эхом этой дискуссии, как и утверждение Шкловского в «Розанове» о том, что в допушкинскую эпоху «Стерн не был воспринят со стороны усложнения сюжетного строения» и что «Карамзин “подражал” Стерну произведениями, построенными младенчески просто»: *Шкловский В.Б.* Розанов. Пг.: ОПОЯЗ, 1921. С. 44.

25 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 39.

26 Там же. С. 17; *Он же.* Евгений Онегин (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин: Эпоха, 1923. С. 213.

ке Эйхенбаума, многие тезисы, выдвинутые опоязовцами в годы «напряженной борьбы с противниками», имели значение «не только научных принципов, но и лозунгов, парадоксально заостряемых в целях пропаганды и противоположения»[27]. Парадоксальность заключительной фразы была рассчитана на полемический эффект — и критики охотно откликнулись на вызов Шкловского. В рецензии, опубликованной в казанской «Литературной газете», Сергей Арбатов настаивал, что проведенный Шкловским анализ скорее опровергает его собственный тезис: «Своеобразный роман Стерна до сих пор почти не знает параллелей в литературе, а произведенный В. Шкловским (к сожалению, весьма сбивчивый) анализ <…> только подчеркнул его исключительность»[28].

«Говорят, что “Тристрам Шенди” не роман»: эта формулировка Шкловского, по всей вероятности, имела конкретного адресата: немецкого литературоведа Вильгельма Дибелиуса[29]. Дибелиус, которого сами формалисты называли одним из предшественников своего метода, был одним из первых исследователей, рассматривавших «Тристрама Шенди» в свете литературной пародии и в формалистическом ключе обсуждавших «архитектонику» стерновского повествования. В первом томе книги «Искусство английского романа. Техника английского романа в XVIII и начале XIX века» (1910) в самом начале главы о Стерне, он задавался вопросом, можно ли вообще считать «Тристрама Шенди» романом и включать его в историю английского романа. Дибелиус и Шкловский сходным образом описывали Стерна как писателя, разрушающего привычные формы повествования, но делали из этого противоположные выводы:

> Можно усомниться, следует ли вообще упоминать Лоренса Стерна в исследовании английского романа. Роман — это определенный литературный жанр с определенными формальными признаками; сущность же искусства Стерна состоит именно в том, чтобы разрушать все устойчивое и доводить любую художественную форму до абсурда. «Тристрам Шенди» в той же мере не является романом, в какой он не является философским трактатом или лирическим стихотворением; скорее, это странное *mixtum compositum* из этих и еще нескольких других составляющих[30].

Наблюдение Дибелиуса о том, что Стерн «доводит все художественные формы до абсурда», поразительно близко к прочтению Шкловского. Хотя Шкловский не читал по-немецки, с работами Дибелиуса его, вероятно, познакомили немецкоязычные участники ОПОЯЗа — скорее всего, Эйхенбаум[31]. В «Молодом Толстом» (1922) Эйхенбаум упоминает работу Шкловского о «Тристраме Шенди», однако, характеризуя «подрывные» свойства стернианского повество-

---

27 *Эйхенбаум Б.М.* О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 392.

28 *Арбатов С.* [Рец. на кн.:] «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа // Литературная газета (Казань). 1921. 1–15 октября. С. 3.

29 Представление о том, что «Тристрама Шенди» не следует считать романом, не было столь распространенным, как предполагает эта реплика Шкловского: споры о жанровом статусе книги приобрели особую остроту в стерноведении значительно позднее, главным образом во второй половине XX века.

30 *Dibelius W.* Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Vol. 1. Berlin: Mayer & Müller, 1910. P. 239.

31 См.: *Ханзен-Лёве О.А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 263–264, примеч. 430; *Дмитриев А.Н.* Русский «страх влияния»? (Формальная школа между исторической поэтикой и компаративизмом) // Зборник Матице српске за славистику. 2017. Књ. 92. С. 25–26.

вания, ссылается прежде всего на Дибелиуса, который выступает здесь главным авторитетом в вопросах формы стерновского романа[32].

Новый, формалистский Стерн оказывается одновременно закономерным и исключительным: его произведение подчиняется логике художественной формы именно потому, что отказывается подчиняться привычным представлениям о том, как должен строиться роман. «Если открыть “Тристрама Шенди” и начать читать его, первое впечатление будет хаос»[33]. Но хаос и есть особая форма порядка. Эту логику хорошо уловил В.М. Жирмунский, рецензируя опоязовские работы Шкловского. Опираясь на близкую ему традицию немецких романтиков, высоко ценивших Стерна, он увидел здесь то, что они называли «сознательным», или «разумным», хаосом (*ein vernünftiges Chaos*): анализ Шкловского угадывал за кажущейся бесформенностью «сложную систему литературных приемов», рассчитанную на игру с художественной иллюзией. «Бесформенный» и «беспорядочный» Стерн превращался тем самым в «сознательного мастера революционной художественной формы»[34].

Статья-коллаж

Жирмунский первым обратил внимание на то, как стилистика Шкловского сближается с манерой исследуемого им автора. Он писал о «небрежительной беспорядочности» статьи, об «отступлениях и перестановках в стиле английского романиста, составляющего предмет изучения»[35]. То, в чем казанский критик Арбатов (несомненно, имевший более ограниченное представление о Шкловском как публичной фигуре, чем близкий к ОПОЯЗу Жирмунский) видел сбивчивость и недостаток научной организации, Жирмунский истолковал как своеобразное родство критика с объектом исследования.

Обратим внимание на одну особенность статьи. Почти половину текста Шкловского занимают длинные цитаты — главным образом из Стерна. После стремительного вступления, состоящего из броских тезисов об оригинальности

32 См.: *Эйхенбаум Б.М.* Молодой Толстой. Пб.; Берлин: Издательство З.И. Гржебина, 1922. С. 63, 148–149.

33 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 3.

34 *Жирмунский В.М.* [Рец. на кн.:] Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля»; «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа // Начала. 1921. № 1. С. 216. Точнее всего этот парадокс «закона беззакония» стерновской формы в 1941 году сформулировал в неопубликованной заметке о Стерне литературовед и переводчик Е.Л. Ланн: «Стерн — один из самых дразнящих исследователя мировых писателей. Именно — дразнящих. <...> Пожалуй, ни на одном литературном произведении <...> нельзя доказать с такой легкостью, как на “Шенди”, закон беззакония, которому подчиняется художник, и тщету всяческих попыток установить для художника нормативные принципы. И вместе с тем именно “Шенди” настоятельно требует формулировки этих принципов, так как после Стерна совершенно очевидно, что такие принципы есть, и наука о литературе столь же точная наука, как любая другая» (РГАЛИ. Ф. 22107. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 2).

35 *Жирмунский В.М.* [Рец. на кн.:] Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля»; «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 216. Если близкие Шкловскому современники (В. Жирмунский и Л.Я. Гинзбург) ограничивались отдельными ремарками, то книга Э. Файнер показала общую склонность Шкловского и Стерна к отступлениям и метакомментарию, а также сходство их образного языка в рассуждениях о сюжетостроении: роман как «машина» или «механизм», «узлы» и «нити» повествования.

Стерна, движение статьи замедляется: Шкловский вводит множество выписок, призванных показать, как Стерн замедляет свое повествование. Это лишь половина отрывка, который приводит Шкловский, иллюстрируя игру Стерна с временными условностями:

> Уже с полтора часа доброго чтения прошло с тех пор, как дядя Тоби позвонил в колокольчик, чтобы приказать Обадие оседлать лошадь и ехать за акушером, доктором Слопом; поэтому никто не вправе сказать, что я не дал Обадие достаточно времени — говоря поэтически и принимая во внимание спешность этого случая — съездить туда и обратно; хотя, говоря откровенно, он, может быть, и действительно успел сделать какую-то свою поездку. Если какой-нибудь придирчивый критик к этому привяжется и пожелает непременно взять маятник и измерить истинный промежуток между звоном в колокольчик и стуком в дверь, и потом нашедши его не дольше двух минут и тринадцати и трех пятых секунд, станет укорять меня в нарушении единства или вернее — вероятности времени, я напомню ему, что идея продолжительности и ее простых видов получается единственно от ряда и последовательности наших мыслей, что она представляет истинный схоластический маятник, которым я, как ученый, и позволю себя проверить в этом деле, отрекаясь и открещиваясь от суждений каких угодно других маятников[36].

Тристрам Шенди рассуждает о природе повествовательного времени, опираясь на локковское представление о длительности как результате «ряда и последовательности наших мыслей». Тристрам-теоретик продолжает и предупреждает рассуждение Шкловского-теоретика. Еще нагляднее такая ироническая мимикрия в случае с «графиками» из шестого тома «Тристрама Шенди», которыми Тристрам изображает собственные отступления. Предоставив Тристраму возможность на протяжении двух страниц самому рассуждать о построении своей книги, Шкловский вторгается лишь для того, чтобы с невозмутимой серьезностью (в которой трудно не увидеть самоиронию) сделать поправку: «схемы Стерна приблизительно верны», однако «не принимают во внимание перебоя мотивов»[37].

Длинные цитаты были типичны для раннего Шкловского. Джессика Меррилл обращает внимание на материальную сторону его работы с текстом: сохранившиеся в архиве Шкловского черновики состоят из склеенных фрагментов напечатанного текста, «нанизанных» один на другой[38]. Длинные цитаты были отчасти делом удобства (тем более что Шкловский не отличался излишней педантичностью, когда дело касалось оформления рукописи). В статье о Стерне он дает избытку цитат другое объяснение, не противоречащее идее небрежности, но сообщающее ей мотивировку:

> Скажу теперь несколько слов об изобилии цитат. Конечно, можно полнее использовать материал каждого приводимого отрывка, так как почти ни один прием не является нигде в своем чистом виде, но это превратило бы мою работу в нечто вроде подстрочника с грамматическими примечаниями. При таком способе работы я забил бы и замучил материал и тем бы лишил читателя возможности его

---

36 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 39.

37 Там же. С. 39. Шкловский пользовался изданием журнала «Пантеон литературы» (СПб., 1892; пер. И. М-ва), структура которого не совпадает с привычным современным делением «Тристрама Шенди» на девять томов.

38 *Меррилл Дж.* Фольклористические основания книги Виктора Шкловского «О теории прозы» // Новое литературное обозрение. 2015. № 133. С. 197–213.

воспринимать. Следовать же в анализе за ходом романа мне приходится для того, чтобы показать всю его «непоследовательность»[39].

Аналитическая процедура предстает как насилие над чем-то живым, органическим. Поэтому Шкловский оставляет приведенным фрагментам больше свободы, чем требует их непосредственная доказательная функция. Он рассчитывает на то, что читатель будет воспринимать приведенные фрагменты сразу в двух качествах: как примеры отдельных приемов и как отрывки интересные сами по себе, со всеми заключенными в них оттенками смысла.

Вставные фрагменты у Шкловского напоминают описываемый им прием самого Стерна, который вводит в вымышленный мир своих произведений «найденные рукописи» — как фикциональные (например, «Повесть Слокенбергия» в «Тристраме Шенди» или обнаруженный Йориком обрывок рукописи XVI века в «Сентиментальном путешествии»), так и подлинные исторические документы. Включая такие документы в роман, Стерн демонстрирует, что «шендианское» комическое уже содержится в самой реальности и не всегда требует авторского вымысла. Кроме того, попадая в новый контекст, эти документы начинают читаться иначе: так происходит и с собственной проповедью Стерна, прежде прочитанной в Йоркском соборе и изданной отдельной брошюрой, а затем включенной в «Тристрама Шенди» как проповедь Йорика, которую другие герои читают и обсуждают в его отсутствие[40].

По мысли Шкловского, цитируемый фрагмент не исчерпывается тем приемом, который призван иллюстрировать. В более широком контексте его теории прозы этот своеобразный монтаж цитат из самых разных источников, нередко перекликающихся друг с другом самым неожиданным образом, подкрепляет представление Шкловского о литературе как об общем, универсальном и существующим вне времени хранилище, из которого черпают все писатели[41]. Почти непрерывная череда цитат и повторяющийся намек на то, что исчерпывающее объяснение книги Стерна потребовало бы едва ли не полного ее воспроизведения (ср. полушутливое замечание Шкловского: «К сожалению, не могу переписать всего Стерна»[42]), усиливают ощущение неисчерпаемости «Тристрама Шенди» аналитическим описанием. Не имея возможности «переписать всего Стерна», Шкловский составляет из пространных цитат, графиков и собственной повествовательной манеры, отчасти мимикрирующей под Стерна, своего рода *коллаж*.

---

39 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 37.

40 Элизабет Харрис, рассматривая стерновскую фрагментарность в библейском контексте, называла фрагмент «жестом в сторону большей полноты». *Harries E.W.* Sterne's Novels: Gathering Up the Fragments // ELH. 1982. Vol. 49. № 1. P. 47. Дональд Верс, рассуждая об интертекстуальности и цитатности «Тристрама Шенди», формулирует близкую мысль: «в отличие от абсурдистской литературы» XX века роман Стерна изображает «не мир, лишенный <...> смысла, а мир, перенасыщенный им»: *Wehrs D.R.* Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire // Comparative Literature Studies. 1988. Vol. 25. № 2. P. 130.

41 Э. Файнер обращает внимание на важность для раннего Шкловского внеисторического представления о литературной традиции как о своего рода «хранилище» литературных приемов: *Finer E.* Turning into Sterne. P. 140. О представлении Шкловского о мировой литературе как пространстве переносимых из одного языка и контекста в другой литературных форм см.: *Tihanov G.* The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond. Stanford: Stanford University Press, 2019. P. 181.

42 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 5.

Шкловский дает читателю не только «каталог» стерновских приемов, но и возможность получить удовольствие от самих фрагментов (некоторые из которых почти не нужны для иллюстрации его положений), передавая вместе с ними и ощутимый эффект удивления от встречи с «Тристрамом Шенди» в XX веке.

Форма статьи-коллажа сыграла и определенную прикладную роль в судьбе Стерна в советской России. «Тристрам Шенди» в 1920-е годы был библиографической редкостью: дореволюционное русское издание было почти невозможно достать, а новый перевод Адриана Франковского был издан лишь в 1949 году. Каким бы избирательным и сужающим ни был осуществленный Шкловским отбор, избыток цитат превращал его брошюру Шкловского в своего рода микроантологию «Тристрама Шенди»[43]. Об этом позволяет судить экземпляр брошюры Шкловского из моей коллекции, принадлежавший карельскому прозаику и сатирику Илье Иволгину (1900–1949), жившему в Петрозаводске и Ленинграде. Пометы, по всей вероятности, были сделаны в 1920-е или в начале 1930-х годов. Синими чернилами Иволгин отметил несколько суждений Шкловского: рассуждение о сюжете и фабуле, замечания об условности литературного времени, заключительную фразу о «Тристраме Шенди» как самом «типичном» романе, сопоставление описаний поз у Стерна и Толстого и аналогию с Андреем Белым. В то же время почти все цитаты из «Тристрама Шенди» подчеркнуты красным карандашом; рядом со многими стоят красные галочки. Судя по этим пометам, Иволгин читал брошюру Шкловского в значительной мере и как источник, дававший ему возможность приблизиться к самому Стерну.

Прыжок через лошадь

В раннесоветской критике «обнажение приема» становится благодаря Шкловскому определяющим свойством романа Стерна, а также одним из главных признаков «стернианства» в формалистской критике. У Стерна «художественная форма дана без всякой мотивировки, просто как таковая»[44]. Утверждая, что у Стерна «мотивировка самоцельна», Шкловский, по сути, лишает фабулу «Тристрама Шенди» самостоятельного значения: история семейства Шенди нужна лишь как «материал сюжетного оформления», исходная линия, от которой повествование может вновь и вновь отклоняться.

Два года спустя после первой публикации статьи о «Тристраме Шенди», уже в Берлине, Шкловский напечатал вторую крупную статью о Стерне: «Евгений Онегин: Пушкин и Стерн» (1923). Статья начинается с развернутой метафоры, описывающей то, что сегодня назвали бы «сменой парадигмы». Шкловский подробно описывает айсберг, который, попадая в теплое течение, переворачивается. По мысли Шкловского, так же меняется и понимание литературного произведения, если поместить его в новый контекст. Шкловский приводит в качестве примера переосмысление Гоголя символистами, однако выбранная им метафо-

43 Заметим, что технические обстоятельства, приведшие к публикации статьи Шкловского в форме отдельной брошюры, сыграли существенную роль в усилении ее библиографической «видимости». Первоначально статья предназначалась для четвертого выпуска «Сборников по теории поэтического языка», который «по техническим обстоятельствам» вышел отдельными статьями (см.: *Пильщиков И.А., Устинов А.Б.* «История романа»: Виктор Шкловский в Московском лингвистическом кружке. С. 11).

44 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. С. 3.

ра намекает, с одной стороны, и на собственный успех в «возрождении» Стерна, а с другой — на возможность сходного переворота в восприятии Пушкина.

У этой метафоры есть и обратная сторона. Если одна часть айсберга поднимается, другая уходит под воду. Подобная логика хорошо соотносится с другой метафорой, к которой Шкловский неоднократно возвращался, причем именно в связи со Стерном. Описанный в начале этой статьи эпизод с прерванной лекцией нашел свое отражение в мемуарах Шкловского о Маяковском (1940): «Мы сели на столах сзади, потом начали задирать Гершензона, говорили о том, что нельзя перепрыгивать через лошадь, когда хочешь сесть в седло, что искусство в самом произведении, а не за произведением»[45]. Образ наездника, перескакивающего через лошадь, служит здесь образной критикой биографизма: занимаясь подробностями биографии и предпочитая тексту контекст, исследователь рискует потерять само произведение.

Понимание Стерна менялось у Шкловского на протяжении всей жизни. Он неоднократно признавал ограниченность и односторонность своего раннего подхода, обращая все больше внимания на фабульную мотивировку формальных приемов при всей их видимой «самоцельности»[46]. В этом контексте полюбившийся Шкловскому образ наездника становится упреком самому себе: «Еще раз, возвращаясь к Стерну, я вижу, что если оценить его как писателя чистой формы, как игру, то потеряешь его. Будешь в положении человека, который, пытаясь сесть на лошадь, через нее перепрыгнул»[47]. Если видеть в Стерне только «чистую форму» и игру приемов, происходит та же ошибка: произведение теряется уже не за биографией и контекстом, а за абстрактной формой.

Но именно эта односторонность во многом и определяла силу и «заразительность» раннеформалистского взгляда на Стерна. Рассуждая о публичной фигуре Шкловского в своих записях 1920-х годов, Лидия Гинзбург заметила: «Мне все мерещится, что именно наука “должна быть глуповата”, вернее, немного подслеповата и однобока. Чего бы стоил Шкловский, если бы он <...> все знал, все чувствовал, все видел?»[48] Специфическая форма статьи о Стерне не только способствовала возвращению этого писателя в литературное поле, но и прочно связала его имя с именем Шкловского в первые десятилетия после революции[49].

---

45 *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 2: Биография / Сост., вступ. ст. И. Калинина. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 724.

46 О переосмыслении Стерна у «позднего» Шкловского: *Budrin P.* Laurence Sterne and his Readers in Early Soviet Russia. P. 241–245. Сохранился экземпляр брошюры «“Тристрам Шенди” Стерна и теория романа» с дарственной надписью Б.М. Эйхенбауму: «Дорогому Боре книжка, которую я прежде любил, а теперь считаю недописанной». См.: Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959 / Под общ. ред. Д.М. Цыганова; отв. ред. В.С. Отяковский, В.В. Турчаненко. М.: Новое литературное обозрение, 2026.

47 *Шкловский В.Б.* Художественная проза: Размышления и разборы. М.: Советский писатель, 1961. С. 339; *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 198.

48 *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. С. 51.

49 Наум Берковский, критикуя в статье 1928 года «О реализме честном и реализме вороватом» «завзятое стернианство» молодых ленинградских прозаиков из группы «Смена», цитировал финал рассказа Геннадия Гора «Пистолеты капитана Печонкина»: «...что касается мотивировки необычайных происшествий, выше мною описанных, не имею к тому физических данных: бумага и чернила пришли к концу». Это стернианство, но стернианство осмысленное именно через Шкловского. См.: *Берковский Н.Я.* О реализме честном и реализме вороватом // Мир, создаваемый литературой. М.: Советский писатель, 1989. С. 97.

Библиография / References

Будрин П. «Мерцающая иллюзия»: Стерн, Шкловский и «литературная личность» // Новое литературное обозрение. 2026. № 1 (197). С. 161–180.

(*Budrin P.* «Mertsayushchaya illyuziya»: Stern, Shklovskiy i «literaturnaya lichnost'» // Novoe literaturnoe obozrenie. 2026. № 1 (197). P. 161–180.)

Дмитриев А.Н. Русский «страх влияния»? (Формальная школа между исторической поэтикой и компаративизмом) // Зборник Матице српске за славистику. 2017. Књ. 92. С. 19–38.

(*Dmitriev A.N.* Russkii «strakh vliyaniya»? (Formal'naya shkola mezhdu istoricheskoi poetikoi i komparativizmom) // Zbornik Matitse srpske za slavistiku. 2017. Vol. 92. P. 19–38.)

Калинин И.А. Искусство как прием воскрешения слова // Новое литературное обозрение. 2015. № 3 (133). С. 214–225.

(*Kalinin I.* Iskusstvo kak priem voskresheniya slova // Novoe literaturnoe obozrenie. 2015. № 3 (133). P. 214–225.)

Левченко Я.С. Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. М.: Издательский дом ВШЭ, 2012.

(*Levchenko Ya.S.* Drugaya nauka: Russkie formalisty v poiskakh biografii. Moscow, 2012.)

Меррилл Дж. Фольклористические основания книги Виктора Шкловского «О теории прозы» // Новое литературное обозрение. 2015. № 133. С. 197–213.

(*Merrill J.* Fol'kloristicheskie osnovaniya knigi Viktora Shklovskogo «O teorii prozy» // Novoe literaturnoe obozrenie. 2015. № 133. P. 197–213.)

Пильщиков И.А., Устинов А.Б. Виктор Шкловский в ОПОЯЗе и Московском лингвистическом кружке (1919–1921 гг.) // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Neue Folge. 2018. Bd. 6. S. 176–206.

(*Pil'shchikov I.A., Ustinov A.B.* Viktor Shklovskiy v OPOYaZe i Moskovskom lingvisticheskom kruzhke (1919–1921 gg.) // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Neue Folge. 2018. Bd. 6. S. 176–206.)

Пильщиков И.А., Устинов А.Б. Дебют Виктора Шкловского в Московском лингвистическом кружке: от «истории романа» к «развертыванию сюжета» // Литературный факт. 2018. № 9. С. 314–335.

(*Pil'shchikov I.A., Ustinov A.B.* Debyut Viktora Shklovskogo v Moskovskom lingvisticheskom kruzhke: ot «istorii romana» k «razvertyvaniyu syuzheta» // Literaturnyy fakt. 2018. № 9. P. 314–335.)

Пильщиков И.А., Устинов А.Б. «История романа»: Виктор Шкловский в Московском лингвистическом кружке // Сюжетология и сюжетография. 2018. № 1. С. 5–23.

(*Pil'shchikov I.A., Ustinov A.B.* «Istoriya romana»: Viktor Shklovskiy v Moskovskom lingvisticheskom kruzhke // Syuzhetologiya i syuzhetografiya. 2018. № 1. P. 5–23.)

Ханзен-Леве О.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001.

(*Hansen-Löve A.A.* Russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Moscow, 2001 — In Russ.)

Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб.: Академический проект, 1996.

(*Erlich V.* Russian Formalism: History, Doctrine. St. Petersburg, 1996.)

Budrin P. Laurence Sterne and his Readers in Early Soviet Russia: The Secret Order of Shandeans. Oxford: Oxford University Press, 2026.

Eccles A. Formalism and Sentimentalism: Viktor Shklovsky and Laurence Sterne // New Literary History. 2016. Vol. 47. № 4. P. 525–545.

Finer E. Turning into Sterne: Viktor Shklovskii and Literary Reception. Oxford: Legenda, 2010.

Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism / Ed. by D. Pierce, P. de Voogd. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1996.

Matich O. Petersburg and Modernist Painting with Words // A Reader's Guide to Andrei Bely's Petersburg / Ed. by L. Livak. Madison: University of Wisconsin Press, 2019. P. 186–201.

Merrill J. The Origins of Russian Literary Theory: Folklore, Philology, Form. Evanston: Northwestern University Press, 2022.

Tihanov G. The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond. Stanford: Stanford University Press, 2019.

Wehrs D.R. Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire // Comparative Literature Studies. 1988. Vol. 25. № 2. P. 127–151.

Часть 2. *Окраины публ*ичного

Софья Зайцева, Владимир Турчаненко

Формалист с киноаппаратом

СЦЕНАРИЙ ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО КАК ПРОВОКАЦИЯ СОЦРЕАЛИЗМА[1]

Sofya Zaytseva, Vladimir Turchanenko

A Formalist with a Movie Camera: Viktor Shklovsky's Screenplay as a Provocation of Socialist Realism

Софья Зайцева
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, специалист по учету коллекций Литературного музея
sophiaszaytseva@gmail.com.

Владимир Турчаненко
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, научный сотрудник Рукописного отдела; кандидат филологических наук
vladimir.turchanenko@mail.ru.

Ключевые слова: формализм, социалистический реализм, художественно-документальное кино, пушкинский юбилей 1937 года, В.Б. Шкловский, С.М. Эйзенштейн

УДК: 821.161.1 + 791.43.03
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_69

В центре внимания авторов статьи — история нереализованного сценария художественно-документального фильма «По следам Пушкина» (1935–1937), создававшегося В.Б. Шкловским по плану Ю.Н. Тынянова совместно с режиссером Э.И. Шуб в преддверии столетней годовщины со дня смерти поэта. Прослежива-

Sofya Zaytseva
Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom), Russian Academy of Sciences, Literary Museum Collection Specialist
sophiaszaytseva@gmail.com.

Vladimir Turchanenko
Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom), Russian Academy of Sciences, Researcher at the Manuscript Department; Candidate of Philological Sciences
vladimir.turchanenko@mail.ru.

Keywords: formalism, socialist realism, feature-documentary cinema, the 1937 Pushkin anniversary, Viktor Shklovsky, Sergei Eisenstein

UDC: 821.161.1 + 791.43.03
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_69

The article focuses on the unrealized script for the feature-documentary film «In the Footsteps of Pushkin» (1935–1937), created by Viktor Shklovsky, based on the plan by Yuri Tynyanov, together with director Esther Shub, in anticipation of the centenary of the poet's death. The article traces the stages of development of the creative concept for this non-

1 Авторы благодарят участников семинара «Советская литература и критика первой половины XX века: институции, процессы, проблемы изучения» (ИРЛИ РАН), высказавших свои рекомендации и суждения по поводу данного сюжета.

ются этапы работы над творческим замыслом неигровой биографической картины, построенной по принципу монтажа документов, рукописей и киносъемок пушкинских мест. Особое внимание уделяется механизмам взаимодействия власти, идеологии и творческой личности в условиях кампании по борьбе с формализмом. Впервые вводимые в научный оборот экспертные заключения С.М. Эйзенштейна и О.Л. Леонидова позволяют осветить теоретическую дискуссию о границах социалистического реализма, развернувшуюся в связи с конфликтом между Шкловским и киностудией «Мосфильм».

fiction biographical film, constructed using a montage of documents, manuscripts, and film footage of locations associated with Pushkin. Particular attention is paid to the mechanisms of interaction between power, ideology, and the creative individual amid the campaign against formalism. The expert opinions of Sergei Eisenstein and Oleg Leonidov, introduced into scholarly circulation for the first time, shed light on the theoretical debate about the boundaries of socialist realism that unfolded in the wake of the conflict between Shklovsky and the *Mosfilm* studio.

Начало 1937 года в Советском Союзе было ознаменовано подготовкой к масштабному празднованию столетней годовщины со дня смерти Пушкина[2]: типографские станки круглосуточно печатали сочинения поэта на десятках языков народов СССР, Ленинградский фарфоровый завод отливал бюсты Пушкина и юбилейные пепельницы, в залах второго этажа Государственного исторического музея в Москве шла подготовка Всесоюзной Пушкинской выставки…[3] В это же время директор Государственного литературного музея В.Д. Бонч-Бруевич спешно налаживал работу пушкинистов: как оказалось, арестованный в ноябре 1936 года заместитель председателя Пушкинской комиссии Академии наук СССР (и де-факто руководитель Института литературы в Ленинграде), а теперь «враг народа» и «вредитель», Ю.Г. Оксман стремился сорвать пушкинский «юбилей» путем торможения академического издания сочинений Пушкина[4]:

> До ноября 1936 г. заведывание всем изданием академического собр[ания] соч[инений] А.С. Пушкина находилось в руках вредителя Оксмана, давно уже аресто-

---

2 См.: *Александров А.* Подготовка и проведение пушкинского юбилея в СССР // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1937. Т. 3. С. 492–517.

3 В процессе создания выставки наряду с тотальным изъятием из музейных и архивных собраний изобразительной и книжной пушкинианы, мемориальных предметов и документов для «временного пользования» шла директивная концентрация пушкинских рукописей — см.: *Краснобородько Т.И., Турчаненко В.В.* Пушкинский Дом и процесс концентрации в СССР рукописей Пушкина (1930–1940-е годы): по архивным источникам // Русская литература. 2023. № 3. С. 5–29.

4 В апреле 1937 года академик А.С. Орлов выступил на заседании Президиума Академии наук с докладом, в котором, в частности, обличал «вредительства» Ю.Г. Оксмана и других пушкинистов: «Подходили Пушкинские дни. Пушкинисты держали себя самым угрожающим образом. Их было трудно заставить что-либо делать, они чувствовали, что от них все зависит и соответствующим образом держали себя по отношению к Институту литературы и к Пушкинскому комитету. Было очень трудно заставить их что-либо делать, чтобы ускорить издание сочинений Пушкина к Пушкинским дням. И тут совершенно правильно Президиум Академии поставил во главе всего этого дела В.Д. Бонч-Бруевича и П.И. Лебедева-Полянского» (АРАН. Ф. 597. Оп. 3. № 27. Л. 7–8). О роли Бонч-Бруевича в деле издания полного собрания сочинений Пушкина см.: Академическое Полное собрание сочинений Пушкина между двух огней: Докладная записка В.Д. Бонч-Бруевича С.И. Вавилову / Публ. В.В. Турчаненко // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 40. СПб.: Росток, 2026. С. 211–235.

ванного, который так распределял работы между пушкинистами, что ни одного тома нельзя было закончить. Он давал разные инструкции разным работникам, и когда материалы приходилось сводить в один том, то сделать этого было нельзя, потому что московские пушкинисты работали по другой схеме и другой инструкции, чем ленинградские, так что большую часть работы приходилось перерабатывать вновь[5].

Неудивительно, что на фоне этой предъюбилейной агонии, активно освещавшейся в печати, судебная тяжба В.Б. Шкловского с киностудией «Мосфильм» по поводу сценария художественно-документального фильма «По следам Пушкина»[6] осталась, кажется, незамеченной как современниками, так и исследователями. Между тем этот сюжет заслуживает пристального внимания: и сам предмет споров (сценарий нереализованного «юбилейного» фильма о Пушкине), и список действующих лиц (В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов, Ю.Г. Оксман, Э.И. Шуб, О.Л. Леонидов, С.М. Эйзенштейн и др.), и декорации, на фоне которых этот сюжет разворачивается, — весьма примечательны.

21 июля 1935 года Ю.Н. Тынянов отправил короткое письмо Б.М. Эйхенбауму из Сестрорецка в Ленинград. В этом письме ярко отразился курортный быт литератора — тем летом Тыняновы сняли дачу недалеко от дома, который пополам арендовали Оксманы и Каверины:

> Дорогой мусье!
>
> Ждали Вас авек ла m-me, но не дождались, и с горя все гурьбою пошли в ресторан на берегу моря — масса воздуха, море, цветы, танцы, <…>. С тех пор по утрам купаемся, а к вечеру — вень-эн авек лез эмабль Оксма'нн э Кавери'н. Се ту у преске ту.
>
> Целую. Когда увидимся? <…>
>
> *Ю. Т.*
>
> Ты, конечно, понимаешь, что я не работаю — ни-ни[7].

Как раз в это время Тынянова посетила — по рекомендации Шкловского — приехавшая из Москвы режиссер-документалист и сценаристка Эсфирь Ильинична Шуб, которая задумала снять документальный фильм о Пушкине[8]. Позднее она вспоминала:

---

5 Из письма В.Д. Бонч-Бруевича президенту АН СССР В.Л. Комарову от 17 июля 1937 года (АРАН. Ф. 394. Оп. 1 (1937). № 47. Л. 157).

6 Не следует путать с одноименным очерком Шкловского, посвященным путешествию по «пушкинским местам» (включая Всесоюзную Пушкинскую выставку) в феврале 1937 года (впервые: Знамя. 1937. № 5. С. 261–270). Литературный сценарий нереализованного фильма «По следам Пушкина» существует в трех редакциях (первые две отложились в архивах; третья была опубликована Шкловским в журнале «Литературный современник» — см. сноску 54). Перипетии, связанные с работой над этим сценарием, рассмотрены нами ниже.

7 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959 / Под общ. ред. Д.М. Цыганова; отв. ред. В.С. Отяковский, В.В. Турчаненко; сост., вступ. статья и коммент. В.С. Отяковского, В.В. Турчаненко и Д.М. Цыганова. М.: Новое литературное обозрение, 2026. С. 293; искаж. фр.: «…приходим к дорогим Оксману и Каверину. Вот и все, или почти все».

8 Шкловский умел зарабатывать деньги литературным трудом и охотно учил этому ремеслу своих товарищей. «Шкловский вошел в дирекцию 3-й Госкинофабрики, — записала в середине 1920-х гг. Л.Я. Гинзбург. — Уверяют, что он телеграфировал

> Сестрорецк… И вот мы ходим с Юрием Николаевичем по взморью. Он говорит о Пушкине. Общаться с ним более чем интересно. Его устраивает, что я хорошо знаю биографию, поэзию Пушкина, хорошо знаю поэтов пушкинской плеяды. Нам легче договориться. Его интересовали возможности документального кино в создании такого биографического фильма. К концу дня я получаю его согласие писать сценарий[9].

В сентябре 1935 года Тынянов отправился в Москву для оформления необходимых документов. План сценария настолько впечатлил заместительницу директора «Мосфильма», большевичку Софью Ивановну Соколовскую (она же Елена Кирилловна Светлова), что договор был незамедлительно подписан — и работа над сценарием началась. В оптике Тынянова документальный фильм о Пушкине должен был быть фильмом о *родине*: «Тынянов хочет показать, как видел ее Пушкин в своей вынужденной скитальческой судьбе, как относился к ней, как отобразил ее в поэзии. Скитаясь, Пушкин впервые открыл для себя масштабы России», — замечала Шуб[10].

Однако вскоре обострившаяся болезнь Тынянова (рассеянный склероз) заставила его отказаться от написания сценария. Эту работу с готовностью подхватил Шкловский. В первой половине февраля 1936 года вместе с Шуб они перезаключили договоры с «Мосфильмом»: Тынянов оставался автором плана с гонораром в пять тысяч рублей, Шкловский и пушкинист Б.В. Казанский становились авторами сценария с гонораром в восемнадцать тысяч; отдельный договор заключался с научным консультантом фильма Оксманом[11].

17 февраля 1936 года, за день до отъезда на лечение в Париж, Тынянов принял участие в совещании на киностудии «Мосфильм», посвященном утверждению плана сценария документального фильма о Пушкине. Вот как определил тему этого фильма Шкловский, предваряя чтение плана и речь Тынянова:

> Мы делаем сценарий о родине — так, как ее видел Пушкин, который одним из свойств родины считал расширение понятия[12] ее; мы хотим показать отношение Пушкина к родине. Мы стараемся избежать множества вещей так же, как и документов, потому что это может превратить картину в книгу. Тема сценария — писатель, который все время ездил и умер над проблемой Тихого океана, этот писатель заперт в маленьком углу между третьим отделением и полицейским участком; то, что его убьют, он знает. Тема женитьбы и тема прикрепления к одному месту — это одно и то же[13].

В своем выступлении Тынянов подчеркнул, что работал над *неигровым* фильмом, имея в виду его документальный жанр. Основной задачей он видел съемку пушкинских мест и «материалов» в стремлении к «фактичности» изображе-

---

Тынянову: “Все пишите сценарии. Если нужны деньги — вышлю. Приезжай немедленно” — и что Ю.Н. телеграфно ответил: “Деньги нужны всегда. Почему приезжать немедленно — не понял”» (*Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство–СПб, 2002. С. 14).

9 *Шуб Э.* Крупным планом. М.: Искусство, 1959. С. 196.

10 Там же.

11 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959. С. 307–308.

12 Слово «понятия» вписано позднее.

13 РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. № 203. Л. 1.

ния, так как «все факты, связанные с Пушкиным, заключают гораздо больший материал, чем мы можем сделать сами»[14]. Затем Тынянов обозначил реперные точки биографии Пушкина — и связал их с локациями и документами, которые следовало бы снять. «В работе над фильмом надо руководствоваться только точными фактами, потому что ничего более лучшего не выдумаешь, должны показываться следы Пушкина — места, где он был. <…> Если в фильме будет дана связь всех этих мест с Пушкиным, то будет сделано все, что нужно», — резюмировал автор концепции кинофильма[15].

Важно обратить внимание на то, что к концу своего выступления Тынянов расширил определение жанра фильма до *художественно-документального* — а заодно и отметил привлекательность темы за счет ее политического компонента:

> Этот фильм не может конкурировать с пушкинским игровым фильмом, он должен быть художественным, но не игровым. Если вы поедете по этим местам и возьмете с собой произведения Пушкина, то все будет ясно. Из этого фильма будет ясно, что Пушкин не только писал стихи, но и был политической фигурой[16].

«Страна его не забыла», — дописала карандашом Шуб на своем экземпляре стенограммы выступления Тынянова. В конце февраля «сценарный план документального фильма “Пушкин” для режиссера Эсфири Шуб» был получен сценарным отделом «Мосфильма»[17].

3 марта 1936 года в московском Доме кино состоялась дискуссия о формализме и натурализме. Это собрание стало частью масштабной правительственной кампании по борьбе с формализмом, начатой редакционной статьей «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда», направленной против оперы Д.Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»[18]. Борис Захарович Шумяцкий, начальник главного управления кинофотопромышленности, выступил с резким программным докладом, критикуя «формалистические выкрутасы» и требуя от кинематографистов создания понятных, реалистичных и высокохудожественных произведений[19]. Термин «формализм» становился ярлыком для любой сложной кинопоэтики или стилистических новшеств, которые отклонялись от общепринятых представлений об эстетике социалистического реализма.

В это же время Шкловский работал над сценарием фильма о Пушкине, развивая идеи и принципы, заложенные Тыняновым. Вместе с Эсфирью Шуб они предпринимали популярные в то время «архивные разведки», однако документальное освоение действительности в случае с кинофильмом «По сле-

---

14 Там же.

15 Там же. Л. 3.

16 Там же.

17 См.: Новые сценарии // Кино. 1936. № 11 (723). 26 февраля.

18 См.: Правда. 1936. № 27 (6633). 28 января. Опера подверглась жесткой критике за грубую натуралистичность, антинародность, аполитичность и заточенность на «потерявших здоровый вкус эстетов-формалистов». Вскоре эти тезисы были «проработаны» и в отношении других видов искусства.

19 См.: РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. № 69. Тезисы доклада Шумяцкого и краткое изложение дискуссии опубликованы в передовице «Против формализма и натурализма» в газете «Кино» (1936. № 12 (724). 6 марта).

дам Пушкина» было не просто следованием тренду, а безусловной необходимостью, определявшейся концепцией будущей картины. С этой целью в середине марта 1936 года автор сценария и режиссер выехали в Ленинград для работы в Пушкинском Доме и проведения консультаций с профессорами Оксманом и Томашевским, о чем 15 марта сообщала «Вечерняя Москва»[20]. В личном архиве Шуб сохранились копии материалов, отобранных для фильма: портреты Пушкина и его современников, факсимиле рукописей, а также фоторепродукции картин, рисунков и гравюр, изображающих пушкинские места и иллюстрирующих пушкинские произведения[21]. Любопытно, что Шуб даже начала процесс кадрирования и монтажа на бумаге: часть факсимиле пушкинских рисунков обрезана, другая часть — смонтирована (склеена).

В конце марта 1936 года Шкловский сообщал Тынянову о завершении работы над первой редакцией сценария к кинофильму «По следам Пушкина»: «Сценарий Эсфири Шуб написал, несколько раз ее проклял, один раз твоим именем, после чего приводил ее в чувство»[22]. В сценарии не было привычных советскому зрителю основных действующих лиц — их роли исполняли пушкинские места и рукописи поэта[23]. Впрочем, фигура Пушкина все же появлялась в кадре — убедительное объяснение этому решению дали С.М. Эйзенштейн и О.Л. Леонидов в экспертном заключении на сценарий Шкловского (подробнее об этом документе см. ниже):

> Для подкрепления и большей конкретизации пушкинской натуры (его вещей, рукописей, бытовой обстановки и проч.) автор ввел в сценарий и внешний облик живого Пушкина. Надо признать, что выполнено это им с большим тактом, с похвальной скромностью, без раздражающего и шокирующего «лобового» показа поэта. Он дается или *силуэтом* у чугунной ограды на Неве, или мелькающей фигурой в быстро едущей коляске, или дальним планом на носу корабля, или в сумерках за письменным столом, или за письменным столом со спины, или вновь *силуэтом* на коне и т.д. Но не это является *решающим* в показе Пушкина, в раскрытии его образа в данном сценарии. Решающим является *пушкинское слово*, *пушкинские стихи*, обильно звучащие на протяжении всей вещи[24].

---

20 Вечерняя Москва. 1936. № 61. 15 марта.

21 См.: РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. № 291, 292.

22 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959. С. 313.

23 В пояснительной записке к сценарию Шкловский замечал: «Широкий читатель не знает, как выглядит Петербург времени Пушкина, что такое Одесса того времени, как жил поэт. В то же время все это нельзя дать в хроникальной ленте и нужно оформить в плане лирического рассказа. Широкий зритель не видит рукописи Пушкина и получает знание из вторых рук. Кино может ввести его в лабораторию поэта, дать ему реальное ощущение творческого процесса. Так как многое уже не восстановимо, то нам приходится прибегать и к мультипликации. Но основным материалом для нас являются пейзажи нашей родины».

24 Этот прием (отсутствие главного героя на сцене = в кадре) ранее использовал М.А. Булгаков в пьесе «Александр Пушкин» (1935). Пьеса создавалась Булгаковым при ближайшем участии пушкиниста В.В. Вересаева, который позднее настоял на снятии своего имени. Одним из поводов для принципиальных разногласий соавторов стало отсутствие в пьесе самого Пушкина. Так, например, Булгаков отказался включить в текст написанную Вересаевым сцену смерти Пушкина, в которой поэт произносил реплики из воспоминаний В.И. Даля, сославшись на ее «несценичность» (см.: *Булгаков М.А.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1990. С. 684 (комм. И.Е. Ерыкаловой)). Это решение сделало пьесу Булгакова мишенью для кри-

Предполагалось, что в фильме будут звучать только стихи и песни; прозаический же текст давался титрами и не озвучивался. Не имея возможности поместить в данной публикации первый вариант сценария целиком, кратко изложим его содержание[25].

Подымается полосатый шлагбаум. Перед объективом — летнее Царское Село: камера скользит сначала по парку, затем по зданию лицея; показаны комнаты Пушкина, Кюхельбекера и Дельвига. Затем — Петербург, Коломна, дома друзей Пушкина — будущих декабристов. Звучит ода «Вольность», в кадре — сначала рукопись стихотворения, а затем Нева, Инженерный замок, бюсты Павла и Александра.

Верстовые столбы Николаевской дороги; звучит песня ямщика. В кадре — подорожная Пушкина и групповой портрет семьи Раевских. Следующая сцена — вечернее море и крымский берег вдали, закадровый голос читает элегию «Погасло дневное светило...». Под «крымскую»[26] песню едет кибитка. В кадре — Ханский дворец, фонтан слез.

Кишиневская ссылка дана в фильме рисунками дома Инзова; воссоздана обстановка рабочего стола ссыльного Пушкина. Посредством монтажной склейки рисунок Пушкина — шатер — превращается в цыганский табор; это сопровождается следующими титрами: «Мечты о свободе среди природы, мечты, навеянные Руссо и лекциями Куницына, привели Пушкина в табор к цыганам». Поодаль от табора у огня сидит человек. Это — Пушкин. Картины цыганского табора сопровождаются стихами из эпилога «Цыган»: «Но счастья нет и между вами, / Природы бедные сыны!»

Под музыку Россини сменяют одна другую гравюры Одессы времен Пушкина. В кадре — дворец графа Воронцова, за кадром звучит эпиграмма на него («Полумилорд, полукупец...»). Далее — виды Греции и Абиссинии, здесь же ремарка: «Ходят люди с копьями и щитами, похожие по складу лица на Пушкина» и стихи: «Под небом Африки моей / Вздыхать о сумрачной России...» Показаны донос и письма Воронцова. Кибитка удаляется от моря, и вот уже в кадре — осенние поля Псковщины. Михайловская усадьба, снаружи и внутри. В комнате «на запотелом стекле рука пишет: “Я пью по капле скуки яд”». Надпись расплывается и затуманивается. Знакомая рука с перстнем пишет строчки из письма Льву Сергеевичу Пушкину от ноября 1824 года: «Знаешь ли мои занятия? До обеда пишу записки, обедаю поздно; после обеда езжу верхом, вечером слушаю сказки...» Затем — сцена изготовления фальшивого паспорта на имя Алексея Хохлова, крепостного П.А. Осиповой. В углу комнаты поет Арина Родионовна.

Кадры Петербурга (Нева, следы картечи на стенах, дома Муравьевых, Одоевского) перемежаются рисунками Пушкина и портретами казненных декабристов. После

тики: «Александр Пушкин болен — он в спальне за сценой. А на сцене в это время Дантес целуется с его женой. <...> Есть в пьесе хромой злодей Долгоруков и добрая фея княгиня Воронцова. Есть в пьесе множество других фамилий современников, но ни одного настоящего современника, ни одного цельного образа в пьесе нет. А сам Пушкин? Сам Пушкин в пьесе не выведен вовсе. <...> Памяти Пушкина угрожают халтурщики, пошляки, драмоделы, спекулирующие на его имени, на том огромном интересе и любви, которые проявляет страна к великому своему бессмертному поэту» (*Яковлев В.* Покушение на Пушкина // Советское искусство. 1936. № 13 (299). 17 марта).

25 Сценарий обнаружен нами в фонде Всесоюзной Пушкинской выставки (РО ИРЛИ. Ф. 579. 36 машинописных листов в переплете). Меньшим кеглем дан пересказ сценария с сохранением основных сюжетных коллизий и деталей, которые важны для понимания публикуемых ниже документов. Прямые цитаты из сценария помещены в кавычки.

26 «Крымская песня — это очень европеизированный восток. Она по самому своему звуковому строению родственна “Бахчисарайскому фонтану”» (Там же).

в кадре — статуэтки Булгарина[27] и его докладная записка царю о «Борисе Годунове». Зима в Москве, мальчишник по случаю женитьбы Пушкина. Под песни и пляски цыган Пушкин пишет строчки из прозаического отрывка «Участь моя решена. Я женюсь...» и писем к друзьям. Кавказ. Встреча всадника в бурке с телом Грибоедова. Титры: «Пушкин ехал к фронту». Рукопись «Путешествия в Арзрум» — тот ее фрагмент, где рассказывается о неудачной попытке Пушкина выехать за пределы России.

Под веселую бальную музыку в кадре сменяются билет, приглашающий на свадьбу Пушкина, «счета на мебель и сама мебель, стулья, обитые марокеном, диваны, лампы, счет на карету и сама карета, шали, бриллианты, туалетные принадлежности всех видов, векселя, векселя, <...> счета, заборная книжка, портрет красавицы Натали», пометы Николая на рукописи «Медного всадника», список высочайше запрещенных произведений Пушкина. Титры: «Жизни мышья беготня».

Панорама Садовникова «Невский проспект». Мультипликационным образом поверх нее даны игрушечные коляски, кавалергарды, среди них — Дантес, фигурки гуляющих дам, одна из которых «поднимает два пальца вверх, изображая рога». Теперь в кадре — дневник Пушкина с записью от 1 января 1834 года: «Третьего дня я пожалован в камер-юнкеры...» Снова панорама Невского проспекта, лавка Смирдина дана гравюрой Брюллова. Сенковский пренебрежительно листает «Повести Белкина» Пушкина. Николай едет в санях: «повернулся плечами в сторону, так, как рисуют людей в египетских рисунках. На голове Николая треуголка, он сидит как идол». Далее следует мультипликационное оживление рисунков из альбома Монферрана, изображающих подъем Александровской колонны.

Кабинет Пушкина в его последней квартире. На столе — диплом рогоносца. Кадры места дуэли перемежаются кадрами кабинета. Камера медленно скользит вверх по полкам с книгами. Титры: «Им сказал Пушкин: “Прощайте, друзья”». На набережной толпится народ. В квартиру Пушкина хочет войти бедно одетый человек, которого останавливает жандарм: «Сюда пускают только друзей Пушкина». Человек отвечает: «Вся Россия — друзья Пушкина». В кадре — посмертная маска Пушкина и закадровый голос: «Прощайте, друзья». Звучит стихотворение «Памятник». Сменяются кадры: Александровская колонна, верстовые столбы, еловый лес, Святогорский монастырь, крест на могиле Пушкина. В комнате Третьего отделения Дубельт оставляет резолюцию на рукописи собрания сочинений Пушкина: «Кому это нужно?» Затем резкая смена экспозиции: цветущие Пушкинские горы, Сороть, «стоит в весне могила Пушкина».

Следующий кадр — 90 лет спустя сирень отражается в окнах трамвая. Памятник Пушкину ночью[28], у памятника — продавец сирени и поэт Маяковский, который чи-

---

27 Речь идет о скульптурных шаржах, исполненных художником-карикатуристом, скульптором Н.А. Степановым на фабрике «Тереховых и Киселева» в 1840-х годах. Любопытно, что Шкловский включал в сценарий предметы из собственного собрания (вероятно, планируя их съемку) — упоминания об этих редкостях встречаются в переписке с Эйхенбаумом и Тыняновым: «На моем столе стоит фарфоровая статуэтка Булгарина. Вылитый он. Приезжайте смотреть» (Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959. С. 238); «Панораму Петербурга я купил, но мне не хватает куска между Аничкиным мостом и углом Аничкина Дворца. Не лежит ли она случайно у тебя? Все может быть» (Там же. С. 298; речь идет о литографированной «Панораме Невского проспекта», выполненной художником В.С. Садовниковым по заказу издателя и мецената А.М. Прево: 30 литографий в собранном виде представляют собой почти 16-метровую ленту).

28 Памятник Пушкину работы А.М. Опекушина на Страстной (ныне Пушкинской) площади также является «основным аттракционом» нереализованного кинозамысла Шкловского «Сильней всего» (1926). На сходство этого замысла с финалом сценария

тает фрагменты стихотворения «Юбилейное». Плывущий по сибирской реке тунгус напевает стихи Пушкина. В степи калмычка поет письмо Татьяны к Онегину. В Самарканде с минарета нараспев звучат стихи Пушкина. Снова — Маяковский у памятника: «Сукин сын Дантес...» «Стоят новые театры. Мейерхольд репетирует “Бориса Годунова”. <...> Встают витрины с тысячами книг Пушкина на сотнях языков. Над “Известиями” бежит огненная строка с постановлениями правительства о юбилее Пушкина. Утро в Москве тысяча девятьсот тридцать седьмого года. Рассвет освещает лицо Пушкина».

В архиве Шуб сохранилось письмо Оксмана Шкловскому от 28 марта 1936 года. В нем научный консультант киноленты отмечал мультипликационную сцену с подъемом Александровской колонны как безусловную удачу сценария — и в то же время критиковал сцены с цыганским табором (который «разбивает стиль») и изготовлением фальш-паспорта (сцена оказывается «не доходчивой» для советского зрителя):

> Зачем заставлять Пушкина играть роль «Пушкина среди цыган», если мы не даем его в более ответственные моменты биографии? Если давать «Хохлова», то надо сказать, почему он все-таки этой бумагой не воспользовался, а это такой ход в сторону, которого ты не захочешь делать. Что же касается «Цыган», то нам нужна только степь, примитивный быт, противопоставленный шумной европейской Одессе, да звуки цыганской-молдаванской песни («Режь меня, жги меня» — очень хороший фольклор!). Итак, все почти можно оставить, но убрать Пушкина, играющего Алеко[29].

Более всего Оксман был озабочен небрежной «склейкой» биографических сюжетов внутри фильма. Его также смущали некоторые фактические ошибки — например, поездка на Кавказ, данная в сценарии после мальчишника на Арбате, а не перед ним, зияющее отсутствие Болдина («зритель не простит»), а также «сусальные» сцены типа бедняка, восклицающего «Вся Россия — друзья Пушкина». Оксман рекомендовал «шире развернуть» Михайловское и Тригорское — «слишком уж хороша тамошняя натура и слишком уж она документирована в стихах Пушкина». Вместе с тем научный консультант дал положительное заключение работе сценариста: «Разумеется, дело идет к концу. Почти все встало уже на место, почти все звучит и играет. Нет еще только самых последних штрихов, чтобы все было окончательно слажено, чтобы не чувствовалось швов и разрывов»[30].

3 апреля 1936 года на заседании дирекции «Мосфильма» состоялось обсуждение первого варианта сценария. Директор кинофабрики Борис Яковлевич Бабицкий отметил, что мастерски сделанное Шкловским произведение не имеет ничего общего с кинематографией: «Вся вещь об идее, об образах. Это может быть только в статике, а когда это пытаются перевести в динамику — это формализм»[31]. Позднее, анализируя высказывания Бабицкого, С.М. Эйзен-

---

«По следам Пушкина» обратила внимание Мария Богомолова (См.: *Богомолова М.* От пролетарских поэтов к «Третьей Мещанской»: О замысле сценария Виктора Шкловского «Сильней всего» // Киноведческие записки. 2014. № 108/109. С. 7).

29 РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. № 189. Л. 1–1 об.

30 Там же.

31 Стенограмма этого заседания пока не обнаружена; выступление Бабицкого цитируется по документу, который публикуется нами далее.

штейн и О.Л. Леонидов пришли к заключению, что директор «Мосфильма» ошибочно понимал под формализмом «факт оперирования только вещами и документами, без наличия в произведении живых людей и их взаимоотношений». Эксперты заключали: «Если бы В.Б. Шкловский в своем сценарии занимался *любованием* предметами, оперировал бы только их *внешностью*, — это действительно был бы формализм. Шкловский же в документальных предметах раскрывает *живую действительность*, и это уже никак формализмом назвать нельзя».

Крайне любопытно, что сам Шкловский, отвечая Бабицкому, признал его тезисы о формалистичности сценария «По следам Пушкина» «недалекими от истины» (то есть не воспринял это как обвинение) — и не счел необходимым принимать их в расчет при доработке сценария. На наш взгляд, этот казус — еще одно убедительное свидетельство глубокого непонимания участниками поля друг друга, которое коренилось в метафоризации терминологического языка в ходе уже упомянутой дискуссии о формализме. Так, несколько дней спустя, 9 апреля 1936 года на очередном заседании творческой секции «Мосфильма», посвященном борьбе с формализмом и натурализмом, Шкловский — «большой и умный мастер» — в своем докладе уверенно «стал на путь искреннего осуждения своих формалистических заблуждений»[32]. Его поддержала и Эсфирь Шуб, которая «требовала для себя возможности дальнейшей работы» на поприще документального кино. Говоря о заблуждениях документалистов (противопоставление документального и игрового кино, лозунг «долой актерский фильм!», фетишизация факта, засилие «бессюжетности»), Шуб ритуально сообщала о преодолении собственной «зашоренности» в этом вопросе:

> Работая и ошибаясь, критически относясь к своим ошибкам, я пересмотрела многое из своих установок. Еще до многочисленных побед наших игровых фильмов мне стало ясно, что не документальный фильм является генеральным путем советского кино. <…> Не просто факт, а наше отношение к факту, наше классовое видение действительности, наше классовое осмысливание фактов, — вот что является главным. Сейчас я работаю над сценарием о Пушкине вместе со Шкловским и Тыняновым, <…> и я по-прежнему считаю, что художественно-документальный фильм — нужный и законный участок в художественной кинематографии[33].

В общем-то не удивительно, что не критика Бабицкого, а замечания Оксмана стали отправной точкой для корректировки сценария. Эту работу мы условно датируем концом апреля — началом мая 1936 года. Уже 15 мая Шкловский отправил Тынянову новый сценарий, сопровождая его комментарием: «Не влезают в Пушкина все его путешествия. Есть у меня и Грузия, есть у меня и Оренбург, но они не влезают, и что с этим делать — я не знаю»[34].

---

32 Кино. 1936. № 20 (732). 17 апреля.

33 *Шуб Э.* Ошибки документализма // Там же. № 21 (733). 22 апреля. Ср. аналогичный пафос аналитической статьи А.А. Федорова-Давыдова, посвященной эволюции творческой манеры документалиста Дзиги Вертова: «Путь Вертова к реализму — результат и показатель роста социалистической художественной культуры. Дзига Вертов, преодолевая мелкобуржуазную ограниченность сознания, постепенно освобождается от теоретической путаницы, от влияний буржуазного вырождающегося формализма» (Там же. № 17 (729). 30 марта).

34 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959. С. 318.

Вторая редакция литературного сценария кинофильма «По следам Пушкина» также сохранилась — причем на этот раз мы обнаружили ее не только в архиве Всесоюзной Пушкинской выставки, но и в коллекции Госфильмофонда[35], а также в личном фонде Шкловского в РГАЛИ[36]. Принципиальных идейно-композиционных расхождений между первой и второй редакциями нет: Шкловский лишь учел пожелания научного консультанта о хронологической перекомпоновке фрагментов сценария, а также убрал ряд сцен — изготовление фальшивого паспорта, путешествие в Арзрум, эпизод «Жизни мышья беготня…», пытаясь сделать фильм более «сбитым» и убрать те самые «швы и разрывы», на которые ему указал Оксман. Вторая редакция сценария открывается своеобразным киноэпиграфом: в кадре — неоконченный предсмертный портрет Пушкина и динамически возникающие строчки рукописи «Здравствуй, племя. Младое, незнакомое…». Чтение оды «Вольность» теперь сопровождается не только изображениями Павла и Александра, но и портретами Аракчеева и Митрополита Серафима (это тоже пожелание Оксмана — дать «выразительную» «галерейку»[37]). Наконец, Шкловский ликвидировал «сусальную» сцену с бедняком у пушкинского подъезда и сократил финал, убрав тунгуса, калмычку, Самарканд и Мейерхольда.

Отклики на вторую редакцию сценария нами не обнаружены — за исключением, пожалуй, несохранившегося письма заведующего сценарным отделом «Мосфильма» Варейкиса от 3 августа 1936 года, содержание которого известно лишь в пересказе Эйзенштейна и Леонидова[38].

Поставим на паузу биографический нарратив о несостоявшемся фильме и вновь обратимся к задачам, которые ставили перед собой Шуб, Тынянов и Шкловский. Идея сделать документальный биографический фильм о Пушкине почти сразу трансформировалась в концепцию фильма о большой родине поэта, внутри которой он оказался заперт «между третьим отделением и дворцом». В процессе сбора документального и изобразительного материала возникла также идея ввести широко зрителя «в лабораторию поэта, дать ему реальное ощущение творческого процесса» — то есть показать статичные ру-

35 См.: ГФФ РФ. Ф. 1. Оп. 1. № 1004/2.

36 См.: РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. № 306. Л. 3–36.

37 «Надо, как мне кажется, дать несколько портретов тогдашних властителей — и администраторов, и идеологов — с надписями из пушкинских эпиграмм. Самые хари Аракчеева, Стурдзы, Митрополита Серафима — очень выразительны своею тупостью и мертвечиною. Поэтому вслед за Александром (“Властитель слабый и лукавый…”) надо дать Аракчеева (“Полон злобы, полон мести, Кто же он, преданный без лести — просто фрунтовой солдат”), Стурдзу (“Холоп венчанного солдата”), Серафима (“Митрополит, хвастун бесстыдный” и пр.)., м. б. даже и Карамзина (“В его Истории изящность, простота, Доказ[ывают] нам без всякого пристрастья Необходимость самовластья и прелести кнута”). Мне кажется, что после такой галерейки надпись о Сибири и Соловках, грозивших Пушкину, станет выразительнее» (РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. № 189. Л. 2–2 об.).

38 «Оно [письмо] не дает развернутого разбора данного произведения, ограничиваясь квалификацией его как сделанного “*добросовестно*”, и содержит лишь три замечания: а) о “показе поэта”, б) об “иллюстративном безличном чтении пушкинских стихов” и в) о необходимости “дальнейшей работы над углубленным раскрытием влияния меняющейся обстановки в жизни поэта на его характер и творчество”». Автора письма не следует путать с его однофамильцами: кинорежиссером и сценаристкой Марианной Варейкис (1906–1967) и партийным деятелем Иосифом Варейкисом (1894–1938).

кописи Пушкина в их динамике. Не исключено, что именно обсуждение этой задачи в среде пушкинистов и кинематографистов вдохновило С.М. Бонди и С.И. Владимирского на создание научно-популярного фильма «Рукописи Пушкина» (1937), который впервые перевел текстологическую работу на язык кино. Отметим, что смелая идея этой экспериментальной картины (в центре внимания — динамичный образ рукописной строки, заполняющей белый лист) также встретила препятствия в «Мосфильме», и создатели работали над ней почти что подпольно на студии «Союздетфильм»[39].

Сопротивление функционеров от кино было вызвано трудно осознаваемой ими спецификой сценария Шкловского, в котором «живые» главные герои подменялись природой и документами. Сомнения чиновников подпитывались из нескольких источников. Так, с одной стороны, в это же время на кинофабрике «Ленфильм» к юбилею Пушкина готовились две биографические художественные киноленты — «Юность поэта» А.А. Народицкого по сценарию А.Л. Слонимского и «Путешествие в Арзрум» М.З. Левина по сценарию М.Ю. Блеймана и И.С. Зильберштейна[40]. Их соответствие эстетике социалистического реализма не вызывало сомнений в силу их очевидной конвенциональности.

С другой стороны, дискуссия о формализме и натурализме, как это видно из массовой печати, не только не прояснила сущности этих понятий, а внесла еще больший сумбур в обсуждение произведений литературы, театра, музыки и кино. А метафорические определения, которые давали этим понятиям сами художники, только запутывали читателей и слушателей. Так, например, М.Ю. Левидов определял формализм как «болезнь», а натурализм — как «состояние здоровых, но бездарных людей»; украинский режиссер А.П. Довженко говорил о формализме как о «неясности мыслей» и т.д.[41] Однако никто ясно не говорил о том, как следует «лечить» эту «болезнь», вследствие чего ярлык «формалист» становился чем-то вроде клейма на человеке и фактически купировал творческий поиск. В этом контексте непохожесть сценария Шкловского на образцовое соцреалистическое кино типа «Чапаева» (1934) братьев Васильевых вызывала отторжение — и нежелание разделить ответственность с автором в случае идеологического провала.

Сам же Шкловский, однако, находился в постоянном поиске форм нового искусства, в которые можно было бы разлить волновавшие его исторические сюжеты. Написав необходимый (псевдо)покаянный манифест — «Памятник научной ошибке» (1930), — он продолжал свой творческий дрейф, вектор которого сложно назвать однонаправленным[42].

---

39 Перипетии этого сюжета изложены в лекции Петра Багрова «Как сделано искусство: К истории советского текстологического фильма», прочитанной в декабре 2017 года в Европейском университете в Санкт-Петербурге, см. аннотацию лекции на сайте университета (URL: https://eusp.org/news/kak-sdelano-iskusstvo-k-istorii-sovetskogo-tekstologicheskogo-filma).

40 См.: *Ефимов Н.Н.* Биографические фильмы о Пушкине // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 5. Л.: Наука, 1967. С. 305–315. Отметим, что Шкловский выступил рецензентом сценария второго фильма, — см.: *Шкловский В.* [Рец. на:] «Путешествие в Арзрум» // Кино. 1936. № 54 (766). 11 ноября.

41 Кино. 1936. № 12 (724). 6 марта. См. также цикл «покаянной» самокритики на страницах «Литературной газеты» (1936. № 16–20).

42 См. подробнее: «Наступает непрерывное искусство...»: В.Б. Шкловский о судьбе русского авангарда начала 1930-х гг. / Публ., подгот. текста, предисл. и примеч. А.Ю. Галушкина // De Visu. 1993. № 11 (12). С. 25–38; *Левченко Я.С.* Другая наука: Русские

Обратим внимание на статью Шкловского «О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают. Конец барокко» (1932), которая манифестировала конец эпохи литературного авангарда в СССР и провозглашала поворот к новому, «непрерывному искусству», предвосхищавшему эстетику социалистического реализма:

> Связи, которые придумывает Станиславский, часто мнимы, часто противоречивы. <…> Рассыпается мир в руках Мейерхольда. Режиссер заглушает слова, и редко выплывают среди уничтоженной драмы изумительные куски потопленного в театре мира драматургии. <…> Кино, музей восковых фигур, немецкий экспрессионизм определяют Юрия Тынянова[43]. <…> В большом настоящем искусстве всегда кризис. Кризис в самом методе. На сегодня мы его видим хотя бы в том, что ошибки наши стали похожими[44].

Шкловский использовал слово «барокко» концептуально, вне его привычного значения, для описания новых явлений авангардной культуры XX века. Так, например, в рецензии на фильм С.М. Эйзенштейна и Г.В. Александрова «Октябрь» Шкловский писал: «Новый метод Эйзенштейна был не емок. <…> Эйзенштейн создал ленту стиля советского “барокко”. Казалось, что Октябрьскую революцию делали статуи. <…> Митинг скульптуры. Митинг статуй среди посудного магазина»[45]. Валери Познер справедливо заметила, что в статье 1932 года «Шкловский принимает возврат к “непрерывному” искусству, однако сам в сценарном и критическом письме остается верен барокко и поэтике фрагмента»[46].

В мае 1935 года Шкловский писал Тынянову: «То, что я называл барокко, <…> вероятно, попытки отделаться от монологичности. Кино болеет сухоткой сюжета, отсутствием обратных ходов, поспешностью. Люди суетятся в искусстве, боясь наскучить читателю»[47]. Используя метафорику Шкловского, отметим, что во второй половине 1930-х годов сам он очевидно не монологичен, а все так же *барочен*.

В архиве Шуб сохранилось разорванное на несколько частей недатированное письмо Шкловского к Эйзенштейну, написанное на фотоотпечатке портрета Натальи Николаевны Пушкиной кисти Брюллова. Несомненно, оно относится к концу 1936 — самому началу 1937 года и опосредованно связано с обсуждением сценария фильма «По следам Пушкина» (и окончательным эстетическим разрывом, который произошел между Эйзенштейном и Александровым):

формалисты в поисках биографии. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012; *Кукулин И.В.* Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 152–159; *Познер В.* Растраченное наследство формализма: «Конец барокко» В.Б. Шкловского и советская кинокритика 1930-х гг. // Литературная жизнь. Статьи. Публикации. Мемуары. Памяти А.Ю. Галушкина / Отв. ред. В.В. Полонский. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 175–188.

43 «Почему в пересчете отсутствует честная е..на мать?» — возражал Шкловскому Тынянов в письме от 9 августа 1932 года (Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959. С. 263–264). Статья Шкловского стала причиной временного разрыва между друзьями, подробнее см. комментарии там же.

44 Литературная газета. 1932. № 32 (201). 17 июля.

45 Советский экран. 1929. № 6. С. 5; № 7. С. 6.

46 *Познер В.* Растраченное наследство формализма. С. 187.

47 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959. С. 287.

Дорогой Эйзен! Штейн

На камне сем воздвигну здание и врата адовы не одолеют Ю.

Вот так.

Но право [рисунки: три спиралевидных росчерка, птица (?)[48]] и пр. Это барокко, о чем я писал до комиссии.

Уважаемый кит. Любимый друг.

Вы держите себя в консервной банке.

Величие человека, и Вы человек гениальный, не освобождает его.

Посмотрите на Александрова. Он эстетизировал Вашу манеру, но болезнь, которой болеет этот симпатичный и удачливый кролик, это болезнь, которая была Ваша. Пишу через лицо этой женщины, которую Мейерхольд взял бы моделью для Райх. Но Пушкин любил начинку, а не эту фалбалу.

Происходит не ошибка, а трагедия. Я очень люблю Вас. Во многом более, чем себя.

Виктор Шкловский-Рыбкин

Эсфирь Шуб питает к Натали чу[в]ства Дантеса[49].

Илл 1. Письмо В.Б. Шкловского С.М. Эйзенштейну. <Конец 1936 — начало 1937> (РГАЛИ)

48 Вероятно, рисунки (которые могут быть интерпретированы как стопки посуды и двуглавый орел на парадных воротах Зимнего дворца) отсылают к цитированной выше рецензии на «Октябрь» (ср.: «Митинг скульптуры. Митинг статуй среди посудного магазина») — см. сноску 45.

49 РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. № 191.

Как кажется, Шкловский — в отличие от Эйзенштейна, подавленного критикой своей новаторской драмы «Бежин луг» (как оказалось, все неприятности были еще впереди)[50], — не держал себя в «консервной банке» и пробовал на прочность границы системы, периодически сбавляя градус напряжения покаянной тональностью некоторых своих выступлений[51]. Подтверждение тому — конфликт с «Мосфильмом», переросший в ведомственную судебную тяжбу, где стороны поначалу обвиняли друг друга в неисполнении обязательств заключенного между ними договора, а затем перешли на уровень теоретической дискуссии о методе в советском искусстве. 28 марта 1937 года Шкловский писал Эйхенбауму: «Я с Пушкиным прав, но люди не хотят понять борьбы в искусстве, а я не даю им возможности понять это легко»[52].

Илл. 2. Э.Г. Мордмилович, Д.Н. Бабиченко. «Парад московских кинематографистов» (фрагмент карикатуры, опубликованной в газете «Кино» 1 мая 1936 года)

50 О критике фильма весной 1937 года см.: *Туровская М.* «Мосфильм» — 1937 // Киноведческие записки. 2001. № 50. С. 200–204. О переделке «Бежина луга» в 1936 году (анализ редакций сценария) см.: *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения в шести томах. Т. 6. М.: Искусство, 1971. С. 539–545 (комм. Н.И. Клеймана).

51 Эта стратегия не раз становилась предметом ироничных замечаний современников. Так, напр., на карикатуре Э.Г. Мордмиловича и Д.Н. Бабиченко «Парад московских кинематографистов» изображена борьба двух Шкловских на ковре: Шкловский в светлом трико заваливает двойника в темном. Сатирик М.Я. Пустынин сопроводил этот рисунок следующими стихами: «Кто это? Здесь прием каковский? / Как объяснить сей странный трюк? / То с Шкловским борется сам Шкловский, / Иначе это — шкловкость рук!» (Кино. 1936. № 22 (734). 1 мая).

52 Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959. С. 336.

Обнаруженные нами материалы, связанные с судебным разбирательством в Союзе писателей, немногочисленны (они публикуются далее); а документы, которые бы отражали ход и итоги суда, вероятнее всего, не сохранились. Впрочем, вне зависимости от исхода судебной тяжбы, кинозамысел Шкловского остался невоплощенным. В экземпляр второй редакции литературного сценария фильма «По следам Пушкина» из фонда Всесоюзной Пушкинской выставки вклеена резолюция: «Сценарий к запуску в производство признан нецелесообразным»[53].

В стремлении спасти текст сценария Шкловский отдал его в первый номер журнала «Литературный современник» за 1937 год[54]. Это уже третья, переработанная редакция, которая восходит к первой, однако содержит ряд существенных отличий. Так, например, отдельные ремарки даны более развернуто; показаны декабристы в Сибири, чего не было сделано в двух предыдущих редакциях сценария; а в финале полностью исчезает Маяковский — вероятно, потому, что содержание цитируемого стихотворения (критические выпады в сторону советских писателей, пушкинистов и др.) становится не вполне удобным для официальной риторики пушкинского «юбилея». Последней попыткой отстоять замысел фильма «По следам Пушкина» стало открытое письмо Шкловского руководителю советского кинематографа Шумяцкому в газете «Кино», оставшееся без ответа:

Уважаемый Борис Захарович!

Вы очень заняты; Ваши секретари обязаны охранять Ваше время, но киногазету Вы, вероятно, читаете, кроме того, мне хочется поговорить с Вами на людях. <…>

Я писал сценарий по следам Пушкина <sic!>. Мы говорили с Вами об этом сценарии. Кажется, он Вам даже нравился.

Дайте ему родиться.

Если он не годен еще, я буду работать над ним снова. Если недостаточно моей работы, привлечем еще людей. Вы знаете, что Юрий Тынянов нам поможет.

Кроме кино никто не может показать зрителю природы, человека среди природы. Пушкина нельзя показать без простора. <…> Я должен требовать, чтобы осуществилось то, о чем я думал годами.

Пушкинский юбилей прошел, но интерес к Пушкину, жажда его узнать только появляются еще. Посмотрите по магазинам, как ищут книги.

Неужели мы не снимем домов Ленинграда, в которых жил Пушкин, не снимем весны в Детском селе, не восстановим для кино полосатых полей Псковщины, не заснимем берегов реки Сороть.

---

53 РО ИРЛИ. Ф. 579. Ср.: «Не был пущен в производство и весьма слабый сценарий В. Шкловского “По следам Пушкина”» (*Александров А.* Подготовка и проведение пушкинского юбилея в СССР. С. 516).

54 См.: *Шкловский В.* По следам Пушкина // Литературный современник. 1937. № 1. С. 39–56. В этом же номере на с. 11–38 был опубликован фрагмент романа Тынянова «Пушкин» (ч. II «Лицей», гл. VIII «1812»). В архиве журнала «Литературный современник» (РО ИРЛИ. Ф. 443; в настоящее время фонд проходит научно-техническую обработку) сохранилась корректура с авторской правкой Тынянова и резолюцией от 17 декабря 1936 года. На первой странице публикации сценария Шкловского рукой Тынянова вычеркнут подзаголовок: «По плану Юрия Николаевича Тынянова».

> Это не хроника, это особая лента. Советское искусство широко. Социалистический реализм — это расширение, а не сужение жанров[55].

Кинокритик Даулет Жанайдаров специально исследовал историческое воображение Шкловского-сценариста на материале четырех его сценариев — «Крылья холопа», «Капитанская дочка» (оба — 1928), «Мертвый дом» (1932) и «Минин и Пожарский» (1939). Во всех этих сценариях Шкловский неизменно оставался верен *исследовательскому* подходу к материалу. Жанайдаров замечает, что

> в сценариях Шкловский поверял границы возможного в кинематографе, создавал актуальный для современности образ прошлого. В отличие от своего друга и соратника Тынянова, Шкловский начинал не там, где кончается документ. Напротив, он пытался подверстать под развлекательный кинематограф документальную или по крайней мере историческую основу, задать перспективу, в которой кино обоснованно претендует на серьезное обсуждение в русле истории как науки и вдохновленного ею воображения[56].

Как нам представляется, сценарий «По следам Пушкина» и история работы над ним не только вполне встраиваются в эту концепцию, но и заполняют собой несколько важных лакун в дискуссиях середины 1930-х годов и биографиях Шкловского и его современников.

Экспертные заключения, подготовленные С.М. Эйзенштейном и О.Л. Леонидовым в рамках ведомственного судебного (конфликтного) производства по исковому заявлению В.Б. Шкловского к киностудии «Мосфильм» о нарушении условий договора на написание литературного сценария фильма «По следам Пушкина», содержат ответы на вопросы истца (Шкловского) и ответчика (киностудии «Мосфильм»)[57]. Документы сохранились в фонде Союза писателей СССР и на сегодняшний день остаются едва ли не единственным свидетельством этой судебной тяжбы.

В своих заключениях Эйзенштейн и Леонидов дают развернутую правовую и эстетическую оценку сценарию «По следам Пушкина». Они настаивают на том, что, несмотря на отсутствие «живого» главного героя, сценарий обладает полноценным сюжетом: действие организовано вокруг конфликта вольнолюбивого поэта с самодержавным режимом. Эксперты аргументированно доказывают, что художественно-документальный замысел Шкловского не только

---

55 *Шкловский В.* Открытое письмо Б. З. Шумяцкому // Кино. 1937. № 10 (784). 28 февраля. Любопытны риторические пересечения открытого письма Шкловского с заметкой пушкиниста Д.П. Якубовича, посвященной короткометражной ленте П.И. Паллея «По пушкинским местам» (1937): «Зритель хочет видеть рукописи поэта, его автографы, хочет видеть его личные вещи — перо, чернильницу, стол, книги, хочет знать подробности о процессе его работы над рукописью. <…> Зритель хочет пройтись по всем “маршрутам” Пушкина или хоть по крайней мере видеть Болдино, Гурзуф, Москву, Кавказ. Подобный фильм несомненно имел бы у нас мощный резонанс, и если “спешка” не позволила осуществить его к непосредственной дате смерти Пушкина, то нужно помнить, что подобная задача остается обязательной в продолжение всего “юбилейного” года» (Кино. 1937. № 7 (781). 11 февраля).

56 *Жанайдаров Д.* Историческое воображение Виктора Шкловского-сценариста // Новое литературное обозрение. 2017. № 5 (147). С. 42.

57 См.: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. № 262. Л. 75–95.

не противоречит принципам социалистического реализма, но и представляет собой один из его возможных и легитимных жанров. Они также критикуют позицию руководства «Мосфильма», указывая на подмену квалифицированной литературоведческой экспертизы поверхностными и немотивированными замечаниями.

Введение этих документов в научный оборот представляется крайне актуальным по нескольким причинам. Во-первых, заключения проливают свет на механизмы взаимодействия идеологии, власти и творческой личности в преддверии большого террора. Во-вторых, они позволяют увидеть, как ключевые фигуры советского авангарда — Эйзенштейн и Шкловский — в условиях жесткой идеологической кампании против формализма пытались отстоять право на новаторский, документальный подход в кино. Наконец, эти тексты представляют собой ценный источник для изучения эволюции эстетической мысли и драматургических поисков 1930-х годов, демонстрируя попытку легитимировать сложную кинопоэтику в рамках официальной доктрины.

Смысловые выделения, набранные в оригиналах документов разрядкой, даны *курсивом*. Конъектуры и дополнения публикаторов заключены в квадратные скобки. Комментарий сведен к источниковедческому/библиографическому минимуму.

Библиография / References

Академическое Полное собрание сочинений Пушкина между двух огней: Докладная записка В.Д. Бонч-Бруевича С.И. Вавилову / Публ. В.В. Турчаненко // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 40. СПб.: Росток, 2026. С. 211–235.

(Akademicheskoe Polnoe sobranie sochineniy Pushkina mezhdu dvukh ogney: Dokladnaya zapiska V.D. Bonch-Bruevicha S.I. Vavilovu / Publ. by V.V. Turchanenko // Vremennik Pushkinskoy komissii. Vol. 40. St. Petersburg, 2026. P. 211–235.)

Богомолова М. От пролетарских поэтов к «Третьей Мещанской»: О замысле сценария Виктора Шкловского «Сильней всего» // Киноведческие записки. 2014. № 108/109. С. 5–9.

(*Bogomolova M.* Ot proletarskikh poetov k «Tret'ey Meshchanskoy»: O zamysle stsenariya Viktora Shklovskogo «Sil'ney vsego» // Kinovedcheskie zapiski. 2014. № 108/109. P. 5–9.)

Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов. Переписка, 1921–1959 / Под общ. ред. Д.М. Цыганова; отв. ред. В.С. Отяковский, В.В. Турчаненко; сост., вступ. статья и коммент. В.С. Отяковского, В.В. Турчаненко и Д.М. Цыганова. М.: Новое литературное обозрение, 2026.

(Viktor Shklovskiy, Boris Eykhenbaum, Yuriy Tynyanov. Perepiska, 1921–1959 / Ed. by D.M. Tsyganov; exec. ed. V.S. Otyakovskiy, V.V. Turchanenko; comp., introd. and comm. by V.S. Otyakovskiy, V.V. Turchanenko and D.M. Tsyganov. Moscow, 2026.)

Ефимов Н.Н. Биографические фильмы о Пушкине // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 5. Л.: Наука, 1967. С. 305–315.

(*Efimov N.N.* Biograficheskie fil'my o Pushkine // Pushkin: Issledovaniya i materialy. Vol. 5. Leningrad, 1967. P. 305–315.)

Жанайдаров Д. Историческое воображение Виктора Шкловского-сценариста // Новое литературное обозрение. 2017. № 5 (147). С. 28–45.

(*Zhanaydarov D.* Istoricheskoe voobrazhenie Viktora Shklovskogo-stsenarista // Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. № 5 (147). P. 28–45.)

Краснобородько Т.И., Турчаненко В.В. Пушкинский Дом и процесс концентрации в СССР рукописей Пушкина (1930–1940-е годы): по архивным источникам // Русская литература. 2023. № 3. С. 5–29.

(*Krasnoborod'ko T.I., Turchanenko V.V.* Pushkinskiy Dom i protsess kontsentratsii v SSSR rukopisey Pushkina (1930–1940-e gody): po arkhiv-

nym istochnikam // Russkaya literatura. 2023. № 3. P. 5–29.)

Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

(*Kukulin I.V.* Mashiny zashumevshego vremeni: Kak sovetskiy montazh stal metodom neofitsial'noy kul'tury. Moscow, 2015.)

Левченко Я.С. Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012.

(*Levchenko Ya.S.* Drugaya nauka: Russkie formalisty v poiskakh biografii. Moscow, 2012.)

«Наступает непрерывное искусство...»: В.Б. Шкловский о судьбе русского авангарда начала 1930-х гг. / Публ., подгот. текста, предисл. и примеч. А.Ю. Галушкина // De Visu. 1993. № 11 (12). С. 25–38.

(«Nastupaet nepreryvnoe iskusstvo...»: V.B. Shklovskiy o sud'be russkogo avangarda nachala 1930-kh gg. / Publ., comp., introd. and comm. by A.Yu. Galushkin // De Visu. 1993. № 11 (12). P. 25–38.)

Познер В. Растраченное наследство формализма: «Конец барокко» В.Б. Шкловского и советская кинокритика 1930-х гг. // Литературная жизнь. Статьи. Публикации. Мемуары. Памяти А.Ю. Галушкина / Отв. ред. В.В. Полонский. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 175–188.

(Pozner V. Rastrachennoe nasledstvo formalizma: «Konets barokko» V.B. Shklovskogo i sovetskaya kinokritika 1930-kh gg. // Literaturnaya zhizn'. Stat'i. Publikatsii. Memuary. Pamyati A.Yu. Galushkina / Ed. by V.V. Polonskiy. Moscow, 2017. P. 175–188.)

Туровская М. «Мосфильм» — 1937 // Киноведческие записки. 2001. № 50. С. 198–218.

(*Turovskaya M.* «Mosfil'm» — 1937 // Kinovedcheskie zapiski. 2001. № 50. P. 198–218.)

Сергей Эйзенштейн, Олег Леонидов

Экспертные заключения по сценарию Виктора Шкловского «По следам Пушкина»

<I>. Ответы экспертизы на вопросы истца по делу между писателем В.Б. Шкловским и киностудией «Мосфильм» по сценарию «По следам Пушкина»

1. Вопрос. Является ли данное произведение законченным сценарием для художественного фильма?

Ответ. В отношении литературных сценариев, каковым является и данное произведение, существует понятие законченности *двоякого рода*:

а) в смысле законченности идейного замысла, сюжетного построения фабулы, системы образов, и

б) в смысле технической законченности литературного кино-драматургического произведения.

С точки зрения законченности первого рода — все признаки ее в сценарии В.Б. Шкловского «По следам Пушкина» налицо.

С точки зрения законченности второго рода, т. е. чисто *технической*, сценарий В.Б. Шкловского законченным не является. По справедливому определению самого же В.Б. Шкловского, «технически законченным сценарием является такой сценарий, где описано не только действие и происшествие, но и способ его засъемки... Сценарий не только должен ставить задачи, но и давать ответы» (Шкловский В. Как писать сценарии. ГИХЛ, 1931 г.)[1]. В данном произведении *не везде* указан *способ* засъемки действия и происшествия, не везде даны ответы на поставленные задачи. Так, например, на стр. 3[2] написано: «Весна нарастает под стихи». Этот образ не уточнен и не расшифрован автором — что именно и как надо снимать, чтобы получилось «нарастание весны». Кроме того, для чтения в этом куске дано только 4 строки стихов Пушкина (на стр. 2). Их явно недостаточно для показа и медных и мраморных эмблем, и статуй, и сада, и «нарастающей весны». На стр. 10 читаем: «Корабль... сейчас унесет поэта из узкого замкнутого темного моря в широкое море Байрона и революции». Автор не дает указаний, как расшифровать на экране этот поэтический

---

1 Ср.: «*Сценарием* называется план будущего кинематографического произведения. В этом плане должно быть описано не только действие и происшествие, но и способ его засъемки; должны быть указаны сценарные планы, монтажные моменты и способы передачи настроений героя. Сценарий не только должен ставить задачи, но и давать ответы. В общем нужно знать, что сценарий по своей емкости равен не роману, а рассказу» (*Шкловский В.* Как писать сценарии: Пособие для начинающих сценаристов с образцами сценариев разного типа. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 9).

2 Здесь и далее эксперты дают отсылки к машинописи литературного сценария фильма «По следам Пушкина», которая находилась в судебном деле (экземпляр, по всей видимости, не сохранился). Предполагаем, что эта машинопись представляет собой вторую редакцию сценария и вполне соотносима с обнаруженными экземплярами (РО ИРЛИ, ГФФ, РГАЛИ).

образ. На стр. 23 при проезде Николая I «шевельнулась занавеска в окне» дома Волконского. Автор не указывает целевого назначения, не расшифровывает смысла этого кадра, и поэтому нам не известно, как его снимать.

Таких примеров по всему сценарию можно привести еще несколько. Наличие их и не дает экспертизе возможности назвать данное произведение «*законченным* сценарием» в техническом смысле слова.

Однако окончательная разработка сценария для доведения его до технически законченного вида обычно производится автором уже совместно с режиссером (т.е. после принятия киностудией литературного сценария).

2. Вопрос. Имеет ли сценарий с точки зрения кинематографической техники такие недостатки, вследствие которых он не может быть пущен в производство?

Ответ. Недостатком сценария с точки зрения кинематографической техники является наличие в нем такого литературного материала, который не поддается экранизации. Таких дефектов в сценарии В.Б. Шкловского нет — все, написанное им, может быть снято, что подтверждается авторитетным свидетельством режиссера Э. Шуб, для постановки которой и предназначался данный сценарий (см. стенограмму выступления реж. Э. Шуб на заседании дирекции киностудии «Мосфильм» по обсуждению сценария «По следам Пушкина» 3 апреля 1936 г.[3]).

Если же истец в своем вопросе имеет в виду т.н. *кадрованный* сценарий (или дрейбух[4]), по которому производится самая съемка, то необходимо отметить, что написание кадрованного сценария и не входит в обязанности автора — В.Б. Шкловского, который по договору должен сдать фабрике только *литературный* сценарий. Написание кадрованного сценария — это уже *последующая* стадия работы, осуществляемая обычно *режиссером*.

3. Вопрос. Основываются ли особенности сценария в показе Пушкина на первоначальном плане или они появились в работе автора над сценарием неожиданно для фабрики?

Ответ. В судебном деле первоначального плана сценария В.Б. Шкловского не имеется, и поэтому экспертиза лишена возможности сличить этот первоначальный план со сценарием. Однако из имеющегося в деле протокола заседания дирекции киностудии «Мосфильм» по обсуждению сценария «По следам Пушкина» от 3 апреля 1936 г. можно с уверенностью вывести заключение, что «особенности сценария в показе Пушкина» основываются «на первоначальном плане» и что они не появились «неожиданно для фабрики». Сценарный редактор «Мосфильма» в своем выступлении сообщает о первоначальном замысле В.Б. Шкловского написать сценарий *в художественно-документальном плане, без живого Пушкина*, на «*вещах, пейзажах*», которые превращаются в *образы*, раскрывают *явления и творчество Пушкина*. Этот прием, этот «принципиальный подход» В.Б. Шкловского сценарный редактор считает правильным и называет его работу *удавшейся* именно в плане осуществления первоначального замысла («этот принципиальный прием, в котором решена вещь, — он ложится в природу искусства, в природу художественного произве-

3 Стенограмма этого заседания нами пока не обнаружена.

4 Дрейбух (нем. *Drehbuch*) — т.н. *режиссерский сценарий*, в котором текст литературного сценария разбит на отдельные кадры с подробным описанием визуального ряда, звука и способов съемки (ракурсы, движение камеры etc.).

дения», которое «будет значительным и большим вкладом к Пушкинскому юбилею»). Таким образом, экспертиза имеет основание утверждать, что между автором и киностудией существовала предварительная договоренность о характере будущего сценария, и как содержание, так и форма последнего не могли явиться для киностудии неожиданностью.

4. Вопрос. Относится ли критика сценария, данная в письме заведующего сценарным отделом «Мосфильма» т. Варейкиса от 3 августа 1936 г., к первоначальному плану сценария или к выполнению этого плана т. Шкловским в процессе его работы?

Ответ. Письмо заведующего сценарным отделом «Мосфильма» т. Варейкиса от 3 августа 1936 г. экспертиза не может расценивать как *критику* сценария В.Б. Шкловского. Оно не дает развернутого разбора данного произведения, ограничиваясь квалификацией его как сделанного «*добросовестно*», и содержит лишь три замечания: а) о «показе поэта», б) об «иллюстративном безличном чтении пушкинских стихов» и в) о необходимости «дальнейшей работы над углубленным раскрытием влияния меняющейся обстановки в жизни поэта на его характер и творчество». Последнее замечание относится к выполнению т. Шкловским в процессе работы *первоначального* плана сценария, первые два — одинаково и к первоначальному плану, и к его выполнению.

Экспертиза считает уместным поставить здесь вопрос о недопустимости подмены подобными письмами с общими немотивированными замечаниями и пожеланиями подлинного критического разбора поступающих в киностудию сценариев. В данном случае мы имеем дело со сценарием о Пушкине, со сценарием, приуроченным к Пушкинскому юбилею и написанным кинодраматургом и литературоведом В.Б. Шкловским в сотрудничестве с крупными пушкинистами — Ю.Н. Тыняновым и Ю.Г. Оксманом, отзыв же на него дается т. Варейкисом, как известно, ни литературоведом, ни пушкинистом не являющимся. Киностудия не озаботилась привлечением к рассмотрению этого сценария ни Пушкинского комитета, ни отдельных пушкинистов (как, например, Томашевского, Цявловского, Якубовича, редактирующих Академическое издание Пушкина). Как Пушкинский комитет, так и отдельные пушкинисты, безусловно, могли бы более квалифицированно и с большей пользой как для В.Б. Шкловского, так и для советской кинематографии разобрать сценарий «По следам Пушкина», чем т. Варейкис. «Мосфильму» в работе с писателями следовало бы учесть памятное высказывание М. Горького на I Всесоюзном Съезде писателей в 1934 г.: «Критика уступает слишком много места полуграмотным рецензентам, которые вызывают только недоумение и обиды авторов, но неспособны чему-то научить» (стр. 16 стенограммы отчета Съезда)[5].

5. Вопрос. Противоречит ли идея документального сценария и способ, которым осуществил В.Б. Шкловский показ Пушкина, сущности социалистического реализма, или же они возможны как один из жанров советской кинематографии?

---

5 Ср. там же: «Критика недостаточно действенна, гибка, жива, и наконец критик не может научить автора писать просто, ярко, экономно, ибо сам он пишет многословно, тускло и — что еще хуже — или равнодушно, или же слишком горячо» (Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. С. 16).

Ответ. Сущность социалистического реализма, как ее охарактеризовал секретарь ЦК ВКП(б) А.А. Жданов в своей речи на I Всесоюзном Съезде Советских Писателей 1934 г., сводится к «изображению действительности в ее революционном развитии», к сочетанию «правдивости и исторической конкретности художественного изображения» «с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма» (Стенографический отчет I Всесоюзного Съезда Советских Писателей 1934 г., стр. 4. Гослитиздат, 1934 г.)[6].

Идея художественно-документального сценария при условии сознательного отбора и *организации* подлежащего съемке материала как изображающего действительность в ее революционном развитии не противоречит сущности социалистического реализма и вполне возможна как один из жанров советской кинематографии (для примера можно привести хотя бы вошедшие в историю советской кинематографии художественно-документальные фильмы «Падение династии Романовых» реж. Э. Шуб [1927], «Три песни о Ленине» реж. Д. Вертова [1934]).

Из самой идеи художественно-*документального* фильма о Пушкине вытекает *невозможность* показа живого Пушкина. Его имелось в виду заменить пушкинскими местами, пушкинскими вещами, пушкинскими стихами — всем тем, что осталось от живого Пушкина и красноречиво говорит о нем. Метод показа такого рода вполне законен и называть его «*музейным*», как это делает зам. директора киностудии «Мосфильм» т. Е.К. Соколовская[7], вкладывая в слово «музейный» отрицательное или пренебрежительное к нему отношение, — было бы *ошибочным*. Мы знаем, какое значение в Советской России для ознакомления с прошлым придается *музеям*. Нам известно, как много дают современникам Музей Революции, Музей Ленина, Музей Обороны Царицына и многие другие. Тот же Пушкинский Музей, или Музей-квартира Маяковского, или Домик Лермонтова в Пятигорске своими документами и другими экспонатами говорят *живее* о Пушкине, Маяковском или Лермонтове, живее и полнее воссоздают их образы, чем это мог бы сделать актер, исполняющий роли перечисленных поэтов. *Музей* в советском понимании этого слова вовсе не мертвое собрание реликвий ради любования ими, а одно из могущественнейших орудий культурной революции. Точно так же вполне возможно представить себе *глубоко волнующий* фильм, построенный на одних только *предметах*. Что касается данного сценария, то В.Б. Шкловский даже *расширил* круг *документального* съемочного материала и включил в него и людей (трубач на стр. 5, ямщик на стр. 8, группа женщин, торгующих баранками, на стр. 9, цыганы на стр. 13, абиссинцы на стр. 15, нищие на стр. 17, Арина Родионовна на стр. 19, люди у полыньи на стр. 19, цыганы на стр. 21–22, грузины на стр. 23–24, казак на стр. 24–25 и др.). Для подкрепления и большей конкретизации пушкинской натуры (его вещей, рукописей, бытовой обстановки и проч.) автор ввел в сценарий и внешний облик живого Пушкина. Надо признать, что выполнено это им с большим тактом, с похвальной скромностью, без раздражающего и шокирующего «лобового» показа поэта. Он дается или *силуэтом* у чугунной ограды на Неве (стр. 7), или мелькающей фигурой в быстро едущей коляске (стр. 8), или даль-

6 Там же. С. 4.

7 Соколовская Софья Ивановна (Елена Кирилловна Светлова, «товарищ Елена») (1894–1938, репрессирована) — заместитель директора (с 1935 года), а затем директор (с июня по октябрь 1937 года) киностудии «Мосфильм».

ним планом на носу корабля (стр. 9), или в сумерках за письменным столом (стр. 19), или за письменным столом со спины (стр. 22), или вновь *силуэтом* на коне (стр. 22–23) и т.д. Но не это является *решающим* в показе Пушкина, в раскрытии его образа в данном сценарии. Решающим является *пушкинское слово*, *пушкинские стихи*, обильно звучащие на протяжении всей вещи (голос диктора). По справедливому замечанию режиссера Э. Шуб, в этом сценарии зрительный образ Пушкина «заменяется стихом, и вместе с тем через это (*через стихи*) мы увидим Россию, в которой жил Пушкин. Здесь мы услышим стихи поэта — этого в кино никогда не было сделано. Это образность мысли и это тематика вещи в стихах. Это то, что до сих пор в кино никто не делал. Страшно интересно и принципиально очень интересно. Мы не только услышим вдруг в кино поэта (это будет невольно восприниматься, что стихи читает Пушкин, если его даже не будет), — стих дает совершенно живой образ поэта, он присутствует, он есть, живой Пушкин, и это совершенно возможно для кинематографической передачи» (из стенограммы заседания 3 апреля 1936 г.).

Такой прием показа Пушкина, на наш взгляд, не является противоречащим сущности социалистического реализма, поскольку именно благодаря этому приему автор хочет обеспечить «правдивость и историческую *конкретность* художественного изображения». Эта своеобразная форма сценария вполне допустима, и в подтверждение такой допустимости здесь уместно процитировать слова т. А.А. Жданова из той же речи на I Всесоюзном Съезде Советских Писателей: «Советская литература имеет все возможности применить эти роды оружия (жанры, стихи, формы и приемы литературного творчества) в их разнообразии и полноте, отбирая все лучшее, что создано в этой области всеми предшествующими эпохами»[8].

6. Вопрос. Можно ли считать основательным замечание кинофабрики о том, что по сценарию нельзя делать фильм, т.к. картина не может быть закончена к юбилею Пушкина? Можно ли ограничивать выпуск кинокартин о Пушкине только юбилейными днями?

Ответ. Выпуск кинокартин о Пушкине, конечно, нельзя ограничивать только юбилейными днями. Издание произведений поэта, постановка и экранизация их, а равно историко-литературные труды по Пушкину — эта культурная работа имела место и до 100-летнего юбилея смерти поэта, и несомненно будет иметь место (в еще более широких масштабах) и впредь.

Поэтому ссылка киностудии на невозможность использовать для постановки сценарий В.Б. Шкловского, в частности, потому, что фильм не поспеет к юбилейным дням, является неосновательной.

Эксперты

О. Леонидов [подпись]

С. Эйзенштейн [рукой О. Леонидова:] На оригинале подпись С.М. Эйзенштейна

8 января 1937 г.

---

8 Первый Всесоюзный съезд советских писателей. С. 5.

<II>. Ответы экспертизы на вопросы ответчика по делу писателя В.Б. Шкловского с киностудией «Мосфильм» по сценарию «По следам Пушкина»

1. Вопрос. В чем сущность формализма и эстетизма в искусстве, литературе и кино и в чем их отличие от социалистического реализма?

Ответ. *Формализм в искусстве* можно определить как устранение содержания во имя познания «чистой формы, в которой якобы исчерпывается раскрытие природы искусства». Формалистическое учение приводило буржуазное искусство к абсолютизированию формы, к отрыву ее от социально-классового содержания (см. стр. 163–164 «БСЭ», т. 58). В *литературоведении* формализм — это идеалистическое направление, считающее спецификой и сущностью художественной литературы самоценную, «чистую» форму (как совокупность приемов), которая изучается с точки зрения «внутренних законов», независимо от классово-идеологического и объективно-познавательного содержания литературных произведений (см. там же)[9].

Формализм в *кинематографии* можно определить как фетишизацию приема и отвлечение его от содержания, как замену «штукатурством» «подлинной глубины и простоты жизни» (Б. Шумяцкий. «За простое и понятное киноискусство». Статья в «Известиях» 5 марта 1936 г.)[10].

Эстетизм в отношении к искусству можно охарактеризовать как теорию «чистого искусства», «искусства для искусства».

Формализм и эстетизм в искусстве, литературе и кино отличаются от социалистического реализма своим *отношением к действительности*. Художник, писатель или кинематографист формалистической школы считает свое искусство имеющим «самодовлеющую ценность, независимую от реального изображения предмета» (В. Кеменов. «Правда» 6 марта 1936 г.)[11], тогда как для

---

9 Ср.: «Общее развитие сов[етской] художествен[ной] литературы шло по пути социалистич[еского] реализма, ничего общего не имеющего с рецептами Ф[ормализма]» (*Прозоров А.* Формализм в литературоведении // Большая советская энциклопедия: в 65 т. / Гл. ред. О.Ю. Шмидт. Т. 58. М.: Советская энциклопедия, 1936. Стб. 165). В качестве одной из разновидностей киноформализма в БСЭ названо *документальное кино*: «Хотя теоретики Ф[ормализма] в кинематографии и их последователи в практике в большинстве признали ошибочными свои положения и отказались от них, однако такие картины, как “Жить” — режиссер Тимошенко, “Мертвый дом” — сценарий В. Шкловского и т.п., доказывают, что задача решительной борьбы с киноформализмом на данном этапе остается еще актуальной» (Формализм в кинематографии // Там же. Стб. 168. Подп.: Е.О.).

10 Ср.: «... есть отрыжки старых, уже преодоленных ошибок, которые сегодня *совершенно нетерпимы*. И не случайно поэтому вновь поставлен вопрос о *формализме*. Формализм — это не узкое понятие некоей школы с известным числом адептов и строгой программой. Формализм включает представителей разнообразных оттенков творческой мысли — от снобов и гурманов до объективно скатывающихся на формалистический путь отдельных художников с реалистическими тенденциями. Основное требование, которое мы предъявляем к нашему искусству, это — простота. Формализм — это сложное, затрудненное, не простое искусство, и в то же время формализм в плане идейном, т.е. в решающем плане, является упрощенчеством. Подлинную глубину и простоту жизни он заменяет штукарством» (*Шумяцкий Б.* За простое и понятное киноискусство // Известия. 1936. № 56 (5913). 6 марта).

11 См.: *Кеменов В.* Формалистское кривлянье в живописи // Правда. 1936. № 65 (6671). 6 марта.

художника, писателя или кинематографиста, работающего методом социалистического реализма, искусство является не самоцелью, не «самодовлеющей ценностью», а средством «правдиво изобразить в художественных произведениях» «действительность в ее революционном развитии» (из выступления секретаря ЦК ВКП(б) А.А. Жданова на I Всесоюзном Съезде Советских Писателей 1934 г. Стенографический отчет Съезда, стр. 4).

2. Вопрос. Обязательно ли для современного советского писателя в своем творчестве, ориентируемом на киноэкран (сценарий), руководствоваться началами социалистического реализма, или свобода художественного творчества автора этими основами не должна быть ограничена?

Ответ. Самая постановка вопроса об «*обязательности*» для писателя того или иного творческого метода *неправильна*. Ни партия, ни правительство не принуждают художника работать тем или иным методом, не навязывали и не навязывают ему этого. Однако естественно, что всякий советский писатель, если он работает не для личного самоуслаждения, а, являясь участником социалистического строительства, ставит себе «задачу идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма», он неизбежно пользуется в своем творчестве методом социалистического реализма, ибо только таким путем возможны «правдивость и историческая конкретность художественного изображения» (А.А. Жданов, там же).

3. Вопрос. Удовлетворяет ли требованиям социалистического реализма сценарий автора Шкловского «По следам Пушкина», и считают ли эксперты возможным литературное произведение, именуемое Шкловским «сценарий» «По следам Пушкина», рассматривать как сценарное произведение для кинопостановки, если в нем отсутствуют живые люди, сюжет, действие, и может ли он в случае его экранизации удовлетворить интересам массового зрителя к жизни и творчеству поэта?

Ответ. Понятие социалистического реализма является настолько *широким*, что оно включает в себя целый ряд самых разнообразных жанров и возможностей разрешения поставленных автором творческих задач: «Советская литература имеет все возможности применить эти роды оружия (жанры, стихи, формы и приемы литературного творчества) в их *разнообразии* и полноте, отбирая все лучшее, что создано в этой области всеми предшествующими эпохами» (из выступления т. А.А. Жданова на I Всесоюзном Съезде Советских Писателей)[12]. Было бы ошибочным думать, что произведения, созданные методом социалистического реализма, обязательно должны строиться на «живых людях». Вполне возможны и допустимы кинопроизведения, созданные на материале пейзажей, документов и т.п. «мертвой натуры», и они не будут противоречить требованиям социалистического реализма, если в них налицо *сознательный отбор* и *организация* подлежащего съемке материала, изображающего действительность в ее революционном развитии.

Что касается *сюжета* и *действия*, то наличие их обязательно и для сценария такого жанра, как этот, т.е. для сценария художественно-документального.

---

12 См. сноску 8.

Сюжетом литературного произведения принято считать основной конфликт, *организующий действие*[13]. Самое действие можно определить как *фабулу* произведения, т.е. как реальную последовательность событий, в которой реализуется данный сюжет.

Наличествуют ли в сценарии В.Б. Шкловского эти элементы, т.е. основной конфликт, организующий действие, и последовательность событий, в которых этот конфликт реализуется?

Да, наличествуют, несмотря на отсутствие главного героя как действующего персонажа.

Основным конфликтом, организующим действие, т.е. сюжетом сценария Шкловского, является *столкновение* просвещенного, вольнолюбивого поэта с мертвящим казарменным режимом Александровско-Николаевской эпохи. Этот конфликт реализуется в следующей последовательности событий:

В лицейские годы (часть 1) Пушкин увлекается Вольтером, Руссо, произведения которых наталкивают его на первые мысли о несправедливости существующего строя, о деспотах и рабах (стр. 4).

Казенный царский Петербург, вечная угроза Петропавловки, с одной стороны, и дружба с будущими декабристами — с другой дают поэту толчок к созданию оды «Вольность», к проклятиям по адресу «самовластительного злодея».

Поэт становится политическим изгнанником (часть 2). Скитания по нищей, придавленной царским сапогом России (стр. 8–9) помогают ему еще глубже осознать печаль берегов туманной родины, еще страстнее желать вырваться из нее, унестись «к пределам дальним по грозной прихоти обманчивых морей» (стр. 10).

Кишинев. Мечты о вольности приводят ссыльного Пушкина в цыганский табор (стр. 13–14).

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!..
И под издранными шатрами
Живут мучительные сны.

Одесса. Пушкин под надзором «полу-невежды» и «полу-подлеца» гр. Воронцова. Пушкин под обаянием известий о революции в Греции (стр. 14). Пушкин вновь и вновь в мечтах о свободе, в мечтах о бегстве из сумрачной России.

Воронцов спешит избавиться от беспокойного ссыльного, и Пушкина переводят из Одессы в Псковщину (стр. 15–16).

---

13 Ср. тезисы выступления Шкловского в рамках дискуссии в творческой секции «Мосфильма» 9 апреля 1936 года: «Теперь мы, к счастью, убедились в такой истине: сюжетная форма всегда побеждает бессюжетную. И побеждает именно потому, что сюжетная форма всегда поворачивает вещь наново. <…> Сюжет — это система изменения жизни и отношений. Когда я это понял, я понял также, что я был до этого в художественном тупике. Я увидал, что отстал в тенденции развития. Я стал понимать, что художественное произведение делаешь не для себя, а если для себя — то ни для кого. Наследником мирового искусства оказался рядовой советский зритель, которому не нужно никакое фокусничанье, который не допустит никакого “остранения” сюжета» (Против формализма и натурализма // Кино. 1936. № 20 (732). 17 апреля).

Пушкин в Псковщине, в Михайловском (часть 3). Песня о Стеньке Разине (стр. 17), сказки и песни няньки (стр. 18–19) и стихи как единственная «пища души», по капле, медленно глотающей «скуки яд».

Известие о декабрьском восстании, о казни и ссылке декабристов, запись поэта «И я бы мог...» (быть среди них). Нравоучительное письмо Жуковского: «Я ненавижу все, что ты написал возмутительного для порядка и нравственности». И как бы ответ на него — стихи поэта декабристам («Во глубине сибирских руд» — стр. 19–20).

Так можно проследить эпизод за эпизодом весь сценарий до конца, и это внимательное ознакомление с ним подтверждает заключение экспертизы о том, что сценарий В.Б. Шкловского не есть случайный набор фактов и документов, а литературное кинопроизведение, где имеется не только сюжет, но и «*действие*» (*фабула*), хотя последнее и развивается, как сказано выше, не через взаимоотношения «живых людей», а при помощи пластического документального материала и *слова* (стихи, песни), т.е. в полном соответствии с типом данной работы. Исходя из вышесказанного, т.е. из того, что: а) несмотря на отсутствие в данном сценарии (как в художественно-документальном) «живых людей», сценарий оперирует самыми разнообразными документами эпохи (в том числе живым словом) не в их *статике*, а в *движении*, в столкновениях, последовательно, правдиво и исторически-конкретно раскрывающих сюжет; и что б) произведение в целом методами документации изображает «*действительность в ее революционном развитии*», — экспертиза считает, что сценарий В.Б. Шкловского удовлетворяет требованиям социалистического реализма.

Несколько странной представляется экспертизе оценка, данная сценарию В.Б. Шкловского директором «Мосфильма» т. Б.Я. Бабицким на заседании дирекции 3 апреля 1936 г.: «Я давно с таким удовольствием не читал литературного произведения. Сделано мастерски, очень интересно, но, т. Шкловский, это не кинематография, это ничего общего не имеет с кинематографией. Это блестящее литературное произведение, но это формалистично от начала и до конца. Вся вещь об идее, об образах. Это может быть только в *статике*, а когда это пытаются перевести в динамику — это формализм».

Сценарий В.Б. Шкловского, как утверждает т. Б.Я. Бабицкий, в кинематографическом смысле произведение *формалистическое* — и в то же время «*блестящее литературное произведение*». Если оно формалистично в кинематографическом смысле, то оно формалистично и *вообще*, т.е. и как *литературное* произведение. А если бы это было так, то едва ли оно бы могло увлечь т. Б.Я. Бабицкого, едва ли бы он не ощутил его формалистической основы. Из этого экспертиза делает вывод, что здесь т. Бабицкий употребляет слово *формализм* в каком-то ином значении, чем это расшифровывается обычно в применении к произведениям искусства. Очевидно, т. Бабицкий считает формализмом уже самый факт оперирования только вещами и документами, без наличия в произведении живых людей и их взаимоотношений. К вещам и документам, действительно, возможен и *формалистический* подход, т.е. когда они рассматриваются автором исключительно с точки зрения эстетики, «красивости», без вскрытия таящихся за их внешностью внутреннего содержания, внутренних противоречий. Так понял мысль т. Бабицкого и т. В.Б. Шкловский, ответивший на его выступление: «Начну с формализма. Это обвинение недалеко от истины». Если бы В.Б. Шкловский в своем сценарии занимался *любова-*

нием предметами, оперировал бы только их *внешностью*, — это действительно был бы *формализм*. Шкловский же в документальных предметах раскрывает *живую действительность*, и это уже никак формализмом назвать нельзя.

Может ли этот сценарий «в случае его экранизации удовлетворить интересам массового зрителя к жизни и творчеству поэта»?

Интерес к Пушкину среди массового зрителя настолько велик, настолько велика потребность увидеть и внешность поэта, и послушать его стихи, и познакомиться с местами, где он жил, и с документами, к нему относящимися, что, по мнению экспертизы, постановка такого фильма как «По следам Пушкина» вызвала бы огромный интерес массового зрителя.

Совершенно права режиссер Э.И. Шуб, для постановки которой писался данный сценарий, также весьма положительно расценивая работу В.Б. Шкловского именно в расчете экранизации ее для массового зрителя.

«Здесь мы услышим стихи поэта — этого в кино никогда не было сделано», — говорит она на заседании дирекции «Мосфильма» 3 апреля 1936 г. «Страшно интересно и принципиально очень интересно. Мы не только услышим вдруг в кино поэта... стих дает совершенно живой образ поэта, он присутствует, он есть, живой Пушкин, и это совершенно возможно для кинематографической передачи. Совершенно отчетливо по этому сценарию зритель поймет, чем и почему была вызвана скитальческая судьба поэта. Это настолько отчетливо становится после оды "Вольность", после того, что сказал Пушкин, — "У поэта должна быть скитальческая судьба". Затем следующий момент — Пушкин не был приведен к дуэли личным семейным конфликтом, а был убит. Большая почетная задача, чтоб в Пушкинские дни советский зритель час провел с поэтом... Это интересно, это очень интересно. Это та вещь, которая меня чрезвычайно увлекает, и я совершенно убеждена в том, что кинематографически это сделать можно... Я просто глубоко убеждена, что эта вещь к юбилейным дням нужна, и если фабрика не сделает такую вещь, то руководство скажет: "А Шуб была права, именно такая вещь и была нужна..." Я ставлю себе задачей в образе стихов рассказать о Пушкинской России, а Пушкин увидел Россию совершенно потрясающую. Недаром стихи Пушкина были для декабристов прокламацией... То, что оканчивается Маяковским, — это здорово... Я себе представляю, что можно включить сюда большой национальный праздник, и в юбилейные дни это использовать у памятника Пушкина... У меня есть живой Маяковский, которого я поставлю около памятника Пушкина».

Обычно киноорганизации предъявляют к сценариям требование *универсальности*. По этому обычаю и в данном случае от В.Б. Шкловского стали требовать включения в один сценарий всего, что можно сказать о Пушкине. Однако это задача не одного сценария, не одной постановки, а десятка и сценариев, и фильм[ов]. В результате этого неправильного подхода к возможностям и емкости сценарного произведения мы к 100-летию со дня смерти поэта почти не имеем Пушкинских фильм[ов]. Исключение составляют лишь два фильма ленинградской киностудии — «Юность поэта» и «Путешествие в Арзрум», посвященные отдельным частным эпизодам биографии поэта. Осветить же его жизнь и творчество в одном фильме исчерпывающе и всесторонне — задача явно неразрешимая. И поэтому правильно поступил В.Б. Шкловский, выбрав из множества пушкинских тем *одну*, а именно *столкновение* просвещенного, вольнолюбивого *поэта* с мертвецким казарменным режимом Александро-Николаевской *эпохи*.

Малая подвижность и нерасторопность киноорганизаций в постановке пушкинских фильм[ов] привела к тому, что теперь, уже накануне пушкинского юбилея, спешно начинают создавать бессюжетные киноочерки уже не художественного или художественно-документального порядка, а чисто *хроникальные*.

В настоящее время ленинградская студия кинохроники, как сообщает об этом газета «Кино» в № 62 от 31 декабря 1936 г., делает киноочерк об исторических местах, где жил и творил великий поэт. «Уже проведены съемки в Михайловском, — читаем в газетной заметке, — Тригорском, Петровском (бывшем имении дедушки Пушкина), на Пушкинских горах. Заснят домик няни Арины Родионовны, лицей, дом на Мойке и другие места, связанные с биографией поэта. Частично снимаются музейные экспонаты. В материал фильма будут включены съемки картин Репина, Серова, Ге и других русских художников. Кадры будут иллюстрироваться отрывками из произведений Пушкина»[14].

Если этот примитивный киноочерк, по мысли ленинградской киностудии, призван, очевидно, «удовлетворить интересам массового зрителя к жизни и творчеству поэта», то тем более удовлетворил бы этим интересам *художественно-документальный фильм* по сценарию В.Б. Шкловского.

4. Вопрос. Если не удовлетворяет (в смысле п. 3 этих вопросов), то обязано ли по авторскому договору предприятие и, в частности, «Мосфильм» принять данный сценарий как полноценный, по п. 6 договора?

Ответ. Возражения киностудии против сценария В.Б. Шкловского, сводящиеся к тому, что это сценарий не для художественного, а для художественно-*документального* фильма, что автор оперирует в нем не живыми людьми, а предметами, внимания не заслуживают. Обстоятельства дела с несомненностью подтверждают, что именно такого типа сценарий и заказывался В.Б. Шкловскому:

а) сценарий этот был уже при заказе ориентирован на режиссера Э.И. Шуб, работающую именно в плане документального фильма, и

б) сценарный редактор «Мосфильма», непосредственно связанный в работе со Шкловским, на заседании дирекции киностудии 3 апреля 1936 г. констатирует полное совпадение первоначального замысла сценариста с его осуществлением:

«Мне хотелось бы высказаться первом долгом о *принципиальном* подходе к этой работе. Мне кажется, что то, что нет живого Пушкина, то, что вещь задумана в художественно-документальном плане, — это правильно, и вещь будет значительным и большим вкладом к Пушкинскому юбилею».

Заместитель директора киностудии т. Е.К. Соколовская считает, однако, что сценарий В. Б. Шкловского — это не то, чего ожидала от него киностудия. «Я должна констатировать, — говорит она на том же совещании 3 апреля, — что у нас произошло *некоторое смещение идеи вещи*... У нас получилась лента, в которой мы говорим, среди *чего* жил Пушкин, но не показываем, среди *кого*

14 Кино. 1936. № 62 (774). 31 декабря. Речь идет о короткометражном фильме ленинградской студии «Союзкинохроники» «По пушкинским местам» (1937, режиссер и оператор П.И. Паллей). Отметим также работу московской студии «Союзкинохроники» над документальными киноочерками к пушкинскому «юбилею» (см.: Кинематография к Пушкинским дням // Там же. № 51 (763). 22 октября).

жил Пушкин, и, благодаря этому, у нас действительно получилась *музейная* вещь, и я уверена, что Пушкинский музей был бы в восторге иметь для себя такую киноленту для того, чтобы в Пушкинские дни ее у себя демонстрировать».

Это высказывание о «смещении идеи» экспертиза объясняет либо *неясностью* руководству «Мосфильма» самого задания, которое получил В.Б. Шкловский при заказе ему сценария, либо новыми соображениями того же руководства, появившимся уже *после* выполнения т. Шкловским его работы. Слова т. Е.К. Соколовской против сценария на том основании, что «Пушкинский музей был бы в восторге иметь для себя такую киноленту для того, чтобы в Пушкинские дни ее у себя демонстрировать», представляются экспертизе неубедительными. Если она полагает, что от этой ленты был бы «*в восторге*» Пушкинский музей, то почему же в таком же восторге не были бы и посетители этого музея (т.е. кинозрители) от фильма по сценарию В.Б. Шкловского?

Экспертиза считает это высказывание т. Е.К. Соколовской только *подтверждающим*, что т. В.Б. Шкловский блестяще справился с полученным от киностудии заданием, но теперь, после того как работа выполнена, руководство киностудии предъявляет *новые* требования, противоречащие первоначальному заданию. За изменяющиеся установки руководства киностудии автор нести ответственность не может.

В плане сценария для художественно-документального фильма работа В.Б. Шкловского, по мнению экспертизы, является *законченной и полноценной*. Что же касается ряда доделок и поправок, могущих быть внесенными в сценарий, то они здесь, как сказано выше, такого чисто *технического* порядка, что обычно вносятся в сценарий уже совместно с режиссером — *после* принятия киностудией литературного варианта.

Эксперты

О. Леонидов [подпись]
С. Эйзенштейн [рукой О. Леонидова:] На оригинале подпись С.М. Эйзенштейна

8 января 1937 г.

Михаил Дорогов

«с Былдажилом он дружил»

ЯН САТУНОВСКИЙ И ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ — СЛУЧАЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРОТЕКЦИИ[1]

Mikhail Dorogov

«s Byldazhilom on druzhil»: Yan Satunovsky and Viktor Shklovsky — A Case of Literary Patronage

Михаил Дорогов
НИУ ВШЭ СПб, Школа гуманитарных наук и искусств, магистрант, стажер-исследователь
mkdorogov@edu.hse.ru.

Ключевые слова: Лианозово, Второй авангард, неофициальная литература, литературная стратегия, литературная протекция, переписка

УДК: 882
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_100

Публикация переписки Виктора Шкловского и Яна Сатуновского раскрывает один из ключевых эпизодов биографии поэта — попытку интеграции в официальную советскую литературу через механизм литературной протекции. Рассмотрение этого эпизода особенно важно на фоне скудного биографического материала о Сатуновском. В публикации рассматривается репертуар практик протекции в отношениях неофициального поэта и «разрешенного» авангардиста: наделение символическим капиталом через соавторство, рекомендацию, рецензирование и написание предисловия.

Mikhail Dorogov
HSE University, St. Petersburg, School of Humanities and Arts, Master's student, Research Intern
mkdorogov@edu.hse.ru

Keywords: Lianozovo, Second Avant-Garde, unofficial literature, literary strategy, literary patronage, correspondence

UDC: 882
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_100

The publication of the correspondence between Viktor Shklovsky and Yan Satunovsky reveals one of the key episodes in the poet's biography — his attempt to integrate into official Soviet literature through the mechanism of literary patronage. Examining this episode is particularly important given the very scarce biographical material available on Satunovsky. This article examines the range of patronage practices in the relationship between an unofficial poet and an «approved» avant-garde writer: the conferral of symbolic capital through co-authorship, recommendations, reviews, and the writing of a foreword.

Протежирование — один из естественных механизмов развития литературного процесса, особенно важный в строго иерархизированных культурных системах, таких как, например, позднесоветская. В биографиях многих советских писателей мы находим фигуру старшего влиятельного коллеги, который своей рекомендацией и сетью знакомств способствует первым публикациям, в обмен на что обретает символический капитал «учителя», «наставника», проводящего неофита через фигуру инициации. Особый интерес представляют примеры того, как к таким патронирующим фигурам обращаются авторы, чьи эстетические практики несводимы к рамкам дозволенного в печати, — те, кто в итоге составил ядро неофициальной культуры. Проблема невозможности реализации в официальной советской литературе закономерно приводит андеграундных писателей к освоению «второй профессии» и смещению фокуса

1 Исследование осуществлено в рамках программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ (HSE-BR-2025-031).

литературного быта с редакции на квартиру. Изучение внутренних механизмов советской литературы, практик протекций и эпизодов «бэкстейджа»[2] необходимо для реконструкции способов интеграции в советскую литературу и определения границы «официальной» и «неофициальной» культуры этого периода. Так, например, Виктор Соснора пользуется протекцией Николая Асеева[3]; исключительным примером становится знакомство Иосифа Бродского с Анной Ахматовой[4]. В настоящей заметке будет рассмотрен механизм такой протекции на примере биографии Яна Сатуновского (1913–1982)[5].

Ян (Яков Абрамович) Сатуновский — неофициальный поэт, о поэтической реализации которого принято говорить в контексте круга «Лианозовской школы» (с ее участниками он познакомился в 1961 году). Однако его литературная биография началась значительно раньше. Будучи химиком по образованию, со студенческих лет и до конца Великой Отечественной войны он был активно погружен в журналистскую жизнь. Сатуновский вел сатирические колонки в днепропетровской газете «Звезда» и в армейской газете «Патриот Родины». Во время обучения в Москве с 1927 по 1931 годы он познакомился с кругом поэтов-конструктивистов ЛЦК, вероятно, способствовавшим влиянию авангарда на его поэтику. В начале 1960-х годов поэт вошел в лианозовский круг и стал частью неофициальной литературной жизни, большинство участников которой было младше него. Если Евгений Кропивницкий, в молодости близкий к символистам, осознается участниками как «учитель», то Сатуновский чаще выступает в роли «старшего товарища».

В исследовательской литературе доминирует мнение, что Сатуновский избрал стратегию затворника, игнорирующего официальную литературу и пишущего для узкого круга друзей[6]. Однако при ближайшем рассмотрении биографии автора становится ясно, что на протяжении всей жизни он разными

---

2 Здесь и далее термин «бэкстейдж» употребляется в значении Ильи Кукулина, Марии Майофис и Марии Четвериковой: «Мы понимаем под бэкстейджами особого типа коммуникативные эпизоды, во время которых участники обсуждают существующие нормы функционирования литературного сообщества и его институтов — почти всегда неписаные — и возможности эти нормы изменить или обойти» (*Кукулин И., Майофис М., Четверикова М.* Кулуарные импровизации: социальная кооперация, обход правил и процессы культурного производства в позднем СССР. Статья вторая // Новое литературное обозрение. 2022. № 175. С. 86).

3 *Соснора В.* Письма Николая Асеева к Виктору Сосноре // Звезда. 1998. № 7. С. 114–126.

4 Логика этой протекции подробно описана в: *Морев Г.* Иосиф Бродский. Годы в СССР. Литературная биография. М.: Новое литературное обозрение, 2025. С. 28–64.

5 Основные сведения о его биографии см. в: *Зыкова Г., Пенская Е.* Ян Сатуновский: материалы к изучению творчества и литературного контекста // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 593–624; *Бурков О.* Ян Сатуновский: Попытка биографии // «ImWerden»: Электронная библиотека Андрея Никитина-Перенского. 2009 (URL: https://imwerden.de/publ-1881); *Ахметьев И.* Из архива Я.А. Сатуновского // Wiener Slawistischer Almanach. 2025. № 95. P. 311–339.

6 *Maurizio M.* Between Modernism and the Underground During the Thaw: A Look at «Transitional Poets» // The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture. Oxford: Oxford University Press, 2024. P. 123; *Кукулин И.* Два рождения неподцензурной литературы // Кукулин И. Прорыв к невозможной связи: Статьи о русской поэзии. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2019. С. 35.

способами стремился к публикации как своих «взрослых», так и «детских» стихов. Сатуновский стремился выйти в печать в любом формате авторского высказывания: от поэзии, прозы, драматургии и переводов до литературоведения и фольклористики.

В редакторском портфеле журнала «Знамя» за 1954 год сохранилась его поэтическая подборка[7] с намеренно упрощенной строфикой относительно основной редакции, оставшейся в бумагах автора. В те же годы он написал научно-фантастический рассказ «Измеритель гениальности»[8] и производственную комедию «Скверная девчонка»[9], связанную с работой автора в химической промышленности, но все эти попытки напечататься остались безрезультатными. В личном архиве Сатуновского[10] сохранились отказы из журналов «Знамя», «Новый мир», «Вожатый», «Юность». Все это не могло не провоцировать кризис идентичности, необходимость в поэтической валидации. В пятидесятые годы Сатуновский находится в абсурдном положении начинающего автора сорока лет. На эту ситуацию накладывается не менее парадоксальное сочетание репутации поэта-фронтовика[11] — конвенциональной фигуры для советского контекста — с авангардной поэзией, не вписывающейся в этот образ. В 1969 году в письме поэту Евгению Долматовскому — сослуживцу Сатуновского — он пишет о своей послевоенной жизни: «Взрослые стихи печатать после войны не удавалось, получал лишь рецензии от слицаземлистирающих...»[12]

Сатуновский активно искал общения с представителями советского авангарда в 1960-е годы. Он отправил письмо Сергею Боброву с комплиментарным отзывом на его повесть «Мальчик», которая, вероятно, пострадала от редакционного вмешательства. Сатуновский выражает готовность отстаивать книгу перед редактором, завершая комплиментарное письмо фразой: «Сообщаю свой адрес на тот случай, если Вы захотите показать это письмо в издательстве»[13]. В это же время поэт пытался восстановить довоенные связи с Ильей Сельвинским, а также познакомился с Алексеем Крученых. О последнем знакомстве пишет Геннадий Айги:

> Алексей Крученых терпеть не мог современных поэтов, точнее — почти никого из них для него не существовало. Однажды Сатуновский позвонил незнавшему его Крученых, и, ничего не объясняя, начал читать свои стихи. Крученых молча слушал. В какой-то момент Яков Абрамович остановился. «Дальше, читайте дальше», — потребовал Крученых. Когда чтение прекратилось, Крученых сказал: «Где вы находитесь? Мой адрес знаете? Сейчас же приезжайте». Пожалуй, это

---

7 РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 14. Ед. хр. 120.

8 Несколько редакций рассказа с названиями «Гениемер стрелочный» и «Измеритель гениальности» сохранились в личном архиве автора.

9 Другое название «Случай из жизни». См.: *Сатуновский Я.* Скверная девчонка // Театр. 2011. № 11–12. С. 201–223.

10 В статье обширно используются материалы личного архива поэта, который до последнего момента не был доступен исследователям. Мы благодарим наследников Сатуновского за разрешение работать с этими материалами и Ивана Ахметьева, благодаря любезному участию которого наш проект стал возможен.

11 Так, в рекомендательной записке Самуил Маршак пишет: «Я знаком с творчеством поэта-фронтовика Якова Абрамовича Сатуновского» (домашний архив Яна Сатуновского).

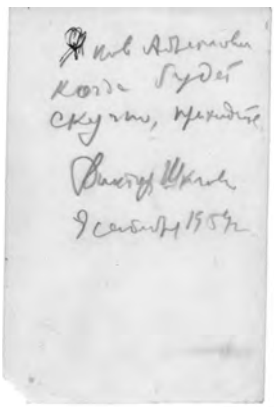
12 РГАЛИ. Ф. 1864. Оп. 2. Ед. хр. 444.

13 РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 2. Ед. хр. 594. Л. 2.

был один из уникальных случаев, когда Крученых признал поэта как своего, идущего от линии Маяковского, Каменского, Хлебникова[14].

Однако самое тесное литературное знакомство Сатуновскому удалось установить с наиболее «разрешенным» авангардистом — Виктором Шкловским, связь с которым оказалась важна для него как с точки зрения валидации в литературной среде, так и в символическом значении связи с авангардной традицией. Сатуновский описал цепочку знакомств, приведшую его к Шкловскому, в письме к Владимиру Лапину от 4 ноября 1964 года:

> После войны, еще не демобилизовавшись, читал в Праге в отеле «Алкрон» свои стихи Эренбургу. Ему они понравились (не знаю, помнит ли меня еще Илья Григорьевич, вряд ли), и он посоветовал мне обратиться в Москве к Шкловскому. Виктор Борисович принял меня, как сына (его сына убили на войне), кормил, писал рекомендательные письма в разные редакции, устроил на работу в «Знание — сила», что, может быть, спасло меня от голодной смерти (я ведь жил не только без денег, но и без «литеров» — послевоенных заборных книжек). При всем при том я не уверен, что Виктор Борисович знает мою фамилию — тогда я был «офицер из Праги», потом стал «инженер из Электростали». Он любил слушать мои стихи и хвалил их. Понравились мои стихи и Маршаку, у меня сохранилось его рекомендательное письмо в группком[15] с очень лестным отзывом[16].



Илл. 1. Фотография Шкловского с дарственной надписью: «Яков Абрамович когда будет скучно, приходите. Виктор Шкловский. 9 сентября 1954 г.». Домашний архив Я. Сатуновского.

---

14 *Айги Г.* «Летопись всей нашей жизни». О поэзии Яна Сатуновского // Сатуновский Я. Рубленая проза. М., Минск: Verlag Otto Sanger in Kommission, 1994. С. 308. Известна заметка Сатуновского о посещении Крученых с Владимиром Глоцером и написанное об этом стихотворение: *Сатуновский Я.* О посещении Крученых / Публ. Л. Сатуновского // «ImWerden»: Электронная библиотека Андрея Никитина-Перенского (URL: https://imwerden.de/publ-2072).

15 В домашнем архиве Сатуновского осталась рекомендация в группком драматургов от 3 июня 1946 года, подписанная ответственным секретарем журнала «Крокодил» Е. Весениным от лица редакции.

16 Домашний электронный архив Владимира Орлова. Схожая цепочка описана и в мемуарах брата поэта: «Он [Илья Эренбург] написал рекомендательную записку в Москву, — Маршаку, с этой запиской Маршак переправил брата к Шкловскому. Виктор

Сатуновский записывал за Шкловским отдельные фразы, писал стихи под впечатлением от походов к нему в гости или от чтения его сочинений — причем не только популярных книг вроде «Zoo», но и весьма маргинальных работ типа вольного перевода Шкловским «Слов назидания» Абая Кунанбаева[17]. В начале знакомства Шкловский помогает Сатуновскому устроиться в журнал «Знание — сила». Приблизительно датировать начало их общения помогает стихотворение Сатуновского «Я не хочу всё знать...», датированное 1946 годом. В списках этого стихотворения поэт отмечает: «С посещением Шкловского и с его попыткой устроить меня в журнал “Знание — сила” связан № 63»[18].

Спустя пять лет Шкловский пишет в соавторстве с Сатуновским научно-популярную статью «Изобретатель Павел Зарубин», опубликованную в третьем номер журнала «Техника — молодежи» за 1951 год. Статья рассказывает о сложной судьбе «народного» изобретателя-самоучки Павла Зарубина, прошедшего путь от крепостного до коллежского регистратора, создавшего многие изобретения и занимавшегося литературой. Судьба Зарубина описывается трагически: «Вот что получил этот крупный человек за свою работу: 10 лет службы без жалованья, 5 лет службы с жалованьем 180 рублей в год и два года службы с жалованьем 480 рублей в год»[19]. Авторы пишут, что большинство изобретений Зарубина не были запатентованы и впоследствии были утрачены, проект водоподъемника был реализован парижским инженером Брюссаном, решение издать его труды и составить биографию не было претворено в жизнь, а медаль в его память была присуждена лишь единожды. На первый взгляд, статья выглядит сугубо конъюнктурной на фоне кампании по борьбе с космополитизмом: ее тематика органично вписывается в общий нарратив, ориентированный на утверждение русской культурной национальной специфики, описанный Евгением Добренко:

> 1949–1950 годы стали ключевыми в формировании советского патриотического нарратива, основанного на повторяющемся мотиве: русские сделали открытие — европейцы/американцы его украли и присвоили себе. Этот дискурс был воплощенным синтезом комплекса неполноценности и комплекса превосходства и оказался политически весьма эффективным, поскольку одновременно утверждал мнимое величие и объяснял реальную отсталость России[20].

В том же 1951 году, когда вышла соавторская статья с Сатуновским, Шкловский отдал дань такого рода конъюнктуре в своей художественной книге «О мастерах старинных», также посвященной отечественным изобретателям (в данном случае — оружия) и борьбе с западными инженерами. Но считать заметку

Борисович принял его весьма благосклонно, помог устроиться в какой-то журнал, затем всю жизнь приглашал его к себе, слушал новые стихи брата, подолгу беседовал с ним о жизни и даже написал в “Литературной газете” хвалебную рецензию на его детские книжки, пытался чем-нибудь помочь брату» (*Сатуновский П.* Гвардии рядовой. М.: Кинофорум, 2006. С. 57).

17 См.: *Сатуновский Я.* Стихи и проза к стихам. М.: Виртуальная галерея, 2012; по указателю.

18 Там же. С. 630.

19 *Сатуновский Я., Шкловский В.* Изобретатель Павел Зарубин // Техника — молодежи. 1951. № 3. С. 35.

20 *Добренко Е.* Поздний сталинизм: эстетика политики. Т. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 145.

о Зарубине исключительно халтурой или поденщиной нам кажется не вполне корректно, по крайней мере для Сатуновского. С одной стороны, публикация в соавторстве со столь символически значимым для поэта автором уже выходит за рамки ординарных событий. С другой стороны, многие аспекты судьбы Зарубина рифмуются с биографией самого Сатуновского, также обойденного вниманием, например в ситуации исключения из списка на Сталинскую премию, на которую автор реагирует пьесой «Скверная девчонка». Будучи поэтом, художником, эрудитом и полиглотом с техническим образованием из провинции, как и Зарубин, он почти не получает валидации в официальной среде. За год до дебюта в детской литературе, в 1967-м, Сатуновский пишет стихотворение, начинающееся строками:

Хочу ли я посмертной славы?
Ха,
а какой же мне еще хотеть![21]

Статья же заканчивается абзацем о невозможности достойного признания таланта в царской России: «Только в нашей Советской стране, где осуществлено право человека на творчество, имя Зарубина нашло заслуженное им признание»[22]. Вероятно, в ней можно считать эзопову иронию или же надежду поэта.

В домашнем архиве Сатуновского также сохранился титульный лист машинописи, озаглавленный «Павел Зарубин — человек труда и науки (Жизнь изобретателя-самоучки)» с обильными правками рукой поэта. Текст тематически совпадает со статьей из «Техники — молодежи», однако вставленный в машинопись эпиграф взят из доклада П.Л. Капицы «Научная деятельность Вениамина Франклина», прочитанного и затем опубликованного в 1956 году[23], то есть на пять лет позже очерка Сатуновского и Шкловского. Более того, в тексте упоминается тридцатый том собрания сочинений Максима Горького, вышедший лишь в 1955 году. Из этого можно сделать вывод, что перед нами, вероятнее всего, проект несостоявшегося расширенного переиздания очерка, который мог планироваться для публикации в тематическом сборнике или энциклопедии.

В, казалось бы, незначительной заметке о Зарубине можно увидеть форму протекции через соавторство: Сатуновский не просто попадает в печать, но и приобретает часть символического капитала Шкловского (не говоря уже и о предполагающейся финансовой выгоде, благодаря публикации с высокооплачиваемым соавтором).

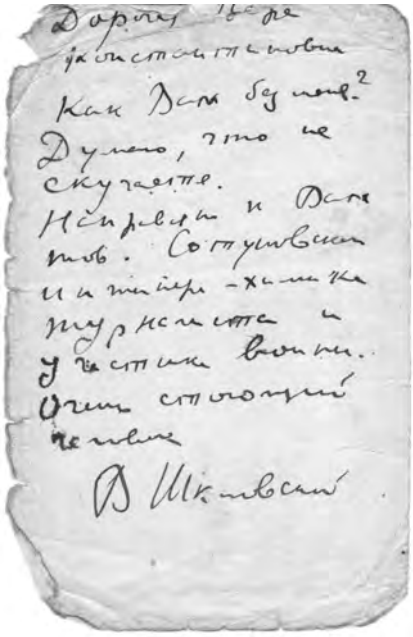
Другой формой протекции Шкловского можно считать рекомендательные записки, которыми он одаривал своего подопечного, три из них сохранились в домашнем архиве Сатуновского — эти лаконичные документы позволяют реконструировать поле интересов входящего в официальную литературу писателя, а также круг влияния самого Шкловского. Первая из записок гласит:

---

21 *Сатуновский Я.* Стихи и проза к стихам. С. 221.

22 *Сатуновский Я., Шкловский В.* Изобретатель Павел Зарубин. С. 36.

23 *Капица П.* Научная деятельность Вениамина Франклина // Успехи физических наук. 1956. Т. LVIII. Вып. 2. С. 169–182.



Илл. 2. Рекомендательная записка Шкловского к В.К. Белоконь. Домашний архив Я. Сатуновского.

Дорогая Вера Константиновна
Как Вам без меня?
Думаю, что не скучаете.
Направляю к Вам тов. Сатуновского, инженера-химика, журналиста и участника войны. Очень стоющий человек.

Ее адресат — Вера Константиновна Белоконь, заведующая редакцией журнала «Новый мир». Учитывая, что в записке Сатуновский представлен как «инженер-химик, журналист и участник войны», можно предположить, что она относится ко второй половине 1940-х годов. Напечататься в журнале поэту не удалось[24].

Вторая записка выглядит еще лаконичнее:

Мурзилка
И.И. Халтурин.
Дорогой Ваня.
Поговори с интересным человеком

Илл. 3. Записка Шкловского к И.И. Халтурину. Домашний архив Я. Сатуновского.

Она направлена редактору «Мурзилки» и других детских журналов, другу Шкловского Ивану Халтурину. В своих мемуарах Шкловский вспоминает, что

24 Стоит отметить, что со слов Всеволода Некрасова известно о еще одной попытке напечататься в «Новом мире» около 1968 года, когда Сатуновский уже выпустил первую детскую книгу, см.: «Живем словом». Всеволод Некрасов в письмах и воспоминаниях / Сост. и отв. ред. Г.В. Зыкова, Е.Н. Пенская. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2022. С. 42. Эта неудача вызвала язвительную эпиграмму Сатуновского «Снабженцу, исполняющему обязанности литератора».

они с Халтуриным делили дежурства во время войны: «Нам вручили свежие, еще не обтесанные деревянные лопаты — засыпать песком “зажигалки”. Самолеты пикировали, висели лампы, падали “зажигалки” с красным светом, сбрасывали мы их вниз. Хорошо работал с “зажигалками” Иван Халтурин, потом его ранили на фронте»[25]. Сам Халтурин писал в автобиографии:

> После ранения в конце 1942 был демобилизован и назначен зам. ответственного редактора журнала «Дружные ребята», а затем «Мурзилка», где и работал до конца войны.
> В 1946 году попал под грузовую машину, получил тяжелую контузию, сотрясение мозга, перелом ребер и надолго выбыл из строя.
> После этого сотрудничал в детских журналах. В 1951 г. опять долго болел после тяжелого двойного инфаркта и только в 1952 г. смог возобновить литературную работу, и то не в полную силу.
> Последствия этих двух болезней не давали мне возможности в последние годы принимать участие в общественной жизни Союза Писателей[26].

Если эти биографические детали и правдивы, то им сопутствовало также и идеологическое напряжение — редакция «Мурзилки» была расформирована после постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 года, поводом стала печатавшаяся из номера в номер сказка Корнея Чуковского «Бибигон». Если в седьмом номере журнала Халтурин еще указан в редколлегии, то следующие номера выходят уже без имен, Чуковский отмечает в дневнике 21 августа 1946 года, имея в виду этот погром: «Халтурин тоже устранен»[27]. Скорее всего, Шкловский пишет записку незадолго до этого момента, отправляя к своему приятелю нового знакомца, однако редактор не смог (если и хотел) пролоббировать Сатуновского в подначальном журнале.

Наконец, самая подробная из записок Шкловского адресована Михаилу Светлову:

> Дорогой Миша
> Я продолжаю сам ухаживать за своими усами, и сам утешаю себя, когда мне скучно. Кончаю книгу и она как и все и всегда мне уже не нравится.
> Очень хочу познакомить Вас с одним не молодым поэтом Яковом Абрамовичем Сатуновским.
> Мне кажется, что он талантлив. Он очень хорошо любит поэзию и Вас в частности.
> Я тоже Вас люблю.
> Иногда мне даже так же скучно как и Вам.

Вероятно, эту записку стоит датировать примерно тем же периодом второй половины 1940-х, и она примечательна чуткостью, которую проявляет Шкловский в адресации к другому автору, сочувствующему послевоенным авангардистам. В будущем близкий Сатуновскому поэт Геннадий Айги в бытность студентом

---

25 *Шкловский В.Б.* Жили-были. М.: Советский писатель, 1966. С. 432. Ср. также в записи Е.Л. Шварца от 2 февраля 1957 года: «Пришел на спектакль и Шкловский, под руку с Ваней Халтуриным» (*Шварц Е.* Бессмысленная радость бытия. Дневники и письма. М.: Корона-принт, 1999. С. 51).

26 Центральный государственный архив Кировской области. Ф. Р-139. Оп. 1. Д. 135. Л. 182.

27 *Чуковский К.* Собрание сочинений. Т. 13: Дневник. 1936–1969. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2013. С. 87.

Илл. 4. Записка Шкловского к М.А. Светлову с припиской на обороте рукой Сатуновского: «Это письмецо Шкловский написал Светлову». Домашний архив Я. Сатуновского.

Литинститута учился у Михаила Светлова. Согласно мемуарам Айги, в том числе благодаря хлопотам Светлова, был представлен Пастернаку и Шкловскому[28], интересовавшимся новой не вполне конвенциональной литературой.

В позднем очерке, который Шкловский посвятил памяти Светлова[29], упоминается и Иван Халтурин — по-видимому, они оба входили в некоторую социальную сеть симпатизантов недогматической советской эстетики, вероятно восходящей еще к довоенным отклонениям обоих от «партийной линии»: троцкизму Светлова и близости Халтурина к кругу обэриутов. Приятельство со Шкловским, готовность принимать приходящего от него начинающего поэта (видная из самого факта рекомендации) здесь была важным общим знаменателем. Если рекомендательные записки и не сыграли роли в вопросе публикации, то они позволили Сатуновскому войти в круг литераторов, так или иначе интересующихся новым изводом советского авангарда.

Однако выписыванием рекомендаций участие Шкловского в литературной карьере неофициального поэта не ограничивается. На протяжении 1950–1960-х годов Шкловский и Сатуновский сохраняют дружеское общение. 7 октября 1963 года Сатуновский пишет стихотворение «Надпись на книге», где упоминает будущую мемуарную книгу Шкловского «Жили-были»:

Нет, Виктор Борисович,
не так, как Вы пишите,
не «жили-были».
— Были.
Жили. <…>[30]

---

28 «Поэт — это несостоявшийся святой…». Беседа Виктора Куллэ с Геннадием Айги // На середине мира (URL: https://seredina-mira.narod.ru/aigi-kulle.html).

29 *Шкловский В.* О соседе — Михаиле Светлове // Литературная газета. 1969. № 47 (4229). 19 ноября.

30 *Сатуновский Я.* Стихи и проза к стихам. С. 480.

К этому времени Сатуновский находит свое место на литературном поле. С одной стороны, в 1961 году он знакомится со Всеволодом Некрасовым благодаря переводчику Бугаевскому[31] и попадает в Лианозово, в 1963 году по переписке знакомится с Бродским[32]. Вскоре Сатуновский начинает активно заниматься детской литературой, переводами, фольклором и литературоведением. В 1966 году Сатуновский дебютирует как стиховед со статьей «Ритмы считалки в стихах Маяковского»[33], опубликованной в четвертом номере журнала «Русская речь»[34]. Шкловский коротким письмом-рецензией (см. ниже) рекомендует ее к изданию, чем вызывает столь сильную благодарность автора, что краткий отзыв Шкловского цитируется в самой статье и нескольких следующих, — очевидно, что такое печатное ободрение нужно Сатуновскому для дополнительной валидации собственной работы в пространстве идеологизированного маяковедения, в котором Шкловский обладал особыми правами друга и биографа покойного поэта.

К периоду 1966–1969 годов относится большая часть сохранившейся переписки между литераторами (см. ниже), из чего можно сделать вывод о том, что именно в это время они общались больше всего (никогда, впрочем, не переходя границы приятельства; обмениваются письмами они довольно редко и всегда по делу). Отдельно стоит здесь упомянуть поддержку Шкловского в занятиях Сатуновского детской литературой.

По личному свидетельству дочери Елены, Сатуновский начал карьеру в детской литературе благодаря Владимиру Глоцеру, литературному секретарю Маршака. В письме Владимиру Лапину Сатуновский пишет: «Я познакомился с (превосходным, по-моему) поэтом Генрихом Сапгиром и недавно он съагитировал меня написать детские стихи. Некоторые из них я послал в “Пионер”»[35]. В 1966 году поэт сдал в издательство «Малыш» рукопись детской кни-

---

31 *Некрасов В., Сатуновский Я.* Переписка и воспоминания / Публикация Г. Зыковой и Е. Пенской // Цирк «Олимп»+TV. 2016. № 23 (56) (URL: https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/709/yaa-Satunovsky-i-vsn-nekrasov-perepiska-i-vospominaniya?ysclid=ms51i49hdu543005660).

32 ОР РНБ. Ф. 1333. Ед. хр. 545.

33 Одновременно с этим публикуется газетная статья «Маяковский и детская поэзия», которую можно рассматривать как вариант журнальной публикации. Литературоведческий корпус Сатуновского богат и до сих пор полностью не опубликован, см. подробнее: *Павловец М.* «Ритм сознательной поэтической вещи»: литературоведческие и литературно-критические статьи Яна Сатуновского и его поэтическая практика // Wiener Slawistischer Almanach. 2025. Т. 95. С. 203–228.

34 *Сатуновский Я.* Ритмы считалки в стихах Маяковского // Русская речь. 1968. № 4. С. 21–32. В выписках Елены Пенской из разговоров с Анной Журавлевой есть запись: «Анна Ивановна [Журавлева] начала работать в журнале “Русская речь” после защиты кандидатской диссертации в 1967 и с самого основания журнала. Ее должность называлась “сотрудник редакции”, и она имела право рекомендовать авторов. В 1967 году АИ и В[севолод] Н[екрасов] поженились. В декабре Я[н] С[атуновский] познакомился с АИ, в доме на Остроумовской, куда его пригласил ВН. ЯС читал стихи и рассказывал о своих фольклорных занятиях, а в феврале 1968 года передал АИ материал для возможной публикации в ж[урнал] “Русская речь”. “Ритмы считалки в стихах Маяковского” рекомендовала АИ. На редакционном обсуждении в феврале 1968 статья ЯС была встречена благосклонно. Поддержал [Виктор Владимирович] Виноградов» (*Пенская Е.* Выписки из разговоров с Анной Журавлевой 1993 года (Домашний архив Елены Пенской)).

35 Домашний электронный архив Владимира Орлова.

ги «Малышам про малышей», хотя она была напечатана только через пять лет. Известно, что книга прошла жесткое редакторское вмешательство[36], можно предположить, что ее выход был задержан в том числе невозможностью найти компромисс между автором и редактором. Однако, имея в багаже детских публикаций лишь «застрявшую» в издательстве книгу и два стихотворения в периодике, Сатуновскому удалось выпустить другую детскую книгу.

В марте 1967 года поэт вышел на пенсию с должности инженера-химика, а в апреле в издательстве «Детская литература» была сдана в набор детская книга «Раз-два-три», посвященная детским считалкам разных народов. Примечательно, что на момент знакомства Сатуновского с лианозовцами все молодые поэты группы интегрируются в детскую литературу. Вероятно, их опыт мог повлиять на выбор и успехи Сатуновского, работавшего с теми же издательствами и редакторами. Однако выход книги в «Детской литературе» не стал существенным «трамплином» в писательской карьере Сатуновского. Следующая его книга вышла лишь через четыре года, что стало самым большим временным промежутком в библиографии автора. Сатуновский предпринял существенные усилия для преодоления этого кризиса, обратившись прежде всего к своим друзьям и заступникам. Вероятно, именно желанием помочь автору объясняется комплиментарная рецензия на «Раз-два-три» друга Сатуновского по Лианозово, Всеволода Некрасова[37].

Для Шкловского детская литература была одной из важных тем, он написал несколько книг для детей и множество статей по проблемам детской литературы (избранные из них составили его сборник 1966 года «Старое и новое»), поэтому неудивительно, что Сатуновский обратился к нему за протежированием и в этой области. В одном из писем он напоминает Шкловскому об обещании написать рецензию на книгу «Раз-два-три», в ответ Шкловский извиняется, что лишь мельком упомянул ее в одной из газетных статей (см. ниже). Но уже во второй детской книге Сатуновского Шкловский поучаствовал более значительно, написав к ней короткое предисловие. Книга «У медведя во бору. Песни-считалки» вышла в 1971 году в издательстве «Физкультура и спорт»[38], через четыре года после «Раз-два-три». Предисловие Шкловского должно было придать вес книге Сатуновского и публично продемонстрировать поддержку старшего литератора:

> Во время игры надо решать, кто будет водить. Для этого по всему миру дети говорят считалки. Загадывать при помощи чисел — очень древний обычай. В детских играх сохранились многие старые поверия и обряды. Прочитав эту книжку, ребята, вы сможете разнообразить свои игры и получить первое представление о детях народов нашей страны. Все люди земли похожи друг на друга; они одинаково

---

36 См. *Гарцман И.* Человек во времени. Три страницы о Яне Сатуновском // Новая карта русской литературы. 2007 (URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-2/satunovsky/).

37 *Некрасов В.* [Рец. на: Я. Сатуновский. «Раз-два-три»] // Семья и школа. 1968. № 9. С. 45.

38 Примечателен выбор издательства, отличающегося и профилем, и престижем от основных московских издательских институций: «Детской литературы» и «Малыша». Помимо методической литературы, там выходят книги Сапгира, Михалкова, Трифонова. Более того, например, вернувшемуся белому эмигранту Юрию Софиеву не удалось напечататься нигде, кроме «Физкультуры и спорта». См.: *Денисова О.Е.* Судьба поэта-реэмигранта Ю.Б. Софиева // Уральский филологический вестник. 2014. № 5. С. 94.

смеются, одинаково плачут. В сходстве игр мы видим сходство человеческих сознаний. Играя в игры разных народов, будем узнавать друг друга и будем учиться любить друг друга. Я сам сыграл бы в эти игры, если бы был моложе раз в десять[39].

Примечательны строки из этой книги с двойной адресацией, вновь обыгрывающие название мемуаров Шкловского:

Жил на свете
Жилдабыл,
с Былдажилом
он дружил…[40]

После этой книги наконец выходит «Малышам про малышей»[41], и Сатуновский становится вполне преуспевающим детским писателем, каждые пару лет выпускающим по новой книге. Необходимость в литературной протекции старшего коллеги, по сути, отпадает у автора, наконец нашедшего свою колею в пространстве разрешенного, — хотя детская литература и не воплощала всех амбиций Сатуновского, но она дала ему ту самую валидацию[42], которой вполне достаточно для параллельной литературной работы «по гамбургскому счету» в пространстве неофициальной культуры.

О дальнейших взаимоотношениях двух литераторов говорить трудно. Последнее сохранившееся письмо Шкловского датировано 1969 годом, а предисловие к книге становится последней зафиксированной репликой их многолетнего диалога. Сатуновский и дальше конспектирует старые статьи Шкловского, делает выписки из книги «Эйзенштейн» 1973 года и интервью того же года, о чем пишет стихотворение:

Выпишу карточку
из Эйзенштейна Шкловского
о двуликих подражателях,
подражателях великих[43].

---

39 *Шкловский В.* [Предисловие] // Сатуновский Я. У медведя во бору. М.: Физкультура и спорт, 1971. С. 2. Этот небольшой текст, приведенный целиком, отсутствует в основных библиографиях работ Шкловского: *Sheldon R.* An International Bibliography of Works by and About Him. Ann Arbor: Ardis, 1977; *Галушкин А.Ю.* Новые материалы к библиографии В.Б. Шкловского // De Visu. 1993. № 1. С. 64–77.

40 *Сатуновский Я.* У медведя во бору. М.: Физкультура и спорт, 1971. С. 19.

41 Стоит отметить, что в этом случае Сатуновский благодарит за протекцию детскую поэтессу Елену Благинину, вдову друга Сатуновского поэта Георгия Оболдуева: «Дай Вам бог всего доброго. В “Малыше” мне сказали, что, основываясь на рецензии, они будут поддерживать перед начальством пропозицию о включении книжки в план 71 года. Еще раз — спасибо» (РГАЛИ. Ф.1448. Оп. 3. Ед. хр. 287. Л. 4).

42 После выхода второй книги Сатуновский получает удостоверение литературоведа в профсоюзе работников культуры и все чаще появляется в публичном пространстве, например, активно выступая на детском радио. Известный композитор София Губайдулина, приятельствующая с автором, пишет музыку для детских песен на стихи Сатуновского.

43 *Сатуновский Я.* Стихи и проза к стихам. С. 555. Возможно, мотив подражания связан с книгой: «Очень большие творческие успехи нередко идут через подражание, через усвоение чужих структур и через переделку этих структур» (*Шкловский В.* Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973. С. 137).

В 1975 году Сатуновский пишет стихотворение «Если жизнь — мираж...» со строчками: «...сяду, полистаю в тридесятый раз / Шкловского...»[44], а через два года:

Боже, как орут старики! —
Антокольский, Шкловский...
Хоть возьми и выключи телевизор*.

*т.е. возьми и похорони нас, стариков[45].

В этих жестах видна сентиментальность, и, вероятно, в том же году он пишет Шкловскому последнее известное письмо о том, что видел его по телевизору в передаче о Багрицком. Спустя 30 лет после знакомства он заново представляется и заводит разговор о строфике стихотворения Пастернака «Зимняя ночь», однако нам неизвестно, был ли получен ответ. Резюме отношений двух авторов Сатуновский сформулировал в стихотворении 1950-х годов, где искренняя благодарность к Шкловскому сочетается с подозрением к трикстерскому характеру старшего литератора:

Так что им надо, этим наркоманам?
Они меня считают
чуть не графоманом,
а Виктор Шкловский...
Подожди!
Он, может быть, из вежливости!
И он, скорей всего, шутил!
Ведь он — остряк известный!

* * *

Публикуемая ниже переписка Сатуновского и Шкловского наглядно демонстрирует динамику отношений двух авторов и вводит в оборот новые материалы, необходимые для построения их биографий. Письма Сатуновского сохранились в фонде Шкловского в РГАЛИ (первое письмо: Ф. 562. Оп. 1. Д. 694, остальные: Ф. 562. Оп. 2. Д. 684). Письма Шкловского хранятся в домашнем архиве Сатуновского. Мы благодарны наследникам Шкловского и Сатуновского за содействие к публикации этих материалов, а также Ивану Ахметьеву и Валерию Отяковскому за терпение и помощь с настоящей публикацией.

44 *Сатуновский Я.* Стихи и проза к стихам. С. 373.
45 Там же. С. 412.

1. Сатуновский — Шкловскому. [Около 1946 года]

Глубокоуважаемый Виктор Борисович!
Надеясь, что не застану Вас, пишу то, что хотел бы сказать и вряд ли сказал бы. (Потому — надеясь.) Я неуч — не знаю Сиверса[46], не помню Эйхенбаума[47]. «Русского языка»[48] тоже плохо знаю — это я знаю.
Люблю стихи (некоторые) и пишу то, о чём Вы, посомневавшись, сказали: «Это стихи».
Хотел бы заниматься экспериментальной работой — подбором материалов для изучения ритма.
Простите самоуверенность — ещё до Вашего приёма понял — людей нет, одни умирают, другие не приходят. Кажется, так и есть.
О чём я думал — на войне и потом?
Ритм (стиха) образуют разные звуки (и паузы).
Звук характеризуется: длительностью, силой, высотой и пр.
Хотел записать (графически) как чередуются эти компоненты в стихах — с голоса поэтов — и читателей стихов. (Построчно).
Наверно, правильней бы изучать чтение про себя — внутреннее — так, как ритм «приходит» поэту и слышится читателем. Пока не знаю, как это сделать, — может быть, могут помочь глухонемые. Единственное, что легко, — скорость чтения стихов и прозы вслух и про себя — наверное, исследована.
Приблизительное представление дает запись с шопота.
Хотел бы собрать материал, подтверждающий: ритм «объективно существует» и переходит от автора к читателю.
Потом можно изучить — как влияют на длительность, силу, высоту звуков (и на длительность пауз) в стихе — метр, рифмы, аллитерации, смысл и т.д.
Знаю, что чем-то в этом роде (знание неуча) много лет занимается проф. С.И. Бернштейн[49]. Знаю и то, что сейчас он, кажется, этим уже не занимается.
Почти наверное не смогу этим заниматься и я.
На войне, да и потом, за границей, мы от многого поотвыкали.
Сегодня, или завтра, в милиции мне скажут: в 24 часа из Москвы (я — днепропетровец. Правда, «дома» дома нет, но…)
Зачем же я ходил к Вам и пишу сейчас?

1. Меня просветили, что Вы всё можете. Побыв неделю в Москве, понял, что никто ничего не может.

---

46 Эдуард Зиверс (нем. *Eduard Sievers*; 1850–1932) — немецкий филолог, один из создателей т. наз. «слуховой филологии», *Ohrenphilologie*, направления, чрезвычайно важного для раннего формализма (см., напр., статью брата Шкловского Владимира: *Шкловский Вл.* О ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса // Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг.: Типография З. Соколинского, 1917. С. 87–94).

47 Очевидно, здесь идет речь о книге Эйхенбаума, написанной под влиянием Зиверса: *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха. Пб.: ОПОЯЗ, 1922.

48 Вероятно, Сатуновский откликается здесь на список посоветованной Шкловским литературы об изучении языка и стиха, в таком случае вполне вероятно, что речь о недавней книге автора, близкого формалистам: *Винокур Г.О.* Русский язык. Исторический очерк. М.: Гослитиздат, 1945.

49 Бернштейн Сергей Игнатьевич (1892–1970) — опоязовец, последовательно занимавшийся развитием идей «слуховой филологии». О его исследованиях см.: Звучащая художественная речь: Работы Кабинета изучения художественной речи (1923—1930) / Сост. В. Золотухин, В. Шмидт. М.: Три квадрата, 2018.

2. Может быть, к Вам придет еще кто-нибудь, москвич, русский, образованный. Вспомните эту тему. Пусть все мои мысли о ритме — вздорные, но ведь это интереснее всего на свете.

Спасибо за книжки, возвращаю их.
За «Якорем», если он Вам не будет нужен, зайдет мой брат[50].
Не благодарю Вас за участие и теплоту приема — не могу выразить, как Вам благодарен.

Ваш Яков Сатуновский.

2. Сатуновский — Шкловскому. 18 апреля 1966 г.

Дорогой Виктор Борисович!
Посылаю Вам выдержку из статьи, подписанной «В. Иванов, кандидат филологических наук»[51] (Комсомольская Правда, 16 апр. 66 г.).

> Между прочим, описание искусства в математически точных терминах началось еще до появления кибернетики. По отношению к художественной литературе, и особенно к поэзии, одна из первых попыток такого описания была предпринята в нашей стране более сорока лет назад группой ученых, входивших в Общество по изучению поэтического языка (ОПОЯЗ). Эта группа, к которой был близок Маяковский, впервые в мировой науке попробовала исследовать, как «сделаны» произведения искусства. В то время эти работы были без оснований обвинены в формализме и не получили должной высокой оценки[52].

Надеюсь, Вам будет приятно прочесть эти строчки, как еще одно доказательство нашей — читательской — любви к Вам и к Вашим товарищам.
Я как-то нехорошо начал письмо, можно подумать, что это я написал статью и подписал «Иванов». Нет-нет, я по-прежнему ничего, кроме стихов, не пишу, и у меня сейчас набралось их уже с пол-тыщи[53]. Напечатал один (1) в журнале «Пионер», да и то потому, что там одно время стихами ведал симпатичный мальчик и поэт «пастернаковской школы» Володя Лапин[54].
С уважением — инженер из Электростали

Я. Сатуновский

---

50 Сатуновский Петр Абрамович (1919–2014) — брат поэта, известный кинооператор и режиссер неигрового кино. Автор мемуаров «Гвардии рядовой» (М.: Кинофорум, 2006) и «Посмертная слава» (URL: https://imwerden.de/publ-1857), активно занимался наследием брата после его смерти.

51 Речь идет о Вячеславе Всеволодовиче Иванове (1929–2017). Статья «Через призму кибернетики» вызвала большую реакцию из-за реабилитации ОПОЯЗа, например, см.: *Борщуков В.* Точность необходима не только математику… // Вопросы литературы. 1966. № 7. С. 182–183.

52 Газетная вырезка, вклеенная в письмо (Комсомольская Правда. 1966. № 89 (12556). 16 апреля).

53 По авторской нумерации к апрелю 1966 года было написано порядка 430 стихотворений.

54 Владимир Петрович Лапин (1945–2005) — неофициальный поэт, с конца 1960-х годов активно занимавшийся правозащитной деятельностью. В возрасте 10 лет пришел в ЛИТО Владимира Глоцера, который показывает его стихи Маршаку и Чуковскому. Чуковский включил их в книгу «От двух до пяти», а в 1961 году в «Детском

3. Шкловский — Сатуновскому. 14 марта 1968 г.

Вот копия моей рецензии.
Мне кажется, что статью надо печатать в Вашем журнале. Владимир Маяковский в самом деле очень любил и часто вспоминал считалки[55].
Соединение «считалок» с «выделенным» у Маяковского словом[56] отмечено верно.
Материал богат.
Автор талантлив, но неопытен.
Стр. 3–5 перегружают текст, они должны быть дополнительно комментированы.
Простите за краткость рецензии.
Я болен: у меня было двухстороннее воспаление легких.

Виктор Шкловский

4. Сатуновский — Шкловскому. [1968 год]

Дорогой Виктор Борисович!
Посылая Вам журнал с моей статейкой[57] я хочу еще раз поблагодарить Вас за ту помощь, которую Вы мне оказали, отметив в рецензии некоторые ее недостатки; Я попытался их исправить.

мире» вышла его книга «Тетрадь Володи Лапина». Во второй половине 1960-х годов вел раздел детского творчества в журнале «Пионер». Сатуновский получил письмо из журнала «Пионер», подписанное Владимиром Лапиным, 31 октября 1964 года: «Огромное Вам спасибо за письмо со стихами — с очень хорошими стихами. Стихи — “Хочешь напиться?” и “Печку топят” обязательно появятся в журнале. А об остальных еще пойдет разговор на редколлегии. Мне очень хочется узнать другие Ваши стихи. Если Вы пишете не только для детей, то пришлите и те — другие. Очень буду рад им. И еще мне хотелось бы переписываться с Вами, говорить о поэзии» (Домашний электронный архив Владимира Орлова). В 1965 году стихотворение «Чует лосенок — весна!..» опубликовано в 3 номере журнала «Пионер». См.: *Сатуновский Я.* Стихи и проза к стихам. М.: Виртуальная галерея, 2012. С. 697. Вероятно, эту публикацию можно рассматривать как дебют Сатуновского в детской литературе.

55 Эта цитата интегрируется в оба варианта статьи о детских мотивах в поэзии Маяковского: «Знал ли Маяковский считалки — русские, грузинские? Ознакомившись с рукописью этой статьи, В.Б. Шкловский засвидетельствовал, что “В. Маяковский в самом деле знал, очень любил считалки, часто цитировал и радовался их мастерству”» (*Сатуновский Я.* Ритмы считалки в стихах Маяковского. С. 21); «“Маяковский в самом деле знал, очень любил считалки, часто цитировал и радовался их мастерству”, — свидетельствует друг поэта писатель Виктор Шкловский» (*Сатуновский Я.* Маяковский и детская поэзия // Московский комсомолец. 1968. № 167 (9090). 19 июля).

56 Речь о следующем фрагменте статьи Сатуновского: «“Поэзия Маяковского есть поэзия выделенных слов по преимуществу”. Существует большой класс считалок, к которым данная формула Р. Якобсона полностью приложима. Поэзия таких считалок есть “поэзия выделенных слов”» (*Сатуновский Я.* Ритмы считалки в стихах Маяковского // Русская речь. 1968. № 4. С. 21). Здесь цитируется (без библиографической сноски): *Якобсон Р.* О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским. [Берлин]: Государственное издательство РСФСР, 1923. С. 107.

57 *Сатуновский Я.* Ритмы считалки в стихах Маяковского // Русская речь. 1968. № 4. С. 21–32.

Боюсь, что другие мои статьи — «Странный мир считалки»[58], «Как дети читают стихи»[59] и др. не будут напечатаны — говорят, что они «формалистичны». Посылаю также свои стихи-считалки[60], на которые Вы любезно предложили написать рецензию; возможно, экземпляр, который я Вам посылал раньше, затерялся.
Желаю Вам здоровья

Любящий Вас Я. Сатуновский

5. Сатуновский — Шкловскому. [Предположительно 1969 год]

Дорогой Виктор Борисович!
Мне крайне неловко, но все же я решаюсь напомнить Вам о Вашем обещании написать рецензию на мою книжечку считалок «Раз два три».
Может быть, Вам пригодится, если я напомню Вам также о том, что среди настоящих народных считалок есть такие, в которых используются немецкий и французский счет, например:

Анс, цвей, драй,
Лида-Лида, лай
Окен, бокен… и т.д.

(установлено, что это переделка еврейской народной детской песни «Nit eins, nit zwei, nit drei, // oder-lider-lai! Oken, boken…»[61] и т.д.),

Эни-бэни друакатэр,
мадмазель Жураватер
Жур, жур, Петербург
паф!

Латинские считалки культивировались в бурсе, отголосок, по-видимому

Энде, пэнде, дукде мэ,
абер, фабер, доминэ, и др.

С глубоким уважением

Я. Сатуновский

---

58 Несмотря на опасения автора, статья была опубликована: *Сатуновский Я.* Странный мир считалки // Дошкольное воспитание. 1969. № 6. С. 121–124.

59 Статья с таким названием неизвестна.

60 *Сатуновский Я.* Раз-два-три. М.: Детская литература, 1967. Сатуновский активно дарит свою дебютную книгу, среди адресатов дарственных надписей также были обнаружены: редактор Сатуновского Карл Арон («Карл / Арон / Выйди / Вон!»), Иосиф Бродский, Лев Кассиль, Илья Сельвинский.

61 Об этой и следующей считалке пишет фольклорист Г. Виноградов (*Виноградов Г.* Детские игровые прелюдии // Сибирская живая старина. 1929. Вып. 7–8. С. 155). В этот период Сатуновский активно занимается детским фольклором: конспектирует Виноградова и других фольклористов, составляет картотеку детских считалок и игр народов мира, пишет отзыв на кандидатскую диссертацию фольклориста из Коми Юрия Рочева. Инскрипт в автореферате исследователя из личного архива поэта гласит: «Я. Сатуновскому, популяризатору фольклора детей народов СССР <…>».

6. Шкловский — Сатуновскому. 12 декабря 1969 г.

Дорогой друг!
Я перед Вами виноват: обещал написать статью, а только упомянул[62]. Ваша статья «Странный мир считалок». Хорошая статья.
В моей статье до редакционной стрижки о Вас было больше. Но главное в ней пропущено об считалке то, что считалка это вид жеребьевки. Жребий был решением судьбы. Сам способ выбора по счету напоминает гадание и присуждение наказания при массовой вине по счету — например казнить десятого[63].
Считалка разбивается на заумные слова и счет. «Заумность» способ замаскировать назначение по счету, сделать его как бы случайным.
К.И. Чуковский человек легкомысленнейший[64].
«Кричалки»[65] тоже вероятно стали игрой после того, как были обычаями. Счет людей (перепись) действительно был религиозно запрещен[66].
Счет был не к добру.
«Цыплят по осени считают»
Ваша статья очень интересна, но зажата.
В ней зерно книги.
Отмежевываются имена Горького и Маршака, вы же приходите.
Все же подумайте о считалке как о поиске судьбы.
С уважением,

нерадивый Виктор Шкловский
12 декабря 1969 года.

На всякий случай
С Новым Годом.
Пускай он будет добрей.

ВШ.

Статью Вашу положил в книгу.

---

62 В статье о проблемах издания детской литературы Шкловский пишет: «Считалки — словно кладовая или антресоли, в которых сложены вещи разные и очень любопытные. Я.А. Сатуновский издал в “Детской литературе” в 1967 году маленькую книжку “Раз-два-три”. Эти считалки — изобретение. Счет ведется на разных языках. Книжка очень хорошая, такая хорошая, что ее нельзя найти. Ее зачитали» (*Шкловский В.* Первые страницы большого мира // Литературная газета. 1969. № 49 (4231). 3 декабря).

63 Речь идет о практике децимации.

64 Чуковский — герой двух статей Сатуновского. В этот период он работает над статьей «“Первоначало” Чуковского» для 3 номера журнала «Детская литература». Позднее по просьбе Лидии Чуковской Сатуновский напишет статью «Корнеева строфа», в которой среди прочего укажет: «Но во всех этих стихотворениях — и оригинальных, и переводных — днем с огнем не сыщешь ничего, что предвещало бы будущего замечательного детского поэта. По мнению Шкловского, это были стихи, “почти доходящие по своему качеству до уровня посредственности”» (*Сатуновский Я.* Корнеева строфа. Заметки о творчестве К. Чуковского // Журнал «Детская литература». 1995. № 1–2. С. 19–25); см.: *Сатуновский Л.* История в письмах (о статье «Корнеева строфа») // «ImWerden»: Электронная библиотека Андрея Никитина-Перенского (URL: https://imwerden.de/publ-2053).

65 Вероятно, речь об упомянутом в статье Сатуновского «Странный мир считалки» термине Чуковского «кричалки», т.е. короткие стишки-экспромты, которые маленькие дети сочиняют и выкрикивают в процессе игр (*Чуковский К.* От двух до пяти. М.: Детская литература, 1968. С. 442).

66 Речь про иудаизм, в котором существует запрет на прямой (по головам) подсчет людей.

7. Сатуновский — Шкловскому. [Декабрь 1969 года].

Дорогой и вельми радивый Виктор Борисович!

Спасибо за письмо. Вы мне не обещали никаких «статей» о моей книжке (еще чего!); видимо, я так неуклюже поблагодарил Вас за упоминание, как будто ждал чего-то большего.

Ваши замечания о считалке, насколько я могу судить, очень важны и верны. Не зря дети берут в игру загадки: считалка <—> загадка, которую не надо разгадывать <—> поэзия (в том числе сегодняшняя самыздацкая, наиболее мне интересная). Эта формулировка — производная от Вашей (в «Воскрешении слова»): «язык поэзии… полупонятен»[67].

«Заумность», вероятно, не только способ замаскировать назначенное по счету, но и способ подчеркнуть его, остранив. Забавно, что в поэзии (искусстве вообще) элементы игры — поэтические приемы и пр. способны менять знак относительно импульсов жизни — счета, судьбы-несудьбы, «соцзаказа» и т.д. — от плюса до минуса. Но — как часто стрелка на нуле!

С Новым годом! Всего Вам наилучшего!
Ваш
Малоталантливый ученик

Я. Сатуновский

P.S. Может быть, здесь к месту — два стишка:

ххх
Читатель — чего он хочет?
Он хочет,
насколько я выяснил,
по-э-зии,
то-есть неясных мыслей
и звуков клокочущих
в ухе щекочущих.
Авг. 67

ххх
Бессмыслица, двусмыслица, считалка,
начну сначала, чтобы защипало в горле
как от ангины,
загану́ загадку,
которую разгадывать не надо,
которую нельзя не угадать
— поэзию
Февр 69

Еще раз — спасибо

ЯС

67 «История искусства показывает нам, что (по крайней мере, часто) язык поэзии — это не язык понятный, а язык полупонятный» (*Шкловский В.* Воскрешение Слова. СПб.: тип. З. Соколинского, 1914. С. 14). В архиве Сатуновского сохранилась сделанная им выписка этой цитаты.

8. Сатуновский — Шкловскому. [1975 или 1976 год]

Дорогой Виктор Борисович!

На днях с большой радостью видел и слышал Вас по телевизору — в передаче о Багрицком[68].

Дай Вам бог здоровья, дорогой Учитель! Шоло́м!

Напомню о себе — инженер из Электростали (теперь уже, правда, давненько на пенсии), Ваш «соавтор» по статье о Павле Зарубине и благодарный Вам автор книжицы считалок (которую Вы печатно хвалили) и книжицы игр (к которой Вы написали «предисловьице»), да нескольких статеек — все о том же — играх, считалках и т.п.

Как и 30 лет назад, когда я впервые пришел к Вам на Метростроевскую, а потом стал ходить на Черняховскую, — по-прежнему пишу «в стол» стихи; правда, детские книжки изредка удается пробивать.

О себе — все.

Может, Вам интересно будет прочесть вот о чем. Обратили ли Вы внимание, что одно из самых популярных стихотворений позднего Пастернака — «Зимняя ночь» — было опубликовано в двух вариантах — 1948-го и 56-го гг. Варианты различаются главным образом расположением строф. При этом «содержание» строф не играет, мне кажется, роли; все дело в местоположении строфы с рефреном «свеча горела на столе, / свеча горела».

Эти стихи, как Вы, вероятно, помните, замыкают первое четверостишье. Дальше — в варианте 48 г. — следует вторая строфа, без рефрена, — и тут автор делает «полный поворот», переводит рефрен в четную-четвертую строфу, и такую архитектонику (если я не путаю термин) выдерживает дальше на протяжении всего стихотворения. А в последней — восьмой строфе — закольцовывает стихотворение, повторяя первую строфу. Так было в первом варианте.

Полагаю, что Бор. Леонид. почувствовал какую-то «романсовость», может быть, некоторую назойливость такой формы. Во всякому случае, в изд. 1956 г. строфы с рефреном уже следующие: 1-ая, 3-я, 6-ая, 8-ая. «Кольца» нет, вместо повторения строф добавлено одно четверостишье (новое!).

Мне кажется, это редкий по своей обнаженности случай чисто поэтического способа построения стихотворения, придания ему чисто поэтическим, формальным путем большей или меньшей гармоничности и (что не одно и то же, а в данном примере — наоборот) большей или меньшей «напевности» и т.д.

Конечно, я здесь затронул саму схему, очень любопытно, как конкретно переставлялись строфы, какую роль играла строфа, до некоторой степени анало-

68 Вероятно, речь о телепередаче «Поэзия. Эдуард Багрицкий» (Главная редакция литературно-драматических программ, 1975), известно о ее телетрансляции и в 1976 году. В выписке из Гостелерадиофонда приведено описание программы, в одном эпизоде которой упомянут Шкловский: «Писатель Виктор Шкловский, вспоминая Э. Багрицкого, говорит, что поэт представлял собой явление культуры стиха, а стихи читал лучше всех; говорит, что поэзия возвращает человеку его собственную жизнь».

гичная «рефреновой» (та, где «скрещенья рук, скрещенья ног, / Судьбы скрещенья), но ведь всего не переговоришь.

Извините, если надоел. Надо же было что-нибудь писать, не ограничиваться сообщением, что видел Вас по телевизору. Писал о том, что мне интересно.

Всего Вам доброго, дорогой Виктор Борисович; любящий Вас читатель еще с ОПОЯЗовских времен; и сейчас ждущий чего-нибудь нового от любимого писателя —

Яков Сатуновский

Библиография / References

Ахметьев И. Из архива Я. А. Сатуновского // Wiener Slawistischer Almanach. 2025. № 95. P. 311–339.

(*Ahmet'ev I.* Iz arhiva Ya. A. Satunovskogo // Wiener Slawistischer Almanach. 2025. № 95. P. 311–339.)

Денисова О.Е. Судьба поэта-реэмигранта Ю.Б. Софиева // Уральский филологический вестник. 2014. № 5. С. 93–100.

(*Denisova O.E.* Sud'ba poeta-reemigranta Yu.B. Sofieva // Ural'skij filologicheskij vestnik. 2014. № 5. P. 93–100.)

Добренко Е. Поздний сталинизм: эстетика политики. Т. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

(*Dobrenko E.* Pozdnij stalinizm: estetika politiki. Vol. 2. Moscow, 2020.)

Зыкова Г., Пенская Е. Ян Сатуновский: материалы к изучению творчества и литературного контекста // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 593–625.

(*Zykova G., Penskaya E.* Yan Satunovskij: materialy k izucheniyu tvorchestva i literaturnogo konteksta // «Lianozovskaya shkola»: mezhdu barachnoj poeziej i russkim konkretizmom / Ed. by G. Zykova, V. Kulakov, M. Pavlovec. Moscow, 2021. P. 593–625.)

Кукулин И. Два рождения неподцензурной литературы // Кукулин И. Прорыв к невозможной связи: Статьи о русской поэзии. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2019. С. 31–42.

(*Kukulin I.* Dva rozhdeniya nepodcenzurnoj literatury // Kukulin I. Proryv k nevozmozhnoj svyazi: Stat'i o russkoj poezii. Ekaterinburg; Moscow, 2019. P. 31–42.)

Кукулин И., Майофис М., Четверикова М. Кулуарные импровизации: социальная кооперация, обход правил и процессы культурного производства в позднем СССР. Статья вторая // Новое литературное обозрение. 2022. № 175. С. 81–101.

(*Kukulin I., Maiofis M., Chetverikova M.* Kuluarnye improvizacii: social'naya kooperaciya, obhod pravil i processy kul'turnogo proizvodstva v pozdnem SSSR. Stat'ya vtoraya // Novoe literaturnoe obozrenie. 2022. № 175. P. 81–101.)

Морев Г. Иосиф Бродский. Годы в СССР. Литературная биография. М.: Новое литературное обозрение, 2025.

(*Morev G.* Iosif Brodskij. Gody v SSSR. Literaturnaya biografiya. Moscow, 2025.)

Maurizio M. Between Modernism and the Underground During the Thaw: A Look at «Transitional Poets» // The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture. Oxford: Oxford University Press, 2024. P. 120–140.

Публичность и гласность в России в период Великих реформ: к 160-летию начала работы обновленных судов

Татьяна Борисова

От составителя[1]

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_121

Татьяна Борисова
Петрозаводский государственный университет / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики, Санкт-Петербург, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук, PhD
tyuborisova@gmail.com.

Tatiana Borisova
Petrozavodsk State University / National Research University — Higher School of Economics, St. Petersburg, senior researcher; PhD
tyuborisova@gmail.com.

Великие реформы 1860-х–1870-х годов — важнейший и недостаточно осмысленный исторический период. Их фактическая канва вполне описана и известна — отмена крепостного права, новый суд, гласный государственный бюджет, введение начал местного самоуправления и всеобщей воинской повинности и др. Однако значение этих кардинальных свершений для современников и вообще для российской и мировой истории «стушевалось», выражаясь любимым словом Достоевского.

Во многом это результат критической оценки нововведений и самих надежд на коренное переустройство России. Правота упреков современников в неготовности к реформам, их недостаточности и незавершенности была как будто подтверждена ходом истории — свертыванием реформаторского курса при Александре III, а потом революциями 1905 и 1917 годов. В итоге, начавшись с *оттепели* и закончившись казнью императора Александра II народовольцами, эта стремительная четверть века в историческом нарративе оказалась как бы подмятой под себя последовавшими событиями.

Но если отвергнуть телеологическую поступательность истории и внимательно всмотреться в происходящее в 1860-е–1870-е годы, то можно увидеть, как современники справлялись с новизной реформ. И здесь самым ярким и недостаточно изученным новшеством было бурное развитие публичной сфе-

1 Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ (HSE-BR-2025-073).

ры, открытого суда публики над действительностью. Этот процесс был частью более широкого глобального явления — стремительного приращения научного и практического знания о мире и его ценностях в мощно развивавшейся мировой капиталистической системе. Как уже давно показал Фуко, отождествление знания и власти нарастало по мере развития модерности («Интеллектуалы и власть»). Дарованная Александром II гласность, т.е. возможность обсуждать публично общезначимые вещи, должна была укрепить пошатнувшийся после поражения в Крымской войне авторитет власти. Приоткрытая для обсуждения подданных *власть-как-истина* таила в себе опасный перевертыш — *истина-как-власть*.

Подготовленный нами блок статей ставил своей задачей детально рассмотреть, как люди 1850-х–1870-х годов осознавали и обсуждали политический потенциал публичного обсуждения истины? Этот вопрос особенно важен, потому что в историографии остается очень влиятельным тезис о слабом развитии независимого от государства экспертного знания в России, недостаток которого приводил к неразвитости либеральных начал и этатистскому крену в общественной жизни. Статьи нашего блока проблематизируют дарованные императором либеральные блага как вызвавшие ожесточенные споры в публичной сфере периода Великих реформ.

Блок открывается статьей **Александра Юрского** об обсуждении гласности. В ней пересматривается взаимосвязь трех «китов», на которых стояли Великие реформы, — общественного мнения, оттепели и гласности. Автор показывает, что с самого начала гласность, т.е., словами М.П. Погодина, «указание злоупотреблений», воспринималась как своего рода оздоровительное средство, которое должно продемонстрировать «твердость» власти. Чиновники смотрели вполне практически на требования общественности и обсуждали пользу «*искусственной гласности*». Под ней понималось инициирование сверху общественного энтузиазма по поводу той или иной инициативы правительства. Так, свет гласного обсуждения направлялся от злоупотреблений власти на ее благие преобразования, что обличалось некоторыми представителями общественности как искаженная, «благонамеренная» гласность.

Обличениям другого рода посвящена статья о яростной критике обновленных судов в еженедельнике «Гражданин» периода редакторства Ф.М. Достоевского. **Татьяна Борисова** обращает внимание на любопытную тенденцию взаимного обесценивания в печати сторонников и противников новоявленной судебной власти. Консервативный «Гражданин» обличал продажность выскочек-адвокатов, спекулировавших на трескучих фразах и европейских образцах риторики защиты прав, напрямую связанных с революционными потрясениями. Их либеральные критики разоблачали небескорыстную позицию верноподданических авторов, включая «помешавшегося» в Сибири Достоевского. И те и другие выступали в качестве защитников народа и настаивали на своей исключительной экспертизе в области его нужд.

Заключительная статья **Вадима Парсамова** раскрывает сложные представления Ф.М. Достоевского о людском и церковном суде в романе «Братья Карамазовы». Со времен символической казни писателя одной из центральных тем, его волновавших, был поиск ответа на вопрос: кто и по какому праву может судить другого. В статье проводится подробная контекстуализация темы религиозного суда в романе, которая позволяет увидеть в новом ракурсе вопросы практической этики, не решенные судебной реформой. Парсамов показы-

вает, что Достоевский, не поддерживая, но и не отвергая реформированный суд, делал ставку на свободу нравственных побуждений личности как противовес вере в силу человеческих законов и основанных на них институтов.

В заключение отметим тезисно, что в ходе Великих реформ публичные споры о суде (в широком и узком смысле этого понятия) стали отражением рефлексии об истине и тесно сопряженной с ней власти. Понятийное разделение ясной Божественной правды и доказуемой человеческой истины, отмечаемое еще в допетровское время (Б.А. Успенский), в России XIX века перешло в новую политическую стадию. Требуется дальнейшее изучение исторической развилки 1850-х–70-х годов как важнейшего времени постановки и решения «проклятых вопросов».

Александр Юрский

Гласность, бюрократия и (не)существование публичной сферы в России периода Великих реформ[1]

Alexander Yurski

Glasnost', Bureaucracy, and The (Non)existence of the Public Sphere in Russia During the Great Reforms

Александр Юрский
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», стажер-исследователь Центра цифровых социально-исторических исследований; аспирант, преподаватель Школы исторических наук факультета гуманитарных наук
alj.yurski@gmail.com.

Ключевые слова: гласность, бюрократия, история понятий, публичная сфера, Великие реформы

УДК: 94(470)"18":321.7:316.77
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_124

В центре внимания автора статьи находится понятие гласности — широко используемое как современниками, так и исследователями середины XIX века в России. Историки, обращаясь к этому понятию, редко проблематизируют его значение, которое на деле оказывается чрезвычайно важным и показательным для понимания общественных дискуссий этого периода. Исследователи часто называют первое десятилетие правления Александра II «эпохой гласности», и обращение к самому понятию ставит вопрос о (не)существовании публичной сферы в России. Общественное понимание (понимание публикой) гласности прежде всего ориентируется на свободу слова, отсутствие цензуры, на возможность открыто высказываться на различные темы. Идеал гласности для публики — английская бесцензурная печать, которая на русском языке может реализовываться разве что в изданиях А.И. Герцена. В то же время для бюрократии в ее «просвещенной» части гласность не видится аналогом свободы слова. Для них это способ проведения реформ (в первую очередь — крестьянской), включение публики в процесс принятия решений в качестве одной из сторон, но имеющей только консультативный голос.

Alexander Yurski
HSE University, Centre for Digital Social History Studies, Research assistant; PhD Student; HSE University, Faculty of Humanities, Lecturer at the School of History
alj.yurski@gmail.com.

Keywords: glasnost', bureaucracy, history of concepts, public sphere, Great reforms

UDC: 94(470)"18":321.7:316.77
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_124

The article focuses on the concept of glasnost, widely used by both contemporaries and researchers of the mid-19th century in Russia. Historians, referring to this concept, rarely problematize its meaning, which in fact turns out to be extremely important and indicative for understanding the public debates of this period. Researchers often refer to the first decade of Alexander II's reign as the «era of glasnost,» while looking closely at the concept itself raises the very question of the (non)existence of a public sphere in Russia. It is shown that the public understanding (understanding by the public) of glasnost is primarily oriented towards freedom of speech, the absence of censorship, and the ability to openly speak out on various topics. The ideal of glasnost for the public is the English uncensored press, which in Russian can only be realized in the publications of A.I. Herzen. At the same time, for the bureaucracy in its «enlightened» part, glasnost is not seen as an analogue of freedom of speech. For them, glasnost is a way of carrying out reforms (primarily peasant reforms), and a way of including the public in the decision-making process, albeit only in an advisory role.

1 Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

Интерес исследователей к публичной сфере в контексте российской интеллектуальной истории становится более пристальным. Во многом это связано и с выходом концептуального сборника «Несовершенная публичная сфера», в котором авторы пытаются осмыслить публичность в российской истории, выявляя некоторые «моменты гласности»[2]. Редакторы «Несовершенной публичной сферы», в некотором смысле преодолевая «плохую применимость» теории буржуазной публичной сферы Юргена Хабермаса к русской истории, предлагают адаптировать эту «идеальную модель» посредством добавления методологической перспективы кембриджской школы. С их точки зрения, подобная методологическая сборка позволяет поставить две проблемы: изучение *значений* определенных публичных высказываний и их *значимости* в рамках локального режима публичности в конкретную эпоху, предлагая тем самым новую исследовательскую перспективу[3]. В некотором роде отвечая на этот призыв, в разговоре о публичной сфере мне кажется важным затронуть проблему появления и применения понятия *гласность*, которое очень часто используется и на страницах этого сборника. Прежде всего, я бы хотел показать, как понималась и применялась гласность в значимый для властей период преддверия и первых лет Великих реформ Александра II, а именно в 1850–60-е годы.

Применительно к России середины XIX столетия три феномена можно назвать характерными для новой эпохи, начавшейся со смерти Николая I и окончания неудачной Крымской войны, — это общественное мнение, оттепель и гласность. Все три так или иначе связаны между собой, и историки часто выделяют эти три явления, когда затрагивают период начала царствования Александра II. Со второй половины 1850-х годов об «общественном мнении», как отмечает В.Г. Чернуха, начинают писать все больше — как в публицистике, так и в письмах и дневниках[4]. Безусловно, нельзя сказать, что общественного мнения не существовало до середины XIX века, но, во всяком случае, его влияние не признавалось настолько критичным, да и само общество за полстолетия сильно поменялось и перестало ассоциироваться только с высокообразованной аристократией. К тому же при Александре I и Николае I общественное мнение не связывалось с гласностью[5], а его узнавание проходило по каналам III Отделения[6]. Оттепель как метафора для изменившейся политической обстановки

---

2 *Атнашев Т., Велижев М., Вайзер Т.* Двести лет опыта. От буржуазной публичной сферы к российским режимам публичности // Несовершенная публичная сфера: История режимов публичности в России / Сост. Т. Атнашев, Т. Вайзер, М. Велижев. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 10.

3 Там же. С. 44–45.

4 *Чернуха В.Г.* Правительственная политика в отношении печати, 60–70-е годы XIX века. Л.: Наука, 1989. С. 6.

5 *Фреде В.* Общественное мнение, его облик сверху: Негласный комитет Александра I / Пер. с англ. Г. Бесединой // Несовершенная публичная сфера. С. 113–149. Фреде отмечает, что для Негласного комитета, озабоченного «общественным мнением», идеал законотворчества состоял в том, чтобы «наблюдать, слушать и советоваться», а «процесс консультации не должен был превращаться в публичную, гласную дискуссию», то есть узнавание «общественного мнения» проходило *негласным* образом (Там же. С. 123–124).

6 Так, О.Ю. Абакумов отмечает, что «жандармский контроль воспринимался создателем системы надзора <М.Х. Бенкендорфом. — *А.Ю.*> как альтернатива гласности: вскрывать недостатки мог только уполномоченный на то государством чиновник, а не рупоры общественного мнения» (*Абакумов О.Ю.* Третье отделение на страже

(и связанные с этим ожидания перемен) по-прежнему привлекает внимание исследователей[7], пытающихся, помимо прочего, уточнить хронологию этого периода[8].

Гласность же, несмотря на вполне очевидное значение для своего времени[9], пока не стала предметом полноценного рассмотрения в качестве исследовательской проблемы, несмотря на постоянное упоминание этого явления в общественно-политической жизни России 1850–60-х годов. Брюс Линкольн первым сделал гласность предметом научного анализа[10]. Переосмысливая причины и предпосылки Великих реформ, Линкольн показал, что их нужно искать не в крымском поражении, не в экономическом кризисе и не в личности Александра II, а в новом слое чиновников, которые сформировались в период правления Николая I и которых он называл «просвещенными бюрократами». Его рассуждения о широком и узком определении гласности не растеряли своей ценности[11]. Историков интересовало также, как менялась семантика понятия «гласность» с 1700 по 1917 год[12]. Стивен Ловелл в недавней монографии, посвященной публичным высказываниям в России, связывает гласность с новой технологией — стенографией, позволившей воспроизводить и распространять устное слово начиная с 1860-х годов[13]. В научной литературе ставился вопрос о сравнении гласности 1860-х и 1980-х годов — хотя и, на мой взгляд, не очень удачно[14] —

нравственности и благочиния. Жандармы в борьбе со взятками и пороком. М.: Центрполиграф, 2017. С. 267). О тенденциях в надзорной функции III Отделения во второй трети XIX века см.: *Бибиков Г.Н.* Жандармский надзор в системе государственного управления Российской империи (1826–1856 гг.). М.: Квадрига, 2023.

7 *Гросул В.Я.* Общественное мнение в России XIX века. М.: АИРО–XXI, 2013. С. 216–268.

8 *Шевырев А.П.* Оттепель 1855–1857 гг.: от николаевского времени к эпохе Великих реформ // Российская история. 2022. № 4. С. 46–59.

9 Чрезвычайно показательными, на мой взгляд, выглядят данные об употреблении слова «гласность» в Национальном корпусе русского языка, где два пика приходятся как раз на середину XIX века и на перестроечные годы уже XX столетия (URL: https://ruscorpora.ru/word/main?req=%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C&seed=3052448489597726/).

10 *Lincoln W.B.* The Problem of Glasnost' in Mid-Nineteenth Century Russian Politics // European Studies Review. 1981. Vol. 11. Issue 2. P. 171–188.

11 В широком определении гласность должна иметь форму свободных и открытых дискуссий, в узком — только поддержки правительственной политики (Ibid. P. 178, 184–185).

12 *Ruud Ch.A.* Glasnost' in Russian History, 1700–1917 // Ideologie, poglady, mity w dziejach Polski i Europy XIX i XX wieku / Ed. by Jerzy Topolski, Witold Molik, Krzysztof Makowski. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1991. P. 255–262.

13 *Lovell S.* How Russia Learned to Talk: A History of Public Speaking in the Stenographic Age, 1860–1930. Oxford: Oxford University Press, 2020.

14 *Baturin Iu.M.* Glasnost in Russia and the USSR: the 1860s and the 1980s // Reform in Modern Russian History: Progress or Cycle? / Ed. and trans. by T. Taranovsky. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 401–406. Автор выделяет пять функциональных аспектов, которые позволяют выявить соположенность гласности в двух периодах: 1. экстремальный уровень бюрократизации; 2. нехватка демократических традиций; 3. наличие кризисной ситуации; 4. сильная и суровая цензура; и 5. отсутствие юридических гарантий и механизмов для правовой защиты в цензурном деле. На мой взгляд, статья написана с целым рядом допущений и без учета исторического контекста, поэтому отличается поверхностным анализом. Укажу, к примеру, на то, что для первого аспекта автор ссылается на работу С.П. Покровского, хотя тот рассуждает о николаевской системе; а для второго совсем не учитывается историческое различие в понимании демократии для XIX и XX веков.

и о многозначности в трактовках советскими гражданами гласности в эпоху перестройки[15].

Гласность как понятие на русской почве оказывается многомерным термином, не ограниченным лишь своеобразным русским аналогом публичности или свободы слова. В середине XIX века гласность можно представить как некий зонтичный термин, в высокой степени зависимый от контекста его высказывания, в связи с чем я предлагаю рассмотреть понимание гласности на разных уровнях социального, обращая внимание на то, как тот запрос, который четко формулируется в среде публицистов (главным образом в неподцензурной печати), встречает попытки сопротивления в цензурной сфере и интериоризируется бюрократией, увидевшей в гласности один из способов реализации насущных реформ — в первую очередь крестьянской.

Запрос. Свобода слова

Основным общественным запросом предреформенного периода можно считать запрос на ослабление цензуры, выразителем и носителем которого могла быть преимущественно эмигрантская публицистика. Так, князь-эмигрант П.В. Долгоруков в «Петербургских очерках» открыто писал о лицемерии Александра II, которому «страстно хочется, чтобы о его либерализме писали, кричали <...>, чтобы в журналах и книгах его расхваливали, а между тем боится гласности и об отменении цензуры слышать не хочет»[16]. Гласность, направленная на критику действий власти, в середине XIX века виделась не простым критиканством, но действенным *средством против злоупотреблений*. Эту действенность разделяла не только эмигрантская публицистика. М.П. Погодин в одном из своих «политических писем»[17] отмечал, что «указание злоупотреблений может послужить пособием власти, которая, принимая оное к сведению, подвергая гласности, сложит тем с себя часть вины, докажет свою благонамеренность, и вместе — твердость»[18]; гласность есть «лекарство на первой случай легкое, удобное и безопасное, общее, специальное»[19]. О гласности как по-

15 *Doucette C.* Glasnost in the Mailroom: The Soviet Subject in Gorbachev's Perestroika, 1985–1988 // The Soviet and Post-Soviet Review. 2021. Vol. 48. Issue 2. P. 171–188. Понятийная связь гласностей двух эпох заслуживает внимания, и пока ее только предстоит осмыслить.

16 *Долгоруков П.В.* Петербургские очерки. Памфлеты эмигранта. 1860–1867. М.: Новости, 1992. С. 116.

17 Это письмо было написано в 1854 году и предназначалось Николаю I, которому Погодин хотел «открыть глаза» на все те затруднения и неустройства, которые царили в то время в России. Погодин попытался доставить эту записку императору в начале 1855 года, с чем обратился к В.Ф. Адлербергу (Об этом см.: *Барсуков Н.П.* Жизнь и труды М.П. Погодина. Кн. 13. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1899. С. 170–171).

18 *Погодин М.П.* О влиянии внешней политики нашей на внутреннюю // Погодин М.П. Избранные труды. М.: Российская политическая энциклопедия, 2010. С. 310.

19 Там же. С. 316. О том же писали братья Аксаковы: К.С. Аксаков — в письме к Александру II: «Есть в России отдельные внутренние язвы, требующие особых усилий для исцеления. Таковы раскол, крепостное состояние, взяточничество <...>. Скажу только, что истинные отношения, в которые станет государство к земле, что общественное мнение, которому дается ход, оживя весь организм России, подействует целительно и на эти язвы; в особенности же на взяточничество, для которого так страшна гласность общественного мнения» (См: *Аксаков К.С., Аксаков И.С.* Избранные труды.

мощнике в борьбе со злоупотреблениями в чиновничьей среде писал и цензор А.В. Никитенко:

> ...многим из нынешних главных начальств не нравится литературное бичевание мерзостей, совершающихся в их ведомствах. Они находят, что это повлечет неуважение к правительству. Гласность и усиление общественного мнения в делах общественных они находят вредным, особенно граф Панин. Но они ошибаются: тут нет ничего общего с уважением или неуважением к правительству. Последнее само тяготится разными административными злоупотреблениями и в гласности и в общественном мнении должно бы видеть самую деятельную помощь против зла, с которым хочет бороться[20].

Немногие из числа политических деятелей середины XIX века удостаивались положительных оценок со стороны русской заграничной печати. А.И. Герцен в «Колоколе», приветствуя отмену крепостного права, писал о справедливости, стоящей за великим князем Константином Николаевичем (как ближайшим соратником Александра II в делах реформ), и давал советы: «...не бойтесь гласности, как бы она ни была резка!» Он отмечал, что вольная печать боролась с крепостным правом, за свободу слова и уничтожение телесных наказаний, с которыми на флоте борется и сам великий князь. «Черед за гласностью!» — заключал Герцен, — то есть за той гласностью, которой обладает заграничная пресса[21]. Для А.И. Герцена общественное мнение должно было стать опорой принятия решений, потому что «[т]ам, где нет гласности, там, где нет прав, а есть только царская милость, там не общественное мнение дает тон, а козни передней и интриги алькова»[22]. Брюс Линкольн отмечал, что и сами бюрократы в своей «просвещенной» части видели гласность как форму борьбы с *произволом* и установления принципа *законности*[23].

Весьма примечательным источником, свидетельствующим об общественных настроениях внутри России, можно назвать сборники «Голоса из России», которыми также заведовал А.И. Герцен. В статьях самого первого выпуска, увидевшего свет в 1856 году, когда Россия только начинала «оттаивать» от «нико-

---

М.: Российская политическая энциклопедия, 2010. С. 251); И.С. Аксаков — в письме 1856 года: «И мы сами, поборники народности, не знаем других орудий для исцеления зла, кроме указываемых европейской цивилизацией: железные дороги, изменение крепостного права, журналы, газеты, гласность» (См: *Аксаков И.С.* Письма к родным. М.: Наука, 1994. С. 454).

20 *Никитенко А.В.* Дневник. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1955. С. 5. Запись от 3 января 1858 года.

21 Колокол. 1861. № 95. С. 797. И в следующем выпуске в статье «Начало русского освобождения» также настаивал на гласности как отсутствии цензуры: «Заключение очевидно: новому комитету <имеется ввиду Главный комитет об устройстве сельского состояния. — *А.Ю.*> надо опереться на совершенную гласность печати, давать на ее суд свои предположения, и из среды гласности, руководствовать лучшим мнением <...>. Отныне только на полной гласности, на полной свободе слова основан успех правительственных предначертаний и русского развития. Пора Государю и Константину Николаевичу понять — как высоко станет правительство, которое, без секретов, без камешка за пазухой, с чистосердечной мыслью явится перед народом и спросит у него, и беззлобно выслушает и примет к сердцу его свободное мнение» (Колокол. 1861. № 96. С. 806–807).

22 Колокол. 1857. № 6. С. 43.

23 *Lincoln W.B.* In the Vanguard of Reform: Russia's Enlightened Bureaucrats, 1825–1861. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1982. P. 183–184.

лаевских морозов», в инициированную Герценом дискуссию активно включались (пусть и анонимно) и публицисты из самой России: это были «первые опыты, еще робкие и непривычные, русские речи о русском общественном деле»[24]. В «Письме к издателю», написанном К.Д. Кавелиным и Б.Н. Чичериным[25], критиковались в резких выражениях «революционные методы» Герцена, но при этом авторы ратовали за гласность и в этом были солидарны с издателем. Они писали:

> Станем ли мы прислушиваться к общественному мнению, мы услышим одно: требование гласности; станем ли читать более или менее дельные статьи рукописной литературы, мы увидим одно: требование гласности. Теперь же самые факты указывают на нее, как на единственное средство против явного зла. Пусть же правительство попробует этого лекарства[26].

В том же «Колоколе» (№ 2 за 1857 год) мы находим очередное воззвание:

> Будут ли приняты какие нибудь действительные меры к обузданию повсеместного воровства? Неужели правительство серьезно думает, что допуская, да и то с большой робостью, рассказывать анекдоты о становых и исправниках, оно укротит служебных грабителей? <…> К обузданию зла один путь — гласность[27].

Злоупотребление властью (в первую очередь чиновная коррупция) во все времена было насущной проблемой, и уходящая николаевская эпоха не была исключением[28]. К примеру, в течение всего 1855 года, вместе с пристальным вниманием к военным событиям в Крыму, общественность полнилась слухами об отстранении П.А. Клейнмихеля[29]. В октябре 1855 года Д.А. Оболенский запишет слова купца А.В. Кокорева[30], сообщавшего ему: «Целую неделю ходят слухи о прогнании Клейнмихеля, но все еще слухи пока. Не смею радоваться, пока не прочту в приказах, а по прочтении — даю обеды на бедных в течение месяца за здоровье царя»[31]. 26 октября эти слухи подтвердились напечатанием рескрипта, и еще недели вперед, писал Оболенский, в России «продолжают радоваться на падение Клейнмихеля», сочиняя об этом разные

---

24 Голоса из России: Сборники А.И. Герцена и Н.П. Огарева / Рук-во изд. акад. М.В. Нечкиной. Факс. изд. Вып. 1. М.: Наука, 1974. С. 6.

25 Там же. Вып. 4. С. 44.

26 Там же. Вып. 1. С. 60.

27 Колокол. 1857. № 2. С. 14.

28 *Зайончковский П.А.* Правительственный аппарат самодержавной России в XIX в. М.: Мысль, 1978. С. 113.

29 Даже авторы-составители Русского биографического словаря очень осторожно, но вполне очевидно указали на всю проблематичность его деятельности: «Главным делом Клейнмихеля за это время <в бытность главноуправляющего. — *А.Ю.*> является сооружение Николаевской железной дороги <…>. Государь живо интересовался ходом постройки и деятельностью Клейнмихеля был очень доволен; но нельзя не признать, что она, при своей аккуратности и быстроте, обходилась чрезвычайно дорого и государству и народу; постройка Николаевской дороги обошлась в 64000000 с лишком, по 107000 руб. на версту дороги» (Русский биографический словарь. Т. 8: Ибак — Ключарев. СПб.: Типография Главного Управления Уделов, 1897. С. 732–733). См. также: *Зайончковский П.А.* Указ. соч. С. 124–126.

30 Имеется в виду Василий Александрович Кокорев — знаменитый русский предприниматель, один из богатейших людей своего времени.

31 *Оболенский Д.А.* Записки князя. СПб.: Нестор-История, 2005. С. 98.

стишки, «более или менее остроумные»[32]. Однако в российских условиях середины XIX века только заграничная печать могла выступать обличителем злоупотреблений высших чиновников, поэтому запрос на свободу слова был очевиден.

Консенсус. Публичность судов

Другой значимой областью, где проявлялся запрос на гласность, были российские суды. Юрист В.К. Случевский в статье для словаря Брокгауза-Ефрона отводил истории и спорам о гласности в судах значительное место[33]. Начало нового царствования стимулировало появление большого числа записок Государю на самые разные темы, в том числе касательно реформы судов и возможности введения гласности в судоустройство. Одна из таких записок («О внутреннем состоянии России» 1858 года) принадлежит тому же П.В. Долгорукову, который впоследствии будет ратовать за гласность в печати на страницах своих эмигрантских журналов. Он пишет: «Судопроизводство по делам гражданским должно быть гласное и публичное, не только через допущение публики к заседаниям, но и через напечатание, в сенатских ведомостях, описания хода каждого дела»[34]. Долгоруков предвосхитил одно из последствий Судебной реформы, касающееся перевода устной речи в печатную, на которое указывает Стивен Ловелл, говоря об эпохе стенографии[35]. Эту записку читал император, которому подобные просьбы о введении гласности в судах, как отмечает М.Г. Коротких, поступали в различных адресах дворян[36].

Помимо прочих основ предполагаемой реформы судопроизводства, два принципа особенно широко дебатировались — это устность (словесность) и гласность. Словесность должна была (что и произошло впоследствии) заменить письменное ведение судебных разбирательств на устный процесс, включающий в себя сторону обвинения и сторону защиты. Сюда же подключался и вопрос о возможности и необходимости введения в России адвокатуры. Гласность в судах рассматривалась синонимично публичности, чтобы публика имела доступ к судебным процессам. Во второй половине 1850-х вопросы возможностей введения этих двух положений в российских судах обсуждались как среди бюрократии, так и в юридическом сообществе.

Главноуправляющий II Отделением Собственной Его Императорского Величества Канцелярии Д.Н. Блудов в 1857 году составил записку для Александра II. В ней гласность выступала преждевременной мерой, к которой не были готовы ни судьи, ни общество[37]. С этой точкой зрения тогда согласился и император, оставив помету: «Совершенно разделяю Ваше мнение что мы

32 Там же. С. 102.
33 ЭСБЕ. Т. VIIIa: Германия — Го. СПб., 1893. С. 820–823.
34 ГАРФ. Ф. 647. Оп. 1. Д. 50. Л. 20–20 об.
35 *Lovell S.* Op. cit.
36 *Коротких М.Г.* 1) Борьба в правительственных кругах по поводу принципов судебной реформы в России (1857–1859 гг.) // Государственный строй и политико-правовые идеи России второй половины XIX столетия. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1987. С. 9; 2) Самодержавие и судебная реформа 1864 года в России. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1989. С. 87.
37 ОР РНБ. Ф. 208. Оп. 1. Д. 292. Л. 3 об.–4.

еще недовольно зрелы для введения у нас гласности и адвокатов»[38]. Дебатировали относительно устности и гласности С.И. Зарудный и князь Д.А. Оболенский[39]. Последний не соглашался с позицией Зарудного о неготовности русского народа, его необразованности и юридическом невежестве и настаивал на первичности гласности как основы для преодоления всех этих «недостатков»: «Уважение к закону и презрение к произволу приобретаются только посредством гласности. Пусть укажет мне кто нибудь другое средство? Его нет!»[40]

Основания для реформы судов обсуждались также открыто и на страницах периодических изданий[41]. Так, рассуждения «Об устности и гласности уголовного судопроизводства» известного правоведа С.И. Баршева с аргументами в пользу их введения не только вызвали ответную критику на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей», но и послужили причиной возбуждения цензурных ограничений с последующим высочайшим повелением «о недозволении впредь подобных статей»[42]. Баршев настаивал, что гласности суда «может желать и сам подсудимый, имеет право требовать и общество», она нужна как гарантия справедливости, для повышения доверия к суду и распространения понятий о праве и законах[43].

Гласного (публичного) судопроизводства придерживался в преддверии Судебной реформы великий князь Константин Николаевич, отправленный наместником в Варшаву летом 1862 года. На следующий же день после приезда на великого князя было совершено покушение, а позднее и на его соратника маркиза Александра Велепольского — главу гражданской администрации Царства Польского. Вопреки возможности использовать военно-полевые суды при введенном в Польше военном положении[44], Константин Николаевич допустил (испросив разрешения императора) использование публичного суда, посчитав его демонстрацией законности русской власти в Польше, открытости правительства по вопросам пресечения антиправительственных акций[45]. Однако намерение великого князя привлечь тем самым общественность на свою сторону

38 Там же. Л. 1.

39 Подробнее об их полемике и последующем изменении мнения самого С.И. Зарудного см.: *Коротких М.Г.* Самодержавие и судебная реформа 1864 года в России... С. 14–18.

40 ОР РНБ. Ф. 208. Оп. 1. Д. 293. Л. 25 об.

41 В своей недавней монографии Т.Ю. Борисова посвятила обсуждению Судебной реформы 1864 года целую главу, однако в центре ее внимания оказались в большей степени дебаты о присяжных и выстраивании ограничений для публики, допущенной в новые суды (см.: *Борисова Т.Ю.* Когда велит совесть: Культурные истоки Судебной реформы 1864 года в России. М.: Новое литературное обозрение, 2025. С. 292–373).

42 Цит. по: *Днепров Э.Д.* «Морской сборник» в общественном движении периода первой революционной ситуации в России // Революционная ситуация в России в 1859–1861. Т. 4. / Отв. ред. М.В. Нечкина. М.: Наука, 1965. С. 252.

43 *Баршев С.И.* Об устности и гласности уголовного судопроизводства // Русский вестник. 1857. Т. 10. № 7–8. С. 206.

44 Военное положение было введено в Царстве еще в октябре 1861 года. О предыстории и причинах его введения см.: Меж двух восстаний. Королевство Польское и Россия в 30–50-е годы XIX в. / Отв. ред. С.М. Фалькович. М.: Индрик, 2016. С. 350–374.

45 *Шевырев А.П.* Между Варшавой и Петербургом: великий князь Константин Николаевич, А.В. Головнин и Польское восстание 1863 г. // Польское Январское восстание 1863 года: Исторические судьбы России и Польши / Отв. ред. Н.А. Макаров. М.: Индрик, 2014. С. 216–217.

не оправдались. Осенью того же года во время этих процессов он с досадой писал А.В. Головнину: «Меня удивило что у Вас не обратили особенного внимания на факт наших первых публичных процессов. Я всегда горой стоял за публичность, первый привел ее в действие, и купил право на это моею кровью»[46]. Головнин же отвечал своему патрону, успокаивая, что польское судопроизводство произвело в России «большое впечатление в кругу молодых юристов», а сочувствию в печати мешает цензура[47]. Вне зависимости от степени лукавства Головнина принципы гласности были заложены в положения Судебной реформы 1864 года и привели к возникновению в России целого класса публичных юристов, причем по обе стороны состязательного процесса: таких адвокатов, как А.И. Урусов, Ф.Н. Плевако, В.Д. Спасович, не менее популярного прокурора А.Ф. Кони и ряда других.

Сопротивление. Цензура

Цензура и контроль за прессой были одной из значимых проблем для Александра II. Как отмечает В.Г. Чернуха, в 1850-е годы возникает особая форма так называемых «обозрений» о печати, подаваемых императору[48]. Они прилагались в виде отдельной записки в отчеты III Отделения СЕИВК. А.Ю. Абакумов указывает, что в 1858 году в отчете и записке особенное внимание уделялось заграничной прессе, поскольку впервые было признано ее влияние на русское общественное мнение[49]. Цензура в тот период находилась в ведении Министерства народного просвещения, которым руководил Е.П. Ковалевский. В марте 1859 года он подал в Совет министров записку «О гласности в печати», которая легла затем в основание циркуляра от 3 апреля 1859 года, разосланного редакторам всех журналов. Исходя из этого циркуляра, правительство находило полезным оглашение в печати сведений о беспорядках и злоупотреблениях при недопущении, однако, сомнений в самодержавии и государственном устройстве вообще[50]. Правительство пыталось разработать гласные формы взаимодействия с литературной общественностью. Для противодействия многочисленным нападкам со стороны «Колокола» в 1859 году был организован особый Комитет по делам книгопечатания, вне подчинения министерства народного просвещения, который должен был сподвигнуть журналистов к обсуждению вопросов «с точки зрения правительства»[51]. Первоначально секрет-

46 Цит. по: Там же. С. 215. В статье не совсем верно указан лист дела, корректно будет: ОР РНБ. Ф. 208. Оп. 1. Д. 55. Л. 5 об.

47 Цит. по: Там же. С. 217.

48 *Чернуха В.Г.* Указ. соч. С. 25–26.

49 *Абакумов О.Ю.* «Положить окончательный предел журнальному волнению» (III отделение и надзор за печатью 1857–1862 гг.) // Цензура в России: история и современность. Сборник научных трудов. Выпуск 7 / Отв. ред. М.Б. Конашев. СПб.: Российская национальная библиотека, 2015. С. 148.

50 *Герасимова Ю.И.* Из истории русской печати в период революционной ситуации конца 1850-х — начала 1860-х гг. М.: Книга, 1974. С. 76.

51 См: *Ruud Ch.A.* Fighting Words: Imperial Censorship and the Russian Press, 1804–1906. Toronto: University of Toronto Press, 2009. P. 109–110. Рууд указывает, что этот комитет создавался по аналогии с уже имеющимися в Европе подобными управлениями — *Bureau de l'ésprit publique* во Франции и подобным ему Центральным управлением по делам книгопечатания при Министерстве внутренних дел в Пруссии.

ный комитет был довольно быстро сделан публичным[52]. В итоге этот подход оказался неэффективным, в том числе из-за противодействия того же Е.П. Ковалевского[53]. Еще одно промежуточное звено в этих поисках заняло особое управление во главе с М.А. Корфом, просуществовавшее и вовсе только 6 недель, окончившееся отставкой Корфа и реорганизацией в январе 1860 года Главного управления цензуры, перед которым, опять же, была поставлена задача, как пишет Ю.И. Герасимова, «добиться более эффективных контактов с либеральной печатью, готовой сотрудничать с правительством»[54]. Все эти попытки свидетельствуют о желании правительства соответствовать и следовать «духу времени».

Член реорганизованного цензурного управления О.А. Пржецлавский в 1860 году написал записку «О гласности в русской журнальной литературе», в которой выделил и подверг критике три формы гласности по сферам ее применения[55]. Он не случайно приводил французский аналог слова гласность (*publicité*), понимая под этим следующее: «передача ко всеобщему сведению, посредством печати, частных суждений о всяких предметах, равно известий о случающихся событиях всякого рода»[56]. Пржецлавский последовательно разбирал три сферы, где гласность могла себя проявлять: 1) относительно действий власти; 2) относительно действий судов; 3) относительно частных лиц. Он отмечал, что гласность может быть движима «разумными основаниями», но притом важно, чтобы она «находилась всегда в неразрывной связи и соответственности с началами и формами Государственного и общественного устройства»[57].

---

52 Краткое изложение короткой жизни этого комитета см.: Ibid. P. 110–111.

53 Рууд отмечает, ссылаясь на А.В. Никитенко, что Ковалевский считал, что цензура должна оставаться в руках Министерства просвещения, потому что в противном случае это будет иметь репрессивные последствия для литературы (Ibid. P. 112). Совершенно противоположной позиции будет придерживаться А.В. Головнин, сменивший (через недолгое управление министерством Е.В. Путятиным) Ковалевского на посту министра. Головнин сразу же постарался избавиться от цензуры в своем министерстве. Однако же в мемуарах О.А. Пржецлавского сказано обратное, что «Е.П. Ковалевский находил нецелесообразным, что цензура состояла при Министерстве просвещения; он разделял взгляд на цензуру как на полицию» и считал, что ее нужно передать Министерству внутренних дел или III Отделению (Пржецлавский О.А. Воспоминания // Поляки в Петербурге в первой половине XIX века / Сост., предисл., подготовка текста воспоминаний О.А. Пржецлавского и коммент. А.И. Федуты; пер. с пол. Ю.В. Чайникова. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 330). И сам Головнин отмечал в мемуарах, что «видел безуспешные старания <избавиться от цензуры> своих предшественников: графа Уварова, Ковалевского и Путятина (*Головнин А.В.* Записки для немногих. СПб.: Нестор-История, 2004. С. 232–233).

54 *Герасимова Ю.И.* Из истории русской печати… С. 80–83. См. также: *Ruud Ch.A.* Fighting Words… P. 112–113. Более подробно про взгляды Корфа и историю несостоявшегося Министерства цензуры см.: *Зубков К.Ю.* Просвещать и карать: Функции цензуры в Российской империи середины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 123–136.

55 Содержание этой записки подробно рассматривает американский историк Брюс Линкольн в своей статье, но ставит другие акценты. См.: *Lincoln W.B.* The Problem of Glasnost' in Mid-Nineteenth Century Russian Politics // European Studies Review. 1981. Vol. 11. Issue 2. P. 171–188.

56 РГИА. Ф. 722. Оп. 1. Д. 5129. Л. 1.

57 Там же. Л. 4.

Пржецлавский, раскрывая невозможность гласности в России, пояснял, что гласность, которой пользуется общественность в Англии, где существует парламентская форма правления, совершенно не подходит для самодержавной власти в России. Одного того, что в Англии власть министров, на которых обрушивается гласное порицание, «проистекает из воли народа», а в России «источником всякой власти <является> Монарх», и министры назначаются им, достаточно, чтобы министры никоим образом не обязаны были держать ответ перед обществом[58]. Для Пржецлавского центральной идеей было согласие между государственными началами и родом гласности: «...в каждом отдельном Государстве гласность может быть лишь своего рода и нельзя требовать, чтобы гласность одной страны могла вполне и безусловно вводима быть в какой нибудь другой»[59]. Для автора записки тем не менее гласность в России могла быть, но только «законная и позволительная»: распространение полезных знаний, легкая словесность и поэзия, которые «обещают несомненную пользу и к развитию умственности и к образованию вкуса»[60]. Саму журнальную литературу, которую он на протяжении всей записки обозначает как «обличительную», предлагается заменить подобного рода статьями в ведомственных журналах, так что первая «исчезла бы тогда сама собою <...> по самому неравенству конкуренции с оффицияльными авторитетами»[61]. А.В. Никитенко, коллега Пржецлавского по цензурной части, назвал его мнение «неблагородным и неумным»[62]. Тем не менее для правительства в самом широком смысле было очевидно, что в современных условиях гласность становится необходимым инструментом в управлении. При этом их понимание гласности отнюдь не совпадало с тем запросом, который формулировала вольная русская печать и публицисты внутри России.

Реконфигурация. Реформа

Разговоры и даже требования гласности раздавались со всех сторон, так что правительству, видевшему плачевные следствия отжившей свое николаевской системы, обнажившиеся в Крымскую войну, приходилось меняться в новых условиях. Но началась ли гласность вместе с оттепелью середины 1850-х годов? Брюс Линкольн отмечал попытки «просвещенных» бюрократов еще с 1840-х годов расширить границы гласности, не замыкая обсуждение необходимых реформ в узких бюрократических кругах[63]. Особую роль в заложении этого принципа разработки реформ играли так называемые «константиновцы», особенно активно проявившие себя в 1850-х годах в Морском министерстве, а после распространившие свое видение на реформы общероссийского масштаба, в первую очередь на отмену крепостного права. В административном смысле бюрократия, в ее «просвещенной» части, взяла на вооружение принцип гласности еще в самом начале десятилетия. В 1850 году Николай I поручил своему вто-

58 Там же. Л. 9–9 об.
59 Там же. Л. 5.
60 Там же. Л. 29–29 об.
61 Там же. Л. 33 об.–34.
62 *Никитенко А.В.* Дневник. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1955. С. 108.
63 *Lincoln W.B.* In the Vanguard of Reform... P. 134–135.

рому сыну великому князю Константину разработать проект нового Морского устава, работа над которым продолжалась до 1853 года. Именно на этом локальном уровне, в рамках одного ведомства, впервые был апробирован новый принцип *бюрократической гласности*. Формулировка этого принципа принадлежит ближайшему сотруднику и наставнику великого князя А.В. Головнину, сыну известного мореплавателя В.М. Головнина. В кратком очерке 1858 года Головнин сформулировал те основания, которых придерживались в Морском министерстве при разработке Устава:

> ...дабы закон был хорош, необходимо подвергнуть предварительно проект оного многостороннему обсуждения; что необходимо для законодательных работ создать так сказать *искусственную гласность* и усиленно вызывать полемику и борьбу разных мнений всего сословия для которого закон пишется, не довольствуясь прениями в тесном круге Членов Комитета[64].

С бюрократической точки зрения, как формулировал в записке Головнин, такой подход имел «ту большую выгоду, что критиковался не закон утвержденный Верховною властью, как часто бывает в других случаях, но проект, составленный частными лицами», а сам принятый закон становился выражением общественного мнения[65]. Как отмечает А.П. Шевырев, специально изучивший реформы в Морском ведомстве, этот опыт лег в основу и дальнейших законодательных работ[66].

В 1850-е годы главным выразителем новых принципов Морского ведомства служил журнал «Морской сборник», превращенный усилиями того же Головнина в рупор их «нового курса». На страницах журнала обсуждались не только узковедомственные морские вопросы, но и важные общественно-политические темы[67]. Уже здесь можно заметить специфику гласности, лежащей в основании бюрократического ее понимания: она не была в полной мере свободой слова и возможностью критики, но предполагала некоторое осторожное приглашение к участию. Это участие затем позволяло обосновать принятое решение ссылкой на «общественное мнение». Многие из тех, кто был приглашен великим князем (а скорее Головниным) в Морское министерство, впоследствии принимали участие в разработке и проведении Великих реформ, в частности отмены крепостного права. Гласный этап решения крестьянского вопроса начался далеко не сразу. Как отмечает М.Д. Долбилов, Александр II в публичных выступлениях всегда был очень аккуратным в подборе слов[68], хотя царские слова не единожды подвергались различным толкованиям (чем, кажется, пользовались все стороны в ходе крестьянской реформы). Началом приступа к решению крестьянского вопроса считается московская речь царя перед дворянами 30 марта 1856 года, в которой прозвучали знаменитые слова: «Гораздо лучше, чтобы это произошло свыше, нежели снизу». В среде дворянства после этой речи, разошедшейся в разных версиях, возникли многочис-

64 РГИА. Ф. 851. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 193 об.–194.
65 Там же. Л. 194.
66 *Шевырев А.П.* Русский флот после Крымской войны: либеральная бюрократия и морские реформы. М.: Издательство МГУ, 1990. С. 25.
67 *Днепров Э.Д.* Указ. соч.
68 *Долбилов М.Д.* Рождение императорских решений: монарх, советник и «высочайшая воля» в России XIX в. // Исторические записки. 2006. № 9 (127). С. 5–48.

ленные интерпретации[69]. Не сказав прямо о своем желании решить крестьянский вопрос, император публично выразил *ожидания*, что этот вопрос когда-нибудь должен быть решен и что дворянство с ним «одного мнения»[70].

Идея гласного обсуждения реформы в печати была общим местом в рядах реформаторов. Н.А. Милютин в записке 1856 года предлагал использовать печать в качестве площадки для обсуждения реформ «под непосредственным надзором правительства, в специальных изданиях», то есть ведомственных журналах Министерств внутренних дел, государственных имуществ и народного просвещения[71]. Той же идеей руководствовался А.В. Головнин, направивший летом 1857 года свои размышления председателю Секретного комитета князю А.Ф. Орлову. Головнин, рассказывая о своей неудачной попытке освободить собственных крестьян в рязанском имении Гулынки, пишет:

> …разнеслись по деревням слухи, что все крепостные крестьяне получат в скором времени вольность. Крестьяне <…> постоянно толковали об этом, причем некоторые радовались, но другие весьма сожалели, толкуя, что получив однажды вольность, они уже никогда не будут получать от помещиков тех пособий, которые теперь получают. <…> Все эти толки не произвели, однако, никаких беспорядков и не внушили гулынским крестьянам желание вытти из под власти помещика. Не доказывает ли это, что крайне преувеличены опасения последствий, которые произойдут от печатания в официальных журналах наших статей о способах освобождения крестьян из крепостного права? Подобные статьи много бы разъяснили Правительству и самим помещикам темных сторон дела, а не произвели бы бунтов и восстаний. Посему, чтоб облегчить разрешение вопроса о крепостном праве и чтоб собрать необходимые для этого материалы, которых надобно иметь весьма много по разнообразию местных условий и обстоятельств, не следует ли вызывать подобные статьи и приглашать доставлять оные в Редакции помянутых журналов?

В качестве журналов Головнин указывал Журнал Министерства внутренних дел, Записки Вольного экономического общества «и т.п., которые читаются только людьми дельными и не расходятся между нижними сословиями»[72]. Как отмечает Е.Л. Стаферова, Головнин «немало сделал для того, чтобы деятельность Секретного комитета перестала быть секретной», в частности, предложил П.А. Валуеву опубликовать ряд статей по крестьянскому вопросу в бельгийской газете «Le Nord»[73]. Он послал Валуеву экземпляр сочинений об освобождении крестьян в Германии, который, как он пишет в письме, «составлен Дрезденским ученым Безиком по поручению Самарина и моему». Валуеву нужно было написать несколько статей по реформам в Остзейском крае, что было бы полезно «не только членам <Секретного. — *А.Ю.*> Комитета, но и вообще помещикам (разумеется, самым образованным) и разным служащим в Петербурге

---

69 О разных редакциях речи и толках вокруг нее см.: *Попельницкий А.З.* Речь Александра II, сказанная 30-го марта 1856 г. московским предводителям дворянства // Голос минувшего. 1916. № 5–6. С. 392–397.

70 Там же. С. 393.

71 *Шестопалов А.П.* Николай Алексеевич Милютин // Вопросы истории. 2004. № 12. С. 62.

72 ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 299.

73 *Стаферова Е.Л.* А.В. Головнин и либеральные реформы в просвещении (первая половина 1860 гг.). М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2007. С. 61.

лицам»[74]. В следующем письме Головнин, получив согласие Валуева, раскрывает задачу и указывает, что «писать об этом по-русски не дозволяет цензура, и притом в “Le Nord” наши государственные люди скорее прочтут всякую статью и (!!) с большим к ней уважением»[75].

Газета была выбрана не только за ее популярность — она была «официозом» русского правительства, призванная «путем помещения инспирированных материалов воздействовать на западноевропейское и отчасти русское общественное мнение», так как газета имела хождение и в России[76]. Воздействие на соотечественников было особенно важно в контексте разъяснительной политики Министерства внутренних дел. Министр С.С. Ланской в декабре 1855 года рассылал губернаторам письма с просьбой содействовать подписке на газету в среде дворянства, хотя заявленная в письме цель «знакомить Европу с действительным положением России»[77] затушевывает идею распространения правительственных идей среди собственного дворянства. Использование «Le Nord» в качестве еще одной площадки распространения правительственных идей об освобождении крестьян не выглядит неожиданностью.

Важность использования гласности понимали и на местах. Генерал-губернатор Западных губерний В.И. Назимов писал с предложением к Ланскому, что было бы полезно помещать в местные губернские журналы статьи из «Le Nord», чтобы «распространить между ними <помещиками> идеи, могущие способствовать развитию и приспособлению оснований на коих должны быть ныне составлены новые положения о помещичьих крестьянах»[78]. Назимов жаловался Ланскому на сопротивление цензуры, действующей по-старому. Осторожный же Ланской ответным письмом предупреждал, что статьи из «Le Nord» не могут быть приняты в руководство, так как не подвергаются русской цензуре, и советовал если и использовать статьи оттуда, то только переведенные и опубликованные в русских изданиях (то есть прошедшие цензуру)[79].

Особенно примечательными выглядят записки калужского губернатора Д.Н. Толстого[80], который еще до рескрипта писал о толках, расходящихся между помещиками и крестьянами, акцентируя внимание на том, что «крестьяне наши не лишены юридического понятия о справедливости, которое выработалось в них, конечно, не наукою, но долговременными действиями гражданских отношений и тем врожденным здравым смыслом, которым природа столь обильно наделила народ Русский». Это пояснение должно было доказать неосновательность беспокойств правительства о возможных беспорядках, которые начнутся при перемене их положения. Заключает Толстой еще более прямо: «...настоящий вопрос требует настоятельно той гласности и тех открытых в страницах Журнала министерства внутренних дел рассуждений, которые Правительство признает в этом случае возможными»[81]. В еще одной записке,

74 РГИА. Ф. 908. Оп. 1. Д. 528. Л. 6–6 об.
75 Там же. Л. 7–7об.
76 *Чернуха В.Г.* Указ. соч. С. 38.
77 РГИА. Ф. 1282. Оп. 2. Д. 1933. Л. 1–1об.
78 РГИА. Ф. 1291. Оп. 36 1857. Д. 20. Л. 32–32 об.
79 Там же. Л. 34–35 об.
80 О примечательной биографии Д.Н. Толстого см.: *Барыкина И.Е.* Граф Д.Н. Толстой: биография «обыкновенного человека» // Известия Смоленского государственного университета. 2012. № 4 (2). С. 205–214.
81 РГИА. Ф. 1291. Оп. 36 1857. Д. 1. Л. 4.

написанной приблизительно в то же время, он вновь настаивал на внесении определенности:

> ...если действительно вопрос о крепостном состоянии находится в рассмотрении Правительства, то, по моему мнению, его должно сделать гласным в той мере, в какой это возможно, чтобы предоставить Губернскому Начальству возможность следить за толками по этому предмету и давать им правильное направление, в противном случае запретить всякие об этом рассуждения, объявив, что все эти слухи совершенно ложны[82].

Гласность, с точки зрения Толстого, давала возможность лучшего контроля над обсуждениями на местах и вместе с тем возможность направления толков в необходимую правительству сторону.

Сам С.С. Ланской предполагал использовать в разъяснительных целях журнал Министерства внутренних дел, предоставив в Главный комитет статью, поясняющую, что

> весьма полезно было бы помещать в одном из Министерских журналов не от имени Правительства, но под непосредственным его руководством статьи, могущие постепенно знакомить публику с будущим новым распорядком вещей и отвечать на те жалобы помещиков и на те вопросы, которые будут заслуживать особенного внимания. На статьи сии, всегда писанные от имени частных лиц, можно допускать возражения, а на возражения критику и антикритику, — но все в размере и направлении соответственных видам Правительства[83], —

но встретил сопротивление. Главный комитет остался на позиции использования чисто бюрократических способов донесения решений и видов правительства, а изложенные в статье полезные объяснения «не должны быть сообщаемы публике от имени частного лица, но должны быть сообщены от имени Правительства, и притом в форме акта Правительственного»[84].

Министерство внутренних дел в течение всего периода подготовки реформы пыталось перенастроить основания этих новых гласных взаимоотношений правительства и общества (в лице в первую очередь дворян). Понимание правительством гласности, ее возможностей и пределов совершенно не коррелирует со свободой слова и способом борьбы со злоупотреблениями. Ланской, подвергая сомнению действующие цензурные установки на обсуждение эмансипационного вопроса в печати, пишет в записке:

> Правительство, *расширяя постепенно пределы гласности* в своих официальных трудах и в мнениях как Губернских Комитетов, так и отдельных Членов оных дошло до убеждения, что путь, по которому оно следовало в деле уничтожения крепостной зависимости, путь *гласного* выражения своих намерений и свободного выражения мнений со стороны людей, *призванных к этому делу*, более всего обеспечивает и успех дела и сохранение тишины в народе[85].

Предполагаемая свобода выражения здесь подразумевается только для тех, кто был изначально включен в процесс принятия решений, а никак не всего

82 Там же. Л. 8–8 об.
83 Там же. Л. 2–2 об.
84 РГИА. Ф. 1291. Оп. 36 1857. Д. 20. Л. 2–2 об.
85 РГИА. Ф. 1291. Оп. 36 1857. Д. 20. Л. 109 об.–110. Курсив мой. — *А.Ю.*

общества. Вместе с тем Ланской демонстрирует тот успех, который проявился в ходе дела, когда ему была придана настоящая гласность. Фактически правительство вынудило дворянство принять участие в разработке и обсуждении крестьянской реформы, образовывая Губернские комитеты. В то же время, несмотря на всю открытость, правительство усиленно контролировало ход дискуссий в журналах и прекращало обсуждение, если оно выходило за сформулированные самими же бюрократами рамки[86].

В деле отмены крепостного права правительство пошло тем же путем, каким шли молодые реформаторы в рамках административных реформ Морского ведомства, — включением в процесс разработки проектов заинтересованных лиц (дворянства) и контролируемой гласности обсуждений, так что в итоге Положение, вышедшее из-под пера Редакционных комиссий, формально получило обоснование тем самым «общественным мнением». В августе 1859 года министр Ланской подал государю записку (вероятнее всего, как и многие другие, написанную Н.А. Милютиным) «Взгляд на положение крестьянского вопроса в настоящее время», где раскрыл три существующих мнения дворян в Губернских комитетах: 1) несочувственных к делу освобождения, «побуждаемых к тому личными материальными выгодами»; 2) направление «сословного интереса», то есть желающих создать «дворянскую поземельную аристократию» и 3) принадлежащее «желающим полного уничтожения крепостного состояния»[87], не большинству русского дворянства, но значительной его части. В записке отмечалось, что

> …<м>ежду лицами, которые придерживаются первых двух мнений, стало обнаруживаться в последнее время желание вызвать какое-либо явное проявление того, *что они называют* общественным мнением, дабы изменить направление Правительства, которое ищет соглашения взаимных выгод двух сословий, а не одностороннего разрешения вопроса в интересах одного из них[88].

Здесь примечательно то, каким образом в Министерстве понимается настоящее общественное мнение, не заключенное в сословных интересах дворянства, а имеющее скорее надсословную специфику. Отстаивание такой позиции последовало и в работе Редакционных комиссий, в особенности со стороны Н.А. Милютина, как-то заявившего, что «никогда, пока я стою у власти, я не допущу каких бы то ни было притязаний дворянства на роль инициаторов в делах, касающихся интересов и нужд всего народа»[89].

Обида на отсутствие настоящей гласности работы губернских комитетов и такое обхождение с дворянскими депутатами со стороны Редакционных комиссий выливалась, за неимением другой возможности, на страницы герценовского «Колокола». В мартовском номере за 1860-й год была опубликована статья о работах тверского комитета, который прежде всего известен своим

---

86 См.: *Герасимова Ю.И.* Отношение правительства к участию печати в обсуждении крестьянского вопроса в период революционной ситуации конца 50-х — начала 60-х годов XIX в. // Революционная ситуация в России в 1859–1861 гг. / Отв. ред. М.В. Нечкина. М.: Наука, 1974. С. 81–105.

87 РГИА. Ф. 982. Оп. 1. Д. 56. Л. 9–15.

88 Там же. Л. 14 об. Курсив мой. — *А.Ю.*

89 Цит. по: *Христофоров И.А.* «Аристократическая» оппозиция Великим реформам (конец 1850 — середина 1870-х гг.). М.: Русское слово, 2002. С. 137.

«либеральным большинством» и деятельностью А.М. Унковского. Автор, обращаясь «к посредству вашего журнала как единственного русского органа истинной гласности», описывал произвол «министров-бюрократов». Помимо изложенной версии событий, последовавших за первым призывом и работой тверского комитета в декабре 1859 года, интересно следующее замечание: «Хотя у нас в России и существует гласность, но гласность *благонамеренная*, изобретенная Ковалевским и Ко. собственно для обморочения Европы»[90]. Как оказывается, не только Европы.

* * *

Для короткого, но чрезвычайно важного в контексте развития Российской империи периода 1850–60-х годов гласность становится одним из наиболее значимых понятий. Пристальное внимание к его использованию демонстрирует крайнюю неоднородность. Многозначность гласности, неустойчивость ее определения, которому я уделяю большое внимание в этой статье, хорошо описывается в терминах дискурс-аналитики Эрнесто Лакло и Шанталь Муфф. Их идея о том, что «социальное явление никогда не бывает законченным или полным»[91], оказывается важным для понимания гласности в середине XIX века, где разные социальные группы и разные контексты высказывания переопределяют гласность. Внутри социума происходит *борьба за значение* этого понятия. Лакло и Муфф предлагают смотреть на задачу дискурс-аналитики как на попытку «выявить ход этой борьбы и зафиксировать значения на всех уровнях социального», хотя сама фиксация исследователями таких значений как неизбежна, так и всегда неуспешна[92].

Обращение к понятию гласности в эту эпоху демонстрирует постоянное смещение этого понимания в зависимости от позиций высказывающихся. Запрос на гласность прежде всего соотносится с требованием свободы слова, чья задача — борьба со злоупотреблениями власти; в то же время с цензурных позиций гласность определяется как понятие, чуждое политической системе России. Консенсус между запросом и практикой находится в сфере переустройства судов, где гласность очерчивается доступом к судебным заседаниям и публичностью судопроизводства. Реформы, прежде всего отмена крепостного права, потребовали включения общества (в лице дворян) в процесс выработки решения, а потому бюрократия, пользуясь успешным опытом Морского министерства, реконфигурировала гласность в некоторый принцип этих новых отношений, по сути создав ограниченную публичную сферу для обсуждения крестьянского вопроса. Гласность в понимании бюрократии была инструментом преобразования — открытостью правительства к демонстрации своих намерений, разъяснительной политикой и включением ограниченного числа участников в сам процесс. Функция гласности в крестьянской реформе состо-

90 Колокол. 1860. № 65–66. С. 544.

91 *Йоргенсен М.В., Филлипс Л.Дж.* Дискурс-анализ. Теория и метод. 2-е изд., испр. / Пер. с англ. и науч. ред. А.А. Киселевой. Харьков: Гуманитарный центр, 2008. С. 53.

92 «...Мы постоянно пытаемся зафиксировать значения других социальных действий — хотя эта попытка никогда не бывает успешной. Поэтому все социальные практики можно рассматривать как артикуляции, так как они воспроизводят или изменят принятые в обществе значения» (Там же. С. 72).

яла в том, чтобы итоговое решение получило одобрение «общественным мнением» (которое активно направлялось правительством), для чего и понадобилось участие дворянства.

Здесь же можно говорить о существовании особой *бюрократической* или *«официальной» гласности*, разделяемой «просвещенными» бюрократами и поддержанной Александром II. Ее применение в деле крестьянской реформы кажется очевидной технологией, нацеленной на проведение реформы согласно видам правительства, о чем нужно, безусловно, писать отдельно.

Таким образом, *гласность как свобода слова*, фиксируемая в запросе, подразумевает субъектность общественного мнения; власть опирается на общественное мнение, реализуемое посредством свободы слова / гласности. *Гласность у бюрократии* подразумевает включение общественного мнения в качестве вспомогательной части разработки законов; общественное мнение становится объектом формирования, причем сразу в двух смыслах: общественное мнение формируется как объект (бюрократия устанавливает, что есть общество и какое мнение является именно «общественным мнением») и общественное мнение формируется как собственно *мнение* (бюрократия направляет общество к необходимым ей идеям). Для бюрократии общество (кого бы в него ни включали) — всегда *слабая публика*[93]. К середине XIX века «просвещенным» бюрократам становится понятно, что общественное мнение нужно учитывать и включать в систему принятия решений, но на правительственных условиях. Для самого же «общества» желаемый сценарий реализации общественного мнения посредством свободы слова / гласности придает ему субъектность, общество желает быть *сильной публикой*, с которой считаются те, кто принимают решения. Это грубое различение, на мой взгляд, оказывается невероятно важным, чтобы вообще обращаться к понятию гласности.

Сам же этот разрыв между запросом на гласность и бюрократическим «ответом» очень точно подметил Н.Г. Чернышевский. В «Письмах без адреса», критикуя деятельность Редакционных комиссий, он писал, что «так называемая гласность» — это «бюрократическое выражение, придуманное для замены выражения “свобода слова”», приводя в пример гласность в крестьянской реформе[94]. Он не включился в эту «борьбу» за понимание гласности, но понял, что это слово-фикция, слово-заменитель, которым бюрократы подменяют свободу слова, за которую-то и нужно бороться. И тогда оказывается, что обман заключался не в том, что бюрократы подменили своей нехорошей гласностью — нашу, общественную, хорошую и правильную, а в том, что сама гласность и есть обман.

В этой связи проблематичным становится сам поиск «моментов гласности» в русской истории в контексте определения возможности и границ суще-

---

93 Различение «сильной» и «слабой» публик предложила, развивая идеи Ю. Хабермаса, Нэнси Фрейзер. «Сильной» публикой обозначается та, которая способна оказывать влияние на принимаемые решения непосредственно, а «слабой» — та, которая имеет доступ к каналам донесения своего видения, но остающаяся вне самого механизма принятия решений. См.: *Атнашев Т., Велижев М., Вайзер Т.* Указ. соч. С. 73–74.

94 *Чернышевский Н.Г.* Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 10. М.: ГИХЛ, 1951. С. 107. «Письма» предназначались к публикации в «Современнике» к первой годовщине Манифеста 19 февраля, однако не были пропущены цензурой. Первая публикация — 1874 год, за границей (См.: Там же. С. 1015).

ствования публичной сферы в России. Если мы как исследователи будем искать «моменты гласности», то мы попадем в ту же ловушку, в которую попали дворяне и все общество в период подготовки крестьянской реформы, — наша борьба за значение подменит собой борьбу за возможность полноценного участия и обретения настоящей субъектности.

Библиография / References

Абакумов О.Ю. «Положить окончательный предел журнальному волнению» (III отделение и надзор за печатью 1857–1862 гг.) // Цензура в России: история и современность. Сборник научных трудов. Выпуск 7 / Отв. ред. М.Б. Конашев. СПб.: Российская национальная библиотека, 2015. С. 147–163.

(*Abakumov O.Yu.* «Polozhit' okonchatel'nyy predel zhurnal'nomu volneniyu» (III otdelenie i nadzor za pechat'yu 1857–1862 gg.) // Tsenzura v Rossii: istoriya i sovremennost'. Sbornik nauchnykh trudov. Vypusk 7. Saint Petersburg, 2015. P. 147–163.)

Абакумов О.Ю. Третье Отделение на страже нравственности и благочиния. Жандармы в борьбе со взятками и пороком. 1826–1866 гг. М.: Центрполиграф, 2017.

(*Abakumov O.Yu.* Tret'e Otdelenie na strazhe nravstvennosti i blagochiniya. Zhandarmy v bor'be so vzyatkami i porokom. 1826–1866 gg. Moscow, 2017.)

Атнашев Т., Велижев М., Вайзер Т. Двести лет опыта. От буржуазной публичной сферы к российским режимам публичности // Несовершенная публичная сфера: История режимов публичности в России / Сост. Т. Атнашев, Т. Вайзер, М. Велижев. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 5–81.

(*Atnashev T., Velizhev M., Vayzer T.* Dvesti let opyta. Ot burzhuaznoy publichnoy sfery k rossiyskim rezhimam publichnosti // Nesovershennaya publichnaya sfera: Istoriya rezhimov publichnosti v Rossii. Moscow, 2021. P. 5–81.)

Барыкина И.Е. Граф Д.Н. Толстой: биография «обыкновенного человека» // Известия Смоленского государственного университета. 2012. № 4 (2). С. 205–214.

(*Barykina I.E. Graf D.N.* Tolstoy: biografiya «obyknovennogo cheloveka» // Izvestiya Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta. 2012. № 4 (2). P. 205–214.)

Бибиков Г.Н. Жандармский надзор в системе государственного управления Российской империи (1826–1856 гг.). М.: Квадрига, 2023.

(*Bibikov G.N.* Zhandarmskiy nadzor v sisteme gosudarstvennogo upravleniya Rossiyskoy imperii (1826–1856 gg.). Moscow, 2023.)

Борисова Т.Ю. Когда велит совесть: Культурные истоки Судебной реформы 1864 года в России. М.: Новое литературное обозрение, 2025.

(*Borisova T.Yu.* Kogda velit sovest': Kul'turnye istoki Sudebnoy reformy 1864 goda v Rossii. Moscow, 2025.)

Герасимова Ю.И. Из истории русской печати в период революционной ситуации конца 1850-х — начала 1860-х гг. М.: Книга, 1974.

(*Gerasimova Yu.I.* Iz istorii russkoy pechati v period revolyutsionnoy situatsii kontsa 1850-kh — nachala 1860-kh gg. Moscow, 1974.)

Герасимова Ю.И. Отношение правительства к участию печати в обсуждении крестьянского вопроса в период революционной ситуации конца 50-х — начала 60-х годов XIX в. // Революционная ситуация в России в 1859–1861 гг. М.: Наука, 1974. С. 81–105.

(*Gerasimova Yu.I.* Otnoshenie pravitel'stva k uchastiyu pechati v obsuzhdenii krest'yanskogo voprosa v period revolyutsionnoy situatsii kontsa 50-kh — nachala 60-kh godov XIX v. // Revolyutsionnaya situatsiya v Rossii v 1859–1861 gg. Moscow, 1974. P. 81–105.)

Гросул В.Я. Общественное мнение в России XIX века. М.: АИРО–XXI, 2013.

(*Grosul V.Ya.* Obshchestvennoe mnenie v Rossii XIX veka. Moscow, 2013.)

Днепров Э.Д. «Морской сборник» в общественном движении периода первой революционной ситуации в России // Революционная ситуация в России в 1859–1861. Т. 4. / Отв. ред. М.В. Нечкина. М.: Наука, 1965. С. 229–258.

(*Dneprov E.D.* «Morskoy sbornik» v obshchestvennom dvizhenii perioda pervoy revolyutsionnoy situatsii v Rossii // Revolyutsionnaya situatsiya

v Rossii v 1859–1861. Vol. 4. Moscow, 1965. P. 229–258.)

Долбилов М.Д. Рождение императорских решений: монарх, советник и «высойчайшая воля» в России XIX в. // Исторические записки. 2006. № 9 (127). С. 5–48.

(*Dolbilov M.D.* Rozhdenie imperatorskikh resheniy: monarkh, sovetnik i «vysoychayshaya volya» v Rossii XIX v. // Istoricheskie zapiski. 2006. № 9 (127). P. 5–48.)

Зубков К.Ю. Просвещать и карать: Функции цензуры в Российской империи середины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

(*Zubkov K.Yu.* Prosveshchat' i karat': Funktsii tsenzury v Rossiyskoy imperii serediny XIX veka. Moscow, 2023.)

Йоргенсен М.В., Филлипс Л.Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод. 2-е изд., испр. / Пер. с англ. и науч. ред. А.А. Киселевой. Харьков: Гуманитарный центр, 2008.

(*Jorgensen M., Phillips L*. Discourse Analysis as Theory and Method. Kharkiv, 2008 — in Russ.)

Коротких М.Г. Борьба в правительственных кругах по поводу принципов судебной реформы в России (1857–1859 гг.) // Государственный строй и политико-правовые идеи России второй половины XIX столетия. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1987.

(*Korotkikh M.G.* Bor'ba v pravitel'stvennykh krugakh po povodu printsipov sudebnoy reformy v Rossii (1857–1859 gg.) // Gosudarstvennyy stroy i politiko-pravovye idei Rossii vtoroy poloviny XIX stoletiya. Voronezh, 1987.)

Коротких М.Г. Самодержавие и судебная реформа 1864 года в России. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1989.

(*Korotkikh M.G.* Samoderzhavie i sudebnaya reforma 1864 goda v Rossii. Voronezh, 1989.)

Меж двух восстаний. Королевство Польское и Россия в 30–50-е годы XIX в. / Отв. ред. С.М. Фалькович. М.: Индрик, 2016.

(Mezh dvukh vosstaniy. Korolevstvo Pol'skoe i Rossiya v 30–50-e gody XIX v. Moscow, 2016.)

Стаферова Е.Л. А.В. Головнин и либеральные реформы в просвещении (первая половина 1860 гг.). М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2007.

(*Staferova E.L.* A.V. Golovnin i liberal'nye reformy v prosveshchenii (pervaya polovina 1860 gg.). Moscow, 2007.)

Фреде В. Общественное мнение, его облик сверху: Негласный комитет Александра I / Пер. с англ. Г. Бесединой // Несовершенная публичная сфера: История режимов публичности в России / Сост. Т. Атнашев, Т. Вайзер, М. Велижев. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 113–149.

(*Frede V.* Obshchestvennoe mnenie, ego oblik sverkhu: Neglasnyy komitet Aleksandra I // Nesovershennaya publichnaya sfera: Istoriya rezhimov publichnosti v Rossii. Moscow, 2021. P. 113–149.)

Христофоров И.А. «Аристократическая» оппозиция Великим реформам (конец 1850 — середина 1870-х гг.). М.: Русское слово, 2002.

(*Khristoforov I.A.* «Aristokraticheskaya» oppozitsiya Velikim reformam (konets 1850 — seredina 1870-kh gg.). Moscow, 2002.)

Чернуха В.Г. Правительственная политика в отношении печати, 60–70-е годы XIX века. Л.: Наука, 1989.

(*Chernukha V.G.* Pravitel'stvennaya politika v otnoshenii pechati, 60–70-e gody XIX veka. Leningrad, 1989.)

Шевырев А.П. Между Варшавой и Петербургом: великий князь Константин Николаевич, А.В. Головнин и Польское восстание 1863 г. // Польское Январское восстание 1863 года: Исторические судьбы России и Польши / Отв. ред. Н.А. Макаров. М.: Индрик, 2014. С. 210–227.

(*Shevyrev A.P.* Mezhdu Varshavoy i Peterburgom: velikiy knyaz' Konstantin Nikolaevich, A.V. Golovnin i Pol'skoe vosstanie 1863 g. // Pol'skoe Yanvarskoe vosstanie 1863 goda: Istoricheskie sud'by Rossii i Pol'shi. Moscow, 2014. P. 210–227.)

Шевырев А.П. Оттепель 1855–1857 гг.: от николаевского времени к эпохе Великих реформ // Российская история. 2022. № 4. С. 46–59.

(*Shevyrev A.P.* Ottepel' 1855–1857 gg.: ot nikolaevskogo vremeni k epokhe Velikikh reform // Rossiyskaya istoriya. 2022. № 4. P. 46–59.)

Шевырев А.П. Русский флот после Крымской войны: либеральная бюрократия и морские реформы. М.: Издательство МГУ, 1990.

(*Shevyrev A.P.* Russkiy flot posle Krymskoy voyny: liberal'naya byurokratiya i morskie reformy. Moscow, 1990.)

Шестопалов А.П. Николай Алексеевич Милютин // Вопросы истории. 2004. № 12. С. 57–68.

(*Shestopalov A.P.* Nikolay Alekseevich Milyutin // Voprosy istorii. 2004. № 12. P. 57–68.)

Baturin Iu.M. Glasnont in Russia and the USSR: the 1860s and the 1980s // Reform in Modern Russian History: Progress or Cycle? / Ed. and trans. by T. Taranovsky. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 401–406.

Doucette C. Glasnost in the Mailroom: The Soviet Subject in Gorbachev's Perestroika, 1985–1988 // The Soviet and Post-Soviet Review. 2021. Vol. 48. Issue 2. P. 171–188.

Lincoln W.B. In the Vanguard of Reform: Russia's Enlightened Bureaucrats, 1825–1861. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1982.

Lincoln W.B. The Problem of Glasnost' in Mid-Nineteenth Century Russian Politics // European Studies Review. 1981. Vol. 11. Issue 2. P. 171–188.

Lovell S. How Russia Learned to Talk: A History of Public Speaking in the Stenographic Age, 1860–1930. Oxford: Oxford University Press, 2020.

Ruud Ch.A. Fighting Words: Imperial Censorship and the Russian Press, 1804–1906. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

Ruud Ch.A. Glasnost' in Russian history, 1700–1917 // Ideologie, poglady, mity w dziejach Polski i Europy XIX i XX wieku / Ed. by Jerzy Topolski, Witold Molik, Krzysztof Makowski. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1991. P. 255–262.

Вадим Парсамов

«Суд Божеский» и «суд человеческий» в романе Достоевского «Братья Карамазовы»[1]

Vadim Parsamov

«Divine Judgment» and «Human Judgment» in Dostoevsky's Novel «The Brothers Karamazov»

Вадим Парсамов
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор, ведущий научный сотрудник
parsamovvs@gmail.com.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Братья Карамазовы», суд, религия, церковный суд

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_145

В своем итоговом романе Достоевский ставит проблему взаимоотношения государственного и церковного судов, обсуждавшуюся в печати в 1870-е годы. Исследуя различные варианты решения, писатель сталкивает несколько точек зрения. Старец Зосима стоит на утопической позиции о постепенном перерождении государства в церковь и, соответственно, упразднении человеческого суда. Иван Карамазов создает своего рода антиутопию поглощения человеческим судом Божественного, логическим завершением которого должен стать людской суд над Богом. Митя Карамазов разделяет народную веру в загробное воздаяние за творимое в этом мире зло и с благодарностью и любовью готов принять это воздаяние. Позиция самого Достоевского не совпадает ни с одной из приводимых им точек зрения. Он не дает готовых ответов, а вскрывает проблемы, порожденные судебной реформой. Смысл его размышлений сводится к необходимости уйти от представления о подсудимом как о точке пересечения амбиций других участников процесса. В этом отношении религиозное понимание личности как свободного и внутренне неисчерпаемого мира должно служить нравственным побуждением для судей и адвокатов.

Vadim Parsamov
HSE University, Professor, Leading Research Fellow
parsamovvs@gmail.com.

Keywords: F.M. Dostoevsky, «The Brothers Karamazov», court, religion, church court

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_145

In his final novel, Dostoevsky addresses the problem of the relationship between state and church courts, a topic of discussion in the press from the 1870s. Exploring various possible solutions, the writer juxtaposes several points of view. The Elder Zosima takes a utopian position on the gradual transformation of the state into a church and the corresponding abolition of human justice. Ivan Karamazov creates a kind of dystopia in which human justice absorbs the divine, the logical conclusion of which should be a human judgment of God. Mitya Karamazov shares the popular belief in retribution in the afterlife for evil committed in this world and is prepared to accept this retribution with gratitude and love. Dostoevsky's own position does not coincide with any of the points of view he presents. He does not offer ready-made answers, but rather reveals the problems created by judicial reform. The essence of his reflections boils down to the need to move away from the notion of the defendant as a point of intersection of the ambitions of the other participants in the trial. In this regard, the religious understanding of the individual as a free and internally inexhaustible world should serve as a moral motivation for judges and lawyers.

Суд — одна из центральных тем романа «Братья Карамазовы». В начале романа семейство Карамазовых собирается в монастыре, чтобы старец Зосима рассудил имущественный спор «Дмитрия Федоровича с отцом его, Федором

1 Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ (HSE-BR-2025-030).

Павловичем»[2]. На эту идею Федора Павловича Зосима иронично отреагировал неточной цитатой из Евангелия: «Кто меня поставил делить между ними»[3]. Этими словами, произнесенными Христом по поводу дележа наследства, вводится важное противопоставление земных благ и духовных ценностей. Во время ожидания опаздывавшего Мити заходит разговор о церковном суде в связи с опубликованной статьей Ивана Карамазова. Статья Ивана, как замечает рассказчик, была написана «по предмету, по-видимому вовсе ему незнакомому», и «между тем многие из церковников решительно сочли автора за своего. И вдруг рядом с ними не только гражданственники, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать. В конце концов некоторые догадливые люди решили, что статья сия есть дерзкий фарс и насмешка». «Но все же я и не совсем шутил…— вдруг странно признался, впрочем быстро покраснев, Иван Федорович» (XIV, 16, 65).

Статья Ивана предстает перед читателем в двойном освещении. С одной стороны, это текст Достоевского, имеющий свои источники, давно привлекающие внимание исследователей. А.М. Буланов возводит идеи статьи к учению славянофилов, в первую очередь А.С. Хомякова[4]. По мнению В.Е. Ветловской, «статья Ивана была, следовательно, чем-то вроде проповеди ультрамонтанства»[5]. С точки зрения С.А. Кибальника, «идеи Ивана воспроизводят убеждения Соловьева, высказанные им еще в “Чтениях о Богочеловечестве” и затем не раз повторенные впоследствии»[6]. К.А. Баршт возводит статью Ивана к книге А.М. Бухарева «О современных духовных потребностях мысли и жизни, особенно русской» (1865)[7]. Позиция каждого исследователя аргументирована и не вызывает принципиальных возражений. При этом сам сплав ультрамонтанских, славянофильских и соловьевских идей позволяет говорить об идейном эклектизме Ивана.

С другой стороны, это текст персонажа, и вопрос об его источнике разрешен непосредственно в романе — это статья профессора церковного права

---

2 *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 14. Л.: Наука, 1976. С. 30 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием римскими цифрами тома, арабскими — страниц). Сразу оговорюсь, что герои романа рассматриваются в статье не с точки зрения поэтики, как плод художественного воображения писателя, и не в наивно-реалистическом плане, как живые люди, а как идеологи, нагруженные важными для Достоевского идеями. Примерно так понимал персонажей Достоевского М.М. Бахтин, когда писал: «Идея, как предмет изображения и как доминанта в построении образов героев, приводит к распадению романного мира на миры героев, организованные и оформленные владеющими ими идеями» (*Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 31).

3 «Кто поставил Меня судить или делить вас?» (Лк. 12: 14).

4 *Буланов А.М.* Статья Ивана Карамазова о церковно-общественном суде в идейно-художественной структуре последнего романа Ф.М. Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 9. Л.: Наука, 1991. С. 124–131.

5 *Ветловская В.Е.* Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб.: Пушкинский дом, 2007. С. 127.

6 *Кибальник С.А.* Спор о церковном суде в романе «Братья Карамазовы» (Ф.М. Достоевский и Вл.С. Соловьев) // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16. № 2. С. 145.

7 *Баршт К.А.* «Разговор» А.М. Бухарева «По поводу предначертаний преобразования русского судопроизводства, о движении русской мысли по вопросу о взаимном отношении между светским и духовным» и спор о церковном суде в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2026. Т. 9. № 2. С. 90–113.

Петербургского университета М.И. Горчакова[8]. Достоевский по понятным причинам не мог назвать имени автора[9], но привел прямые цитаты из его статьи и прозрачно изменил название с «Научной постановки церковно-судного права» на «Основы церковно-общественного суда» и жанр — со статьи на книгу. При этом художественный эффект был рассчитан на то, что читатель соотнесет пересказ статьи Горчакова в романе с ее журнальным оригиналом.

Где Иван «шутит», а где нет, будет понятно из сопоставления его статьи со статьей Горчакова, с одной стороны, и с мнением старца Зосимы — с другой. Поскольку статья Горчакова является частью художественного мира романа, то читателю предоставляется судить, насколько точно Иван излагает содержание опровергаемых им идей. Иван, и его в этом поддерживают священники Иосиф и Паисий, возражает против положения «духовного лица» (Горчакова), что «церковь занимает точное и определенное место в государстве». С точки зрения Ивана, «церковь должна заключать сама в себе все государство, а не занимать в нем лишь некоторый угол» (XIV, 56). Это положение Ивана вызывает одобрение Паисия, «молчаливого и ученого иеромонарха», и восклицание Миусова, «вольнодумца и атеиста»: «Чистейшее ультрамонтанство» (XIV, 31, 57).

Между тем мысль Горчакова передается Иваном в неполном и значительно искаженном виде. Горчаков дает троякое понимание церкви: «*во-первых* — как божественное *установление*, — *во-вторых* — как *общество людей* для религиозных целей, и *в-третьих* — как общество и установление, занимающее *определенное положение в государстве*»[10]. Как видим, автор исходит из двойной, богочеловеческой, природы церкви. «Как божественное установление» церковь не может по определению занимать в государстве «лишь некоторый угол». Но своей человеческой, или видимой, стороной она действительно является частью государства. «Ошибка» Ивана заключается в том, что он не различает видимую и невидимую церковь и строит свою критику лишь на одном из трех определений церкви, даваемых Горчаковым. Такое однобокое понимание церкви, свойственное как ее сторонникам, так и ее противникам, порождает, с точки зрения Горчакова, ложные представления о характере и задачах церковного суда. Собственно, с этого он и начинает свою статью, противопоставляя два вида «церковнополитических направлений»: *бюрократическое* и

---

8 *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 10 т. / Под ред. Л.П. Гроссмана <и др.>. Т. 10. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 490. Примеч. Л.П. Гроссмана.

9 Статья Горчакова была опубликована в 1875 году, в то время как действие романа происходит в 1866 году. Обсуждение проблем, связанных с реформой церковного суда, началось в 1870 году. Статья Горчакова подводит предварительный итог этому обсуждению. Чтобы избежать явного анахронизма, Достоевский скрыл имя автора и превратил статью в книгу. В этой истории Достоевскому важно не соблюсти хронологическую точность, а воссоздать вневременное идейное пространство, в котором реформа церковного суда выступает не как продолжение Судебной реформы и не как ее антитеза, а как частный случай более общей проблемы соотношения церкви и государства, проблемы, которая существовала издревле, но печатное обсуждение которой в России стало возможным лишь в ходе Великих реформ.

10 *Горчаков М.И.* Научная постановка церковно-судного права // Сборник государственных знаний / Под ред. В.П. Безобразова. Т. 2. СПб.: Типография В. Безобразова и Ко, 1875. С. 233.

иерократическое. Представители первого — «чиновники православного исповедания»[11], незнакомые с церковным правом, — стремятся к усилению в церкви государственно-бюрократического начала и предлагают реформу церковного суда проводить по образцу судебной реформы 1864 года[12]. Вторые «стараются удержать положение церковносудебного права, в сущности, in statu quo, т.е. с преобладанием в церковном устройстве, особенно в епархиях, абсолютизма теократии в смысле и духе ультрамонтанства»[13].

«Суд таинства покаяния совершенно чужд всякой публичности, — тайна и неприкосновенность исповеди строго охраняются как церковными правилами, так и современным русским государственным законодательством»[14]. Видами наказаний, выносимых таким судом, являются «благочестивые упражнения» (пост, молитва, благотворительность и т.д.).

Горчаков предлагает провести четкое разделение государственного суда, занимающегося уголовными и гражданскими делами, и церковного суда, который с Божественной стороны регулируется Законом Божиим, а с человеческой — «*правом* в объективном значении этого слова»[15]. С Божественной стороны «круг влияния духовного суда, практикуемого в таинстве покаяния, ограничивается исключительно областью личной нравственно-религиозной и церковной жизни кающегося» и чуждается «всякой публичности»[16].

Таким образом, через церковный суд происходит соединение Божественного и человеческого начал в жизни общества, о чем писал Владимир Соловьев:

> Если истинное богочеловеческое общество, созданное по образу и подобию самого Богочеловека, должно представлять свободное согласование божественного и человеческого начала, то оно очевидно обусловливается как действующею силою первого, так и содействующей силою второго. Требуется, следовательно, чтобы общество, во-первых, сохранило во всей чистоте и силе божественное начало (Христову истину) и, во-вторых, со всею полнотою развило начало человеческой самодеятельности[17].

Иван, выступая против разделения божественного и человеческого начал в церкви, встает на строну иерократов, чем вызывает одобрение православных священников («Бу́ди, бу́ди») и возражение Миусова («Чистейшее ультрамонтанство!»). И то и другое, с точки зрения Горчакова, мало отличаются друг от друга в вопросе о церковном суде. Характерно, что полемическая реплика Миусова вызывает не опровержение, а всего лишь ироническое замечание Паисия: «Э, да у нас и гор-то нету!» (XIV, 57). При этом неясным остается только вопрос о наказании: будет ли государство по-христиански прощать преступников, или церковь «будет судить уголовщину и приговаривать розги и каторгу, а пожалуй, так и смертную казнь?» (XIV, 58).

---

11 Там же. С. 226.

12 О неудобствах, возникающих в этом случае, см.: Гражданин. Газета-журнал политический и литературный. 1873. № 17. С. 498–499; № 19. С. 563–565.

13 *Горчаков М.И.* Указ. соч. С. 226.

14 Там же. С. 245.

15 Там же. С. 234–235.

16 Там же. С. 245.

17 *Соловьев В.С.* Собрание сочинений. Фототип. изд. Т. 3. Брюссель: Жизнь с Богом, 1966. С. 179.

С точки зрения Горчакова, «Церковь — царство не от мира сего: уголовная и судногражданская власть не должна ей принадлежать и несовместима с природою ее»[18]. Но при этом он не отрицает необходимость государственного суда, существующего отдельно от церковного. Вопрос о компромиссе между ними автор даже не ставит. Дело не только в том, что эти суды глубоко различны по своей сути, они охватывают различные сферы жизни человека. Гражданские суды обеспечивают минимальный уровень нравственности в жизни общества, в то время как церковные суды предъявляют к людям постоянно возрастающие нравственные требования. Пока Божественная и человеческая природы не слились воедино, государство не может раствориться в церкви, равно как и церковь не может поглотить в себе государство.

Полагая, что церковь должна поглотить государство, а церковный суд не должен карать уголовные преступления, Иван добавляет: «Преступление и взгляд на него должны бы были несомненно тогда измениться <...>. Если бы все стало церковью, то церковь отлучала от себя преступного и непослушного, а не рубила бы тогда голов» (XIV, 59).

Развивая свою мысль до конца, Иван утверждает, что идея церковного суда, который является единственно возможным судом, состоит не в наказании преступника, а в его возрождении и воскресении. Видя в этом «что-то бесформенное», Миусов считает, что Иван «просто потешается».

«Шутка» Ивана заключается в том, что люди, не верующие в Бога и в бессмертие души, автоматически освобождаются от ответственности за свои преступления, фактически им «все позволено». Этим Иван бросает вызов церкви. Если «компромисс между государством и церковью в таких вопросах, как, например, о суде, <...> в совершенной и чистой сущности невозможен» (XIV, 56), то как церковный суд сможет остановить преступления, совершаемые безбожниками? В этих условиях, как говорит Митя Карамазов, заостряя мысль Ивана, «злодейство не только должно быть дозволено, но и даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения всякого безбожника» (XIV, 65).

Таким образом, стремление к добру оборачивается лишь увеличением зла. В этой «диалектике» Ивана и содержится его насмешка над церковью. Если у Горчакова церковь, не отменяя и не подменяя собой государство, расширяет перед ним возможность творить добро, то у Ивана церковь, поглощая государство, расширяет границы безнаказанного злодейства.

Так же, как и Иван, Зосима не допускает компромисса между церковным и государственным судом: «Суд церкви есть суд единственно вмещающий в себя истину и ни с каким иным судом вследствие сего существенно и нравственно сочетаться даже и в компромисс временный не может» (XIV, 60). Но при этом Зосима, в отличие от Ивана, искренне верит в то, о чем говорит. Высказывания Ивана вызывают у старца сомнение: «Вы не веруете сами ни в бессмертие души, ни даже в то, что написали о церкви и церковном вопросе» (XIV, 65). Преобразование общества «из союза почти еще языческого во единую вселенскую и владычествующую церковь» (XIV, 61) Зосима относит к неопределенному будущему, в котором, правда, не сомневается. Иван же стремится довести до абсурда мысль о замене уголовного суда церковным. Свою истинную пози-

18 *Горчаков М.И.* Указ. соч. С. 237.

цию он выразит позже в разговоре с Алешей (гл. «Бунт»), когда скажет, что «Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо» (XIV, 216), подтверждая его примерами страшных преступлений, совершаемых взрослыми над детьми. Не в силах решить для себя эту проблему («я ничего не понимаю») и даже отказываясь ее решать («я и не хочу теперь ничего понимать», XIV, 222), Иван не согласен платить столь высокую цену за «высшую гармонию» в будущем: «Не стоит она слезинки, хотя бы одного только замученного ребенка» (XIV, 223). Иван рассуждает как язычник, связывающий личное и социальное благополучие с жертвоприношением. Вопрос, который Иван задает Алеше, — согласился бы он «замучить всего лишь одно крохотное созданьице», чтобы «в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой» (XIV, 224), — бессмыслен с точки зрения христианского сознания. Достигнутые таким образом мир и покой — это идеал Великого инквизитора, прямо противоположный христианству. Сам же Иван писал в своей статье, что римское языческое государство, официально став христианским, фактически «лишь включило в себя церковь, но само продолжало оставаться государством языческим» (XIV, 57). Государство как языческое образование нуждается в жертвоприношениях, которые постепенно приобрели вид правовой системы. В христианской церкви все иначе. Христос, как говорит Алеша, отвечая Ивану, «отдал неповинную кровь свою за всех и за всё» (XIV, 225). Поэтому жизнь, по словам брата Зосимы Маркела, «есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай» (XIV, 262).

В отличие от Зосимы и Маркела, Иван связывает гармонию не с внутренним миром человека, из которого она должна распространяться на внешний мир, а с неким предустановленным порядком, смиряющим злую природу человека и лишающим его свободы выбора. Его представление о том, что этот порядок может быть достигнут в результате страдания детей, толкает его на бунт против Бога: «Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему брату вовсе платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно» (XIV, 223).

В данном случае Иван полемически цитирует Жозефа де Местра, который в «Санкт-Петербургских вечерах» говорит устами своего автобиографического героя Графа:

> Мне не составляет труда смириться; признаюсь даже, что если бы я был один и поразившие меня удары причинили боль лишь мне одному, то на все, что происходит в мире, смотрел бы я лишь как на блестящее и величественное зрелище, предавшись восхищению всем своим существом, — но дорого же достался мне входной билет! (le billet d'entrée m'a coûté cher!...)[19]

В отличие от Графа, Иван не готов платить за входной билет столь высокую цену. Причиной является далекое от христианства механистическое понимание общества, в котором одно сосуществует с другим без глубокой органической связи. Именно органическая теория общества, в котором все тесно взаи-

19 *Maistre J.de.* Œuvres complètes. T. 4. Lyon: Librairie Catholique Emmanuel Vitte, 1884. P. 124. В черновых набросках к роману у Достоевского аналогичная фраза звучала ближе к тексту Местра: «Возвращаю билет на вход — как слишком дорого стоит» (XV, 229).

модействуют друг с другом, позволяет Местру понять абсурдность самой постановки вопроса о страдании детей. Отвечая Вольтеру на тот же вопрос, каким мучается Иван, —

> Quel crime, quelle faute ont commis ces enfants
> Sur le sein maternel écrasés et sanglants?[20] —

Местр разразился гневной отповедью:

> Негодное рассуждение! Следствие недостатка внимания и проницательности. Без сомнения, и в Лиссабоне находились тогда дети, как были они и в Геркулануме в 79 году нашей эры, а незадолго до того — в Лионе; как были они, если угодно, и в эпоху всемирного потопа. Когда Господь карает какое-либо общество за совершенные им преступления, он осуществляет правосудие так же, как делаем это в подобного рода обстоятельствах мы[21].

По мнению Местра,

> ребенок страдает, равно как и умирает оттого, что принадлежит к общей людской массе, которая должна страдать и умирать, ибо она испорчена в корне; и в силу вытекающего отсюда печального закона всякий человек, поскольку он — человек, подвержен всем несчастьям, которые только могут обрушиться на человека[22].

Страдания детей для Местра составляют «тайны, может быть, непостижимые, но нужно совершенно утратить разум, чтобы в качестве аргумента против вполне понятного приводить непостижимое»[23].

Страдание ребенка — это страдания всего человечества как единого организма, и ответственность за это распространяется на всех. Иван же, в отличие от Местра, проблему преступления и наказания понимает механистически: одно должно уравновешивать другое. Собирая «некоторые фактики» преступлений против детей и собрав «уже хорошую коллекцию» (XIV, 218), Иван приходит к выводу о том, что в основании мира лежит зло. Как писал Владимир Соловьев, «признавать, что зло сильнее добра, значит не верить в добро, не верить в Бога»[24]. В этом главное отличие Ивана от Зосимы, позиция которого ближе к Местру. Как и Местр, Зосима представляет общество и церковь как живой организм. Это представление восходит к Библии, о чем писал Горчаков:

> В Священном Писании церковь, в смысле общества верующих, сравнивается с телесным организмом. В телесном организме все части тела, все отдельные его члены находятся в тесной органической взаимной связи и объединяются одним физиологическим процессом жизни. Вследствие такой связи между всеми членами, состояние каждого отдельного члена имеет влияние на все прочие члены. Если один член поражается болезнью, его болезненное состояние сообщается прочим членам, и все тело становится больным. Для сохранения здоровья во всем

---

20 Детей, грудных детей в чем грех и в чем вина,
Коль на груди родной им гибель суждена? (Пер. А. Кочеткова.)

21 *Местр Ж. де.* Санкт-Петербургские вечера / Пер. с фр. и прим. А.А. Васильева. СПб.: Алтея, 1998. С. 200–201.

22 Там же. С. 144–145.

23 Там же. С. 203.

24 *Соловьев В.С.* Указ. соч. С. 174.

> организме необходимо употреблять меры против болезней, поражающих отдельные его части. Церковь есть общественный организм («тело Христово»), в котором совершается религиозно-нравственная жизнь ее членов[25].

В мире, где всё взаимосвязано и где все в ответе за всё, никто не может, по словам Зосимы, «ничьим судиею быти. Ибо не может быть на земле судья преступника, прежде чем сам сей судья не познает, что он такой же точно преступник». И когда, познав это, один человек берется судить другого, то и наказывать он должен себя, а не того, кого судит («пострадай за него сам, его же без укора отпусти»): «Ибо был бы я сам праведен, может, и преступника, стоящего предо мною, не было бы» (XIV, 291).

В отличие от Ивана, Зосима верит в добро и в Бога. В основе его мировоззрения лежит оптимистическое представление, что любое преступление будет наказано, а любое наказание имеет в своей основе совершенное преступление. И неважно, что наказывается далеко не всегда конкретный преступник. Только механистическое и материалистическое понимание общества требует строго соответствия, которое далеко не всегда может быть достигнуто.

В духовном мире, по словам Местра, существует «поразительная соразмерность между намерениями и средствами, действием и причиной, болезнью и лекарством». Человечество еще в дохристианский период, осознав свою коренную порчу, пришло к идее «обратимости (*réversibiblité*) заслуг невиновных, заплативших за виновных, и спасения через кровь»[26].

Идея обратимости важна и для Зосимы, но им она понимается принципиально иначе. Местр, рассуждая о жертвоприношениях как об искуплении, говорит об этом в третьем лице и смотрит на проблему не глазами жертвы, а глазами палача, который эту жертву приносит, осуществляя тем самым сакральную функцию. Зосима говорит от первого лица. Сам судья, прежде чем судить преступника, должен осознать, «что и он такой же точно преступник, как и стоящий перед ним, и что за преступление стоящего перед ним, может, прежде всех и виноват» (XIV, 291).

Подлинным наказанием Зосима считает только наказание нравственное, лишенное телесности. Поэтому и ад он представляет как «страдание о том, что нельзя уже более любить» (XIV, 292). Одухотворению человеческого суда, о котором говорят в романе Зосима, Паисий и Иосиф, противостоит материализация небесного суда такими разными персонажами, как Федор Павлович и Ферапонт. Первый, ставя по сомнение сам факт вечной жизни, если и допускает загробную ответственность за свои земные дела, то представляет ее вполне материалистически:

> Ведь невозможно же, думаю, чтобы черти меня крючьями позабыли стащить к себе, когда я помру. Ну вот и думаю: крючья? А откуда они у них? Из чего? Железные? Где же их куют? Фабрика что ли у них какая там есть? Ведь там в монастыре иноки наверно полагают, что в аде, например, есть потолок (XIV, 23).

Ферапонт так же культивирует аскезу, как Федор Павлович разврат. При этом оба они в равной степени демонстрируют свою асоциальность и проявляют собственную зависимость от плоти. Первый — ее ненавидя, второй — ей во всем

---

25 *Горчаков М.И.* Указ. соч. С. 252–253.
26 *Maistre J. de.* Op. cit. T. 5. P. 360.

потакая. Фактически Ферапонт такой же материалист, как и Федор Павлович. Зло представляется ему в материальном обличии, в основном в виде чертей:

> Как стал от игумена выходить, смотрю — один за дверь от меня прячется, да матерой такой, аршина в полтора али больше росту, хвостище же толстый, бурый, длинный, да концом хвоста в щель дверную и попади, а я не будь глуп, дверь-то вдруг и прихлопнул, да хвост-то ему и защемил. Как завизжит, начал биться, а я его крестным знамением, да трижды, — и закрестил. Тут и подох как паук давленный. Теперь надоть быть погнил в углу-то, смердит, а они-то не видят, не чухают (XIV, 153).

Тлетворный дух, распространившийся от трупа Зосимы, в глазах Ферапонта является свидетельством бесовской природы, и он, как и некоторые другие герои романа, поддавшиеся, по мнению рассказчика, соблазну, видит в этом приговор Божественного суда, как бы отменяющего решение человеческого суда, поверившего в святость Зосимы: «Знать, суд-то Божий не то, что человеческий <…>. Вымолвил сие первее всех один светский, городской чиновник, человек уже пожилой и, сколь известно было о нем, весьма набожный, но, вымолвив вслух, повторил лишь то, что давно промеж себя повторяли иноки друг другу на ухо» (XIV, 300). Обвинения в адрес Зосимы и приговор ему, который Ферапонт от имени Бога пытается сформулировать перед паствой и клиром, фактически являются результатом человеческого суеверия, в равной степени свойственного и аскету Ферапонту, и развратнику Федору Павловичу.

Между этими крайними представлениями о духовности и телесности наказания в романе представлена середина в виде «народной легенды», представляющей Божественный суд как единственный справедливый суд. Согласно этой легенде, рассказываемой ямщиком Андреем, Христос, сойдя с креста, освободил всех грешников из ада.

> И застонал ад об том, что уж больше, думал, к нему никто теперь не придет, грешников-то. И сказал тогда аду Господь: «Не стони, аде, ибо придут к тебе отселева всякие вельможи, управители, главные судьи и богачи, и будешь восполнен так же точно, как был во веки веков, до того времен, пока снова приду» (XIV, 372).

Характерно, что в ад отправятся лишь сильные мира сего, в том числе и «главные судьи», чье право судить других приравнивается к преступлению, заслуживающему адского наказания.

Митя — единственный из Карамазовых, кто верит в Бога настоящей народной верой, без малейшего сомнения. Проклиная себя и свою жизнь, он остается преисполненным любви к Творцу («во ад пошлешь и там любить буду и оттуда буду кричать, что люблю Тебя во веки веков…» (XIV, 372)) и его творению («Благословляю творение, сейчас готов Бога благословить и его творение» (XIV, 366)). Эта вера превращает его в «малого ребенка», что неоднократно подчеркивается в романе именно в том месте, где Митя, считая себя убийцей Григория, думает о самоубийстве.

Замышляемое им самоубийство не результат отчаяния и неверия, как самоубийство Свидригайлова или Ставрогина. Это скорее напоминает историю солдата из «Подростка», рассказанную Макаром Ивановичем. Солдат, воротясь со службы, ограбил кого-то, был судим и оправдан присяжными. Не поняв, почему и зачем его оправдали, он, решив сам себя наказать, повесился.

Замысел Мити покончить с собой — это своего рода явка с повинной на высший суд, единственный суд, в справедливость которого он верит. Невинность его души и готовность пострадать вослед Христу подчеркивается цитатой из Гефсиманской молитвы: «Боже, оживи поверженного у забора! Пронеси эту страшную чашу мимо меня!» (XIV, 394).

То, что Григорий остался жив после Митиного удара, Митя воспринимает как чудо, содеянное Богом ему грешному и злодею по молитве его. С этого момента начинается его возрождение, и уже человеческий суд, несправедливый и безразличный, воспринимается им как нечто постороннее по отношению к нему. В.А. Твардовская пишет: «Совершив роковую ошибку, суд присяжных вместе с тем явился для героя своего рода высшим судом, а приговор — “уплатой по итогам” греховной жизни»[27]. Если встать на эту точку зрения, то следует признать, что, по мнению Достоевского, двадцать лет каторги — справедливая плата за пьяные дебоши, потому что никакой другой вины *перед людьми* Митя не чувствует. Поэтому приговор вызывает у него не чувство справедливости, а ощущение поломанной жизни.

Высший суд для Мити — это не приговор присяжных, равнодушных и не склонных к сочувствию людей, а то, как сам он начинает оценивать свою жизнь. И началом возрождения являются не тюрьма и суд, а его взаимное чувство к Грушеньке и «чудесное» спасение Григория.

Как в свое время заметил В.В. Розанов, «только в религии открывается значение человеческой личности. В праве личность есть только фикция, необходимый центр»[28]. Лучшие черты Митиной личности проявляются в кризисный момент его жизни, когда он готов предстать перед Божьим судом с полным доверием и любовью и нести ответственность за свои преступления. На судебном же процессе Митя превращается в точку приложения амбициозных усилий со стороны прокурора, адвоката и любопытства публики.

Видеть в изображении суда в романе сатиру вряд ли возможно. По меньшей мере неубедительной представляется и попытка Б. Конлона прочитать сцену суда сквозь призму бахтиновской концепции карнавала[29]. Перед нами блестящая стилизация судебных речей и высокохудожественная (превосходящая реальные речи) игра юридического психологизма. Суд над Митей — это литературная модель пореформенного суда в целом. Главный вопрос, всегда интересовавший Достоевского, — имеют ли право одни люди судить других. В «Подростке» Версилов говорит: «Чтобы стать судьей других, надо выстрадать себе право на суд» и на возражение Аркадия — «кто честен, тот и судья» — отвечает: «Немного же ты в таком случае наберешь судей» (XIII, 211–212).

Какова позиция самого Достоевского в вопросах суда? Исследователи, работающие с отдельными цитатами, приходят к противоположным выводам. По мнению Л.П. Гроссмана, Достоевский «в 70-е годы выступает решительным противником присяжной адвокатуры и общественных судей»[30]. Другие, как,

---

27 *Твардовская В.А.* Коллективный портрет российских присяжных в романе «Братья Карамазовы» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 16. СПб.: Наука, 2001. С. 173.

28 *Розанов В.В.* Мысли о литературе. М.: Современник, 1989. С. 70.

29 *Conlon B.* Dostoevsky v. The Judicial Reforms of 1864: How and Why One of Nineteenth-Century Russia's Greatest Writers Criticized the Nation's Most Successful Reform // Russian law journal. 2014. Vol. 2. № 4. P. 59–60.

30 *Гроссман Л.П.* Достоевский — реакционер. М.: Common place, 2015. С. 35.

например, Б. Конлон, также утверждают, что «Достоевский постоянно критиковал новую систему как в своих художественных, так и в документальных произведениях»[31]. Противоположного мнения придерживается В.А. Твардовская, полагавшая, что Достоевский был «горячий сторонник судебной реформы»[32].

Реальные судебные случаи, разбираемые Достоевским на страницах «Дневника писателя», не дают оснований для однозначной оценки. Всякий раз Достоевский видит за судебным делопроизводством личность подсудимого и решение суда оценивает с точки зрения не юридического, а человеческого отношения к ней. Он стремится не к осуждению или оправданию, а к пониманию человека. Суд в «Братьях Карамазовых» — это суд вообще, соединяющий в себе два начала: Божественное и человеческое. Приписывать Достоевскому взгляды отдельных персонажей на эту проблему вряд ли возможно. Утопические представления старца Зосимы, отвергающего человеческий суд, не более выражают взгляды самого Достоевского, чем скептические суждения Ивана Карамазова. Позиция писателя заключается в соотнесении различных точек зрения. Речь идет не о том, чтобы найти среднеарифметическое между противоположными взглядами персонажей, а чтобы увидеть возникающие проблемы. Достоевский не дает ответы, а ставит вопросы. Он не считает, что судебная реформа не нужна, а видит в ней новые вызовы, встающие перед обществом. В отличие от профессиональных юристов и политиков, занимающихся совершенствованием судебной системы и перетягивающих ее, подобно канату, то в оправдательную, то в обвинительную сторону, Достоевский фокусирует свое внимание на личности подсудимого. Его интересует не криминальная психология, которая, по его мнению, «о двух концах» и в которой с немалым искусством упражняются перед публикой прокурор и адвокат, а то, что происходит внутри подсудимого в момент суда и после вынесения приговора. Оправдательный приговор, как это было показано в «Подростке», порой может быть не менее губительным для подсудимого, чем обвинительный.

У Достоевского не было позитивной программы, приписывание ему утопических взглядов не отражает сложности его отношения к судебным реформам и их социальным последствиям. В процессе работы над романом Достоевский в «Записной тетради» размышлял о соотношении конечного и бесконечного миров как двух геометрических представлений. Параллельные линии и постоянная сумма углов треугольника существуют только в конечном мире.

> В бесконечности же параллельные линии должны сойтись. Ибо все эти вершины треугольника все-таки в конечном пространстве, и правило, что чем бесконечнее, тем ближе к параллелизму, должно остаться. В бесконечности должны слиться параллельные линии, но — бесконечность эта никогда не придет. Конечный мир — вещественный, бесконечный — духовный. Одного без другого быть не может, «ибо если б не было бесконечности, не было и конечности, немыслима бы она была» (XXVII, 43).

Человеческий суд в романе, как его представляет себе Иван Карамазов, относится к конечному миру и требует строгого соответствия преступления и наказания: «Мне надо возмездие, иначе, иначе ведь я истреблю себя. И возмездие

31 *Conlon B.* Op. cit. P. 8.
32 *Твардовская В.А.* Указ. соч. С. 164.

не в бесконечности, где-нибудь и когда-нибудь, а здесь, уже на земле, и чтоб я его сам увидал» (XIV, 222).

Преступления могут совершаться только в свободном мире. В несвободном мире их быть не может. На этом построено государство Великого инквизитора, где вместо Божественного суда над человеком должен совершиться человеческий суд на Богом[33]. Несвободный мир — это мир конечный, в котором параллельные прямые не могут пересекаться. В бесконечном мире нет ни параллельных прямых, ни вообще какой-либо необходимости, это мир чистой свободы. Но абсолютной несвободы, как и абсолютной свободы, быть не может. Конечный мир, как мы видели, предполагает бесконечный, и наоборот. Божественный суд уходит в бесконечность как внутреннего мира человека с его совестью, так и в бесконечность вселенной с ее идеей бессмертия, требующей нравственного преображения человечества.

Человеческий суд не отменяет Божественного суда, но и Божественный суд не отменяет человеческого. Вопрос об их соотношении не имеет и не должен иметь определенного решения. Достоевский согласен, что «Церковь и государства нельзя смешивать», но, записав это, он продолжает: «То, что смешивают, — добрый признак, ибо значит клонит на церковь» (XXVII, 51). Эта запись была сделана после вынесения приговора народовольцам на процессе 16-ти. Сначала пятеро были приговорены к смертной казни, затем троим она была заменена бессрочной каторгой. Достоевский, не одобряя смертную казнь, вместе с тем признавал, что «государство — не могло помиловать», потому что казнь — это «жертва за идею». В Церкви «нет казни». Искупительная жертва уже принесена Христом, который, будучи осужден человеческим судом, остается единственным нравственным судьей человеческой совести: «Совесть без Бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного» (XXVII, 56).

Роман «Братья Карамазовы» не является критикой и тем более сатирой на суды пореформенной России. Сама судебная система не вызывает у автора каких бы то ни было возражений. Вопрос заключается в том, что человеческий суд, превратившийся в театрализованное действо[34], как показано в романе, не видит стоящего перед ним человека, в отличие от церковного суда, который апеллирует исключительно к совести человека. Следует ли из этого, что церковь и церковный суд должны поглотить в себе государство с его правом судить своих граждан? В идеале, отнесенном в неопределенное будущее, видимо, так и будет, по мысли Зосимы и священнослужителей, но это не снимает вопроса о взаимоотношении государственного и церковного судов. У Достоевского нет готового решения, точнее, его решение лишено принципиальности. Он согласен с тем, что смешивать эти два суда нельзя, и в то же время это смешение

---

33 Ср.: в романе «Подросток» Петр Ипполитович рассказывает, как «в английском парламенте в прошлом веке нарочно назначена была комиссия из юристов, чтобы рассмотреть весь процесс Христа перед первосвященником и Пилатом, единственно, чтобы узнать, как теперь это будет по нашим законам, и что всё было произведено со всею торжественностью, с адвокатами, прокурорами и с прочим… но и что присяжные вынуждены были вынести обвинительный приговор» (XIII, 222).

34 Подробнее см.: *Борисова Т.Ю.* Когда велит совесть. Культурные истоки судебной реформы. М.: Новое литературное обозрение, 2025. О критическом отношении Достоевского к «литературности» судов, подменяющей живых людей художественно-психологическими типами см.: *Schur A.* Wages of Evil. Dostoevsky and Punishment. Evanston: Northwestern University Press, 2012. P. 161–162.

иногда может быть полезно. В этой беспринципности, которую позже Пастернак назовет «беспринципностью сердца», проявился и великий гуманизм Достоевского, и его сдержанное отношение к построению гуманистических утопий.

Библиография / References

Баршт К.А. «Разговор» А.М. Бухарева «По поводу предначертаний преобразования русского судопроизводства, о движении русской мысли по вопросу о взаимном отношении между светским и духовным» и спор о церковном суде в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2026. Т. 9. № 2. С. 90–113.

(*Barsht K.A.* «Razgovor» A.M. Bukhareva «Po povodu prednachertaniy preobrazovaniya russkogo sudoproizvodstva, o dvizhenii russkoy mysli po voprosu o vzaimnom otnoshenii mezhdu svetskim i dukhovnym» i spor o tserkovnom sude v romane F.M. Dostoyevskogo «Brat'ya Karamazovy» // Filosoficheskiye pis'ma. Russko-yevropeyskiy dialog. 2026. Vol. 9. № 2. P. 90–113.)

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963.

(*Baxtin M.M.* Problemy poe`tiki Dostoevskogo. Moscow, 1963.)

Борисова Т.Ю. Когда велит совесть. Культурные истоки судебной реформы. М.: Новое литературное обозрение, 2025.

(*Borisova T.Yu.* Kogda velit sovest'. Kul'turnye istoki sudebnoj reformy. Moscow, 2025.)

Буланов А.М. Статья Ивана Карамазова о церковно-общественном суде в идейно-художественной структуре последнего романа Ф.М. Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 9. Л.: Наука, 1991. С. 124–131.

(*Bulanov A.M.* Stat'ya Ivana Karamazova o cerkovno-obshchestvennom sude v idejno-hudozhestvennoj strukture poslednego romana F.M. Dostoevskogo // Dostoevskij. Materialy i issledovaniya. Vol. 9. Leningrad, 1991. P. 124–131.)

Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб.: Пушкинский дом, 2007.

(*Vetlovskaya V.E.* Roman F.M. Dostoevskogo «Brat'ya Karamazovy». Saint Petersburg, 2007.)

Гроссман Л.П. Достоевский — реакционер. М.: Common place, 2015.

(*Grossman L.P.* Dostoevskij — reakcioner. Moscow, 2015.)

Кибальник С.А. Спор о церковном суде в романе «Братья Карамазовы» (Ф.М. Достоевский и Вл.С. Соловьев) // Проблемы исторической поэтики 2018. Т. 16. № 2. С. 140–157.

(*Kibal'nik S.A.* Spor o cerkovnom sude v romane «Brat'ya Karamazovy» (F.M. Dostoevskij i Vl.S. Solov'ev) // Problemy istoricheskoj poetiki. 2018. Vol. 16. № 2. P. 140–157.)

Твардовская В.А. Коллективный портрет российских присяжных в романе «Братья Карамазовы» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 16. СПб.: Наука, 2001. С. 164–174.

(*Tvardovskaya V.A.* Kollektivnyj portret rossijskih prisyazhnyh v romane «Brat'ya Karamazovy» // Dostoevskij: Materialy i issledovaniya. Vol. 16. Saint Petersburg, 2001. P. 164–174.)

Schur A. Wages of Evil. Dostoevsky and Punishment. Evanston: Northwestern University Press, 2012.

Conlon B. Dostoevsky v. The Judicial Reforms of 1864: How and Why One of Nineteenth-Century Russia's Greatest Writers Criticized the Nation's Most Successful Reform // Russian law journal. 2014. Vol. 2. № 4. P. 6–62.

Татьяна Борисова

«Гражданин» юрист

Судебная власть на страницах еженедельника кн. В.П. Мещерского в 1873 году[1]

Tatiana Borisova

«Citizen» Lawyer: The Judiciary in the Pages of V.P. Meshchersky's Weekly Magazine in 1873

Татьяна Борисова
Петрозаводский государственный университет / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики, Санкт-Петербург, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук, PhD
tyuborisova@gmail.com.

Ключевые слова: еженедельник «Гражданин», публичная сфера, Судебная реформа, экспертное знание, Российская империя, юридическая профессия, Ф.М. Достоевский

УДК: 94(470)"18":321.7:316.77
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_158

В статье рассматривается печатная полемика об экспертном юридическом знании в Российской империи периода Великих реформ, инициированная еженедельником «Гражданин» в начале 1870-х годов. Анализ того, как консервативная печать рассматривала эту тему, позволяет более нюансированно рассмотреть специфику российской публичной сферы и контекста реформы и контрреформы судебной системы. С одной стороны, политика гласности способствовала развитию самых широких возможностей обсуждения судебной практики. Но, с другой стороны, в печати разгорелась агрессивная полемика о том, есть ли вообще надежная юридическая экспертиза. Из-за взаимного обесценивания «Гражданина» и его «либеральных» оппонентов долгое время оставалась в тени обозначенная в этой полемике проблема «чести» и ответственности судебных деятелей и новой «общественной власти».

Tatiana Borisova
Petrozavodsk State University / National Research University — Higher School of Economics, St. Petersburg, senior researcher; PhD
tyuborisova@gmail.com.

Keywords: weekly magazine «Citizen», public sphere, Judicial reform, expert knowledge, Russian Empire, legal profession, F.M. Dostoevsky

UDC: 94(470)"18":321.7:316.77
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_158

The article examines the public debate about the problems of expert legal knowledge in the Russian Empire during the Great Reforms, initiated by the weekly newspaper «Grazhdanin» (Citizen) in the early 1870s. The author demonstrates that this understudied aspect of the conservative press sheds light on a more nuanced understanding of the Russian public sphere and the context of reforms and counter-reforms in the judicial system. On the one hand, the policy of *glasnost* facilitated the development of the broadest possible opportunities for discussing judicial practice. However, on the other hand, an aggressive debate erupted in the press about the existence of reliable legal expertise. Behind the façade of mutual devaluation of «Grazhdanin» and its «liberal» opponents, the debate highlighted issues of «honor» and responsibility of judicial officials and the new «public authority.»

Отец ругает ребенка за украденные у матери конфеты и обещает высечь. Тот нисколько не раскаивается, а, наоборот, заявляет:

— Ну нет, папа, я украду, а ты меня не высечешь.

— Это что такое?

Да потому что я на тебя пожалуюсь мировому судье. Нынче я право имею![2]

---

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 24-18-00785 «"Гражданин" Достоевского: концепция, полемика, атрибуция, исследование (1872–1874)» (URL: https://rscf.ru/project/24-18-00785/)).

2 Гражданин. 1873. № 38. С. 1037.

Приведенная сатирическая зарисовка — один из многих критических выпадов еженедельника «Гражданин» 1873 года против новой системы судопроизводства. Обличения «Гражданином» реформ 1860-х–70-х годов известны, особенно во второй этап издания еженедельника (1882–1914) — уже при новом царствии. Тогда кн. Мещерский открыто воспевал свертывание «правительством 2 марта» реформ «правительства 19 февраля»[3]. Но в начале 1870-х годов победа консервативного курса была еще отнюдь не очевидна, и поэтому аргументы «Гражданина» против реформированного суда заслуживают внимания. Они были особенно ярко сформированы в 1873 году, когда редактором стал Ф.М. Достоевский[4]. Тогда, усиленный рубрикой «Дневник писателя», еженедельник продолжил экспертные[5] нападки на обновленные суды, споря не только с «либеральными», но и с профессиональными юридическими изданиями. Соединение моральной и профессионально-юридической критики реформированного правосудия — значимый аспект публичной полемики, ранее не привлекавший внимание исследователей.

Дискуссия о развитии публичной сферы и властных полномочий экспертного знания в Российской империи является одной из самых живых в современной историографии. Традиционно 1860-е–70-е годы считаются временем больших возможностей, залогом которых стала гласность — публичное обсуждение общественно значимых проблем. О ее важности напоминают редакторы коллективной монографии о режимах развития публичной сферы в России Т.М. Атнашев, М.Б. Велижев и Т.В. Вайзер[6]. Они спорят с коллегами, указывающими на слабость российской культуры дебатов, связанную с недостаточной властью экспертов, которые могли бы противопоставить государственной власти либеральную идеологию самоорганизующегося общества[7]. Спорящие между собой исследователи публичной сферы при этом, к сожалению, почти не учитывают историческую литературу о впечатляющем развитии общественных организаций и экспертных сообществ — журналистов, юристов, медиков, — то есть профессионального класса в России второй половины XIX века[8]. Профессиональный активизм при этом имел огромный политический потен-

---

3 *Карцов А.С.* Русский консерватизм второй половины XIX — начала XX века (князь В.П. Мещерский). СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004.

4 Публичная полемика современников по поводу работы Ф.М. Достоевского в «Гражданине» в 1873 году уже подробно изучалась. См.: *Захарова О.В., Викторович Ф.М.* Достоевский в русской критике, 1845–1881. Коломна: Издательский дом «Лига», 2021. С. 264–276.

5 Согласно Национальному корпусу русского языка словоформа «эксперт» устойчиво фиксируется с начала 1870-х годов именно в судебных речах.

6 *Атнашев Т.М., Велижев М.Б., Вайзер Т.В.* Двести лет опыта: от буржуазной публичной сферы к российским режимам публичности // Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России / Под ред. Т.М. Атнашева, М.Б. Велижева, Т.В. Вайзер. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 5–81.

7 *Калугин Д.Я.* «Много спирашася, не обретоша истинны», или Поэтика коммуникации власти и общества в России древней и новой // «Синдром публичной немоты»: история и современные практики публичных дебатов в России / Под ред. Н.Б. Вахтина, Б.М. Фирсова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 47–91; *Энгельштейн Л.* «Комбинированная» неразвитость: дисциплина и право в царской и советской России // Новое литературное обозрение. 2001. № 49. С. 31–49.

8 См. например: *Тисье М.* Литература правовой популяризации и употребление языка (конец XIX — начало XX века) // Синдром публичной немоты. С. 92–114.

циал, который волновал современников. В этой связи экспертные сообщества формировались в ситуации «своего рода симбиоза развивающейся публичной сферы и государства»[9].

В русле этой историографической дискуссии представляет интерес «Гражданин», резко выступавший по вопросу об экспертном знании в пореформенный период. Еженедельник князя Мещерского традиционно описывается исследователями как печатный орган консерваторов, субсидировавшийся из казны для противодействия «увлечениям либерализмом». Взаимные обвинения в продажности и несамостоятельности «либеральных» и «охранительных» деятелей и их изданий, кажется, уводят исследователей от рассмотрения полемики по существу.

В центре данной статьи выпады «Гражданина» против публики и ее героев — «либеральных судебных деятелей». За фасадом взаимного обесценивания «Гражданина» и его «либеральных» оппонентов («Голоса», «Санкт-Петербургских ведомостей» и др.) важно увидеть, что критика еженедельника Мещерского была хорошо подготовлена. Какими данными подкреплялось обличение судебного «самовластия»? От чьего имени и кого «Гражданин» призывал не обольщаться реформированным судом? Какие болевые точки нового суда он находил и с какой целью бил по ним? Ответы на эти вопросы проливают свет не только на историю публичной дискуссии о реформированном суде. Они позволяют представить более широкий контекст антилиберальной критики как поиска «национального» пути. За критикой новых судебных (и земских) учреждений проступало требование Ф.М. Достоевского, развитое затем В.С. Соловьевым, перейти от «реформы народного тела» к «реформе духа», которая бы вышла за рамки заимствованных либеральных форм[10].

Литература и политика в освещении «Гражданином» судебной реформы

Юридическая и судебная тематика была одной из ключевых в еженедельнике кн. Мещерского с первого года издания. «Гражданину», в отличие от многих других изданий, изначально был дозволен юридический отдел[11]. Однако свои выпады против правосудия Мещерский публиковал не только в юридическом, но и во всех других отделах своего издания, включая заключительную развлекательную рубрику «последняя страница»[12]. Именно там был опубликован анекдот про разговор сына с отцом, которым открывается статья.

Анекдотам Мещерский уделял особое внимание. Они позволяли самому неразвитому читателю почерпнуть ощущения несоответствия высокого пафоса

---

9 *Зубков К.* Литературные премии эпохи «Великих реформ» в компаративной перспективе: Уваровская награда для драматургов как институт публичной сферы // Несовершенная публичная сфера. С. 173.

10 См. об этом: *Парсамов В.С.* Ф.М. Достоевский в творческом сознании В.С. Соловьева // Труды Института российской истории РАН. 2023. № 17. С. 333–370.

11 *Сонина Е.С.* Петербургская универсальная газета конца XIX века. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004. С. 208–209.

12 Ее постоянным автором был сам кн. Мещерский (см.: *Викторович В.А., Панюкова Т.В.* Примечания к переписке Ф.М. Достоевского и В.П. Мещерского // Неизвестный Достоевский. 2017. № 1. С. 95).

преобразований и их убогой реализации. Подобно диалогу отца и сына, во многих сатирических историях присутствовала фигура, связанная с новым судом. Богатый московский адвокат отказывал бедной старушке-вдове в помощи по той причине, что она из мещан, а он помогает только просящим из купцов. «Жидок» жаловался мировому судье, «с которым делал дела», на несправедливости. Крестьянин растолковывал мировому судье, что украл от голода, а тот удивлялся, что хотя часто бывает голоден, но сбруй не крадет[13].

Если сатирические зарисовки с последней страницы были самой простой беллетризованной формой критики новых судов, то рубрика «Дневник писателя», заведенная уже хорошо известным Ф.М. Достоевским, достигала той же цели более сложными средствами. Уже во втором номере Гражданина появился его известный очерк «Среда», обличавший корыстные апелляции защитников к общественным язвам для выгораживания своих клиентов и своих интересов[14]. Позднее в романе «Братья Карамазовы» эту уловку будет использовать не только адвокат Фетюкович, но и свидетель Ракитин. Последний выступал с обличениями Мити по черновику своей статьи, используя судебный процесс как общественную трибуну.

«Гражданин» обличал милостивые приговоры присяжных во всех своих отделах. Сатирические выпады на «Последней страничке» были самыми прямолинейными. Так, например, сообщалось, что присяжные оправдали обвиняемого в отцеубийстве и покушении на матереубийство с отягчающими обстоятельствами. Более того, они даже предприняли между собой подписку для учреждения в одном из российских университетов стипендии имени обвиняемого. Заканчивалась история словами председателя суда к оправданному: «Идите и подобных преступлений все-таки впредь не совершайте»[15].

Описанный анекдот самым доступным образом передавал основную мысль большого обзора «Преобразование суда присяжных» из предыдущего, 51, номера[16]. Этот обзор гласил, что в европейских государствах, за исключением Англии, суды присяжных представляли собой «поразительные примеры уродливости правосудия». Оперируя материалами иностранных газет (оправдания горничной, укравшей бриллианты хозяйки, сборщика податей, похитившего собранное), «Гражданин» разъяснял, что «объяснением такого приговора служат только инстинкты болезненно-демократического чувства». Еженедельник констатировал, что, основываясь на «личном только и внутреннем убеждении», присяжные «впадают в ошибки и увлечения по вопросам права и нравственности, по коим не должно быть колебания мысли»[17]. Нередко присяжные при этом подвластны влиянию самого энергичного из них.

Выступления «Гражданина» против суда присяжных разительно отличались от сочувственного отношения к нему в столичной печати и в нарождавшемся юридическом сообществе, с его центром в Санкт-Петербурге. В исследованных мной диссертациях 1860-х–70-х годов кандидатов-юристов Санкт-Петербургского университета о суде присяжных не было ни одного выпускного сочинения, где бы подвергалась сомнению применимость этого института в рос-

13 Гражданин. 1873. № 49. С. 1323.
14 Гражданин. 1873. № 2. С. 32–36.
15 Гражданин. 1873. № 52. С. 1145.
16 *В.* Преобразование суда присяжных. Гражданин. 1873. № 51. С. 1371–1372.
17 Там же. С. 1372.

сийских реалиях[18]. Важно отметить, что в совокупности диссертаций самым цитируемым из российских специалистов по этому вопросу был А.Н. Буцковский, отстаивавший свободу внутреннего убеждения присяжных[19]. Еще более радикальную позицию занимал известный судебный деятель А.А. Квачевский — в 1873 году было опубликовано его подробное руководство для присяжных. В нем немало внимания было уделено спору с критиками оправдательных приговоров присяжных. В понятных простому читателю выражениях уважаемый правовед отстаивал самое широкое понимание права присяжных проявлять снисхождение[20].

Такую же позицию разделяли влиятельные петербургские газеты, имевшие репутацию «либеральных». Однозначно поддерживая новые судебные учреждения, они стремились нивелировать высказывания издателя и редактора «Гражданина» как бессмысленные и комические. Чтобы избежать повторений[21], суммируем общий настрой столичных газет — в дискуссии о новом суде они выступили защитниками публики от «неуважительных» суждений «Гражданина».

Надо сказать, что, спустя полгода своего редакторства в «Гражданине», в 1873 году Ф.М. Достоевский ответил критикам. На обвинения в ретроградности он разъяснял, что позиции еженедельника по всем вопросам самостоятельны и никто не мог бы обвинить «Гражданина» в «лакействе»[22]. Этим понятием Достоевский обозначал и обличал «партийность» в российской общественной жизни, когда, как ему казалось, принадлежность к прогрессивному кругу предполагала некоторый набор позиций по «современным вопросам». Суд присяжных представлялся в публичной сфере 1860-х–1870-х годов как «прогрессивное» явление, критика которого автоматически воспринималась как «антилиберальная» и ретроградная.

Экспертные материалы «Гражданина» о деятелях реформированного суда

Литературную критику современного суда Мещерский совмещал с материалами экспертного характера. Неслучайно в 1872 году Мещерский пригласил на должность редактора еженедельника известного публициста, окончившего юридический факультет Харьковского университета с дипломом кандидата, Г.К. Градовского. Когда в 1873 году на его место пришел Ф.М. Достоевский,

18 Были изучены все диссертации, сохранившиеся в фонде Санкт-Петербургского университета Центрального Государственного Исторического Архива Санкт-Петербурга. Ф. 14. Оп. 11. См. подробнее: *Борисова Т.Ю.* Когда велит совесть: Культурные истоки Судебной реформы в России. М.: Новое литературное обозрение, 2025. С. 506–519.

19 *Буцковский А.Н.* О приговорах по уголовным делам, решаемым с участием присяжных заседателей. СПб.: Типография Второго отделения Собственной его императорского величества канцелярии, 1866.

20 *Квачевский А.* Суд присяжных по русским законам: Руководство для присяжных заседателей. СПб.: Типография Ф.С. Сущинского, 1873.

21 О.В. Захарова и В.А. Викторович собрали и проанализировали все критические отклики на «Дневник писателя» 1873 года: *Захарова О.В., Викторович В.А.* Указ. соч. С. 264–276.

22 Здесь и далее: Гражданин. 1873. № 27.

сотрудничество с яркими, уже писавшими для «Гражданина» юристами — прежде всего с К.П. Победоносцевым и В.Ф. Пуцыковичем — продолжилось. Во время редакторства Достоевского последний стал секретарем редакции. Авторству Пуцыковича принадлежало большинство статей по юридической тематике в «Гражданине».

Если известный правовед, профессор, сенатор и член Государственного совета с 1872 года К.П. Победоносцев был уважаемым экспертом-юристом, то сама фигура В.Ф. Пуцыковича и его экспертиза были гораздо более спорными. Сын заштатного причетника из Гродненской губернии, в разные годы он рекомендовался по-разному, начиная от обладателя диплома домашнего учителя Санкт-Петербургского университета до доктора прав Краковского или Венского университетов. Возможно, он и имел опыт адвоката, как настаивал, но ученых трудов не публиковал и реализовывал себя исключительно в журналистском, а позже издательском деле[23]. С людьми такого разного масштаба, как Победоносцев и Пуцыкович, Мещерского и Достоевского объединяло неприятие роли России как отстающей ученицы Западной Европы. Адвокатура как заимствованное оттуда нововведение вызывала особенное раздражение «Гражданина». Как будет показано ниже, он стремился разоблачить опасность привнесенных извне, с точки зрения охранителей, политических амбиций российских защитников.

Протестуя против пафосной риторики присяжных поверенных, «Гражданин» утверждал, что в ее основе лежало самовосхваление западной адвокатуры. Образцы такого самовосхваления наполнили российский печатный рынок еще накануне Судебной реформы и были представлены в российской юридической периодике 1873 года. Переводные произведения французских и немецких юристов выступали своеобразным ориентиром для новой профессиональной группы[24].

Так, в нескольких выпусках журнала Московского юридического общества «Юридический вестник» с 1872 года публиковался перевод с французского под названием «Новейшая адвокатура». В нем воспевался «новый тип адвоката». Это был

> простой гражданин, всегда готовый защищать идеи справедливости и свободы, лежащие в основании законодательства, вышедшего из рук учредительного собрания, враг предосудительных сделок и политических возвышений, которые отвергаются совестью, господин в своей области, которая есть право[25].

Безусловно, слова о том, что адвокат «господствует» в области права, были неприменимы к Российской империи, где законодательная власть была сосредоточена в руках императора, а сама идея учредительного собрания, к которому отсылал в приведенной выше цитате «Юридический вестник», однозначно от-

---

23 *Викторович В.А.* В.Ф. Пуцыкович // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. Т. 5. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. С. 183–185.

24 Например, выпускник московского юридического факультета 1850 года, известный деятель тверского земства А.М. Унковский издал ставшие популярными переводы: с английского — «Опыта теории косвенных улик» Уильза, с немецкого — «Руководства к судебной защите» и «Уголовного судопроизводства в Англии, Шотландии и Северной Америке» Миттермайера, «Судебной медицины» Шаунштейна.

25 Юридический вестник, издаваемый Московским юридическим обществом. 1873. Кн. 10–11. С. 83.

сылала к революции. Но стремление к самостоятельной профессиональной власти служителей Фемиды отчетливо читалось на страницах этого издания. Авторитетный журнал российских юристов, печатавшийся в типографии Московского университета, формировал ценностные ориентиры нарождавшегося экспертного сообщества, подчеркивая его высокое общественное значение. Об этом ясно высказывался профессор С.А. Муромцев, ставший редактором «Юридического вестника» чуть позже, в 1878 году: журнал «должен служить средством для влияния на публику вне университета»[26].

«Гражданин» осознавал высокую степень этого влияния и стремился показать, что переводная литература об успехах европейской адвокатуры нерелевантна для Российской империи. Она приводит к опасным увлечениям и искаженным представлениям о границах профессиональной власти юристов. Эту мысль еженедельник Мещерского стремился подтвердить фактами. Так, в 49-м номере «Гражданина» за авторством Владимира Пуцыковича была опубликована заметка под названием «Санкт-Петербургский совет присяжных поверенных в роли законодателя»[27]. В ней сообщалось, что Московское юридическое общество 26 ноября 1873 года посвятит свое очередное заседание вопросу о том, имеет ли право совет присяжных поверенных экзаменовать желающих вступить в совет, если они отвечают требованиям закона. Такая практика уже более двух лет действовала в столичном совете присяжных поверенных — корпоративном органе управления адвокатурой.

Пуцыкович указывал, что этот вопрос заслуживает обсуждения, но только не со стороны юристов, а со стороны высших инстанций. «Гражданин» не преминул подчеркнуть, что над юристами стоит законодатель, и он этот вопрос уже разрешил. В заметке доказывалось, что ни буквально, ни по общему смыслу закона совет присяжных поверенных не имеет права вводить какие-либо испытания, кроме проверки наличия представленных документов и сведений о нравственных качествах. Пуцыкович напоминал, что составители Судебных уставов отвергли идею проводить экзамен для защитников при судебной палате, поскольку такая процедура ставила экзаменационный комитет выше «всего ученого сословия профессоров университета, удостоверивших юридическое образование кандидата».

В заключительной части статьи «Гражданин» прямо писал, что экзамен для кандидатов в присяжные поверенные нарушает не только специальные законы о суде, но и общие законы. Он указывал, что в российской государственной системе успешно сданные экзамены дают права определенного состояния. Поэтому, например, учебные учреждения своей властью не могут установить новые или изменять существующие экзамены. Такого рода экзамены устанавливаются законодательной властью (их описание можно найти в различных сборниках законодательства). Введением незаконного экзамена столичный совет присяжных поверенных лишал прав состояния лиц, которые по утвержденной законом процедуре, представив необходимые документы, имели право быть принятыми для исполнения обязанностей присяжных поверенных.

---

26 Цит. по: *Аронов Д.В.* Первый спикер. Опыт научной биографии Сергея Андреевича Муромцева. М.: ИГ «Юрист», 2006. С. 47.

27 Здесь и далее: *В-ръ П-чъ.* Санкт-Петербургский совет присяжных поверенных в роли законодателя // Гражданин. 1873. № 49. С. 1306–1307.

Переходя в наступление, Пуцыкович писал, что, «кажется, можно по пальцам пересчитать действительных юристов среди наших присяжных поверенных». «Действительным юристам» «Гражданин» противопоставлял «известных юристов» из Санкт-Петербургского совета присяжных поверенных. По мнению еженедельника, они были известны лишь тем, что сорвали большой куш по итогам выигранного процесса или защищали известных личностей. Пуцыкович представлял читателю нелепую, с его точки зрения, картину, когда профессора-юристы Пахман, Таганцев и другие, «известные своими научными достижениями и участием в законодательной работе, должны держать экзамен перед людьми неизвестными ни науке, ни юридической литературе».

В самом конце статьи припоминался опыт западной Европы, где монополия адвокатов привела к тому, что само обозначение этой профессии стало «бранным словом». Присвоение права экзаменовать адвокатов приводит к той же монополии. Такая ситуация возможна только потому, что практика столичного совета присяжных поверенных еще не была рассмотрена высшими инстанциями. Этот итог подчеркивал суть статьи — Владимир Пуцыкович указывал на напряжение между самопровозглашенной властью российских адвокатов и настоящей единственно легитимной законодательной властью под началом монарха. Себя же «Гражданин» позиционировал на стороне государства, как бы обращая его внимание на превышение полномочий органа общественной власти. Мотивом выступала защита интересов тех, кто может быть несправедливо не допущен к работе присяжным поверенным в результате «незаконного» экзамена.

«Взаимное обольщение» российских юристов

Большая статья «Гражданина» была посвящена критике идеи Московского юридического общества провести съезд юристов[28]. В отличие от журналиста Пуцыковича, ее автор К.П. Победоносцев особо настаивал в письме Достоевскому «соблюсти величайшее молчание относительно автора. Это очень для меня существенно»[29]. Действительно, статья была резкой, и анонимность должна была скрыть автора, выказывавшего большую осведомленность о кадровых сложностях на юрфаке Московского университета.

Статья заостряла проблему качества подготовки тех, кто называл себя юристами. Эта тема обсуждалась на страницах «Гражданина» уже в первый год издания[30]. И в 1872 и 1873 годах еженедельник не единожды указывал на «ненаучность преобладающего в наше время в нашем юридическом образовании утилитарного направления». Под последним понималось стремление выпускников-юристов занять высокооплачиваемые должности в системе реформированного суда.

Неудивительно, что «Гражданин» высказывался резко против плана ввести «игру в суды» (разыгрывание недавних судебных процессов) для студентов

---

28 *** <*Победоносцев К.П.*>. Съезд юристов в Москве // Гражданин. 1873. № 44. С. 1173–1175.

29 Цит. по: *Викторович В.А., Панюкова Т.В.* Указ. соч. С. 88.

30 *Москвич*. Московские заметки // Гражданин. 1872. № 26. С. 255; *Пуцыкович В.* Наше юридическое образование. Статья 2 // Гражданин. 1872. № 31. С. 463–470; *Правовед Х**.* Студент, лицеист и правовед // Гражданин. 1873. № 48. С. 1294–1295.

старших курсов юридического факультета столичного университета[31]. Профессор уголовного права Таганцев также протестовал против этой идеи и опровергал ее как слух. «Игра в суды, — свидетельствовал тот, — не имеющая ни научного, ни практического значения и не соответствующая существу университетского образования, никогда не входила в число предполагаемых практических занятий». Радуясь опровержению, «Гражданин» резюмировал, что такое направление придало бы образованию юристов «фельетонный» характер.

«Фельетонное» понимание публично вершившегося правосудия, культивируемое на страницах пореформенной печати, было особенностью времени. Своими анекдотами о российском суде «Гражданин» доводил его до крайности. Действительно, уже с первых открытых для публики судебных процессов 1866 года издатели видели в них сенсационный товар, который привлечет читателей[32]. В начале 1870-х годов развлекательное понимание состязательных процессов стало реальностью, над которой иронизировала печать[33] и которую позднее изобличил Достоевский в «Братьях Карамазовых».

С этой точки зрения стремление юристов провести свой профессиональный съезд могло укрепить их силу в публичном поле, и именно против этого выступал «Гражданин». В критической заметке о планируемом съезде юристов Победоносцев прямо указывал на то, что эта инициатива является продолжением «утилитарного» понимания юридической экспертизы. Статья начиналась с того, что кафедры московского юридического факультета пустуют, поскольку, в отличие от науки, практика сулит почет и материальные блага и возможность «учиниться “властью”»[34].

Само понятие «юрист» представлялось ему очень спорным в «мутной воде» российских реалий:

> Основательные юридические сведения слишком мало распространены в нашем обществе, да и не могут быть достоянием массы. От этого всякому шарлатану, спекулирующему для тех или иных целей на звание юриста, очень нетрудно, с помощью жаргона, составленного из разных вкось и вкривь употребляемых терминов, и с помощью гладких и громких фраз, на которые мы все мастера, — не только бросить пыль в глаза простому человеку, но и ввесть в заблуждение официальных ценителей.
>
> Словом сказать, наш рынок юристов о сию пору стоит еще в мутной воде, в которой очень удобно ловить всякую рыбу. К довершению путаницы — юридические знания, в ходячем о них понятии, смешались у нас с либеральными представлениями всякого рода до того, что весьма редко одно отличается от другого[35].

---

31 *Пуцыкович В.* Наше юридическое образование… С. 463–470.

32 См. об этом *Борисова Т.Ю.* Публика, гласность и границы дозволенного накануне открытия российских реформированных судов в 1866 г. // Уральский исторический вестник. 2025. № 2 (87). С. 35–44.

33 Так, например, в передовой статье «Санкт-Петербургских ведомостей» от 1 (13) января 1873 года был помещен сатирический диалог редактора газеты с публикой:
— А о последнем процессе что скажете? — О растлении, что ли? Ничего… жаль только, есть пропуски… Но если б такие процессы почаще, то можно было бы еще читать газеты…
— Да не каждый же день случаются растления, но каждый день скандалы! Подумайте…
— Да это уже не мое дело, да мне надоело, что нет ничего пикантного… Я в этом году подписался на другую газету.

34 *** <*Победоносцев К.П.*>. Съезд юристов в Москве. С. 1174.

35 Там же.

Из приведенной цитаты видно, как выстраивался идеологический аргумент. Во-первых, автор показывает, что принадлежность к корпорации юристов часто сводится к имитации владения специальным языком. Во-вторых, он указывает, что эта имитация не бескорыстна — а принята на некоем «рынке юристов». В-третьих, на этом рынке юридическое и либеральное часто смешивается. Так, читателя постепенно подводят к особому «типу “либералов судебного дела”». Каждому из них «нетрудно с помощью известных терминов выставить себя юристом и прослыть за юриста». В самом начале своего высказывания о российских юристах таких имитаторов автор однозначно называл «шарлатанами». Вполне естественно у читателя выстраивалось тождество между «типом «“либералов” судебного дела» и шарлатанами. В заключении «Гражданин» противопоставлял «взаимному величанию и взаимному обольщению» сомнительных юристов тихое служение — «делать каждому в своем кругу свое дело». Реальные дела без громких фраз он противопоставлял «пустому разглагольствованию по так называемым общим вопросам».

Победоносцев неслучайно заботился о том, чтобы скрыть свое авторство. Отрицание в его заметке необходимости обсуждения общих вопросов юридической корпорации, заявлявшей о себе как об основе независимой судебной власти, выглядело для современников ретроградным. Оно как будто возвращало их к реалиям дореформенного времени, когда чиновничество и канцеляристы были носителями юридического знания. Так было в середине 1840-х годов, когда выпускник Училища правоведения К.П. Победоносцев только начинал свою карьеру. Юридическое образование, да и вообще высшее или даже среднее образование, не было обязательным для судебных чиновников на ответственных позициях губернских прокуроров, председателей губернских палат уголовного и гражданского суда, обер-прокуроров Сената. Как показывают исследования Д.О. Серова и Р. Уортмана, около половины чиновников на этих должностях вообще не имели среднего и высшего образования[36].

Судебная реформа, как подчеркивал «Юридический вестник» в 1873 году, требовала укрепления профессиональных стандартов юриспруденции. Поэтому в своей январской книжке профильный журнал публиковал большую статью об опыте юридических съездов в Германии[37]. Они представляли собой желанный образец — *Juristentag*, т.е. «коллективный выразитель просвещенных законодательств», как подчеркивал часто упоминавшийся в российской юридической литературе и обильно переводившийся на русский профессор Миттермайер[38].

Объемная статья о съездах германских юристов завершалась любопытной сменой регистра — апелляция к науке и профессиональным основам правосудия сменялась упованием на благословение Господа отечественных юристов в обретении «полного торжества дорогих начал права и справедливости». Благословение первому российскому съезду юристов должно было привести к устранению «прискорбных уклонений, замечаемых ныне в тех или иных дея-

36 *Серов Д.О.* Корпорация юристов на государственной службе Российской империи: истоки возникновения // Юридический мир. 2016. № 12. С. 40–45; *Уортман Р.* Властители и судии. Развитие правового сознания в императорской России / Пер. с англ. М.Д. Долбилова при участии Ф.Л. Севастьянова. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

37 *Кохнов В.И.* О съездах германских юристов // Юридический вестник. 1873. Январь. С. 1–13.

38 Там же. С. 9.

телях новых судов». Они, оптимистически резюмировал «Юридический вестник», «устранятся при свете коллективного знания и науки», и «судья воспитает в себе пока слабое сознание в нем чувства гражданского долга».

Как видим, ведущий юридический журнал в обсуждении практического профессионального вопроса обращался к религиозному дискурсу. Схожим образом в это же самое время — в начале 1873 года — Достоевский в очерке «Среда» в «Гражданине» обосновывал именно христианской верой народа необходимость пересмотреть приемы защиты в обновленном суде.

Напоминание о божественной силе, стоящей выше профессиональной компетенции юристов, в изданиях противоположных идеологических лагерей очень интересно. Можно предположить, что автор статьи о необходимости русского съезда писал о божественном благословении чисто риторически. Однако, возможно, апелляция к богу показывала, что сторонники независимой судебной власти понимали уязвимость своей опоры на заимствованные в Западной Европе учреждения и практики. В любом случае то, что наиболее уважаемый юридический журнал начала 1870-х годов в обсуждении практических задач судебной власти опирался на религиозный дискурс, как и «мракобесный» «Гражданин», любопытно и требует дальнейшего исследования[39].

Итоги: а судьи кто?

«Гражданин» периода редакторства Достоевского сделал много, чтобы указать на нерелевантность для Российской империи не только европейских образцов правосудия, но и публичной политики, которые утверждались судебной и земской реформами. Их самым тонким местом еженедельник считал «общественных деятелей». В представлении «Гражданина» они стремились вырвать инициативу у государства и направить новые учреждения к утверждению заимствованных в Западной Европе идеалов свободы.

Свою антизападную и антилиберальную позицию Мещерский сформулировал более воинственно в период свертывания курса Александра II в новом царствовании. Так, в 1884 году в продолжаемой и после ухода с редакторства Достоевского рубрике «Дневник» Мещерский прямо писал, что «бюрократический либерализм» извратил благие устремления власти неправильными «реформами»:

> ...дали свободу миллионам народа и назвали это *освобождением крестьян*; дали свободу тысячам земских гласных говорить о своих нуждах и радеть для них и назвали это *земской реформой*; дали свободу судить преступников при самых утонченных условиях свободы и назвали это *судебной реформой*; дали свободу каждому грамотному писать для вразумления или для извращения мыслей других и назвали это *реформой печати*[40].

В изображении «Гражданина», как видно из приведенной цитаты, реформы подменились бессмысленными свободами без указания на ответственность,

---

39 Требует дальнейшего изучения религиозная подоплека Судебной реформы. Важный задел здесь см.: Law and the Christian Tradition in Modern Russia / Ed. by R.A. Poole, P. Vallieri. Milton Park; New York: Routledge, 2021.

40 Цит. по: *Карцов А.С.* Указ. соч. С. 121–122, 205.

хотя взаимосвязь этих понятий очевидна. В случае с судебной реформой ситуация была самая вопиющая, с точки зрения кн. Мещерского. Это было связано с условиями свободы, которые еженедельник иронично называл «самыми утонченными», подчеркивая этим термином, что необразованным полуграмотным людям понятия свободы были не ясны.

Важно, что еще в первый период издания «Гражданин» сформулировал противопоставление государственной и общественной власти. Тогда же, в начале 1870–х годов, «Гражданин» стал претендовать на роль квалифицированного и ответственного разоблачителя тех, кто утверждал свое право судить. «Либеральные» оппоненты при этом представлялись им как безответственные и несамостоятельные. В фельетоне «Гражданина» 1873 года это явление воплощал один «остроумный публицист», провозглашая всеобщее увлечение: «Как это мило! Давайте, дети, играть в приговоры — веселая игра!»[41] Тем самым создавалась очень простая схема: два центральных объекта критики «Гражданина» — избалованная публика (дети) и водившие ее за нос эксперты, прежде всего «либеральные судебные деятели», — были взаимосвязаны. Своим рождением они были обязаны реформам.

Отвергая допущенных в суд простолюдинов (присяжных заседателей и присяжных поверенных) и сомневаясь в отечественной юридической науке, на какую экспертизу опирался сам «Гражданин»? Ответ на данный вопрос важен, потому что он разъясняет, чье знание о России и ее нуждах представлялось «Гражданину» легитимным. Мещерский считал свое происхождение воплощением справедливого притязания на авторитетное суждение. В своих воспоминаниях он делал акцент на служении предков и родственников престолу и подчеркивал факт посещения цесаревичем Твери в 1865 году, где его встречал губернский предводитель дворянства — князь Б.В. Мещерский, «умный, хороший, с открытою и прямою русскою душою человек». Как настаивал мемуарист, цесаревич был очень доволен встречей и «вынес симпатичное впечатление»[42].

Впечатлениям невежественной толпы, которые как будто стали играть важную роль в реформированном суде, «Гражданин» противопоставлял идеальный образ ответственного христианского служения каждого на своем месте, одобряемого императором. Такому служению не нужны были собрания и съезды. Публичное широкое обсуждение значимых для всех вопросов также отвергалось. В статьях «Гражданина» обличалась бессмысленная говорильня дворян, занявшихся «общественными делами», и корыстные безответственные манипуляции якобы экспертной властью. Новоявленным российским юристам и судебным деятелям еженедельник Мещерского отказывал в корпоративной чести и стремился уличить их в попытках похитить законную государственную власть, исходящую от монарха. Тем самым «Гражданин» стремился дискредитировать «общее дело» общественной власти, указывая на то, что есть только одна власть — государственная. Ее интересы определяются государством и уполномоченными им экспертами.

Нападки «охранителей» на возвышающуюся после реформы 1864 года судебную власть нужно рассматривать как спор о значении общественной власти

41 Гражданин. 1873. № 46. С. 1227.

42 *Мещерский В.П.* Мои воспоминания. Ч. 2. СПб.: Типография кн. В.П. Мещерского, 1898. С. 56.

и профессиональной экспертизы в контексте морализации публичной сферы Российской империи второй половины XIX века. На практику публичной дискуссии очень влияли привычные для западноевропейской прессы взаимные обличения газетчиков. Воспринятая манера «выставлять напоказ»[43] оппонентов в смешном и жалком свете использовалась для повышения ажиотажа и, соответственно, продаж. Фельетонный характер репрезентации обновленных судов и нарождавшейся юридической профессии профанировал значение судебной реформы. Сам по себе вызов *фельетонной репрезентации* общественной жизни пореформенной России заслуживает самого пристального внимания.

Библиография / References

Аронов Д.В. Первый спикер. Опыт научной биографии Сергея Андреевича Муромцева. М.: ИГ «Юрист», 2006.

(*Aronov D.V.* Pervyy spiker. Opyt nauchnoy biografii Sergeya Andreevicha Muromtseva. Moscow, 2006.)

Атнашев Т.М., Велижев М.Б., Вайзер Т.В. Двести лет опыта: от буржуазной публичной сферы к российским режимам публичности // Несовершенная публичная сфера / Под ред. Т.М. Атнашева, М.Б. Велижева, Т.В. Вайзер. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 5–81.

(*Atnashev T.M., Velizhev M.B., Vayzer T.V.* Dvesti let opyta: ot burzhuaznoj publichnoj sfery k rossiiskim rezhimam publichnosti // Nesovershennaya publichnaya sfera: Istoriya rezhimov publichnosti v Rossii / Ed. by T.M. Atnashev, M.B. Velizhev, T.V. Vayser. Moscow, 2021. P. 5–81.)

Борисова Т. Когда велит совесть: Культурные истоки Судебной реформы в России. М.: Новое литературное обозрение, 2025.

(*Borisova T.* Kogda velit sovest': Kul'turnye istoki Sudebnoy reformy v Rossii. Moscow, 2025.)

Борисова Т.Ю. Публика, гласность и границы дозволенного накануне открытия российских реформированных судов в 1866 г. // Уральский исторический вестник. 2025. № 2 (87). С. 35–44.

(*Borisova T.Yu.* Publika, glasnost' i granitsy dozvolennogo nakanune otkrytiya rossiyskih reformirovannyh sudov v 1866 g. // Ural'skii istoricheskii vestnik. 2025. № 2 (87). P. 35–44.)

Викторович В.А., Панюкова Т.В. Примечания к переписке Ф.М. Достоевского и В.П. Мещерского // Неизвестный Достоевский. 2017. № 1. С. 59–119.

(*Viktorovich V.A., Panyukova T.V.* Primechaniya k perepiske F.M. Dostoevskogo i V.P. Meshcherskogo // Neizvestnyy Dostoevskiy. 2017. № 1. P. 59–119.)

Захарова О.В., Викторович В.А. Ф.М. Достоевский в русской критике, 1845–1881. Коломна: Издательский дом «Лига», 2021. С. 264–276.

(*Zakharova O.V., Viktorovich V.A.* F.M. Dostoevskiy v russkoy kritike, 1845–1881. Kolomna, 2021. P. 264–276.)

Зубков К. Литературные премии эпохи «Великих реформ» в компаративной перспективе: Уваровская награда для драматургов как институт публичной сферы // Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России / Под ред. Т.М. Атнашева, М.Б. Велижева, Т.В. Вайзер. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 315–344.

(*Zubkov K.* Literaturnye premii epokhi «Velikikh reform» v komparativnoy perspektive: Uvarovskaya nagrada dlya dramaturgov kak institut publichnoy sfery // Nesovershennaya publichnaya sfera. Istoriya rezhimov publichnosti v Rossii / Ed. by T.M. Atnashev, M.B. Velizhev, T.V. Vayser. Moscow, 2021. P. 315–344.)

Калугин Д.Я. «Много спирашася, не обретоша истинны», или Поэтика коммуникации власти и общества в России древ-

43 См. об этом: *Мильчина В.* Голоса и газеты // Новое литературное обозрение. 2019. № 2 (156). С. 311–319.

ней и новой // «Синдром публичной немоты»: история и современные практики публичных дебатов в России / Под ред. Н.Б. Вахтина, Б.М. Фирсова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 47–91.

(*Kalugin D.Ya.* «Mnogo spirashasya, ne obretosha istinny», ili Poetika kommunikatsii vlasti i obshchestva v Rossii drevney i novoy // «Sindrom publichnoy nemoty»: istoriya i sovremennye praktiki publichnykh debatov v Rossii / Ed. by N.B. Vakhtin, B.M. Firsov. Moscow, 2017. P. 47–91.)

Карцов А.С. Русский консерватизм второй половины XIX — начала XX века (князь В.П. Мещерский). СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004.

(*Kartsov A.S.* Russkiy konservatizm vtoroy poloviny XIX — nachala XX veka (knyaz' V.P. Meshcherskiy). Saint Petersburg, 2004.)

Мильчина В. Голоса и газеты // Новое литературное обозрение. 2019. № 2 (156). С. 311–319.

(*Mil'china V.* Golosa i gazety // Novoe literaturnoe obozrenie. 2019. №. 2 (156). P. 311–319.)

Парсамов В.С. Ф.М. Достоевский в творческом сознании В.С. Соловьева // Труды Института российской истории РАН. 2023. № 17. С. 333–370.

(*Parsamov V.S.* F.M. Dostoevskiy v tvorcheskom soznanii V.S. Soloveva // Trudy Instituta rossiyskoy istorii RAN. 2023. № 17. P. 333–370.)

Тисье М. Литература правовой популяризации и употребление языка (конец XIX — начало XX века) // «Синдром публичной немоты»: история и современные практики публичных дебатов в России / Под ред. Н.Б. Вахтина, Б.М. Фирсова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 92–114.

(Tissier M. Literatura pravovoi populyarizacii i upotreblenie yazyka (konets XIX — nachalo XX veka) // «Sindrom publichnoy nemoty»: istoriya i sovremennye praktiki publichnykh debatov v Rossii / Ed. by N.B. Vakhtin, B.M. Firsov. Moscow, 2017. P. 92–114.)

Уортман Р. Властители и судии: развитие правового сознания в императорской России / Пер. с англ. М.Д. Долбилова при участии Ф.Л. Севастьянова. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

(*Wortman R.* The Development of a Russian Legal Consciousness. Moscow, 2004 — In Russ.)

Энгельштейн Л. «Комбинированная» неразвитость: дисциплина и право в царской и советской России // Новое литературное обозрение. 2001. № 49. С. 31–49.

(*Engelstein L.* Combined Underdevelopment: Discipline and the Law in Imperial and Soviet Russia // Novoe literaturnoe obozrenie. 2001. № 49. P. 31–49 — In Russ.)

Law and the Christian Tradition in Modern Russia / Ed. by R.A. Poole, P. Vallieri. Milton Park; New York: Routledge, 2021.

Уктусская школа: новые векторы исследования

Руслан Комадей

От составителя

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_172

Ruslan Komadey

From the Guest Editor

Руслан Комадей
Независимый исследователь
slovoslavie@mail.ru.

Ruslan Komadey
Iindependent Researcher
slovoslavie@mail.ru.

Неоавангардное объединение неофициальных художников и писателей Уктусская школа сформировалось в 1964–1965 годах в Свердловске. Участники под вывеской объединения творили вместе до 1974 года и за это время реализовали масштабную эстетическую программу, включавшую в себя разножанровую поэзию и прозу, теорию искусства, письма и совместное творчество, протоконцептуалистские поиски в живописи. Среди основателей сообщества — Анна Таршис и Валерий Дьяченко, позже к ним присоединились Виктор Кикин, Евгений Арбенев, Александр Галамага, Сергей Сигов и др.

Уктусская школа породила собственную инфраструктуру, включающую три домашних издательства («Будущел» Сигова, «Соломон» Таршис и «Исполнение» Дьяченко), несколько журналов (главный из них — «Номер», кроме него — «Документ» Арбенева и «Журнал мод» Таршис и Сигова), проработанную систему художественных приемов и методов, дополняющих друг друга («транспонирование» и «синектика» у Таршис, «исполнение» у Дьяченко и Сигова, «подражание» и «переписьмо» у Сигова, «сохранение формы» у Дьяченко, «документ» Арбенева и т.д.), практики письменного общения и переписывания значимых текстов, а также конгрессы, на которых авторы создавали совместные произведения.

Необходимость создать экосистему искусства для уктусцев была вызвана несколькими причинами. Во-первых, отдаленностью круга от неофициальной среды Москвы и Ленинграда (хотя с ними были спорадические контакты, так

же, как и с наследниками исторического авангарда), неудовлетворенностью местными культурными сообществами, желанием восполнить «пробелы» в истории искусства с помощью авторских способов распространения информации. Во-вторых, неразделимостью у них технических и художественных интересов (четверо участников работали в Уральском отделении Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики), теории и практики (многие художественные поиски уктуссцев опирались на незаконченный философский труд Дьяченко «Общая теория формы»). Все это вписывалось в контекст обновляющейся оттепельной эпохи, когда издавались труды по новейшим областям знания (кибернетике, дизайну, нейрофизиологии и т.п.), и художники пытались всесторонне реагировать на эти изменения.

Уктусская школа оказала значительное влияние на корпус текстов и идей трансфуристов и предопределила пути развития неофициального искусства в Свердловске на десятилетия вперед, включая самиздат, неофициальную выставочную деятельность и практики творческой коммуникации. Однако история объединения до сих пор раскрыта пунктирно, многое в его эволюции остается неизвестным или мифологизированным. Отчасти это связано с судьбой двух основных участников Уктусской школы — Анны Таршис и Сергея Сигова (более известных как Ры Никонова и Сергей Сигей), которые воплотили многие из уктусских идей в более известном и изученном журнале «Транспонанс» и в поздние годы рассматривали Уктусскую школу как ступень эволюции транс-движения. Это отразилось и в первой широко доступной статье о сообществе А.-Р. Никоновой-Таршис[1], написанной в поздний период во многом с позиции полемики с московскими концептуалистами (там она описывает Уктусскую школу как объединение концептуалистов, хотя уктуссцы в годы существования сообщества никогда себя так не обозначали). Помимо статьи Таршис, долгое время основным источником сведений об Уктусской школе была во многом описательная статья Татьяны Жумати 1999 года[2].

Недоизученность связана также с разрозненностью архивов: тогда как основной корпус материалов Таршис и Сигова в США, европейских архивах и с недавнего времени в московском «Гараже», материалы оставшихся в Свердловске участников (включая В. Дьяченко, Е. Арбенева, А. Галамагу, В. Кикина) большей частью хранятся в домашних архивах, почти недоступных иногородним исследователям. Только в последние годы ситуация меняется, и архивные материалы всех участников начинают изучаться вместе без отрыва друга от друга. Исследователям стали доступны архивы Таршис и Сигова в Амхерсте и Бремене, разбирается архив Таршис и Сигова в музее «Гараж». Появилась возможность работы с домашними архивами Валерия Дьяченко, Александра Гуза, Александра Галамаги, Виктора Кикина, частично Евгения Арбенева — все это позволяет подробно реконструировать историю сообщества, эволюцию их эстетических взглядов, минуя поздние переоценки.

---

1 *Никонова-Таршис А.-Р.* Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Сб. статей. Екатеринбург: Уральский государственный университет им. А.М. Горького, 1993. С. 56–72. Через несколько лет с небольшими изменениями она была перепечатана в журнале «Новое литературное обозрение» (1995. № 16. С. 221–238).

2 *Жумати Т.П.* «Уктусская школа» (1965–1974): К истории уральского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. С. 125–127.

Статьи, собранные в этом блоке, сосредоточены на разных аспектах творчества Уктусской школы, будь то самиздат или книга художника, проза или теория творческой коммуникации, и пытаются увести исследования об уктусцах от сухой перечислительности приемов и проектов и дать им теоретическое обоснование, восстановить контекст, в котором творили авторы.

Ирина Ризнычок в статье «Любительство как принцип: “драное” и “наивное” в художественных практиках Уктусской школы» разбирает, как уктусское стремление к дилетантству и любительству трансформировалось от невысокого уровня мастерства до концептуально осмысленной стратегии. В статье **Руслана Комадея** «От чата к архиву: раздел критики журнала “Номер” (1965–1974)» исследуется устройство критического отдела в журнале «Номер» и показывается, как критика, будучи одновременно актом и коммуникативным, и творческим, на первых порах позволяла уктуссцам сохранять прямой контакт и быстро эволюционировать в конкурентных условиях, а потом стала возможностью ретроспективно менять оценки и помещать художественные работы в новый, уже архивный контекст. Статья **Ильи Кукуя** «Лирическая проза как авангардный прием: “Бедный рыцарь” Елены Гуро и “Студент Иисус” Анны Таршис» сопоставляет роман Анны Таршис со «сверхповестью» Елены Гуро, показывая на примере двух произведений разницу между модернистской панпсихистской позицией Гуро и идеологией Таршис, существующей уже в рамках «второго авангарда» и не имеющей утопического измерения. В Приложении помещены преимущественно ранее не публиковавшиеся стихотворения Е. Арбенева, А. Галамаги, А. Гуза, В. Дьяченко, С. Сигова, А. Таршис, собранные Р. Комадеем и И. Кукуем. По подборке видно, насколько разнообразны их эстетические поиски: монтажные генеративные тексты А. Таршис, поминальная заумь С. Сигова, минимализм А. Галамаги, документалистские или похожие на дорвеи тексты Е. Арбенева, сюрреалистические фантазии А. Гуза, имитации разговорной речи у В. Дьяченко. Подборка ранее неизвестной поэзии уктуссцев — еще один задел на будущее, учитывая, что основной ее корпус до сих пор не опубликован.

Ирина Ризнычок

Любительство как принцип

«Драное» и «наивное» в художественных практиках уктусской школы[1]

Irina Riznychok

Amateurism as a Principle: «Tattered» and «Naïve» in the Artistic Practices of the Uktuss School

Ирина Ризнычок
Университет Конструктер, Бремен, Германия; постдокторант
iriznychok@constructor.university.

Ключевые слова: Уктусская школа, любительство, дилетантизм, неоавангард, оттепель, самиздат, советская неофициальная культура

УДК: 7.077+7.038.6+930.85
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_175

Выросшая на базе любительской изостудии в Свердловске, Уктусская школа (1964–1974) является примером сочетания неоавангардной художественной практики с осознанным дилетантизмом ее участников. Статья рассматривает ранний период Уктусской школы, анализируя постепенную трансформацию любительства как данности ее участников — непрофессиональных художников и поэтов — до осознанной позиции и стратегии. Любительство не только позволяло экспериментировать в условиях дефицита знаний о современном искусстве и историческом авангарде, но и становилось стратегией выживания альтернативного круга художников и поэтов в культурном климате угасающей оттепели.

Irina Riznychok
Constructor University Bremen, Germany; postdoctoral fellow
iriznychok@constructor.university.

Keywords: Uktuss School, amateurism, dilettantism, neo-avant-garde, Thaw, samizdat, Soviet unofficial culture

UDC: 7.077+7.038.6+930.85
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_175

Emerging from an amateur artists' studio, the Uktuss School (1964–1974) is an interesting example of the combination of neo-avant-garde artistic practice with the conscious amateurism of its participants. The article focuses on the early period of the Uktus School, analyzing the gradual transformation of amateurism from the initial settings of its participants, non-professional artists and poets, into a position and strategy. Not only did amateurism allow the members of the group to experiment in the context of a lack of knowledge about contemporary art and the historical avant-garde but also became a safe strategy for an alternative circle of artists and poets in the fading Thaw cultural climate.

В последние годы Уктусская школа достаточно «звучала» как в выставочных проектах[2], так и в многочисленных публикациях историков искусства, куль-

1 Исследование является частью проекта «Между авангардом и нонконформизмом: советские художники и их альтернативные практики между оттепелью и застоем» (*Between Avant-Garde and Nonconformism. Soviet artists and Their Alternative Practice Between Thaw and Stagnation*). Статья стала возможной благодаря участию в архивном исследовательском симпозиуме «Ры Никонова и Сергей Сигей» (*Ry Nikonova and Sergei Sigei: An Archival Research Symposium*) в Центре русской культуры в Амхерсте (Массачусетс, США), 12–17 августа 2024 года.

2 «Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала». Коллективная передвижная выставка уральских художников. 14 июля — 17 сентября 2017. Куратор В. Селезнев. Уральский филиал ГЦСИ–РОСИЗО (сейчас филиал ГМИИ им. Пушкина), Екатеринбург. Выставка также прошла в ГЦСИ–РОСИЗО (Москва), Арсенале (Нижний Новгород), галерее «Виктория» (Москва) в 2017–2018; «Адреса андеграунда. Неофициальное искусство Свердловска из музейных и частных коллекций». 10 июня — 17 сентября 2023. Куратор Н. Пономарева. Екатеринбургский музей изобразительных искусств.

турологов и литературоведов в России и за рубежом[3], однако ее история по-прежнему не рассказана. В силу ряда обстоятельств — «бархатного изъятия» первых выпусков журнала «Номер» (главного проекта Уктусской школы) Ейским КГБ в 1974-м[4], а также закрытого, непубличного характера художественной деятельности группы — документальных следов ее деятельности осталось немного. Основными источниками знаний и представлений о феномене Уктусской школы служат ретроспективные, поздние реконструкции ее активности, представленные в опубликованных статьях, неизданных черновиках и воспоминаниях Анны Таршис (Ры Никонова, 1942–2014) и Сергея Сигова (Сергей Сигей, Сёржбринн Сигисъ, 1947–2014), ключевых фигур «школы» и ее архивариусов[5]. Визуальные и литературные опыты уктуссцев рассеяны по зарубежным и российским архивным коллекциям, доступ к некоторым из них стал возможным относительно недавно, многое все еще ждет своего исследователя.

---

3 См.: *Жумати Т.П.* «Уктусская школа» (1965–1974). К истории уральского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. С. 123–127; *Кукуй И.С.* Лаборатория авангарда: Журнал «Транспонанс» // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2–4. С. 226–259; *Zhumati T., Galeeva T.* The Uktuss School: Coding Changes // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommel, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 29–33; см. также: *Иоффе Д.Г.* Fin de siècle трансгрессивности русского поставангарда: эстетика и практика трансфуризма. Новое литературное обозрение. № 149 (2). 2018. С. 260–282; *Павловец М.Г.* Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX — начала XXI века. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2025; *Janecek G.* Conceptualism in the Work of Sergei Sigei and Rea Nikonova // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2–4. P. 469–485; *Janecek G.* New Languages of Expression in Segay and Nikonova // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommels, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 35–43; *Kukuj I.* Preserving the Thread of the Poetical Avant-Garde: The Work of Rea Nikonova and Serge Segay in the Context of Soviet Unofficial Art // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommels, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 87–93; *Weststeijn W.* The Visual Poetry of Rea Nikonova and Serge Segay // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommels, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 59–67.

4 Вопреки распространенному мнению, обыска в доме Тарщис и Сигова в Ейске не было. Однако с Анной Таршис проводили «профилактические беседы» представители КГБ. В материалах домашнего архива (Центр русской культуры, Амхерст) Таршис пишет о том, что в 1974 году она сама принесла почти все созданные к тому моменту номера в Ейский отдел КГБ «на просмотр», поскольку не выдержала давления и «ждать, когда за ними “придут”,... уже была не в состоянии». Все отданные на просмотр выпуски бесследно пропали в недрах КГБ, Таршис называет эти события «бархатным изъятием» (*Таршис А.* Содержание журналов «Номер». Фонд Таршис/Сигова. Папка «Журнал “Номер”. 2000». Архив Центра русской культуры, Амхерст, США (*Amherst Center for Russian Culture*). Далее — ACRC). После изъятия у Таршис и Сигова на руках остались выпуски № 19–25, 27, 30, 32, 33, 35.

5 См.: *Никонова-Таршис А.Р.* Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Сб. статей. Екатеринбург: Уральский Государственный Университет им. А.М. Горького; Свердловское отделение Российского фонда культуры, 1993. С. 56–72; то же: *Никонова-Таршис А.Р.* Уктусская школа // Новое литературное обозрение. 1996. № 16. С. 221–238; *Сигей С.* Чье это облако или что это было? // Гуманитарный фонд. 1992. № 52 (155). С. 1, 3. Поздние реконструкции Таршис и Сигова затрудняют исследование, поскольку содержат четко артикулированную саморепрезентацию и попытку встроиться в складывающийся канон позднесоветского неофициального искусства, ориентированный на московские образцы.

Уктусская школа зародилась в Свердловске на излете оттепели и стала самой ранней известной нам альтернативной средой на Урале. Строго говоря, школой она не являлась, а была, скорее, кругом художников, поэтов и теоретиков искусства, связанных общими интересами и устремлениями. Важной характеристикой этого круга было любительство[6], со временем превратившееся в художественную стратегию.

Хотя Свердловск в описании Анны Таршис представлялся «серым и невыразительным», он сумел собрать в своих пределах значительное число творчески активной интеллигенции:

> Крупный промышленный центр с политехническим институтом, филармонией и консерваторией, город был полон интеллигенции, не столь далекой от Москвы и мировой информации. Конечно, город был закрытым, и количество поступающей информации (особенно художественной) было минимальным и не сравнимым с московским, но тем не менее…[7]

В Свердловске было немало возможностей для реализации творческого потенциала в области визуального и литературного искусств: от кружков и любительских студий до профессиональных институций. Так, местом встречи будущих участников Уктусской школы стала любительская изостудия при Свердловском дворце культуры железнодорожников под руководством Николая Чеснокова (1915–2004), художника-реалиста, чья открытость новому в сочетании с либеральным педагогическим подходом способствовали формированию почвы для зарождения альтернативного искусства. В описании Таршис Чесноков — «обыкновенный художник с невыжженной душой и неутепленной совестью. Он не мешал нам, даже поддерживал»[8]. Бережное отношение к художественному видению учеников и человеческая отзывчивость на первых порах помогли кругу молодых единомышленников, большинство из которых были любителями, раскрепоститься.

В студии познакомились и стали близко общаться Анна Таршис, профессионально занимавшаяся музыкой, увлекавшаяся поэзией, рисунком и живописью, и Валерий Дьяченко (Д'Я, род. 1939), инженер-конструктор, философ и теоретик искусства. На первых порах в группу также входил художник Феликс Волосенков (1944–2025). По воспоминаниям, Евгений Арбенев (род. 1942) познакомился с Дьяченко и Таршис осенью 1964 в студии Чеснокова[9], впоследствии Арбенев работал под руководством Дьяченко во ВНИИТЭ[10]. Позднее к группе присоединились поэт Александр Галамага (1948–1969), начинающий скульптор Виктор Кикин (род. 1943, в 1967 уехал учиться в Московское выс-

---

6 «Любительство» и «дилетантизм» используются в статье как синонимы в значении: занятие культурной деятельностью без профессиональной подготовки.

7 *Таршис А.* Первый вариант статьи «Уктусская школа» (черновик, не опубл.). Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

8 Комментарий А. Таршис в: *Сигей С.* Номеризм: выбра за 1965–1969 годы. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

9 *Арбенев Е.* Из творческой биографии. Папка «Уктусская школа. Персоналии 1». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

10 В 1960-е годы Валерий Дьяченко работал в должности инженера-конструктора, руководил отделом комплексного проектирования предметной среды и отделом экспериментального проектирования в Уральском филиале Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ).

шее художественно-промышленное училище) и младший брат Анны Михаил Таршис (род. 1953, художник, кинорежиссер). На ранних этапах в работе Уктусской школы принимали участие студенты изостудии Светлана Тарасова (1945–2023) и Раиса Тихая (1938–2008).

Под руководством Чеснокова с 1959 по 1974 годы студия при ДК железнодорожников из идеологически благонадежного места предпрофессиональной подготовки трансформировалась в инклюзивное пространство с равными образовательными возможностями как для тех, кто планировал дальнейшую художественную карьеру в рамках существующей системы культуры, так и для любителей, чьи интересы зачастую выходили за рамки официально одобряемого искусства. Так, по воспоминаниям Николая Чеснокова, в студии, «наряду с поклонниками соцреализма, свободно экспериментировали убежденные любители авангарда»[11].

Локальная ситуация отражала общие для советской культуры процессы: внутри любительских сообществ становилась возможной, а нередко и поощрялась относительная творческая свобода. По замечанию Татьяны Трошиной, в постсталинский период любительские художественные студии становились местом, где «переформатировались границы между конформизмом и нонконформизмом»[12], что на практике реализовывалось в формате публичных выставок и обсуждений отчетных работ студийцев профессиональными художниками — М. Брусиловским, В. Воловичем, Г. Мосиным, С. Киприным и другими членами левого крыла Свердловского Союза художников. Сама по себе ситуация, когда внутри студии завязывались неформальные знакомства и складывался круг единомышленников, не уникальна: в период оттепели примером такого сообщества может служить московская студия Элия Белютина «Новая реальность»[13]. Однако свердловскую изостудию отличала тяга к экспериментальности, которая выразилась в разнообразии стилей, направлений и художественных языков ее учеников, не ограниченных в своем любительстве ни официальными канонами, ни четко обозначенными стилевыми предпочтениями руководителя студии или лидеров сложившегося внутри нее круга.

Названная в честь Уктусских гор — городской локации с популярным лыжным трамплином[14] — «школа» также имела ироничную французскую версию названия — *L'École des Beaux Arts d'Uktuss*, что обозначало условную связь с европейским модернизмом. Стремление заполнить лакуны и восстановить утраченные связи с западным искусством стимулировало участников находить разнообразные способы получения информации. Важным источником стали восточноевропейские журналы по искусству и дизайну, доступные по подписке и в специализированных библиотеках. Александр Галамага выписывал польский журнал «Projekt», на страницах которого можно было познакомиться

11 *Чесноков Н.Г.* Претворенная в жизнь мечта. Екатеринбург: Издательство Уральского государственного университета, 2000. С. 182.

12 *Трошина Т.М.* Переформатирование границ конформизма и нонконформизма после «Оттепели»: студия Н.Г. Чеснокова // Лабиринт. 2015. № 2. С. 108.

13 Подробней см.: *Белютин Э.М.* Правда памяти: картины и люди. М.: АСТ/Олимп, 2008; Студия «Новая реальность» (1958–1991): трансформация сознания / Ред. Н. Подгорская. М.: Майер, 2016.

14 По легенде, приведенной А. Таршис в: *Никонова-Таршис А.Р.* Уктусская школа. 1996. С. 225.

с экспериментальными формами современной архитектуры, дизайна и графики[15]; чехословацкие и польские журналы по искусству и дизайну — например «Výtvarné umění» и «Польша» — были в библиотеке ВНИИТЭ, которой активно пользовались Дьяченко и Арбенев.

Помимо иностранных журналов участники группы читали популярные переводы западных книг по искусству. Например, изданная в 1962 году книга Джона Ревалда «Постимпрессионизм»[16] стала настольной для Таршис и Дьяченко, а упоминаемая в рукописном дневнике прочитанных книг Таршис[17] «Критика абстрактного искусства и его теорий» Атанаса Стойкова[18] при должном чтении становилась источником по истории абстракционизма, включая художественные практики Р. Делоне, Ж. Дюбюффе, В. Кандинского, П. Клее, К. Малевича, П. Мондриана и Д. Поллока[19]. В самодельном семейном журнале «НАМ» в числе прочитанного Таршис упоминает «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда, «Стихотворения в прозе» Шарля Бодлера, «Еврейскую энциклопедию» вкупе со стихами еврейских поэтов, а также «Ступени» Василия Кандинского. Последняя книга произвела сильное впечатление на Евгения Арбенева и Александра Галамагу, нашедших издание в областной библиотеке им. В.Г. Белинского.

Серьезное влияние на Анну Таршис оказал театр абсурда. По воспоминаниям Таршис, в 1960-е годы она «увлекалась Ионеско (пыталась оформить “Стулья” с их незримыми персонажами — предвестниками мыслей концептуалиста Кошута), Беккетом, Славомиром Мрожеком»[20]. Валерий Дьяченко в середине 1960-х годов был увлечен поэзией Луи Арагона, занимаясь ее концептуальным «исполнением»[21], а позднее переводил с немецкого стихи Кристиана Моргенштерна[22]. При этом фрагментарность знаний и представлений о классическом и современном искусстве ощущалась всеми участниками груп-

15 Тема трансфера знаний и представлений о западном искусстве через центрально- и восточноевропейские издания в СССР заслуживает отдельного исследования.

16 *Ревалд Д.* Постимпрессионизм: от Ван-Гога до Гогена / Под общ. ред. А.Н. Изергиной. Л.; М.: Искусство, 1962.

17 Дневник прочитанных книг (ДПК) — характерный для Анны Таршис жанр рукописных дневников, комментариев и заметок, инициированных чтением того или иного прочитанного литературного произведения. Подавляющее большинство ДПК было издано отдельными рукописными книгами в одном экземпляре (часто с иллюстрациями) в домашнем «издательстве» Таршис «Соломон» в 1967–1969 годы.

18 *Стойков А.* Критика абстрактного искусства и его теорий. М.: Искусство, 1964.

19 Механизм рецепции подобных изданий интеллигентным читателем охарактеризовал Габриэль Суперфин в своем интервью Георгию Кизевальтеру: «Вряд ли это можно будет определить только как “страсть к запретному”, однако нас всех сформировал 1956 год с его посылом не воспринимать все как истину в последней инстанции, отбросить все детские верования, подвергать все сомнению. И если что-то плохое писали об абстрактной живописи, то это было интересно посмотреть и составить собственное мнение» (*Суперфин Г.Г.* Подвергать все сомнению // Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы: Статьи и материалы / Ред. и сост. Г.Д. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 71).

20 *Никонова-Таршис А.-Р.* Уктусская школа. С. 224.

21 Таршис пишет о Дьяченко в разделе «Люмпен-интеллигент»: «С горя В.Д. “заболел Арагоном” и стал его визуально исполнять по-русски — раньше, чем кто-либо из нас делал что-нибудь визуальное» (*Таршис А.* Отрывки из «Цатьи». Папка «Уктусская школа. Персоналии 2». Ф. Таршис/Сигова. ACRC).

22 Книга стихов К. Моргенштерна в переводе В. Дьяченко хранится в ACRC.

пы. Так, Таршис замечает, что ни в Италии, ни в Лувре, ни в Прадо, ни даже в Эрмитаже или Третьяковке до 1964 года она не бывала, имея «на руках лишь цветные и черно-белые репродукции»[23].

На раннем этапе Уктусская школа не имела четкой художественной программы. Главной платформой для группы стал самиздатовский журнал «Номер», выходивший тиражом в один рукописный экземпляр в период с 1965 по 1974[24]. Идея создания журнала принадлежала Анне Таршис, по воспоминаниям которой Валерий Дьяченко и Феликс Волосенков замысел встретили «скептически, но от участия не отказались»[25]. По всей видимости, на этом этапе Таршис не воспринимала самиздат как связанную с инакомыслием, запретную практику, полагая его скорее продуктом непубличной, частной творческой активности. Подобное представление было сформировано разнообразными домашними, укорененными в ежедневной рутине семьи творческими практиками ее родителей: от создания авторского текстиля до сочинительства музыкальных композиций. Отец, Александр Абрамович Таршис, инженер, участвовавший в разработке шагающего экскаватора на Уралмашзаводе, увлекался фотографией, вел заводской киноклуб, писал рецензии на фильмы для местных газет и сочинял музыку для домашних посиделок. Мать, Ольга Васильевна Кваша (Калинцева), домохозяйка и писательница, член литобъединения Уралмаша[26], сочиняла сказки для детей, шила, вязала, вела дневник и домашний самиздат-журнал «За мир в семье», а также собирала семейный архив, опубликованный позднее в виде книги вместе с выдержками из дневника и писем[27]. Анна также обладала разносторонними талантами: профессионально играла на фортепиано, увлекалась поэзией, вместе с матерью посещала литобъединение, писала автобиографическую прозу, включая частные дневники, переписку и дневники прочитанных книг, зачастую сопровождая их рисунками, а также статьи и теоретические тексты по искусству.

Творческая активность родителей Анны в целом соответствовала рамкам идеологических норм и стандартам культурности того времени, тогда как собственные ее практики можно отнести к инакомыслию[28]. Последнее станови-

---

23 *Таршис А.* Половинки мух, 2003. Папка «Взорль». Ф. Таршис/Сигова. ACRC. Во время учебы в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) в 1965–1966 годах Таршис посещала Эрмитаж и ГТГ. Много позже Таршис вспоминала самое яркое свое впечатление — посещение запасников Эрмитажа, где она впервые увидела «много Дионисия», и ей понравилась «рабочая атмосфера» (*Таршис А.* Запасники, 2000. Папка «Взорль». ACRC).

24 Подробней о «Номере»: *Жумати Т.П.* «Уктусская школа»... С. 123–127; *Павловец М.Г.* Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX — начала XXI века. С. 201–207.

25 *Таршис А.* Содержание журналов «Номер». Папка «Уктусская школа (1991)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

26 Литературное объединение Уралмаша (ЛИТО УЗТМ) — литературное общество, организованное в 1934 году при редакции уралмашевской газеты «За тяжелое машиностроение».

27 *Калинцева О.В.* Наши: семейная хроника (1886–1986). Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1992.

28 Созданный в мемуарах Анны Таршис образ матери — недалекой домохозяйки — отличался от того, какой предстает Ольга Калинцева в своих опубликованных дневниках. Например, в 1970 году она пишет о себе следующее: «Да, работы я боюсь. Я, занятая весь день тысячью дел, и приятных, и не очень, а чаще всего работой одно-

лось источником постоянного напряжения в семье, вылившегося в прямые столкновения с отцом. Политические темы не просто возникали в практиках Таршис, но и становились импульсом к творчеству. Согласно опубликованным мемуарам, прозаические тексты «“Теряю облик человеческий” и “Процесс над шотландцем” написаны под впечатлением процесса над Синявским и Даниэлем — в их честь»[29]. Абсурдистские тексты, составленные из разрозненных на первый взгляд фрагментов, демонстрировали принципиальную невозможность выразить ужас надвигающегося конца оттепели, однако, по замечанию самой Анны, были при этом самыми «говорящими» в ее творчестве[30].

В середине 1960-х годов литературу и поэзию едва ли можно назвать преобладающими в широком круге интересов группы. В этот период участники Уктусской школы — активные художники-любители, находящиеся в поиске новых выразительных возможностей и подходов к искусству. Анна Таршис, увлеченная постимпрессионистами, кубистами и экспрессионистами, создает многочисленные портреты (преимущественно женские)[31] и формулирует для себя принципы визуального искусства в коротких заметках и статьях, позже опубликованных в книге «Суждение о живописи» домашнего издательства «Соломон»[32]. Стараясь сохранять наивный подход к художественному творчеству, Таршис в качестве направляющих принципов работы в жанре портрета называет свое субъективное ощущение от изображенного персонажа (как правило, герои ее картин — вымышленные): «…когда на бумаге появляется человек, его лицо, я стараюсь внутренне с ним поздороваться и сделать его таким, чтобы ему можно было задать вопрос»[33]. Центральной темой ее заметок о живописи того периода становится абстракция. Имея за плечами опыт профессионального музыканта, Таршис проводит параллели между живописью и музыкой: «Абстрактная живопись — то же, что и непрограммная музыка»[34]. Она также с горечью замечает, что непрограммная музыка понятна всем любителям музыки, тогда как абстрактная живопись непонятна большинству.

Интерес к абстрактной живописи Таршис разделяли и другие участники группы. В письме за 1966 год Валерий Дьяченко сообщал ей о попытке реше-

---

образной, отупляющей, неблагодарной, я все-таки боюсь службы как огня. Тут и комплекс домохозяйки, и сопротивление Системе, которой, не работая, я почти не подчиняюсь (иллюзия, конечно), да и здоровья нет» (*Калинцева О.В.* Наши: семейная хроника (1886–1986). С. 305). Заметим также, что Анна Таршис последовательно разрабатывала свой собственный образ «вялой домохозяйки», не читавшей книг и не интересовавшейся чужим искусством.

29 *Никонова-Таршис А.-Р.* Избранные бранные и мембранные фрагменты мемуаров // К истории неофициальной культуры и современного русского зарубежья: 1950–1990-е. Автобиографии. Авторское чтение / Сост., отв. ред., примеч. Ю.М. Валиева. СПб.: Контраст, 2015. С. 255.

30 Там же.

31 Составить представление о ранних работах Таршис можно на основе составленных С. Сиговым альбомах репродукций — черно-белых, плохого качества снимках. См.: Семь картин на двух фотографиях. Соломон, 1968 (Анна Таршис. Samizdat Books. 5. ACRC); Ранняя живопись. 1962–1963. Соломон, 1967 (Сергей Сигей. Samizdat Books. Poetry. 3. Ф. Таршис/Сигова. ACRC).

32 *Таршис А.* Суждение о живописи. Соломон, 1967. Папка «Взорль». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

33 *Таршис А.* С нежностью и осторожностью, 1965 // Суждение о живописи. Соломон, 1967. Папка «Взорль». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

34 Там же.

ния «проблемы отношения цвета и фактуры к форме»[35]. В домашнем архиве художника сохранились наброски абстрактных композиций с пометками, каким цветом следует окрашивать те или иные поверхности. Чуть позже в изобразительном искусстве Дьяченко помимо абстракции возникнут протоконцептуальные попытки прямого столкновения и синтеза различных знаковых систем, как в работе «Ленин» (1969 (?)), сочетающей эстетику палехской лаковой миниатюры и массовой пропагандистской продукции.

Разнонаправленные поиски участников круга Уктусской школы отражены в первых выпусках «Номера» 1965 года; № 1 содержал тексты Таршис «Женщина — богиня высшей мудрости» и уже упомянутую статью об абстракции «С нежностью и осторожностью», а также иллюстрации Дьяченко и Волосенкова к роману Ремарка «На Западном фронте без перемен»[36]. По сохранившемуся содержанию видно, что поэтические и теоретические разделы чередовались с изобразительными. Последующие номера включали тексты поэтов и литераторов Бориса Марьева[37] и Александра Воловика[38], а также рисунки и гравюры учеников студии Чеснокова — Светланы Тарасовой и Раисы Тихой.

Первые выпуски «Номера» были намеренно оформлены грубо и примитивно. По воспоминаниям Анны Таршис, основные принципы ранних выпусков журнала формулировались следующим образом: «вандализм, абстракционизм, примитивизм и экспрессионизм»[39]. Однако магистральным, скрепляющим разновекторные, порой противоречивые поиски участников Уктусской школы оставалось любительство, из данности[40] трансформировавшись в стратегию.

Дилетантизм и частный характер художественных практик подчеркивались в текстах и письмах Валерия Дьяченко, лейтмотивом которых была принципиальная невозможность изобрести нечто новое: «Всё равно судьба всего нашего поколения — с муками и с пылом открывать давно открытые и я бы сказал, самособойразумеющиеся вещи, идеи, стихи, темы, формы, мазки, фактуры и т.п.»[41]. Принципиальный дилетантизм Дьяченко покоился на не-

---

35 Письмо В. Дьяченко к А. Таршис. 15.06.1966. С. 2. Папка «Взорль». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

36 Содержание журналов «Номер» восстановлено на основании каталога работ, черновиков статей, переписки Таршис и книги Сигова «Номеризм» и хранится в виде машинописного документа. *Таршис А.* Содержание журнала «Номер». Папка «Уктусская школа (1991)». ACRC.

37 Марьев Борис Михайлович (1934–1977) — поэт, литератор, юрист и педагог. Работал редактором на Свердловской телестудии, преподавал в УрГУ на кафедре эстетики (1970–1977), руководил литобъединениями Уралмаша (1965), УПИ (1966) и УрГУ (1970–1977). С 1966-го по 1969 год вел «Клуб им. М. Пилипенко».

38 Воловик Александр Михайлович (1931–2003) — поэт, переводчик. Завлит Свердловского государственного драматического театра, некоторое время руководил литобъединением Уралмаша. Друг семьи Таршис.

39 *Таршис А.* Черновик об истории «Уктусской школы». Ф. Таршис/Сигова. Папка «Уктусская школа (1991)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

40 За исключением Феликса Волосенкова, окончившего в 1964 году художественное училище в Баку, участники на тот момент не имели профессионального художественного образования.

41 Письмо В. Дьяченко к А. Таршис. 05.03.1966. Папка «Взорль». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

скольких основаниях: «теории сохранения формы» и «исполнении»[42]. И то и другое подразумевало активную апроприацию созданного ранее («украсть ничего нельзя»[43]): сам характер воспроизведения различных заимствованных форм становился «новым» произведением. Некоторые положения «теории сохранения формы» были представлены в статье Дьяченко для Номера № 7 «Человек-рама» (в орфографии Сигова, «исполнившего» ее для своего «Номеризма»):

> Добавлять, а не уничтожать. Вносить свой вклад с полным уважением ко всему, што есть в мире. Ремонтировать старое и вносить новое. Дополнять, делать живым <...>. Музеи формы нужны потому, что сохранение важнее прибавления. Потому что прибавляется сейчас меньше, чем теряется старой формы. Сначала нужно обеспечить минимум, т.е. сохранить старое[44].

«Теория сохранения формы» повлияла также на Евгения Арбенева, издававшего одноэкземплярный журнал «Документ» (1969 год, всего семь номеров при участии Александра Галамаги). Представляя коллажную сборку из газетных и журнальных вырезок, рисунков, записок, этикеток и упаковок, журнал фиксировал разномасштабные события: от полета «Аполлона-11» до объявления о приеме в ремонт экскаваторов трестом «Ремстроймаш» и этикетки торта «Полярный». По мнению Тамары Галеевой и Татьяны Жумати, так «анонимная массовая полиграфическая продукция получала “вторичную эстетизацию”»[45]. Стремление к фиксации фактов действительности выразилось и в другом проекте Арбенева — личном дневнике, в котором он записывал хронику своей жизни «с точностью до минуты»[46].

Возвращаясь к раннему этапу «Номера», нужно обратить внимание на нестандартное для советского альтернативного искусства гендерное распределение ролей: главным редактором и автором теоретических текстов была Таршис, тогда как Дьяченко выступал в роли соредактора. Как подтверждает сохранившаяся переписка, именно Таршис принадлежала ведущая роль в поиске и отборе материала: «...при журнале Номер я играла роль спички и коробка одновременно», — позже вспоминала она[47]. Так, в письме к Полине Храмцовой Таршис запрашивала статью, посвященную теме Данте, Фауста и живописи[48],

---

42 По воспоминаниям Таршис, Дьяченко был автором идеи «исполнения», поскольку «именно он оформил идею словесно и воздвиг термин» (*Таршис А.* Отрывки из «Цатьи». Папка «Уктусская школа. Персоналии 2». ACRC). Сигов, в свою очередь, «всегда считал идею исполнения своей, основываясь на огромном количестве исполненных им в очень ранней юности работ классиков и футуристов» (Там же). «Исполнение» активно применялось Сиговым, в его художественных практиках трансформируясь в «переписательство». Во флакс-переписке с Дьяченко Сигов указывает год основания «студии переписьма» — 1972.

43 Цит. по: *Таршис А.* Отрывки из «Цатьи». Папка «Уктусская школа. Персоналии 2». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

44 Цит. по: *Сигей С.* Номеризм: выбра за 1965–1969 годы // Выбра: Номер за семь лет. С. 42. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

45 *Zhumati T., Galeeva T.* The Uktuss School: Coding Changes. P. 32.

46 *Арбенев Е.* Из творческой биографии. Папка «Уктусская школа. Персоналии 1». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

47 *Таршис А.* Содержание журнала «Номер». Папка «Уктусская школа (1991)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

48 Письмо А. Таршис к П. Храмцовой. Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

а Валерию Дьяченко она иронично, «с ножом к горлу», предлагала тему будущей статьи «Архитектура и настроение ее создателя»[49].

Переписка являлась на разных этапах едва ли не основным способом взаимодействия уктуссцев[50]. Если первые три номера обсуждались вживую, то последующие — дистанционно, поскольку участники круга постоянно перемещались по СССР. Первой оставила Свердловск Анна Таршис, в 1965 году поступив в Ленинградский государственный институт театра, музыки и кино и приостановив тем самым выпуск «Номера» на несколько лет. Однако ленинградский период Таршис оказался недолгим — в 1967 году ее отчислили из института. Воспринимая художественное образование как форму насилия, она писала своему учителю Николаю Чеснокову (письмо не было отправлено): «Меня изнасиловали. Уже. Как вам это нравится. Но это всё не так страшно, меня выгонят, это уже совсем точно, и я отправлюсь, может, просветится в голове»[51].

После возвращения в Свердловск Таршис продолжила работу над «Номером». К редакции журнала добавился Сергей Сигов, начинающий художник и поэт из Вологды, за которого Таршис вышла замуж в 1966 году. Несмотря на юный возраст, Сигов уже был знатоком русского авангарда и библиофилом. Еще будучи школьником, он организовывал арт-группы и оформлял художественно-поэтические сборники:

> Все эти сборники были украшены яркими рисунками — кощунственные вольные копии с Филонова, Бурлюка, Кандинского и др., знаемых мной тогда в низкого качества черно-белых репродукциях, или даже по описаниям оголтелых критиков. Т.е. для себя шел процесс не только усвоения уроков живописи, но и восполнения провала в истории русского искусства[52].

Визуальная составляющая работ Сигова отличалась большим разнообразием и вкусом, а в составленных им в 1970-е годы сборниках вырезок из журналов и газет встречались редкие по тем временам материалы: от опубликованных в советских газетах критических заметок о «кровавой пантомиме» Германа Нитча, «упаковочном искусстве» Кристо и «палитре отчаяния» Фрэнсиса Бэкона до вырезок из французских журналов с репродукциями Джованни Баттиста Брачелли или Марка Тоби[53].

Появление в Уктусской школе Сергея Сигова стало переломным моментом в практиках круга. Прежде всего, интересы участников заметно сместились в сторону поэтического авангарда. Выступив редактором выпуска № 4, Сигов не только принес с собой интерес к зауми (в номер вошли стихи Алексея Крученых и Велимира Хлебникова), но и новые имена современных поэтов и художников (стихи Александра Гуза появились уже в № 4, стихи и рисунки Виктора Финаревского — в № 24), а также иное понимание визуальности, с акцентом

---

49 Письмо А. Таршис к В. Дьяченко. Декабрь, 1967 (?). *Box* 26. «Спецификации. Уктусская школа». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

50 Со временем переписка трансформировалась в художественную практику: в начале 1970-х завязалась флакс-переписка между Сиговым и Дьяченко, во второй половине 1980-х Сигов и Таршис становятся активными участниками международного мейл-арта.

51 Письмо А. Таршис к Н. Чеснокову. 1966 (?). Папка «Взорль». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

52 *Сигов С.* Ранние стихи. Сборник. Выборка из текстов начала 1960-х годов. Архив А. Сигова, Ольдершот.

53 *Сигей С.* Гляденьночь. Книга газетных клипов. 1972. Архив А. Сигова, Ольдершот.

на разнообразии и изобретательности художественного оформления. Первые выпуски «Номера» он критиковал за наивный дилетантизм в исполнении и грубый, неумелый дизайн: «Те “Номера” выглядят драно и наивно, как любые студенческие журналы, в них мешанина и не программа»[54].

С появлением Сигова внутри группы увеличилось внутреннее напряжение, на первых порах «натягивающее парус искусства»[55], но со временем переросшее в глубокий конфликт. И суть этого разлада была не в последнюю очередь связана с пониманием принципов любительства и профессионализма. В № 12 на полях для комментариев Дьяченко описывает свое видение так:

> Я хочу, чтобы в дальнейшем журнал стал более последовательным журналом дилетантов — дилетантов-художников, поэтов, философов и т.д. Точнее — просто дилетантов, без специализации на художников, писателей и т.п. Т.е. тут должно быть то, чему нет места в жизни… И, пожалуйста, совсем без потуг на «бессмертие», т.е. на этом надо сразу крест поставить, без всяких иллюзий. В культуру нашего времени мы не войдем. Но лучше вообще не войти в культуру, оставаясь дилетантом, чем войти в нее полупрофессионалом…[56]

Для Таршис дилетантизм размывал границы между частной жизнью и художественными практиками и отличался от любительского искусства, понимаемого как проявление культурности и досуга[57]. Таршис и Дьяченко, главные проводники дилетантизма в журнале, воплощали его в намеренно грубом и брутальном оформлении «Номера».

Последующие выпуски «Номера» редактировались периодами попеременно то Сиговым, то Таршис. В зависимости от того, кто брал редактуру в свои руки, менялись наполнение и дизайн. В период службы Сергея Сигова в армии (1968–1970) выпуски № 7–23 собирала и редактировала Анна Таршис. Часть из них так и не была закончена[58], часть — исчезла еще до попадания в КГБ. По воспоминаниям Таршис, в этот период журналы выходили «растрепанными, но очень живыми, в них появляется масса идей, собственно и составляющих суть “номеризма”»[59]. Основной набор направлений и приемов, использовавшихся в этих выпусках, Таршис обозначила как «транспонирование, концеп-

---

54 *Сигей С.* Комментарий 1973 года. Папка «Журнал “Номер” (2000)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

55 *Таршис А.* Запись 2000 года. *Box* 26. «Спецификации. Уктусская школа». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

56 *Никонова-Таршис А.Р.* Уктусская школа. 1996. С. 227.

57 В своих мемуарах А. Таршис пишет с сарказмом о «культурной жизни»: «Бывало, между двумя ссорами мы с мужем беседовали, как сказано в дневнике, “в нормальном тоне” о древнегреческой философии и поэзии кружка Мецената (ноябрь), я редактировала курсовые работы Сигея о Шекспире и Горации, а то и присаживалась к фортепьяно и пела романсы Вертинского. Я же когда-то любила петь. Занималась с младшим сыном грамотой, оформляла “письменную бумагу” и сборники стихов. Рисовала даже — культурная жизнь. На Родине!» (*Никонова-Таршис А.-Р.* Избранные бранные и мембранные фрагменты мемуаров… С. 263).

58 А. Таршис продвигала идею создания серии персональных «Номеров», посвященных участникам Уктусской школы (каждый должен был сделать свой «Номер» сам). Осуществлены были персональные «Номера» Михаила Таршис (№ 21) и Анны Таршис (№ 22), а также «Номер» в память об Александре Галамаге (№ 20), покончившем с собой в 1969 году.

59 *Таршис А.* Содержание журналов «Номер». Папка «Уктусская школа (1991)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

туализм, примитивизм, сюрреализм и шваль-стиль»[60]. За живость, понимаемую как спонтанность и визуальная непричесанность, выступал и Валерий Дьяченко. В письме к Анне за 1968 год он писал о журнале: «Я хочу, чтобы он был живее и случайней, никаких продуманных композиций»[61].

В дальнейшем под редакцией Сигова «Номера» № 24–29 (1971–1974) приобрели более цельное и последовательное оформление, а элегантный рукописный шрифт и обилие рисунков (акварель или рисунки одной линией) стали его неотъемлемой частью. Живость и спонтанность в журнал привносила рубрика «Впиши свое», собиравшая многочисленные комментарии, а порою и горячие дискуссии близких к уктуссцам художников и литераторов. Последние номера Таршис и Сигов вновь редактировали вместе. В этот период заметно усложняется арсенал выразительных средств и усиливается ритмическая динамика журнальной страницы: тряпичная обложка и переплет, аппликация, фотоколлаж, реди-мейд и найденные объекты смещают акцент с вербального в область визуального. В № 30 редакторы включают фрагменты учебника «Любояз» Анны Таршис с зачеркнутыми строками и неопримитивистскими рисунками, таршисовские дополненные фотографии («Елевидение» и «Способ само-убийства»), визуальную поэзию «Пиф-паф текст» и разрезанный билет «Спортлото» Дьяченко. Теоретический текст Сигова «Будетляне и Будущелы. Предпосланье речерителя» с уроками живописи в письме — нечто среднее между манифестом и практической инструкцией по визуальной поэзии — завершал и подытоживал этот выпуск, удачно сочетавший структурную упорядоченность со спонтанными арт-объектами и комментариями.

В будущем лишь усиливалось противостояние между «драным» и целостным дизайном, спонтанным и продуманным, «наивным» и «ученым» подходами. Серьезные противоречия между участниками возникли не только в подходе к искусству, но и в отношении к профессиональной карьере. Дилетантизм Дьяченко касался его внутреннего, домашнего творчества, тогда как его внешняя карьера инженера-конструктора и дизайнера складывалась временами драматично, но вполне успешно, назвать его любителем в прямом смысле этого слова было нельзя. Сигов и Таршис занимали радикальную позицию неучастия в официальной культуре[62] и свое авангардное жизнетворчество оценивали серьезно. Описывая это расхождение взглядов, Таршис сокрушалась: «Оставив нас без себя, В.Д., по-моему, оставил себя без себя»[63]. Усугубляла разногласия географическая дистанция между участниками: терялась связь, а с нею и возможность работать коллективно. Вернуть утраченную общность со временем становилось все сложней, не помогали даже конгрессы

60 *Таршис А.* Черновик об истории «Уктусской школы». Папка «Уктусская школа (1991)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

61 Письмо В. Дьяченко к А. Таршис. 1968. Папка «Журнал “Номер” (2000)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

62 В Ростове Сигов работал на бумажной фабрике, в 1973 в поселке Ново-Михайловка Ростовской области Таршис работала учителем музыки. В Ейске (с 1974) Анна Таршис преподавала в музыкальной школе и давала частные уроки игры на фортепиано; Сергей Сигов некоторое время работал художником-оформителем на заводе, позже устроился в Ейский историко-краеведческий музей, где руководил отделом живописи и графики.

63 *Таршис А.* Выдержки из «Цатьи». Папка «Журнал “Номер” (2000)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

Уктусской школы — первый прошел в 1972 году в Коктебеле (Планерское), в результате чего на свет появился специальный «Номер» № 33 (Таршис, Сигов и Дьяченко), второй, запланированный в Одессе на 1973 год, фактически не состоялся[64], а последующие редкие встречи в Ейске назвать «конгрессами» уже было сложно. В 1974 году, после «бархатного изъятия» большей части выпусков, журнал «Номер» — «сепаратор авангардизма»[65] — прекратил свое существование.

Таким образом, художественные практики Уктусской школы демонстрируют трансформацию принципа любительства от уровня мастерства ее участников — непрофессиональных художников и поэтов — до осознанной позиции и стратегии. В условиях визуального дефицита любительство позволяло свободно экспериментировать, не пытаясь нащупать единственно верный стиль и «войти в историю». Художники-любители не только были менее подвержены воздействию стандартов официального искусства, но и редко попадали в зону видимости критики, что было немаловажно в условиях ужесточения цензуры на излете оттепели.

Впоследствии, уже после распада Уктусской школы, противостояние наивного и ученого, дилетантского и профессионального станет главным нервом совместной деятельности Ры Никоновой, последовательно развивавшей образ нечитающей домохозяйки, и Сергея Сигея, ученого авангардиста. Благодаря усилиям Таршис ориентация на дилетантизм сохранилась в следующем за «Номером» проекте — журнале «Транспонанс», получившем подзаголовок «журнал теории и практики дилетантизма». Как пишет в своих воспоминаниях Ры Никонова:

> Профессионала Сигея такое определение корёжило, но он терпел. Сигея удивительно часто для авангардиста корёжили мои идеи: он, в общем-то, был поклонником традиций — самых авангардных, но увы — бывших[66].

Вместе с тем в «Транспонансе» появился новый прибавочный элемент — провинциализм, не проявленный до этого в риторике Уктусской школы. По словам Ильи Кукуя:

> Никонова и Сигей делают дилетантизм и провинциализм программными и декларативно (не без протеста в адрес «профессиональной» литературы) объективируют «откровенное любительство»[67].

В Уктусской школе еще не было четко артикулированной позиции провинциализма, поскольку не было самого понимания и видения «архипелага» андег-

---

64 Таршис пишет об этом «конгрессе» как неудавшемся: «Сигей общался с ним [Дьяченко] почти день (не испытав особой радости от такого общения), а я и вовсе виделась с В.Д. только на почтамте, что ли, и разговаривала минуты три. Может, и хорошо, что три, ибо какое-то внутреннее расхождение было уже видимо явно и даже переплескивалось через край. Говорить было не о чем, и мы сухо расстались» (*Таршис А.* Содержание журналов «Номер». Папка «Уктусская школа (1991)». Ф. Таршис/Сигова. ACRC).

65 *Таршис А.* Действующие лица «Уктусской школы». Биографический коллаж. 1990. Папка «Уктусская школа. Персоналии 1». Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

66 *Никонова-Таршис А.-Р.* Избранные бранные и мембранные фрагменты мемуаров… С. 265–266.

67 *Кукуй И.С.* Лаборатория авангарда… С. 229.

раунда[68]. В герметичной ситуации Свердловска и Ейска, без значимых контактов с художественными сценами других городов, увидеть себя и обозначить свое место представлялось достаточно сложной задачей — сравнивать было не с кем и не с чем. При этом любительство давало уктусссцам возможность «изобретать велосипед в 10 раз» и считать это дело «не бесполезным»[69]. Как писала Таршис, отстаивая свое право на дилетантство: «...во всяком случае, не более бесполезным, чем чтение об изобретенном»[70].

Библиография / References

Жумати Т.П. «Уктусская школа» (1965–1974). К истории уральского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. С. 123–127.

(*Zhumati T.P.* «Uktusskaya shkola» (1965–1974). K istorii ural'skogo andegraunda // Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. 1999. № 13. P. 123–127.)

Иоффе Д.Г. Fin de siècle трансгрессивности русского поставангарда: эстетика и практика трансфуризма // Новое литературное обозрение. 2018. № 149. С. 260–282.

(*Ioffe D.G.* Fin de siècle transgressivnosti russkogo postavangarda: estetika i praktika transfurizma // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 149. P. 260–282.)

Кукуй И.С. Лаборатория авангарда: Журнал «Транспонанс» // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2–4. С. 226–259.

(*Kukuy I.S.* Laboratoriya avangarda: Zhurnal «Transponans» // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2–4. P. 226–259.)

Липовецкий М.Н. Андеграунд — альтернативная модель русской культуры? // Новое литературное обозрение. № 188. 2024. С. 303–321.

(*Lipovetskiy M.N.* Andegraund — al'ternativnaya model' russkoy kul'tury? // Novoe literaturnoe obozrenie. № 188. 2024. P. 303–321.)

Никонова-Таршис А.Р. Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Сб. статей / Сост. и науч. ред. И. Болотов. Екатеринбург: Уральский государственный университет им. А.М. Горького; Свердловское отделение Российского фонда культуры, 1993. С. 56–72.

(*Nikonova-Tarshis A.R.* Uktusskaya shkola // Avangardnye napravleniya v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve: istoriya i sovremennost'. Sb. statey / Ed. by I. Bolotov. Ekaterinburg, 1993. P. 56–72.)

Никонова-Таршис А.Р. Уктусская школа // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 221–238.

(*Nikonova-Tarshis A.R.* Uktusskaja shkola // Novoe literaturnoe obozrenie. 1995. № 16. P. 221–238.)

Павловец М.Г. Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX — начала XXI века. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2025.

(*Pavlovets M.G.* Neoavangard v russkoyazychnoy poezii 2-y poloviny XX — nachala XXI veka. Moscow, 2025.)

Ревалд Д. Постимпрессионизм: от Ван-Гога до Гогена / Пер. с англ. П.В. Мелковой, под общ. ред. А.Н. Извергиной. Л.; М.: Искусство, 1962.

(*Rewald J.* Post-impressionism: From Van Gogh to Gauguin. Leningrad; Moscow, 1962 — In Russ.)

Сигей С. Чье это облако или что это было? // Гуманитарный фонд. 1992. № 52 (155). С. 1, 3.

(*Sigey S.* Ch'e eto oblako ili chto eto bylo? // Gumanitarnyy fond. 1992. № 52 (155). P. 1, 3.)

68 *Липовецкий М.Н.* Андеграунд — альтернативная модель русской культуры? // Новое литературное обозрение. 2024. № 188. С. 303.

69 *Никонова Р.* Цатья. 1959–1979. Избранные стихи к 20-летию поэтической деятельности. Ейск, 1979. Ф. Таршис/Сигова. ACRC.

70 Там же.

Стойков А. Критика абстрактного искусства и его теорий. М.: Искусство, 1964.

(*Stoykov A.* Kritika abstraktnogo iskusstva i ego teoriy. Moscow, 1964.)

Janecek G. Conceptualism in the Work of Sergei Sigei and Rea Nikonova // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2–4. P. 469–485.

Janecek G. New Languages of Expression in Segay and Nikonova // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommels, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 35–43.

Kukuj I. Preserving the Thread of the Poetical Avant-Garde: The Work of Rea Nikonova and Serge Segay in the Context of Soviet Unofficial Art // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommels, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 87–93.

Weststeijn W. The Visual Poetry of Rea Nikonova and Serge Segay // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommels, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 59–67.

Zhumati T., Galeeva T. The Uktuss School: Coding Changes // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommel, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 29–33.

Руслан Комадей

От чата к архиву

РАЗДЕЛ КРИТИКИ ЖУРНАЛА «НОМЕР» (1965–1974)[1]

Ruslan Komadey

From Chat to Archive: The Critical Section in the Journal «Nomer» (1965–1974)

Руслан Комадей
Независимый исследователь
slovoslavie@mail.ru.

Ключевые слова: Уктусская школа, самиздат, неоавангард, раздел критики, интерактивность, коммуникация, архив

УДК: 82.02+82-95
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_190

В статье исследуется, как был устроен раздел критики журнала «Номер» Уктусской школы, какие функции он выполнял, чем было обусловлено его появление в рамках неоавангардной эстетики сообщества. Показано, как изначальная установка на процессуальность и творческую коммуникацию сменилась в журнале преобладанием архивной функции в рамках личной художественной стратегии А. Таршис.

Ruslan Komadey
Iindependent Researcher
slovoslavie@mail.ru.

Keywords: Uktuss School, samizdat, neo-avantgarde, criticism column, interactivity, communication, archive

UDC: 82.02+82-95
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_190

This article examines how the criticism column of the journal «Nomer» by Uktuss School was organized, what functions it performed, and what led to its emergence within the community's neo-avantgarde aesthetics. It shows how the initial focus on processuality and creative communication was replaced in the journal by a predominance of archival function within the framework of A. Tarshish's personal artistic strategy.

Журнал «Номер» являлся основной творческой платформой для неоавангардного круга художников и поэтов Уктусская школа, действовавшего преимущественно в Свердловске с 1964-го по 1974 год. Отдельных исследований, посвященных журналу, немного. Среди них — статья итальянского филолога В. Паризи и частично ее же монография о советском самиздате[2], статья редактора журнала Анны Таршис (1942–2014) в «Транспонансе» «Об открытом и закрытом журнале “Номер”»[3]. Ценные замечания о журнале были высказаны И. Кукуем в монографии «Концепт “вещь” в русском авангарде»[4] и в статье «Лаборатория авангарда: журнал “Транспонанс”»[5], М. Павловцом в книге «Нео-

1 Автор благодарит за ценные замечания Илью Кукуя и Евгению Овчинникову за активную помощь в редактуре.

2 *Parisi V.* Nomer // Voci libere in URSS. 2021. June 30 (URL: https://vocilibereurss.fupress.net/en/nomer/); *Parisi V.* Il lettore eccedente. Edizioni periodiche del samizdat sovietico, 1956–1990. Bologna: Il Mulino, 2013.

3 *Таршис А.* Об открытом и закрытом журнале «Номер» // Транспонанс. 1980. № 6. С. 55–56. Project for the Study of Dissidence and Samizdat / Ed. by A. Komaromi. Toronto: University of Toronto Libraries, 2015. Далее — PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:transponans_6).

4 *Кукуй И.* Концепт «вещь» в языке русского авангарда // Wiener Slawistischer Almanakh. Sb. 77. München; Berlin; Wien: Sagner, 2010.

5 *Кукуй И.* Лаборатория авангарда: Журнал «Транспонанс» // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2–4. С. 226–259.

авангард в русскоязычной поэзии: вторая половина XX — начало XXI века»[6], Т. Галеевой и Т. Жумати в статье «Уктусская школа: кодируя изменения»[7].

С 1965-го по 1974-й годы вышло 35 выпусков «Номера». Из них после «бархатного изъятия»[8] КГБ сохранилось 13, они были переданы Анной Таршис и Сергеем Сиговым в один из немецких архивов. В сохранившихся выпусках[9] раздел критики или его модификации присутствуют в 21, 24, 25, 27, 30, 31, 33, 35-м. Некоторые фразы из раздела критики были скопированы Сиговым в «Номеризме»[10].

«Номер» является уникальным примером журнального самиздата, в котором сочетались теория и практика, живопись, графика, литература и разными способами проблематизировалась и исследовалась специфика журнала как медиума. Говоря о художественной критике в советской андеграундной среде, А. Житенев отмечает ее «жанровый синкретизм»: «Это отчасти рецензии, отчасти биографические справки, отчасти собрание самосвидетельств, отчасти набор анекдотов. “Разомкнутость” — смысловая и стилевая — здесь программна и свидетельствует о желании представить художественный процесс “изнутри”»[11].

Радикальной открытостью, наличием интерактивных и коллективных творческих практик «Номер» отличался от большинства самиздатских журналов 1960–1970-х годов. Открытость выделяется Анной Таршис как главное свойство «Номера»: «Почему даже один экземпляр выходил незавершённым? Это так просто. Открытая форма журнала (Изобретение А.Т., без патента). Журнал принципиально не мог иметь законченной формы, ибо делался в процессе чтения его читателями»[12].

Открытость обусловлена несколькими причинами. Во-первых, большая часть выпусков была рукописной. Рукописность являлась принципиальным выбором редакторов[13] и позволяла сдвигать границы между вербальным и визуальным, создавать гибриды письма и графики. Впоследствии рукописность

---

6 *Павловец М.* Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX — начала XXI века. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2025.

7 *Zhumati T., Galeeva T.* The Uktuss School: Coding Changes // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommel, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 29–33.

8 *Никонова-Таршис А.Р.* Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Сб. Статей / Сост. и науч. ред. И. Болотов. Екатеринбург: Уральский государственный университет им. А.М. Горького; Свердловское отделение Российского фонда культуры, 1993. С. 60.

9 В статье мы не рассматриваем частично сохранившиеся выпуски московского варианта «Номера», подготовленные Виктором Кикиным, и 36-й выпуск «Номера», изданный уже в новом тысячелетии Михаилом Таршисом. Во-первых, в них не было раздела критики, во-вторых, они не соответствуют критериям «открытости» и «интерактивности», сформулированным Уктусской школой.

10 *Сигей С.* Номеризм: выбра за 1965–1969 годы // Выбра: Номер за семь лет. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

11 *Житенев А.* Художественная критика в ленинградском самиздате 1970-х — 1980-х гг. // Acta samizdatica / Записки о самиздате: альманах: вып. 2 (3) / Сост. Е.Н. Струкова, Б.И. Беленкин, при участии Г.Г. Суперфина. М.: Государственная публичная историческая библиотека России, 2015. С. 143.

12 *Таршис А.* Об открытом и закрытом журнале «Номер» // Транспонанс. 1980. № 6. С. 56. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:transponans_6).

13 *Никонова-Таршис А.-Р.* Уктусская школа. С. 63.

обеспечивала большой простор для творческих взаимодействий с журналом, потому что пометки, рисунки не выглядели чем-то внешним, как это было бы в печатном издании, а органично вписывались в структуру. Во-вторых, журнал принципиально изготавливался в единственном экземпляре[14]. Во избежание появления копий на ранних выпусках ставилась редакторская подпись: «Копирование техническими средствами запрещено»[15]. По мнению редакторов, это побуждало читателей к переписыванию, а создателей журнала уберегало от возможного преследования властями[16]. У сопротивления копированию были и идеологические обоснования, обусловленные политическими взглядами одного из его редакторов — Валерия Дьяченко. В трактате «Азбука коммунистических отношений» (1968), опубликованном в 11-м «Номере», он писал:

> ...мысль — печататься — сама несвободна, скована формой типографии.
> <...> 1000000 экземпляров книги нужны только для того, чтобы удовлетворить собственнические
> инстинкты 1000000 людей.
> 6. Чтобы прочесть книгу, не надо ее иметь — все мы читали чужие книги[17].

Издавать журнал в одном экземпляре — значит создавать объект, свободный от обладания, помогать иному, «несобственническому» распространению информации. Журнал «не скован» типографией, поэтому позволяет продуцировать эмансипированное знание. Марксист Дьяченко видел творчество как в первую очередь совместную практику. В своих заметках начала 1970-х годов он так описывает идеал творчества на примере коллектива дизайнеров[18]: «...коммуна, взятая как сущность, является сначала в форме коллектива дизайнеров, развиваясь в дальнейшем до “карнавальных” композиций с равноправными независимыми элементами, объединенными общим предметом труда»[19].

Чтобы журнал не замкнулся в узком кругу редакторов и авторов, уктуссцы распространяли его среди местной интеллигенции: «Передаваясь из рук в руки, гроссбух постепенно заполнялся картинками, фотографиями, теоретическими статьями, стишками и прочими творческими экзерсисами, не признаваемыми официозом. Заполнившись, он возвращался к издателям. Для знакомства с его содержанием допускались только люди, вызывающие доверие»[20]. Журнал был «открыт» только формально — социально он оказывался замкнут на неболь-

---

14 У некоторых выпусков существовали рукописные копии, но они воспринимались создателями как авторские вариации, куда авторы произвольно добавляли или где сокращали те или иные материалы.

15 Исследовательское интервью с Валерием Дьяченко от 03.07.2024 // Личный архив Руслана Комадея.

16 *Дьяченко В.* Интервью Владимиру Селезневу для каталога «Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала: каталог выставки» (Уральский филиал ГЦСИ в составе РОСИЗО; Екатеринбург: Издательские решения, 2018). 2017 // Личный архив Владимира Селезнева.

17 *Дьяченко В.* Азбука коммунистических отношений. Изд. Исполнение. 1968 // Собрание В. Дьяченко. Домашний архив.

18 Из уктуссцев, помимо Дьяченко, дизайном занимались Евгений Арбенев, Александр Галамага, Виктор Кикин.

19 *Дьяченко В.* Черновики ноябрь 1970 — февраль 1971. Уч. изд. № 16. Свердловск, ф. 71. С. 12 // Собрание В. Дьяченко. Домашний архив.

20 *Павлов В.* Политический дурдом // Мой мир@Mail.ru (URL: http://my.mail.ru/community/uupi/6A844C16C286246D.html).

шой группе акторов. Стать членом сети можно было только по приглашению редакции. Зато если автор получал приглашение и экземпляр, он мог быть уверен, что никаких ограничений его творческим поискам не будет. «Номер» циркулировал между самими редакторами, их друзьями, родственниками и учителями[21], между участниками других сообществ — например попадал к поэтам из Уральского политехнического института, к художникам-сюрреалистам Валерию Павлову (р. 1949) и Валерию Гаврилову (1948–1982). Бытование «Номера» не ограничивалось Свердловском — его отправляли в Вологду к поэту Александру Гузу (р. 1945), в Ленинград, где Сигов служил в армии, 33-й выпуск создавался в Крыму, 35-й в Ейске и т.д.

Рукописность «Номера» и распространение между «своими» делали журнал вариантом салонного пространства. «Читатель» знал: он читает и пишет в том же самом материальном носителе, что и редакторы. Журнал — это место для приватной коммуникации. Таршис акцентировала приоритет коммуникативной функции в «Номере»: «…все, скажем так, доброжелательно общались, находя друг в друге необходимую для каждого опору, критику и признание»[22]. На салонность журнала указывал также Сигов: «Времена изменившись, изменили внешнюю форму существования салонов, анна таршис придала этому существованию журнальный вид»[23]. Смежным качеством была альбомность, отмеченная Дьяченко[24]. Он связывает «Номер» с традицией альбомов пушкинской эпохи, среди которых встречались семейные (для домашнего пользования), профессиональные (литературно-художественные) и светские (публичные)[25]. В «Номере» переплетаются два направления: на его страницах взаимодействуют представители художественного андеграунда и члены их семей[26]. В то же время уктуссцы не пытались сделать факт выхода журнала публичным, он оставался частным делом[27]. Важная черта, которую перенял «Номер» у альбомов пушкинской эпохи помимо рукописности, — «сохранение особенностей, характерных для устной диалогической речи, благодаря чему структура альбома в целом оказывается приближена к строю устной речи». Это выражалось в возможности делать спонтанные, быстрые записи на страницах, мгновенно реагировать на предыдущие комментарии, не думая о выверенности формулировок.

---

21 «Номер» попадал в руки к Николаю Чеснокову, у которого учились Дьяченко, Таршис, Арбенев и Галамага, к Александру Воловику, поэту и переводчику, руководителю одного из свердловских ЛИТо, к матери Таршис, писательнице Ольге Калинцевой и др.

22 *Никонова-Таршис А.-Р.* Уктусская школа. С. 63.

23 Комментарий С. Сигова в: *Сигей С.* Номеризм: выбра за 1965–1969 годы. 1973. С. 101. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

24 Исследовательское интервью с Валерием Дьяченко 03.07.2024 // Личный архив Руслана Комадея.

25 *Алексеев М.* Из истории русских рукописных собраний // Неизданные письма иностранных писателей XVIII–XIX веков из ленинградских рукописных собраний. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1960. С. 8.

26 В «Номере» участвовал брат Анны Таршис Михаил, муж Сергей Сигов, сестра Надежда, мать Ольга Калинцева.

27 В письме Таршис Гузу так описываются семейные практики «самиздата»: «…у нас 10 лет выходит журнал “За мир в семье”, шикарная возможность напечататься, что и происходит» (*Таршис А.* Письмо Александру Гузу от 09.01.1969 // Собрание А. Гуза. Домашний архив).

Альбомность и салонность были включены в отмеченный И. Каспэ новый тип читательского поведения 1960–1970-х годов, в котором преобладали «особая чувствительность и особое усилие понимания, особая “чуткость”, благодаря которой удавалось считывать подтексты не только в литературном произведении, но и в повседневной жизни <…> выдерживать ситуацию недосказанности»[28]. Уктуссцы оригинально трансформировали типичное оттепельное и послеоттепельное чтение «между строк», «творческое чтение», предполагавшее создание особых форм общения для узкого круга собеседников[29]. Они сконструировали многоуровневую систему читательско-писательских рецепций, где происходила выработка эстетических критериев, фиксация стилевых изменений единомышленников, повседневная коммуникация с шутками, упреками и колкостями.

Раздел критики: причины появления

Разомкнутость и полемичность «Номера» были обусловлены не в последнюю очередь ориентацией на разные художественные направления 1910–1930-х годов: на футуристов, дадаистов, сюрреалистов, конструктивистов, формалистов, авторов ЛЕФа[30]. Последние, делая акцент на выработке новых эстетических критериев и внимании к материальности искусства, оказали существенное влияние на теорию и критику уктуссцев на начальном этапе. Об этом говорит один из основателей «Номера» Валерий Дьяченко в подготовительных материалах к 1-му выпуску: «Нужно возродить программу, которую проводил в искусстве до тридцатых годов [журнал] ЛЕФ (РЕФ): В. Маяковский, В. Хлебников, О. Брик, Б. Пастернак и др.»[31]. Вслед за поколением «ЛЕФа» уктуссцы были одновременно поэтами-учеными, учеными-поэтами, поэтами-критиками. По замечанию Ханзен-Леве, критик для них был «самым типичным читателем»[32]. Если для формалистов и «ЛЕФа» критика «как один из самых главных трансформаторов и фильтров» связывала «артефакт и восприятие»[33], то в случае с «Номером» эти трансформаторы и фильтры находились на границе между читателем и журналом, часто обращенные внутрь журнала, а не наоборот — к внешнему читателю.

Дьяченко в подготовительных материалах к 1-му «Номеру» акцентирует значение теории для журнала: «Основным материалом нужно считать так называемые теоретические статьи. Их задача: побудить к высказываниям, обме-

---

28 *Каспэ И.* Советский читатель между видимым и невидимым: «творческое чтение» в стране победившего соцреализма // Приключения письма, приключения чтения. Сб. статей к юбилею Т.Д. Венедиктовой / Отв. ред. А.А. Зубов, Н.К. Полосина, А.В. Швец. М.: Литфакт, 2023. С. 341–342.

29 Одним из их изобретений была флючта — мэйл-арт переписка между Сиговым и Дьяченко в период с 1973 по 1976 годы.

30 Сведения о знакомстве уктуссцев с вышеперечисленными течениями представлены в «Дневнике прочитанных книг» А. Таршис за соответствующие годы, в домашнем архиве Дьяченко (им, в частности, переписан от руки один из выпусков «Нового ЛЕФа») и т.д.

31 *Дьяченко В.* Подготовительные материалы к «Первому “Номеру”». 1965 // Собрание В. Дьяченко. Домашний архив.

32 *Hansen-Löve A.A.* «Бытология» между фактами и функциями // Revue des études slaves. 1985. Vol. 57. f. 1. P. 96.

33 Там же. P. 96.

ниваться информацией, вызывать дискуссии»[34]. Дьяченко сам активно участвовал в теоретической полемике 1960–1970-х годов, регулярно контактируя с редакциями журналов «Техническая эстетика», «Декоративное искусство в СССР»[35], отвечая заметками на заинтересовавшие его статьи.

Ниже в подготовительных материалах он уточнял: «Изменения в обществе и науке, происшедшие за последние годы, в частности, открытие кибернетики и автоматизация, могут дать возможность уточнить и расширить эту программу»[36]. Акцент на информации обусловлен общим интересом уктуссцев к кибернетике. Таршис, в частности, называла «информационизм»[37] одним из своих ключевых стилей в 1960-е годы. В неопубликованной статье 1965 года «Кибернетика и дизайн» Дьяченко применительно к вещам и любым объектам материального мира применяет расширительное толкование информации:

> Из определения информации, как меры определенности, порядка, организации вытекает, что носителями информации могут быть не только такие традиционные агенты, как слово и символ, но и все то в материальном мире, что имеет какую-либо степень определенности...[38]

В той же статье Дьяченко использует понятие, связывающее дизайн и кибернетику, — «визуальная коммуникация». «Коммуникация» здесь предполагает «взгляд на вещь, как на связанную информацию»[39]. Значение термина и снижение качества информации во время передачи сигнала он обыгрывает в стихотворении «Хорошо» 1965 года, опубликованного в 23-м «Номере»:

> Ну-ка! смотри на меня
> Хорошо?
> Это — визуальная коммуникация.
> Хотя может и невизуальная коммуникация
> Кому — никация а кому и визуальная
> Некоммуция[40]

Основное направление практик Уктусской школы — проецирование приемов и методов одного искусства или медиума в другой. Кибернетическая парадигма, в которой любой элемент воспринимается как носитель информации, подкрепленная марксистским желанием преодолеть отчуждение вещей от труда, произведений от производителей, — все это позволяло уктуссцам выстроить горизонтальную структуру творческой коммуникации внутри журнала. Таршис отмечала: «В “Уктусской школе” влияли друг на друга на ВСЕ»[41].

---

34 *Дьяченко В.* Подготовительные материалы к «Первому “Номеру”». 1965.

35 В этих журналах состоялись единственные официальные публикации Дьяченко тех лет. См.: *Дьяченко В.* Обсуждаем статью Н. Воронова «О проблемах художественного конструирования» // Техническая эстетика. 1965. № 2. С. 11; *Дьяченко В.* Панорама молодых // Декоративное искусство СССР. 1970. № 6. С. 28.

36 *Дьяченко В.* Подготовительные материалы к «Первому “Номеру”». 1965.

37 *Никонова Р.* Вектор Вакуума. Ры Никонова отвечает на вопросы Сергея Бирюкова // Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 244.

38 *Дьяченко В.* Кибернетика и дизайн. 1965. Машинопись. С. 9. Собрание В. Дьяченко. Домашний архив.

39 Там же.

40 *Дьяченко В.* Номер 23. 1970. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

41 *Никонова-Таршис А.-Р.* Уктусская школа. С. 66.

Раздел критики и интерактивные разделы

Раздел критики появился в 8-м «Номере» и просуществовал вплоть до последнего 35-го выпуска. В нем уктуссцы преимущественно критиковали именно друг друга, обращаясь к предшественникам спорадически. Сигов писал в «Номеризме»: «Восьмой номер изрядно оживился введением полей, чтоб пальцэпёрые читаки могли пасти свои мысли и напасти на предложенные их внимчам произведи на этих полях критических»[42]. Внедрение критического раздела позволяло окончательно размыть оппозицию «читатель — писатель» и обострить процессуальность: «…с помощью голографического взгляда на систему искусства потребитель получает возможность стать соавтором уже готового объекта искусства, то есть потребитель вводится в сферу существования сделанной картины, стиха, фильма и т.п.»[43]. Здесь Сигов неосознанно развивает идею В. Беньямина о читателе, который «получает доступ к авторству»[44]. В этом фрагменте видно, что Таршис не отделяет авторов в «Номере» от читателей: «Читатель вертелся, как заяц, под огнём перестрельной критики оппонирующих ему коллег»[45]. В более поздней статье Таршис подробнее описывает функции «читателя»:

> Читатели комментировали остроумно, деликатно и со знанием дела. <…> Вскоре читательский отдел КРИТИКИ настолько распух, что возникла необходимость в КРИТИКЕ КРИТИКИ. Но и этого не хватило для интеллигентного Свердловска. Читатели спорили, возмущались, давали советы, вклеивали собственную продукцию[46].

В этом смысле критика и ее трансформация в «критику критики» выступает продолжением тезиса Луначарского, который был оппонентом лефовцев: «Критика должна быть применима к самой критике, ибо марксистская критика есть одновременно и научная и своеобразно художественная работа»[47].

Появление раздела критики интенсифицировало творческую коммуникацию среди членов сообщества и компенсировало невозможность работать единомоментно в одном месте. Теперь, даже если участники находились в разных городах, они могли с помощью журнала поддерживать связь, демонстрировать вовлеченность в творческие проекты друг друга. По сохранившимся письмам 1968–1969 годов видно, как Таршис «подначивает» друзей оставлять больше комментариев в журнале. Некоторые авторы были знакомы только «через» реплики в журнале и могли «встречаться» и узнавать о новых произведениях

---

42 Комментарий см. в: *Сигей С.* Номеризм: выбра за 1965–1969 годы. 1973. С. 42. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

43 Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»: В 5 т. / Под ред. К. Кузьминского, Г.Л. Ковалева. Т. 5б. Newtonville: Oriental Research Partners, 1986. (URL: https://kkk-bluelagoon.ru/tom5b/transpoety.htm).

44 *Беньямин В.* Автор как производитель / Пер. с нем. Б. Скуратова, И. Чубарова // Логос. 2010. № 4. С. 127.

45 *Таршис А.* Об открытом и закрытом журнале «Номер» // Транспонанс. 1980. № 6. С. 56. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:transponans_6).

46 *Никонова-Таршис А.Р.* Уктусская школа. С. 61.

47 *Луначарский А.* Тезисы о задачах марксистской критики // Новый мир. 1928. № 6. С. 196.

друг друга только на журнальных страницах. Это в первую очередь относится к Гузу, которому в Вологду активно отправляли «Номера» с 1968 по 1969 годы для заполнения комментариями. Сам Гуз лично был знаком только с Сергеем Сиговым и с Анной Таршис (по переписке). Коммуникация на страницах журнала могла продолжаться даже после того, как «живой» контакт или переписка прерывались. В 8-м «Номере» Гуз пишет о стихах Таршис: «Это стихотворение о вашей жизни, Анна, я знаю…»[48] «Отвечает» она уже в 1970-м году, когда общение между ними прекратилось: «Я своей жизни сама не знаю…»[49]

Размеры раздела критики менялись от выпуска к выпуску — в зависимости от того, сколько места на странице занимали иные журнальные материалы. Критический раздел как бы подстраивался под объем остальных рубрик. В некоторых случаях разделы оставались незаполненными, как в 31-м «Номере» под стихотворным циклом Сигова «Тагнец Шивы». Раздел критики не имел четкой локализации: он мог быть сверху страницы, сбоку, внизу, мог иметь заголовок, а мог не отделяться графически от основного текста. При этом критика так или иначе «обрамляет» сказанное, неслучайно Сигов пишет в «Номеризме» про «комментаторную раму»[50]. О «раме» как одновременно пространственном и смысловом ограничителе говорил Дьяченко, комментируя фигурное стихотворение Сигова «Квадрат», где повторяющиеся в двух рядах слова «казимиръ» и «малевичь» образовывали квадратную форму: «Слишком открытая композиция. Нужна рама. Тогда будет совсем плохо»[51]. Соответственно, «плохо» при усилении других композиционных элементов качественно изменяло свое значение на «так плохо, что уже хорошо».

Подвижность разделов в журнале коррелировала с развернутостью критических замечаний: они могли быть как совсем краткие (дьяченковское «Всё правильно»[52] в 24-м «Номере»), так и крупные манифестарные (его же комментарий о дилетантизме в 12-м «Номере»[53] или разбор творческих способностей Михаила Тарписа от Анны Таршис в 21-м выпуске).

Эстетические критерии в критических замечаниях оказывались также подвижны. Каждый мог интерпретировать «критическое» по-своему. «У нас в журнале была демократия», — вспоминал Дьяченко[54]. Авторы «Номера» намеренно создавали полемическое напряжение с помощью парадоксальных фраз, ложных тавтологий, повторов, полисемии. «Вкус есть способность в прекрасном находить прекрасное», — писал Дьяченко в 23-м «Номере»[55]. Таршис

---

48 Комментарий А. Гуза в: *Сигей С.* Номеризм: выбра за 1965–1969 годы // Выбра: Номер за семь лет. 1973. С. 43. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

49 Там же. С. 43.

50 Там же. С. 69.

51 Там же. С. 69.

52 Комментарий В. Дьяченко в: Номер 24. 1971. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10642).

53 «Я хочу, чтобы в дальнейшем журнал стал более последовательным журналом дилетантов —дилетантов-художников, поэтов, философов и т.д. <…> В культуру нашего времени мы не войдем. Но лучше вообще не войти в культуру, оставаясь дилетантом, чем войти в нее полупрофессионалом…» Цит. по: *Сигей С.* Номеризм: выбра за 1965–1969 годы. 1973. С. 83. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

54 Исследовательское интервью с Валерием Дьяченко от 03.07.2024 // Личный архив Руслана Комадея.

55 Комментарий В. Дьяченко в: Номер 23. 1970. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10641).

критиковала поэму «Вечернее колье» Гуза: «...отсутствие ее достоинств — вот недостатки “колье”, которыя я еще не склонна считать достоинствами. А в целом — прекрасно, Александр»[56]. Там же, впрочем, она отмечала: «Александр, вам очень к лицу это колье»[57]. В 35-м «Номере» Таршис снова обращалась к «недостаткам»: «Основной недостаток Сигова беспомощность, остальные без недостатков, что плохо»[58].

Таршис часто обращала слова собеседника против него самого — то есть интерпретировала их с привлечением нового контекста так, чтобы «уличить» при помощи его же собственных слов. Так, в 30-м «Номере» Таршис в одном комментарии отвечала на две работы Дьяченко. Текст первой из них начинался со слов «Свинтить, раскрасить и включить». Вторая состояла из рамки, в которой написано «До свиданья». Таршис писала иронически: «Как же это мы не поняли, что В. Д. уже тогда прощался с нами. Он уже себя свинтил и раскрасил. Оставалось только включить. АТ (Ры) 85 г.»[59]. Любая оценка, любое замечание подразумевали многозначность.

Уктуссцы создавали собственную систему подвижных понятий и языковых игр. Высокая степень закрытости среды порождала энигматические высказывания для «своих». Предполагалось, что тот, кому адресован комментарий, сумеет его истолковать и вступить в игру интерпретаций. Так, со стороны кажется загадочной критика Евгения Арбенева на картины Сигова: «Уши придают картинам сига характер нового микрорайона. ева. 13.10.69»[60]. Там же Сигов писал, вероятно понимая намеки Арбенева, что эта запись «сделана критиком более вдумчивым»[61].

В некоторых случаях критика функционировала как рецептивный фильтр, служа для настройки оптики чтения и восприятия: «Будьте остро нежны со стихами Анны Таршис»[62], — пишет Арбенев на полях 24-го «Номера». В других случаях критики задают направление внимания или способа смотреть на тот или иной объект в журнале. Таршис в 1971 году писала про символизм коллажей Сигова в 27-м «Номере»: «Его надо смотреть мелко»[63]. В 25-м «Номере» Михаил Таршис пишет: «Зарисунок называется “Спящая Анна”. Смотреть надо справа сбоку»[64].

Критика могла сочетать вербальное и невербальное. Е. Арбенев в 24-м «Номере» метафорично писал о цикле Таршис «Цитат на цитре», пытаясь передать ощущения: «Это ослепительная музыка слов, вначале — легкий барабан,

---

56 Комментарий А. Таршис в: *Сигей С.* Номеризм: выбра за 1965–1969 годы. 1973. С. 82. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

57 Там же. С. 82.

58 Год не указан. Комментарий А. Таршис в: Номер 35. 1965–1996. PSDS (URL: https://collections. library.utoronto.ca/view/samizdat:10648).

59 Комментарий А. Таршис в: Номер 30. 1971, 1973. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10645).

60 Комментарий Е. Арбенева в: *Сигей С.* Номеризм: выбра за 1965–1969 годы. 1973. С. 66. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

61 Комментарий С. Сигова. Там же. С. 66.

62 Комментарий Е. Арбенева в: Номер 24. 1971. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10642).

63 Комментарий А. Таршис в: Номер 27. 1971. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10644).

64 Комментарий М. Таршис в: Номер 25. 1971. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10643).

потом — “Вы”, “Ды” и сочный шорох, наконец, мягкое заикание. А всё вместе заставляет слушать»[65]. Там же Арбенев делал замечания в виде рисунков — кружок, солнце, паутина — небольших простых символов (его рисунки — корреляты к стихотворению Таршис «Три вещи»).

В 9-м «Номере» часть текста «Студента Иисуса» Таршис попадает в поле, предназначенное для критики, и провоцирует перепалку между Михаилом и Анной Таршисами: «Не лезь М 1969». — «А ты не кричи»[66]. Реплики сопровождаются рисунками: на одном из них рука пытается отодвигать от себя строки, второй представляет из себя тянущуюся голову некоего хищного существа с клювом вместо рта. Так усиливается материальность журнального пространства, брат с сестрой отстаивают личные границы. Это буквализация идей П. Бурдьё: уктуссцы отчаянно борются за страничные поля.

В 27-м «Номере» размещено обращение редакторов, указывающее на возможность критики без привязки к другим материалам:

> в этом раз
> деле журна
> ла возмож
> на критика
> по и без
> по поводу
> помещенного
> на странице
> или другой[67]

Расширенное понимание критического позволяло добавлять новые нерегулярные рубрики, чтобы не смешивать их с постоянным разделом. В период создания 8-го «Номера» «по предложению Д’Я (псевдоним Валерия Дьяченко. — *Р.К.*) возник дополнительный раздел на каждой[68] странице: “ВПИШИ СВОЕ”»[69]. Он являлся развитием раздела «критики» и предполагал, помимо комментариев, возможность вписывать стихотворения, прозу, рисунки, коллажи. После него появились и другие интерактивные рубрики. Среди них «Впиши своё», «Испиши страницу», «Вприклей своё» и др. Рубрики делали структуру журнала еще горизонтальнее. Теперь можно было не реагировать прямо на присутствующее на странице, не полемизировать с ним, а создавать самому, подчас игнорируя материалы других авторов.

Раздел критики и интерактивные рубрики усиливали борьбу за читательское внимание, за положение в выпуске. В 24-м «Номере» Валерий Павлов[70], получивший, видимо, уже заполненный выпуск, пытается обратить на себя внимание, написав над содержанием: «приклеился В. Павлов». В выпуске

---

65 Комментарий Е. Арбенева в: Номер 24. 1971. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10642).

66 *Сигей С.* Номеризм: выбра за 1965–1969 годы. 1973. С. 56. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

67 Номер 27. 1971. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10644).

68 Таршис преувеличивает: в сохранившихся «Номерах» раздел с таким названием встречается спорадически.

69 *Никонова-Таршис А.-Р.* Уктусская школа. С. 61.

70 Павлов относится к следующему поколению. Родившись в 1949 году, он на 7 лет младше Анны Таршис и на 10 лет младше Дьяченко.

также есть его комментарии, мистические истории и рисунки. Над разделом критики (и под текстом Таршис из одной строки: «Может тогда ничего не написать?») Павлов пишет: «“Мудр, кто знает нужное, а не многое”. (классик) Исходя из этого, я, откровенно говоря, не знаю, нужно ли мне все это… (потому только и читаю, смотрю поделки ваши (без особого энтузиазма)». Словом «ваши» Павлов отделяет себя от уктуссцев. Они не остаются в долгу и показывают «инаковость» Павлова, активно иронизируя над его многочисленными произведениями в журнале, пытаясь «обезвредить» его избыточное присутствие: «Чистую правду написал наконец. Остальное — лишнее», — отвечает Дьяченко. Сигов пишет ниже: «От поделкина слышим». Таршис: «Мы мышим». Дьяченко подытоживает: «Много лишнего говоришь и думаешь много лишнего». Сигов дополняет: «Своё г. Павлов вписал» (сокращение можно считывать двояко). Таршис завершает обмен мнениями: «Своё можно только носить. Всё остальное чужое»[71].

Функционирование самого раздела тоже подвергалось критике. На страницах 31-го выпуска Таршис сетует: «Да, в этом журнале (в этом выпуске) отдел критики в загоне, забыт редактором, ютится». «Критиковать нечего»[72], — пишет Таршис в 24-м «Номере» слева от своего цикла «Плачи».

Критика нередко переходила в самокритику, иногда резкую. Сергей Сигов в 25-м «Номере» 1971 года комментировал собственные стихотворения спустя шесть лет: «Очень полезны собрания стихов разных авторов. Стихи Сержбрина производят здесь самое неприятное впечатление. Они безжизненны (без трепета души) <…> какие-то отрывки и сплошная недоделанность, вызывающая недоумение и осадок»[73]. Подписана критика уже псевдонимом «Сергей Сигей». Сигов пусть и высказывался резко, но критиковал свою предыдущую творческую формацию, поэтому мог оценивать себя более пристрастно — как *другого* автора.

Журнал «Номер», благодаря разделу критики и развившимся из него интерактивным рубрикам, позволял реализовать множество способов коммуникации. В этом смысле уктуссцы по-своему развили утопическую программу идеологов ЛЕФа. По мнению части из них, «…литература <…> может и должна быть преодолена полностью и заменена чем-то вроде всеобщей коммуникативной сети по образцу современных социальных сетей, где письмо будет равно принадлежать всем и носить исключительно утилитарный характер»[74], как замечает П. Арсеньев. Уктуссцы, как наследники ЛЕФа и формалистов, растворяли и преобразовывали литературу и визуальное искусство в актах творческой коммуникации на страницах журнала. Устройство «Номера» подобно телеграм-чату на нескольких человек, где есть администраторы и обычные участники.

---

71 Комментарии В. Павлова, В. Дьяченко, С. Сигова, А. Таршис в: Номер 24. 1971. Ф. Таршис/Сигова. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10642).

72 Комментарий А. Таршис. Там же.

73 Комментарий С. Сигова в: Номер 25. 1971. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10643).

74 *Арсеньев П.* Литература факта высказывания: Об одном незамеченном прагматическом повороте // Новое литературное обозрение. 2016. № 138. С. 183.

Архивная функция

После отъезда из Свердловска в 1971 году Таршис и Сигов забрали весь архив «Номера» с собой. Этим обусловлено доминирование их критических высказываний в период с 1971-го по 1974 годы. В 1974 году большая часть архива «Номера» попала в КГБ, коммуникация между участниками стала еще менее интенсивной. С 1974-го оставшиеся журналы перестали циркулировать и быть коллективной творческой практикой. После 1977 года в «Номере» замечания оставляла только Анна Таршис. Теперь раздел критики показывал, как изменились взгляды редакторов и авторов, и больше не содержал попыток вступить в более или менее синхронизированный диалог, когда участники раздела ожидали, что выпуск попадет к другому человеку, хотя часто Таршис заполняла пустые места в ранее не заполненных разделах критики. Например, 27-й «Номер» заканчивался разделом «После критики» (он создан в 1971 году). Таршис записала там в 1985 году: «Возможен и послед критики (ее реанимационный период), т.е. уже после 10летней годовщины невыхода журнала»[75]. Этими «реанимационными» замечаниями Таршис, с одной стороны, возобновляла процессуальность журнала, с другой, помещала его в новую рамку — личного архива. Теперь процессуальность работала на ее художественную стратегию[76], а «Номер», наравне с другим авторскими изданиями, встраивался в личную творческую генеалогию[77].

Таршис обращалась к «Номеру» в 1981, 1985, 1991, 1995, 1996 годах. Е. Пенская отмечает, что культура андеграунда «избегает институционального разделения литературных/художественных жанров. Подобная эволюция архивного феномена предполагает открытость, вовлечение акторов, параллелизм творческих и архивных процессов»[78].

Работа с архивами была частью неоавангардной программы, в рамках которой существовало творчество Уктусской школы[79]. С. Савицкий отмечает:

> Радикальность утопии во второй половине XX века преобразуется в радикальность архивизации. Алексей Крученых и Николай Харджиев с течением времени становятся собирателями и хранителями архива не только ушедшей истории, но и текущего момента. <…> Подобный жест, ставящий под вопрос историчность искусства, парадоксальным образом придает неоавангардистскому консерватизму энергию художественной революции[80].

---

75 Комментарий А. Таршис в: Номер 27. 1971. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10644).

76 *Kukuy I.* «Keeping the Thread»: On the Archival Practices of Ry Nikonova and Sergei Sigei // (Counter-)Archive: Memorial Practices of the Soviet Underground / Ed. by K. Smola, I. Kukulin, A. Bachmaier. London: Palgrave Macmillan, 2024. Ch. 4. P. 134.

77 Новый подход к исследованию специфики архивов Таршис-Никоновой представлен в: *Smith R.* Chance Encounters and Textual Instabilities: Ry Nikonova's Archives // Comparative Literature Studies. 2025. Vol. 62 (3). P. 383–414.

78 *Пенская Е.* Универсум писательского архива как эстетическая программа: случай Вс. Некрасова // Приключения письма, приключения чтения. Сб. статей к юбилею Т.Д. Венедиктовой / Отв. ред. А.А. Зубов, Н.К. Полосина, А.В. Швец. М.: Литфакт, 2023. С. 164.

79 См.: *Павловец М.* Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX — начала XXI века. С. 201–207.

80 *Савицкий С.* Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 116.

Показательно, что именно Крученых и Харджиев были для уктуссцев проводниками в мир ушедшей футуристической эпохи. Так, в 1966 году Сигов посещал Крученых и брал у него стихотворения Хлебникова. Некоторые из них публиковались в «Номере»[81]. Тогда же Гуз и Сигов обсуждали статьи Харджиева[82].

Попытки осмыслить свое место в истории авангарда (и шире — искусства) предпринимались уктуссцами также в статье Дьяченко 1971 года из 24-го выпуска «Кратий обзор российской поэзии», но тогда еще не имели архивного измерения. В тот период участники оценивали друг друга не ретроспективно, а «в моменте». Каждая оценка или характеристика воспринималась как временная. Дьяченко пользовался элементами линнеевской системы, пытаясь обозначить уктуссцев и их предшественников как разные виды растений и животных (себя Дьяченко называет садовником, подразумевая, что конфигурация сада еще только складывается).

Ретроспективность впервые появилась в тех «Номерах», где публиковались не только новые материалы, но и взятые из архивов, как было в случае с ранними текстами анарфутов Гуза и Ятвицкого в 4-м «Номере». А последний выпуск «Номера», 35-й, и вовсе состоял преимущественно из архивных материалов, которые собирались Таршис и Сиговым, начиная с основания Уктусской школы, и был вариантом ретроспективной выставки. Павловец отмечает в Уктусской школе установку «на спациализацию — опространствливание времени», что позволяло, например, Сигову «переиграть векторную однонаправленность времени и хотя бы символически попасть в издания, в которые он не был включен»[83]. Для этой цели он, создавая сборник «Номеризм» из разных «Номеров», включал туда задним числом свои тексты, тексты Таршис и других авторов, которых не было в самих выпусках. Так он восстанавливал историческую справедливость. Ретроспективно корректируя и изменяя конфигурации содержания «Номера», Сигов усиливал «присутствие архива в искусстве»[84]. Однако еще в 12-м выпуске Дьяченко выступил против того, чтобы воспринимать журнал и творчество уктуссцев исторически. Он предлагал отказаться от «потуг на бессмертие» и утверждал: «В культуру нашего времени мы не войдем»[85]. Акцент Дьяченко на «бессмертии» выглядит неслучайным, зная позицию вологодского круга анарфутов, сформулированную Гузом в письме Сигову 1965-го года и перекочевавшую позже в «Номер»[86]: «Уверен, что стихи мои останутся. В нашем с тобой бессмертии не сомневаюсь ничуть. — наши дела — для будущего»[87]. Сигов оппонировал Дьяченко, утверждая индивидуалистское

81 Исследовательское интервью с Александром Гузом 31.06.2024 // Личный архив Руслана Комадея.

82 *Гуз А.* Письмо С. Сигову. 29.03.1965. Ф. Таршис/Сигова, Германия. Сигов начнет контактировать с Харджиевым позднее — в конце 1970-х годов, см.: *Харджиев Н.* Письма в Сигейск. Amsterdam: Pegasus, 2006.

83 *Павловец М.* Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX — начала XXI века. С. 205.

84 *Демир Х.* Psyche, архив, искусство: о поэзии Ингеборг Бахман / Пер. с англ. А. Скидана // Новое литературное обозрение. 2024. № 187. С. 45.

85 Комментарий В. Дьяченко в: *Сигей С.* Номеризм: выбра за 1965–1969 годы. 1973. С. 83. Ф. Таршис-Сигова, Германия.

86 Например, Сигов, судя по письмам 1965-го года, собирался подготовить собрание сочинений Гуза, в 1969-м году уктуссцы начали создавать именные «Номера» с избранными сочинениями друг друга.

87 *Гуз А.* Письмо Сергею Сигову от 29.01.1965. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

понимание времени и культуры: в «мою, напр., субкультуру, “культура моего времени” никогда не входила, не входит сейчас (никаким боком, оком, комом), а значит — не войдет»[88]. Это никуда «не вошедшее» время уктуссцев, частное, особое, по Сигову, и является подлинным. Дьяченко как самый левый из уктуссцев считал, что индивидуализм и творчество ради «бессмертия», а не для создания и развития общего круга единомышленников ведут к капитализации искусства, к разобщению. В дальнейшем, когда начнет выходить «Транспонанс», активно взаимодействующий с кругами ленинградских и московских художников и писателей, разница между отношением к коллективным практикам между отказавшимся от участия в новом журнале Дьяченко, с одной стороны, и Таршис с Сиговым, с другой, стала очевидна.

В 35-м «Номере» Таршис с горечью отмечала в заметке 1985 года:

> Только сейчас осознается, что в тот «срединный» период транс-движения, т.е. в пору остановки и заката «номеризма» Сигей был нашим чуть не единственным теоретиком, критиком и рецензентом. И тщательным проводником футур-идей. Он справлялся. Плохо только, что он был единственным[89].

Здесь «Номер» рассматривается как часть транс-движения (связанного с журналом «Транспонанс») и становится только ступенью на пути художественной эволюции. Таршис, ретроспективно корректируя эстетические оценки (как и Сигов), реализовывала историческую функцию критики, как ее понимал М. Фуко. В 27-м и 33-м «Номерах» Таршис задним числом защищала Сигова от критики Дьяченко. Когда в 27-м «Номере» Дьяченко пишет: «Коллажи Сергея не всегда примитивны», Таршис отвечала ему в 1985 году: «Увы, это так. Было. Но прошло. С тех пор Сигей ушел далеко вперед». Через десять лет уточняет: «Оба неправы, не умели смотреть вперед…»[90] Ретроспективность могла охватывать целые десятилетия. Самый развернутый пример такой критики был по отношению к брату. Заметки разных лет фиксировали, как изменилась жизненная и творческая стратегия Михаила Таршиса со времени создания им персонального 21-го «Номера». Первый комментарий — 1985 года:

> В этом выпуске уже видны и инфантилизм подгнивающих способностей, и мало кол-во наработанного, и косная безвекторность, т.е. отсутствие перспективы. <…> Сейчас, спустя 14 лет, Миша остался таким, как был, за вычетом больших от него ожиданий, почти с тем же количеством наработанного и продуманного. Он кончил ин-тут, стал отцом семейства, по-прежнему, всё по-прежнему.

В следующей заметке Таршис, датированной 1991 годом, акценты меняются: «Кажется, Михаил Таршис всерьёз занялся живописью. В добрый путь. Не могут, не должны пропасть большие способности, очевидные <?>»[91]. Анна Тар-

88 Комментарий В. Дьяченко в: *Сигей С.* Номеризм: выбра за 1965–1969 годы. 1973. С. 83. Ф. Таршис/Сигова, Германия.

89 Комментарии А. Таршис в: Номер 35. 1965–1996. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10648).

90 Комментарий В. Дьяченко, А. Таршис в: Номер 27. 1971. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10644).

91 Комментарии А. Таршис в: Номер 21. 1971. Ф. Таршис/Сигова. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10640).

шис сквозь призму материалов в журнале оценивала деятельность младшего брата диахронически.

В 27-м выпуске Таршис выделяла иные критические высказывания как прозорливые или провидческие. Дьяченко пишет справа от текста Таршис «Светофорам / ибусам»: «Это не стихи, а целая пьеса». Она спустя почти 15 лет ему «отвечает»: «Правильно. Она произносится сквозь цветные рупоры». «Провидчество» — черта, характерная именно для поздних замечаний Таршис. Здесь прослеживается специфика ее мировоззрения, позволяющая укладывать в единую картину мира, казалось бы, не связанные между собой события жизни и во всем искать системность. В подобном ключе она истолковывала — как предсказание — визуальную работу Дьяченко «До свиданья»: «Как же это мы не поняли, что В.Д. уже тогда прощался с нами...»[92] Как писал Фуко, «при помощи архива все сказанное сочетается между собой и сохраняется»[93].

В 1980–1990-х годах, когда Таршис стала единственным критиком «Номера», ее оценки обрели бóльшую резкость. Например, в 33-м «Номере» под циклом Сигова «II Глюкоктэбель» Дьяченко, которому посвящен этот цикл, писал: «Ни за что, ни против кого, ни о чем clowniert Sergebrinn[94]. И ни почему». Под ним было обращение Таршис: «28/X81 Дорогой Д'я! Это-то в Сигее всегда и было хорошо. Сейчас, спустя 10 лет, это особенно видно». В следующем обращении Таршис игнорирует содержание своего предыдущего замечания и отсылает только к первому: «14/X-95. Совершенно верно. А ангажированный В.Д. стал просто загаженным, а потом пустым, т. е. в сущности, против всех. Почему? А ни почему»[95]. К тому времени Таршис уже много лет не поддерживала близких отношений с Дьяченко. Для нее возможность ответить бывшему соратнику хотя бы в рамках журнала, над которым они работали вместе, оставалась единственным способом коммуникации, пусть и недоступным одному из собеседников.

Став частью личного архива Таршис, своеобразным вариантом *safe space*, «Номер» проявил другие черты личного дневника или альбома, в отличие от упоминавшихся в начале статьи:

> Построенный по законам устной коммуникации, альбом как целостный текст следует признать открытым, так как в принципе возможно бесконечное присоединение все новых и новых записей. Длина альбома соотносится с длиной жизни его владельца[96].

На первом этапе существования «Номера» раздел критики выполнял преимущественно коммуникативную функцию, обеспечивая интенсивность творчес-

---

92 Комментарий А. Таршис, В. Дьяченко в: Номер 27. 1971. Ф. Таршис/Сигова. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10644).

93 *Фуко М.* Археология знания / Пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А.С. Колесникова. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. С. 249.

94 Видимо, переводится как «клоунада Сержбринна». Сержбринн — один из псевдонимов Сергея Сигова.

95 Комментарий В. Дьяченко, А. Таршис в: Номер 33. 1972. Ф. Таршис/Сигова. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:10647).

96 *Петина Л.* Структурные особенности альбома пушкинской эпохи // Проблемы типологии русской литературы: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение / Отв. ред. И.А. Чернов // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1985. Вып. 645 (URL: https://www.ruthenia.ru/document/529033.html).

кой коммуникации уктуссцев, на втором, став частью личного архива Таршис и Сигова, соответственно, — архивную.

Фуко писал об архиве: «Это рассеивание в различных статусах, в различных местоположениях, в различных позициях, которые может занять или получить субъект, когда он производит дискурс…»[97] Если французский мыслитель подразумевал «анонимное рассеивание» архива по разным источникам знания, то «Номер» предлагал иную стратегию: он концентрировал знание в себе, фиксируя все разнообразие плоскостей, местоположений, позиций внутри. Поэтому «Номер» одновременно содержит и предъявляет как собственную генеалогию, так и археологию. Раздел критики синхронно фиксировал динамику изменения форм, жанров, интересов и отношений и теперь позволяет исследователям одновременно разглядывать слои разных творческих периодов в одном месте.

«Номер» являлся уникальным случаем самиздата, потому что широкий диапазон возможных истолкований текстов и визуальных работ содержался в нем самом: это журнал-экфрасис. Критические заметки в нем были «своего рода кристаллами минувших социальных ожиданий и “вариантов значения”», часто «единственно подлинными, нереконструированными памятниками ушедших пониманий»[98].

В 1990-е «Номер» и раздел критики в нем окончательно стали для Таршис лишь малой частью ее многочисленных практик и мест самоархивации. Е. Пенская называет такой подход «архивной авторской стратегией»[99]. Среди этих практик — создание новых высказываний из старых книг, переработка старых стихотворений, внесение новых биографических контекстов при комментировании старых произведений (как в случае комментариев к роману «Процесс над шотландцем») и др. В 2001 году Таршис писала по поводу раздела критики и его производных: «Эти рубрики оказались одной из главных идей журнала и соответствовали моим ДПК, с их идеей продолжения ранних мыслей…»[100]

После 1996 года критических замечаний в сохранившихся выпусках не встречается. К этому моменту журнал достиг полного «диахронного устаревания»[101] — и в 1998 году редакторы сдали его в один из немецких архивов. Номер-архив перестал быть таковым, став частью академического архива, окончательно утратив процессуальность.

Перефразируя Бурдьё, в борьбе интерпретаций побеждает не тот, кто последним прокомментирует другого, а тот, за кем последнее слово в борьбе за власть[102]. Знаменательно, что в 1999 году Дьяченко попытался взять реванш и, обращаясь к кибернетическому генезису «Номера», создал электронный выпуск[103]. Таршис от участия в нем отказалась.

---

97 *Фуко М.* Археология знания. С. 120–121.

98 *Бернштейн Б.М.* О месте художественной критики в системе художественной культуры // Советское искусствознание’76. Вып. 1. М.: Советский художник, 1976. С. 282.

99 *Пенская Е.* Универсум писательского архива как эстетическая программа… С. 165.

100 *Таршис А.* Цатья. 2001. С. 162–163. Ф. Таршис/Сигова. 57а. Архив Центра русской культуры, Амхерст, США (*Amherst Center for Russian Culture*).

101 *Line M.B.* Changes in the Use of Literature with Time — Obsolescence Revisted // Library Trends. 1993. Vol. 41 (4). P. 668–669.

102 *Бурдьё П.* Начала / Пер. с фр. Н.А. Шматко. М.: Socio-Logos, 1994. С. 170.

103 *Дьяченко В.* Электронный «Номер» (URL: http://bbuuddaa1.narod.ru [Сайт недоступен]). Автор статьи благодарит Ивана Ахметьева, сохранившего html-файлы сайта.

Библиография / References

Арсеньев П. Литература факта высказывания: Об одном незамеченном прагматическом повороте // Новое литературное обозрение. 2016. № 138. С. 182–195.

(*Arsen'ev P.* Literatura fakta vyskazyvanija: Ob odnom nezamechennom pragmaticheskom povorote // Novoe literaturnoe obozrenie. 2016. № 138. P. 182–195.)

Беньямин В. Автор как производитель / Пер. с нем. Б. Скуратова, И. Чубарова // Логос. 2010. № 4. С. 122–142.

(*Benjamin V.* Der Autor als Produzent // Logos. 2010. № 4. P. 122–142 — In Russ.)

Бернштейн Б.М. О месте художественной критики в системе художественной культуры // Советское искусствознание'76. Вып. 1. М.: Советский художник, 1976. С. 258–284.

(*Bernshteyn B.M.* O meste khudozhestvennoy kritiki v sisteme khudozhestvennoy kul'tury // Sovetskoe iskusstvoznanie'76. Iss. 1. Moscow, 1976. P. 258–284.)

Бурдьё П. Начала / Пер. с фр. Н.А. Шматко. М.: Socio-Logos, 1994.

(*Bourdieu P.* Choses dites. Moscow, 1994 — In Russ.)

Бурдьё П. Поле литературы / Пер. с фр. М. Гронаса // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.

(*Bourdieu P.* Le champ littéraire // Novoe literaturnoe obozrenie. 2000. № 45. P. 22–87 — In Russ.)

Житенев А. Художественная критика в ленинградском самиздате 1970–1980-х гг. // Acta samizdatica / Записки о самиздате: альманах: вып. 2 (3) / Сост. Е.Н. Струкова, Б.И. Беленкин, при участии Г.Г. Суперфина. М.: Государственная публичная историческая библиотека России, 2015. С. 141–157.

(*Zhitenev A.* Hudozhestvennaja kritika v leningradskom samizdate 1970–1980-h gg. // Acta samizdatica / Zapiski o samizdate: al'manah: Iss. 2 (3) / Ed. by E.N. Strukova, B.I. Belenkin. Moscow, 2015. P. 141–157.)

Жумати Т.П. «Уктусская школа» (1965–1974). К истории уральского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. С. 123–127.

(*Zhumati T.P.* «Uktusskaya shkola» (1965–1974). K istorii ural'skogo andegraunda // Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. 1999. № 13. P. 123–127.)

Каспэ И. Советский читатель между видимым и невидимым: «творческое чтение» в стране победившего соцреализма // Приключения письма, приключения чтения. Сб. статей к юбилею Т.Д. Венедиктовой / Отв. ред. А.А. Зубов, Н.К. Полосина, А.В. Швец. М.: Литфакт, 2023. С. 329–344.

(*Kaspe I.* Sovetskiy chitatel' mezhdu vidimym i nevidimym: «tvorcheskoe chtenie» v strane pobedivshego sotsrealizma // Priklyucheniya pis'ma, priklyucheniya chteniya. Sb. statey k yubileyu T. D. Venediktovoy / Ed. by A.A. Zubov, N.K. Polosina, A.V. Shvets. Moscow, 2023. P. 329–344).

Кукуй И. Лаборатория авангарда: Журнал «Транспонанс» // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2–4. С. 226–259.

(*Kukuy I.* Laboratoriya avangarda: Zhurnal «Transponans» // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2–4. P. 226–259.)

Кукуй И. Концепт «вещь» в языке русского авангарда / Wiener Slawistischer Almanakh. Sb. 77. München; Berlin; Wien: Sagner, 2010.

(*Kukuy I.* Kontsept «veshch'» v yazyke russkogo avangarda / Wiener Slawistischer Almanakh. Sb. 77. München; Berlin; Wien: Sagner, 2010.)

Павловец М. Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX — начала XXI века. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2025.

(*Pavlovec M.* Neoavangard v russkojazychnoj pojezii 2-j poloviny XX — nachala XXI veka. Moscow, 2025).

Пенская Е. Универсум писательского архива как эстетическая программа: случай Вс. Некрасова // Приключения письма, приключения чтения. Сб. статей к юбилею Т.Д. Венедиктовой / Отв. ред. А.А. Зубов, Н.К. Полосина, А.В. Швец. М.: Литфакт, 2023. С. 162–175.

(*Penskaja E.* Universum pisatel'skogo arhiva kak jesteticheskaja programma: sluchaj Vs. Nekrasova // Prikljuchenija pis'ma, prikljuchenija chtenija. Sb. statej k jubileju T.D. Venediktovoj / Ed. by A.A. Zubov, N.K. Polosina, A.V. Shvec. Moscow, 2023. P. 162–175.)

Савицкий С. Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

(*Savickij C.* Andegraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj literatury. Moscow, 2002.)

Фуко М. Археология знания / Пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А.С. Колесникова. СПб.: ИЦ

«Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004.

(*Foucault M.* L'Archéologie du savoir. Saint Petersburg, 2004 — In Russ.)

Greve C. Art Between Affective Memorisation and the Bureaucracy of the Archive: From Aleksej Kručenych to Contemporary Russian Artists // Russian Literature LXV. 2009. I/II/III. P. 379–394.

Hansen-Löve A.A. «Бытология» между фактами и функциями // Revue des études slaves. 1985. Vol. 57. f. 1. P. 91–103.

Kukuy I. «Keeping the Thread»: On the Archival Practices of Ry Nikonova and Sergei Sigei // (Counter-)Archive: Memorial Practices of the Soviet Underground / Ed. by K. Smola, I. Kukulin, A. Bachmaier. London: Palgrave Macmillan, 2024. Ch. 4. P. 101–139.

Line M.B. Changes in the Use of Literature with Time — Obsolescence Revisted // Library Trends. 1993. № 41 (4). P. 665–683.

Parisi V. Il lettore eccedente. Edizioni periodiche del samizdat sovietico, 1956–1990. Bologna: Il Mulino, 2013.

Parisi V. Nomer // Voci libere in URSS. 2021. June 30 (URL: https://vocilibereurss.fupress.net/en/nomer).

Smith R. Chance Encounters and Textual Instabilities: Ry Nikonova's Archives // Comparative Literature Studies. 2025. № 62 (3). P. 383–414.

Zhumati T., Galeeva T. The Uktuss School: Coding Changes // Bookwork. Rea Nikonova and Serge Segay / Ed. by S.-A. Stommel, A. Lemmens. Nijmegen: LS Collection Van Abbe Museum Eindhoven, 2016. P. 29–33.

Илья Кукуй

Лирическая проза как авангардный прием:

«Бедный рыцарь» Елены Гуро и «Студент Иисус» Анны Таршис

Ilja Kukuj

Lyrical Prose as an Avant-Garde Device:
«The Poor Knight» by Elena Guro and «Student Jesus» by Anna Tarshis

Илья Кукуй
Институт славянской филологии при Университете Людвига-Максимилиана, Мюнхен, Германия, старший преподаватель; PhD
ilja.kukuj@lmu.de.

Ключевые слова: Елена Гуро, Анна Таршис (Ры Никонова), Уктусская школа, неоавангард

УДК: 82.02+82-95
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_208

Статья посвящена сопоставлению двух прозаических произведений — «лирической сверхповести» Елены Гуро «Бедный рыцарь» (1910–1913) и «упоительных комментариев» Анны-Ры Никоновой-Таршис «Студент Иисус» (1968–1969). Сравнение этих текстов свидетельствует о наличии некоего независимого общего ядра, определяющего в каждом отдельном случае выбор литературных стратегий. Однако если Гуро своим экспериментом лишь намечает выход за пределы модернистской прозы, то Таршис спустя 55 лет реализует возможности этой поэтики в рамках «второго», послевоенного авангарда. Это единое ядро реализуется в самых разных планах — гендерной и религиозной проблематике, соотношении биографического подтекста и вымысла, вопросах гибридного жанра, бытовании центральных концептов и моделировании персонажей и т.д.

Ilja Kukuj
Institut for Slavic Philology at the Ludwig-Maximilian University of Munich, Germany, Senior Lecturer; PhD
ilja.kukuj@lmu.de.

Keywords: Elena Guro, Anna Tarshis (Ry Nikonova), Uktuss School, neo-avant-garde

UDC: 82.02+82-95
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_208

The article is devoted to the comparison of two works in prose — Elena Guro's «lyrical super-novel» «The Poor Knight» (1910–1913) and Anna-Ry Nikonova-Tarshis's «delightful commentaries» «Student Jesus» (1968–1969). A comparison of these texts suggests the presence of some independent common core that determines in each case the choice of literary strategies. However, while Guro's experiment only outlines a way beyond the limits of modernist prose, 55 years later Tarshis realizes the possibilities of this poetics within the framework of the «second», post-war avant-garde. This unified core is realized in a variety of ways — gender and religious issues, the relationship between biographical subtext and fiction, hybrid genres, central concepts and character modelling, etc.

Одним из лейтмотивов периодического органа Уктусской школы — самиздатского журнала «Номер» — стали «упоительные комментарии»[1] Анны Таршис

1 Первоначально жанр этого произведения определялся Таршис как роман. Подзаголовком «Упоительные комментарии» сопровождалось первое (и пока единственное) книжное издание «Студента Иисуса» в 2001 году под именем Анны-Ры Никоновой-Таршис. Сочетание имени Анны Таршис с псевдонимом Ры Никонова, впервые появившимся в 1981 году, было частым явлением в ее публикациях и издательских проектах 2000-х годов. В данной статье псевдоним не используется, так как речь идет о произведении, писавшемся в 1968–1969 годах. (Это относится и к мужу Таршис

«Студент Иисус». Это произведение, начатое Таршис в Батайске в 1968 году, начиная с шестого выпуска «Номера» публиковалось отдельными главами в журнале на всем протяжении 1968–1969 годов, являясь в истории «Номера» единственным случаем такого рода. Значительность этого произведения и того места, которое занимала Анна Таршис в кругу «Уктусской школы» — одного из немногих объединений неофициальной культуры, центральную роль в котором играла женщина, — не вызывает сомнений. Из других немногочисленных аналогичных, однако более поздних явлений следует упомянуть самиздатский журнал «37», названный по имени номера квартиры редакторов журнала Татьяны Горичевой и Виктора Кривулина в Ленинграде, и альманах «НЛО» («Наша личная ответственность»), издававшийся в том числе Кари Унксовой. Если же провести параллели с эпохой русского модернизма и особенно с той ее частью, на которую в значительной степени позднее ориентировались в своем экспериментальном творчестве Анна Таршис и Сергей Сигов, а именно с русским футуризмом, то на первый план сразу выходит имя Елены Гуро, чье литературное творчество, по сравнению с другими «амазонками» авангарда (Наталья Гончарова, Ольга Розанова, Александра Экстер и др.), занимает гораздо более важное место в ее художественной биографии и последующем ее осмыслении и влиянии.

Впервые на параллели между творчеством Елены Гуро и Анны Таршис указал, по всей видимости, Сергей Сигов в своей статье «О творчестве Анны Таршис в неожиданном сопоставлении», опубликованной в четвертом номере журнала «Транспонанс» в 1979 году. Сопоставив ряд поэтических отрывков и отметив «продолжение смысла» и «продолжение голоса в поэзии», Сигов делает важное замечание:

> ...в прерванности, пунктирности общей линии Поэзии происходила некая Поэзии саморегенерация. Прежние поэтические настроения способны были ожить, приобрести налет иной индивидуальности, сделаться законом. <...> Вне какого-либо подражания, Следования — наследования — звук собственной души, ее поверта[2].

Сравнение «Упоительных комментариев» Таршис и итогового незавершенного произведения Елены Гуро «Бедный рыцарь» показывает, что не только их поэзия, но и проза обладают многими точками пересечения, притом что знакомство Таршис с «Бедным рыцарем» на момент написания «Студента Иисуса» исключено[3]. Сопоставление этих текстов свидетельствует о наличии

Сергею Сигову, взявшему себе в 1970-е годы псевдоним Сергей Сигей.) Что касается «упоительных комментариев», не исключено, что столь специфический жанр был вызван ретроспективным обращением Никоновой к своему раннему творчеству в 1990-е годы. За это указание (как и многие другие) и за возможность ознакомиться с материалами архива Александра Гуза я сердечно признателен Руслану Комадею.

2 *Н<иколай>. Э<сси>*. [*Сигов С.В.*]. О творчестве Анны Таршис, первая статья: в неожиданном сопоставлении // Транспонанс. 1979. № 4. Самиздат. С. 42. Project for the Study of Dissidence and Samizdat / Ed. by A. Komaromi. Toronto: University of Toronto Libraries, 2015. Далее — PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:transponans_4).

3 В записной книжке друга Сергея Сигова и автора журнала «Номер» Александра Гуза, с которым Анна Таршис в 1960-е годы вела интенсивную переписку (в том числе по поводу «Студента Иисуса»), имя Гуро встречается в числе значимых авторов. (Собрание А. Гуза. Домашний архив.)

некоего независимого общего ядра, определяющего в каждом отдельном случае выбор литературных стратегий, однако если Гуро своим экспериментом лишь намечает выход за пределы модернистской прозы, то Таршис спустя 55 лет реализует возможности этой поэтики в рамках «второго», послевоенного авангарда. Это единое ядро реализуется в самых разных планах — гендерной и религиозной проблематике, соотношении биографического подтекста и вымысла, вопросах гибридного жанра, бытовании центральных концептов и моделировании персонажей, статусе лирического начала и т.д. Но, конечно, вначале необходимо обозначить рамки поэтики, хронологически и типологически занимающей важное место между эпохами модерна и постмодерна.

Как известно, над «Бедным рыцарем» Гуро работала с 1910 года до самой смерти в 1913 году. Текст остался незавершенным, дошел до нас в разных списках и был неоднократно опубликован, впервые в 1988 году Зоей Эндер[4]. Фрагментарность и незавершенность «Бедного рыцаря» являются неотъемлемой чертой не только его эдиционной судьбы, но и основ его поэтики. Истоки фрагментарности неоднократно отмечались как в контексте модернистской прозы — в частности, проанализированных в исследованиях Ю. Орлицкого[5] (2002) и Е. Бобринской[6] (1997) параллелей с прозой и религиозным учением Александра Добролюбова, — так и в качестве признака авангардной прозы. Принципиально важным является наблюдение Н. Гурьяновой о том, что футуристическая утопия творчества новой жизни как творчества Духа была предсказана именно Еленой Гуро еще на ранней фазе русского футуризма и могла отразиться «только в форме незавершенной, текучей, отразившей сам процесс творения»[7]. Укорененность «Бедного рыцаря» в футуристическом эксперименте позволила Зое Эндер определить жанр произведения как сверхповесть; исследовательница справедливо соотнесла «новый сюжетный фрагментарный жанр» Гуро с разработанным впоследствии Хлебниковым сложением текста «из самостоятельных отрывков» как «зодчеством из слов» («Зангези»)[8].

«Бедный рыцарь» стоит тем самым на стыке модернизма и авангарда и может считаться эмблематичным для всего творчества Елены Гуро как цельного явления. Скрепляющим фрагментарность и оттеняющим незавершенность текста выступает категория лирического, позволяющая уточнить жанр «Бедного рыцаря» как «лирическую сверхповесть», в которой, по наблюдению О. Каменевой, «“я” автора часто выступает не только как субъект, но и как объект высказывания, отношение “я” к самому себе опосредовано рефлек-

4 *Ljundggren A., Nilsson N.Å.* Elena Guro: Selected Prose and Poetry / Ed. by A. Ljundggren, N.Å. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1988.

5 *Орлицкий Ю.* А. Добролюбов, Е. Гуро, А. Блок // Орлицкий Ю. Стих и проза. М.: РГГУ, 2002. С. 491–504.

6 *Бобринская Е.А.* Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро // Вопросы искусствознания. 1997. № 2. С. 159–178.

7 *Гурьянова Н.А.* «Бедный рыцарь» и поэтика алхимии: феномен «творчества духа» в произведениях Елены Гуро // Школа органического искусства в русском модернизме / Ed. by N. Baschmakoff, O. Kushlina, I. Loshchilov. Studia Slavica Finlandensia. T. XVI/1. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1999. С. 65.

8 *Эндер З.* История рукописи неизданного произведения Елены Гуро «Бедный рыцарь» // Elena Guro: Selected Prose and Poetry / Ed. by A. Ljundggren, N.Å. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1988. С. 115. См. также: *Мельничук Е.* Категория рыцарства и символика рыцаря в сверхповести Елены Гуро «Бедный рыцарь» (в контекстуальном освещении) // Acta Humana. 2018. Vol. 9. С. 77–90.

сией»[9]. В этом смысле «“завершить” “Бедного рыцаря” для Гуро было бы так же невозможно, как кому бы то ни было “дописать” свой *личный* дневник так, чтобы он имел форму “художественного целого”»[10].

Этот сверхличный (в смысле Хлебникова) характер лирического высказывания определяет место «Бедного рыцаря» в корпусе произведений Гуро и в ее личном мифе утерянного материнства. Уже при первой публикации было отмечено, что «Бедный рыцарь» занимает завершающее место в своеобразной трилогии после «Осеннего сна» и «Небесных верблюжат»:

> «Осенний сон» должен был в форме драмы осветить тему конфликта между юношеской чувствительностью и жестокостью, «Небесные верблюжата» в форме фрагментов в прозе и стихах должны были развить тему этого конфликта как противопоставления между поэтом и обществом, и, наконец, «Бедный рыцарь» в форме фантастической истории в прозе и стихах еще более углубил бы это противопоставление вплоть до конфликта между добром и злом[11].

Самоотождествление себя с образом потерявшей сына Элеоноры фон Нотенберг, заявленное в посвящении к «Осеннему сну» и простирающееся на обширный корпус художественных и дневниковых текстов Гуро, находит свое завершение в «Бедном рыцаре», где обретение сына в образе высшего существа, спустившегося на Землю и обрекшего себя на муки ради любви к матери и всему живому, зафиксировано в одном из вариантов имени героини — Элеонора. В момент начала действия ей столько же лет, сколько и Гуро в начале работы над произведением — 32 года.

Тематически в центре «Бедного рыцаря» стоит также символистская проблема спасения мира, переработанная впоследствии футуристами в рамках концепции «мирсконца». Одушевленным и живым в мире Гуро является без преувеличения все, в силу чего З. Минц характеризует миросозерцание Гуро как «доведенный до предела, “абсолютный” романтический и символический пантеизм, однако в нем отчетливо заметны и воздействия буддизма и теософии»[12]. Детали реализации этой утопии, от проведенной Минц конфессиональной конкретизации нетелесного духа, явившегося героине, до многочисленных мистико-религиозных интерпретаций опыта Гуро, в интересующем нас аспекте не так важны. Существенно то, что спасение осуществляется через самопожертвование высшего существа по модели *Imitatio Christi*: бедный рыцарь добровольно обрекает себя на мучения Сатаной в знак признания своей вины — первоначального отказа от греховной плоти. В начале первой части «История госпожи Эльзы» рыцарь говорит героине:

> Меня велел бить тот, кто составился из зла. Он называет себя князем земли. Но ты должна знать, что земля и есть дух. Он добр, и никогда не называй потому землю юдолью: он принял на себя вдвойне то, от чего я отказался. Это мне за то,

---

9 *Каменева О.В.* «Бедный рыцарь» Елены Гуро: к проблеме жанра // Кафедральные записки. Вопросы новой и новейшей русской литературы. М.: Издательство Московского университета, 2002. С. 102.

10 Там же.

11 *Эндер З.* История рукописи неизданного произведения Елены Гуро «Бедный рыцарь». С. 117.

12 *Минц З.Г.* Неопубликованное произведение Елены Гуро «Бедный рыцарь» // Russian Literature. 1991. Vol. XXIX. С. 2.

> что я не захотел принять плоть и ее грехи. И за то я наказан поделом. Я же хочу принести людям радости тех вестей в их чистоте. Вот для чего Христос позволил мне нарушить таинство плоти, и это мне уже не наказание, а надежда. Чем больше будет расти красота, тем больше будет расти ее поругание[13].

Для людей предлагаемой Рыцарем возможностью спасения выступает обращение от Знания к Вере посредством Любви. Во второй части произведения, «Поучениях Светлой Горницы», Рыцарь говорит:

> Не велика свобода у того, кто знает, что сегодня и завтра все произойдет по непреложным шести-семи законам, и не больше она у того, кто к семи приложит восьмой и скажет: «Прежнее — предрассудок, — не по семи, а по восьми свершится все завтра». Но есть силы лежащие, а есть силы действующие, к ним принадлежат: любовь, Вера и самая высшая действующая Вера в Чудо, эта границ не имеет, и кто этой силой действует, тот свободен[14].

Если в «Истории госпожи Эльзы» наглядным подтверждением выступает личный пример Рыцаря, добровольно вручающего себя на мучения Сатане, то в «Поучениях Светлой Горницы» речь идет фактически о коллективном проекте, в рамках которого речь автора и персонажей сливается и зачастую непонятно, кому именно принадлежат слова. Доминантным становится язык поучений и притч, названный В. Топоровым «доктринальным»[15] и обращающийся на уровне действия к участникам собраний в Горнице, а на уровне текста — к читателю, активно вовлекая его в процесс преображения. Для всего живого в мире Гуро это преображение осуществляется Воскресением через смерть, близость которого провозглашается персонажем и автором: «Приблизилась дверь. Скоро время быть второму слову Бога»[16]. Рыцарь выступает в качестве Вестника, а текст в качестве Вести. В силу этого на первый план художественного выражения выступает категория «искренности», на ином, чем у футуристов, уровне утверждающая принцип свободного творчества: «Я никому не давала слова писать удачно, — гласит запись в одной из тетрадей Гуро, — я обещала только — писать искренно»[17]. При этом искренность транслируется не только на уровне непосредственного сообщения, но главным образом суггестивно за счет органичного вкрапления поэтического языка на всех уровнях текста. Этот принцип сама Гуро сформулировала так: «Говорить слова, как бы не совпадающие со смыслом, но разбегом ритма говорящие о нарастании чувства»[18].

Обобщая вышесказанное, можно перечислить основные принципы той новой художественной формы, над которой работала в «Бедном рыцаре» Гуро:

1. фрагментарное повествование, совмещающее в себе лирический сюжет и дидактический слой в форме притч и стилизации под язык Евангелий;

---

13 Elena Guro: Selected Prose and Poetry. С. 135.

14 Там же. С. 193.

15 *Топоров В.Н.* Миф о воскрешении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс–Культура, 1995. С. 417.

16 Elena Guro: Selected Prose and Poetry. С. 196.

17 Там же. С. 124.

18 Цит по: *Топоров В.Н.* Миф о воскрешении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро. С. 404.

2. преображение личного авторского псевдобиографического мифа в утопический конструкт, стержнем которого является пророчество о грядущем конце времени и воскрешении всего живого через смерть;

3. вписанность произведения в контекст всего творчества Гуро, что позволяет с разных сторон подойти к исследованию одних и тех же базовых концептов;

4. носителем этой идеи выступает герой не от мира сего, личным примером самопожертвования демонстрирующий возможность осуществления утопии;

5. предпосылкой спасения для персонажей заявляется отказ от знания в пользу веры.

Для читателей отказ от знания реализуется в необходимости осмысления непривычно открытой формы текста и восстановления его внутренних связей; для филолога — в необходимости размышлений о возможности воссоздания текста как такового, не завершенного Гуро. Показательно, что Михаил Матюшин, вместе с сестрой Гуро Елизаветой Низен работавший над восстановлением текста, оставил по его поводу противоречивое высказывание: «Три года боролась она против этой вести. Если надо этому пройти в мир — пусть через другого кого-нибудь, а не через меня пройдет — я не хочу мучиться»[19].

Тем самым новую форму «лирической сверхповести» следует считать синтетическим жанром, выходящим за рамки собственно литературы и ставящим своей целью, по выражению О. Каменевой, «комментирование всего происходящего с точки зрения того, “как это делается”, и выход на прямое общение с читателем»[20].

Комментариями, причем, по указанию Анны Таршис, «упоительными», является и «Студент Иисус». Подобно «Бедному рыцарю», повесть вписана в контекст жизни и творчества Таршис второй половины 1960-х годов и может считаться завершением или комментарием к лирической тетралогии «Песни принца, владеющего ключами». Центральной темой как тетралогии, так и «комментариев» к ней является пассивное противостояние обществу человека не от мира сего, принимающего на себя в разных ролях осуждение, казнь и смерть. В «Процессе над шотландцем» это суд; в «Принце моей печали» — гибель принца после невозможности соединения с возлюбленной; в «Дуэли» — соответственно дуэль, пусть и несостоявшаяся; в «Идоле» — смерть идей и утеря возможности содержательного слова. Последнее произведение и тем самым вся тетралогия заканчиваются «Сентенцией (Посетителям музеев)»:

> Впереди своего прошлого, дико выгнув шеи, стоят на полу музеев Идолы. А на балу в углу в куче встревоженного мусора их слова: «Не важное обозревать успейте. Успейте помолчать в последнюю секунду и вовремя обдумать нерожденное»[21].

В рамках этой темы лирический роман «Студент Иисус» в целом построен по принципам той формы, которую наметила Гуро в «Бедном рыцаре»[22]. Сквозной

---

19 *Эндер З.* История рукописи неизданного произведения Елены Гуро «Бедный рыцарь». С. 116.

20 *Каменева О.В.* «Бедный рыцарь» Елены Гуро: к проблеме жанра. С. 102.

21 *Никонова Р.* Песни принца, владеющего ключами. Мадрид: Ediciones del Hebreo Errante, 2001. С. 77.

22 В один ассоциативный ряд с произведением Гуро встает и другое прозаическое произведение Таршис того времени — «Принц моей печали», соединяющий в себе «рыцаря печального образа» и принца Гамлета.

сюжет — история студента Иисуса, учащегося в Ленинграде, уезжающего на каникулы в Ейск, знакомящегося там с девушкой Саломеей, женящегося на ней, возвращающегося в институт, погибающего от удара камнем в голову, но воскресающего в конце произведения, — присутствует, но детерминирован слабо и разбит на тридцать фрагментов и эпилог. Выражаясь языком Гуро, это «куски фабул, взятые как краски и как лейтмотивы»[23]. Перспектива рассказчика часто меняется, в текст вкраплены отрывки из записной книжки Иисуса и притчи, в парадоксальной образной форме иллюстрирующие центральные концепты повести. Главная тема — отверженность главного героя, его невписанность в законы социума и роль «белой вороны» — дополнительно маркирована посвящением повести «еврейскому народу» и соответствующими лейтмотивами. Показательным примером может служить отрывок из 28-го фрагмента «Лекарство жизни»:

> Иисус подошел к окну и открыл его: «Ворон и ворона. Притча, — театральным голосом провозгласил он. — В одиноком очаровании совы жила на дубу белая ворона. Вцепившись в дуб сломанными лапами, ворона рассказывала друзьям о том, как надо вешать самих себя. Перекошенные брови вороны ходили ходуном. Отдыхающий под дубом вор, услышав такие речи, стал предлагать вороне ведерко с черной краской. “Ведь ты хочешь быть черной, а?” — приговаривал он. “Сколько стоит?” — спросила ворона. “Спустись вниз, поговорим”, — прошептал вор. С наивозможно глубоким поклоном всеми уважаемая белая ворона согласилась. “Уж вы окажите такую божескую любезность”, — попросила она вора. “Ладно, — ответил вор. — Подходи”, — и, схватив ворону за крыло, повесил ее на суку. “Ха-ха-ха! — смеялся он. — Белая ворона!”»
>
> Иисус внезапно задохнулся и упал, получив удар камнем, запущенным кем-то с противоположной стороны улицы, в голову. «Жид, замолчи!» — донесся до его убегающего сознания желтый детский голос[24].

Биографический субтекст повести не ограничивается еврейскими коннотациями (Таршис, родившаяся в Ейске в 1942 году и наполовину еврейка, в младенчестве пережила немецкую оккупацию, ее семья уцелела). Как и студент Иисус, она несколько семестров проучилась в ленинградском институте — в ее случае на постановочном отделении Ленинградского государственного института театра, музыки и кино; на каникулах в Ейске познакомилась с Сергеем Сиговым и через две недели вышла за него замуж — как и студент Иисус, в Таганроге. Показательно, что Саломея в повести приезжает к мужу в Ленинград 19 марта — в день рождения Сигова, а отношения студента Иисуса с учебой в целом и академическим изобразительным искусством в частности повторяют опыт студентки постановочного факультета ЛГИТМиКа Анны Таршис:

> История костюма. Эти лекции Иисус ненавидел. Каждый костюм казался ему покрытым узором плесени, но акварельные лица на диапозитивах притягивали к себе. Складки плаща, змеями свернувшиеся на самом сердце графа, бутоноподобные пажи, однорукие греки — все надо было перерисовать в течение двух минут. Свойство фиксировать Иисус считал неважной добродетелью искусства и не

---

23 Цит. по: *Усенко Л.В.* Русский импрессионизм и Елена Гуро // Гуро Е.Г. Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1993. С. 10.

24 *Никонова-Таршис А-Р.* Студент Иисус. Упоительные комментарии. М.: Арго-риск; Тверь: KOLONNA, 2001. С. 67–68.

> уделял ему достаточного внимания[25]. Относясь к карандашу с нежностью раба, Иисус старался использовать бумагу, словно кусок драгоценного мрамора. Это любование доходило до боязни добавить к линии еще одну, такой прекрасной казалась ему уже проведенная, изломанная, нежно встречающая себя линия[26].

Здесь нельзя не вспомнить общее тяготение Таршис к пустоте белого листа и молчанию, ее внимание к тексту не как комбинации знаков, а элементу оформления листа как платформы, кульминирующее в вакуумной поэзии. Уместным кажется здесь высказывание Гуро:

> Когда мы читаем поэтические произведения, мы читаем не слова, а пространства между словами, где лежит некоторая реальная суть, которая вырисовывается на поверхности лишь кончиками своими в символизирующих ее словах. Слова никогда не передают сути[27].

Однако если Гуро здесь скорее остается в рамках символистской теории соответствий, Таршис воспринимает идею литературы как работы над пространством между словами буквально.

Конечно, транпонирование фактов собственной биографии на персонажа по имени Иисус требует комментария. Неслучайно Татьяна Никольская в своем отзыве на повесть в 23-м номере «Транспонанса» за 1984 год отметила, что в книге «все хорошо, кроме имени, вызывающего в данном контексте активное отталкивание»[28]. Думается, что выбор имени был вызван не только активной работой Таршис с религиозной тематикой в это время: «дневники прочитанных книг»[29] за 1967 год назывались «Мадонна», а прозаическая «книга собеседований молитвенных» «Господи» была написана в том же 1969 году, что и «Студент Иисус». Таким выбором персонажа, спроецированным на биографический субтекст, Таршис предельно заостряет основную тему Гуро — пришествие в мир существа не от мира сего. Однако если у Гуро сущность Бедного Рыцаря до конца не определена, то у Таршис это художник-творец, находящийся в стадии ученичества, однако уже сформировавший для себя основные принципы отношения к искусству и миру:

> Для Иисуса картина была иконой, которую можно только принять или не принять. <...> Аномалии анималистов есть слабое отражение вопиющей ненормальности всех произведений живописи. Очеловечивая предметы, пейзажи и животных, мы исходим из общности всего, созданного богом, но кто знает ту высшую точку, с которой может предстать одинаковым все созданное?[30]

---

25 Ср.: «Свойство фиксировать в искусстве — самое главное, а более всего зафиксировано на пустом месте, ведь так?» (Анна Таршис. Письмо Александру Гузу от 17.03.1969 // Собрание А. Гуза. Домашний архив).

26 *Никонова-Таршис А-Р.* Студент Иисус. Упоительные комментарии. С. 24.

27 *Гуро Е.Г.* Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1993. С. 30.

28 *Никольская Т.Л.* Заметки на полях прочитанных книг // Транспонанс. Июль — август 1984. № 23 (4). С. 202–205. PSDS (URL: https://collections.library.utoronto.ca/view/samizdat:transponans_23).

29 ДПК (дневник прочитанных книг) — тетради для выписок, которые Таршис использовала как материал для «транспонирования» чужого слова в собственное творчество.

30 *Никонова-Таршис А-Р.* Студент Иисус. Упоительные комментарии. С. 30–31.

В так поставленном вопросе, думается, заключается главное отличие в отношении Таршис к действительности от панпсихизма Гуро. В то же время нельзя не заметить общего — приоритета творчества перед мертвой догмой. Но если Гуро пытается решить этот вопрос в типичном для эпохи модернизма поиске рамок новой веры, то персонаж Таршис более категоричен. В его записной книжке значится:

> Как пыль, устилают землю основатели религий. Дуновение усталости в построениях начинателей воспринимается словно солнечный блик. Увы — это отсвет отраженного сияния. Пропитанные жалостью, религии представляют собой выражения того, что нельзя выразить. <…> Идеи оставляют после себя сумму отзвуков, которые мы преобразуем в комбинации намеков и озаглавливаем теориями и любыми другими системами[31].

Эти слова звучат несколько неожиданно от создательницы грандиозного синтетического труда «Система», призванного описать единые принципы функционирования всех видов искусств и наук. Однако нельзя забывать, что «Студент Иисус» в известном смысле является завершением раннего этапа творчества Таршис, о котором она в своих воспоминаниях писала так:

> В 1967 году я писала «грамотно», но мне уже не нравилось быть понятной. Тем паче, раз это все равно непонятно. «Неграмотно, а красиво, так и буду теперь писать — только красиво, и все». Решение не сразу воплотилось в жизнь. Хотя стихи о прозе появились:
>
> Повесть О
> Повесть А
> Повесть В
> Вповесть (новое слово)
>
> Найденное «новое слово» было еще и новым прозаическим жанром. Я писала не повести, а «вповести» — точное слово.
>
> Смысл искусства для меня в 1967 году был моральным: «Я говорю вам тихо: не упадите, здесь скользко. Сама ходила. Вот смысл искусства».
>
> Я ощущала себя сапером на минном поле, и ходила «по скользкому», словно сомнамбула. Искусство было моим миноискателем[32].

Эти слова помогают не только понять, почему Таршис выбирает для своего персонажа имя Иисуса, побитого камнями и воскресающего, несущего людям весть в форме парадоксальных притч, играющего роль Мессии, но таковым — в рамках иудаистского канона — не являющегося. Различие «сверхповести» Гуро и «вповести» Таршис, при единстве тем, мотивов, структуры текста, фактуры образов и ряда идейных концептов, заключается в аннигиляции во втором авангарде утопического измерения исторического авангарда. Если Бедный Рыцарь является символом спасения мира и носителем избавляющей вести, то студент Иисус — вочеловечиванием Творца, то есть творцом (со строчной буквы), обреченным на неприятие миром, но стоически несущим свой

---

31 *Никонова-Таршис А-Р.* Студент Иисус. Упоительные комментарии. С. 15.

32 *Никонова Р.* Интервалы мышления (из мемуаров) // Russian Literature. 2006. Vol. LIX. С. 520–521.

крест. Вопрос о спасении уже не стоит. Подтверждение тому — в последней записи студента Иисуса:

> Мы — совы, хлопающие глазами в темноте. В смутной глубине коридора жизни мы замечаем только необитаемые углы. <...> Слова кажутся нам символами, значение которых утеряно. <...> Все постепенно покрывается коркой окаменения, и я теряю следы людей. Но, может, просветлится в голове. И я перестану торговать идеями, тоскливо настаивать на них. <...> Нет большего горя, чем то, которое со мной. Любовь вернула мне язык, но вот она поднялась и улетела. Да, мы все слышим и ничего не понимаем, и это сказано в Библии... И, тревожно оглядываясь, мы замечаем каждый раз на новом месте верную в дали даль[33].

Различна также и модель самоидентификации автора со своим персонажем. Продолженная Гуро в «Бедном Рыцаре» материнская линия «Осеннего сна» в целом укладывается в гендерные роли неоромантического символистского мифа, и автореферентный характер Эльзы и Элеоноры фон Нотенберг очевиден. Проблематичность образа студента Иисуса заключается не только в религиозной, но и гендерной плоскости: при несомненных параллелях с жизненными обстоятельствами Таршис герой ее произведения — мужчина, вступающий в брак[34]. Возможно, в этом тоже заключен своеобразный комментарий к тетралогии «Песни принца, владеющего ключами», адресованной образу Сергея Сигова: Таршис отказывается от традиционно женских ролей, как литературных, так и бытовых, словно примеряя на себя иную роль[35]. В отличие от Гуро, дарующей своей героине радость обретения сына и в то же время Спасителя в образе нематериального существа, Таршис лишена таких иллюзий. Отдавая своему герою одно из своих однострочных стихотворений — «Будь сам(а)[36] себе Египет»[37], — она, возможно, хочет сказать, что источник спасения заключается в самом человеке, а путь познания идет через творчество и постоянное ученичество у самой себя. Олицетворением такой позиции становится студент Иисус, а его история, публикуемая отдельными главами в органе свердловского андеграунда «Номер», — «упоительными» комментариями к несостоявшемуся роману[38] Анны Таршис с Ленинградом.

---

33 *Никонова-Таршис А-Р.* Студент Иисус. Упоительные комментарии. С. 71–72.

34 Тот очевидный факт, что студент Иисус женится на девушке, носящей имя виновницы смерти Иоанна Крестителя, вносит в религиозный план произведения дополнительную амбивалентность.

35 Травестирование гендерных ролей носит в творчестве Таршис системный характер (см. «Процесс над шотландцем», «Дух в кубе») и заслуживает отдельного исследования.

36 Исходный женский род этого стихотворения в «Студенте Иисусе» становится мужским.

37 *Никонова-Таршис А-Р.* Студент Иисус. Упоительные комментарии. С. 8.

38 См. главу «Муж-студент раздвоился (1978)» в воспоминаниях Таршис о гораздо более успешном романе с Ленинградом (и с тем же институтом, из которого за десять лет до того отчислили Анну Таршис) Сергея Сигова (см.: *Никонова Р.* Избранные бранные и мембранные фрагменты мемуаров // К истории неофициальной культуры и современного русского зарубежья: 1950–1990-е. Автобиографии. Авторское чтение / Ред. Ю.М. Валиева. СПб.: Контраст, 2015. С. 262).

Библиография / References

Бобринская Е.А. Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро // Вопросы искусствознания. 1997. № 2. С. 159–178.

(*Bobrinskaya E.A.* Naturfilosofskie motivy v tvorchestve Eleny Guro // Voprosy iskusstvoznaniya. 1997. № 2. P. 159–178.)

Гурьянова Н.А. «Бедный рыцарь» и поэтика алхимии: феномен «творчества духа» в произведениях Елены Гуро // Школа органического искусства в русском модернизме / Ed. by N. Baschmakoff, O. Kushlina, I. Loshchilov. Studia Slavica Finlandensia. T. XVI/1. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1999. С. 63–87.

(*Gur'yanova N.A.* «Bednyy rytsar'» i poetika alkhimii: fenomen «tvorchestva dukkha» v proizvedeniyakh Eleny Guro // Shkola organicheskogo iskusstva v russkom modernizme / Ed. by N. Baschmakoff, O. Kushlina, I. Loshchilov I. Studia Slavica Finlandensia. T. XVI/1. Helsinki, 1999. P. 63–87.)

Каменева О.В. «Бедный рыцарь» Елены Гуро: к проблеме жанра // Кафедральные записки. Вопросы новой и новейшей русской литературы. М.: Издательство Московского университета, 2002. С. 101–104.

(*Kameneva O.V.* «Bednyy rytsar'» Eleny Guro: k probleme zhanra // Kafedral'nye zapiski. Voprosy novoy i noveyshey russkoy literatury. Moscow, 2002. P. 101–104.)

Мельничук Е. Категория рыцарства и символика рыцаря в сверхповести Елены Гуро «Бедный рыцарь» (в контекстуальном освещении) // Acta Humana. 2018. Vol. 9. С. 77–90.

(*Mel'nichuk E.* Kategoriya rytsarstva i simvolika rytsarya v sverkhpovesti Eleny Guro «Bednyy rytsar'» (v kontekstual'nom osveshchenii) // Acta Humana. 2018. Vol. 9. P. 77–90.)

Минц З.Г. Неопубликованное произведение Елены Гуро «Бедный рыцарь» // Russian Literature. 1991. Vol. XXIX. С. 1–24.

(*Mints Z.G.* Neopublikovannoe proizvedenie Eleny Guro «Bednyy rytsar'» // Russian Literature. 1991. Vol. XXIX. P. 1–24.)

Орлицкий Ю.Б. А. Добролюбов, Е. Гуро, А. Блок // Орлицкий Ю. Стих и проза. М.: РГГУ, 2002. С. 491–504.

(*Orlitskiy Yu.B.* A. Dobrolyubov, E. Guro, A. Blok // Orlitskiy Yu. Stikh i proza. Moscow, 2002. P. 491–504.)

Топоров В.Н. Миф о воскрешении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс–Культура, 1995. С. 400–427.

(*Toporov V.N.* Mif o voskreshenii yunoshi-syna, ego smerti i voskresenii v tvorchestve Eleny Guro // Toporov V.N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo. Moscow, 1995. P. 400–427.)

Усенко Л.В. Русский импрессионизм и Елена Гуро // Гуро Е.Г. Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1993. С. 5–47.

(*Usenko L.V.* Russkiy impressionizm i Elena Guro // Guro E.G. Nebesnye verblyuzhata. Bednyy rytsar'. Stikhi i proza. Rostov-on-Don, 1993. P. 5–47.)

Эндер З. История рукописи неизданного произведения Елены Гуро «Бедный рыцарь» // Elena Guro: Selected Prose and Poetry / Ed. by A. Ljundggren, N.Å. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1988. С. 111–130.

(*Ender Z.* Istoriya rukopisi neizdannogo proizvedeniya Eleny Guro «Bednyy rytsar'» // Elena Guro: Selected Prose and Poetry / Ed. by A. Ljundggren, N.Å. Nilsson. Stockholm, 1988. P. 111–130.)

Приложение

Стихотворения участников Уктусской школы

(составитель Руслан Комадей)

Евгений Арбенев

* * *

Треск кузнечика, блеяние овцы[1].
Гудение самолета, блеяние овцы.
Крики ребят, бегание пера.
Боль головы, гудение самолета.

Гудение самолета, треск кузнечика.
Боль головы, крики ребят.
Бегание пера, боль головы.
Гудение самолета, блеяние овцы[2].

* * *

Мороженое пересматривает границы.
Пропасть возрастает, кривя бедрами.
Красотка печет пироги с капустой.
Мак просыпает семя.
Волос красит честного человека.
Прохожие смешливо катят волны.

Час мой пробивает пыль.
Я не смеюсь, занимаясь с голосом.
Звук связок парит над столом гелертера.
Я и Бог мой идем в поход.
Нам не страшно.
Нам нести игру на двоих.
Исполни исповедь в уновис с собой.
Прохлада на хризантеме.
Хвала хамелеону, хулителю хмеля.

Талисманы дарят на ветру счастье.
Счастье счастливого счастливца.
Беден счастьем человек.
Эксикатор высушивает мое тело.
Экстремизм минует душу мою.
Я был назван экспансивным в 1965 году.

---

1 Стихотворения печатаются в авторской редакции по файлу, отправленному автором американскому слависту Джеральду Янечеку в 2006 году. — *Здесь и далее примеч. Р. Комадея.*

2 Публ. впервые по авторскому документу для Джеральда Янечека (2006).

Я с удовольствием познакомлюсь с раклистом.
Пасилингва уходит в вечность.
Себорея поразила сеида.
Сеид покончил с собой с горя.
Этилен заполнил эфир.
Корова одержала викторию над Викой.
Уставание-подражание.

27.01.1968[3]

Александр Галамага

-
Может

это сон
сон
ужасный

вновь?

это смех

это ужас
мой

1968—1969[4]

-
а скоро
новый
<а>д
а скоро
новый год[5]

1968?

-
это именно то

не хочу

противно оно

1968–1969[6]

---

3 Публ. впервые по авторскому документу для Джеральда Янечека (2006).
4 Впервые опубликовано в книге Галамаги «Шаг в глубину», созданной Сергеем Сиговым в 1969 году. В версии Сигова существенно упрощена графика текста. Публ. по автографу Галамаги из 20-го «Номера», 1971.
5 Впервые опубликовано в 20-м «Номере», 1971. Публ. по автографу Галамаги.
6 Впервые в 20-м «Номере», 1971. Публ. по автографу Галамаги.

Александр Гуз

Новогоднее

Я качаюсь. Я моргаю
своими прошлогодними ресницами.
Я зову на свой праздник
лохматого старика-гренадера.
Он пускает пузыри
и лепечет воспоминания о милой.
Прохладен лоб старика,
и скользкая скрипка его
щекочет мои воспоминания.
Он ввинчивается в мебель,
стены, он куролесит.
Он славит рождество Христово,
заключает меня в столетние объятия.
Старик пришел из степи,
у него вздутый живот.
— Он набухает, есть пальцами,
и разрождается печальным младенцем.
Этот младенец — Новый год.
Старик философствует,
но его прихлопнут,
он уже не из божьего мира.
Я — опекун большеголового
волосатого младенца,
Я обучаю его ремеслам и юродству.
Он вдохновенно будет петь
на паперти
целых двенадцать месяцев
и тоже забеременеет.

P.S. Эпилог (через 100 лет)

Историк причмокивает томно
толстыми, как пиявка, губами,
при воспоминании о том,
каким пухленьким
и розовощеким был младенец.
Потом от зевоты
раздирает рот,
и снова отправляется спать,
не забыв предварительно
зайти в клозет.

22.12.68[7]

---

7 Впервые опубликовано в 9-м «Номере», 1969 (не сохранился). Печатается по автографу в синей записной книжке Гуза (Собрание А. Гуза. Домашний архив). Комментарии

Легенда

Сегодня мой дух
поскользнулся в танцевальном зале.
Я увидел спускавшихся с потолка
пыльных, измученных зверей.
Они плакали, просили о приюте;
глаза их источали мольбу.
Мой сосед набросал в записной книжке
карикатуру на одного из них,
потом расстрелял его из пистолета в упор.
Цветы кровожадно раскрылись на окнах,
вобрав в себя
все тревожные возгласы дам:
розы в их руках
тотчас свернулись;
и сок их живой
несмываемыми пятнами крови
покрыл тончайшие кружева.
...пушистое тело
было выброшено на мостовую
флейтистом из оркестра.
Остальные успели скрыться
в потухшем камине, —
а там — по трубе, по крышам, — в ночь.
...Говорят, их потом видели
на морском берегу.
Под звездами
они слагали гимн
в память о погибшем брате.

6.3.69[8]

Сигова в «Номеризме» (с. 58): «На полях шумнулась краткая перепалка, виной которой были мои напрасные слова об увидании в стихе влияний Тцара. Ничего подобного в нём нет конечно, мне часто нравится заблуждаться, как и щас, к примеру, — мне кажется этот стих прозой. Так Андрей Белый печатал свои поэмы книгами прозы, и они-таки — проза, так и Гуз записывает свою прозу на манер стихов, но они-таки — проза».

8 Впервые опубликовано в 14-м «Номере», 1969 (не сохранился). Печатается по автографу в синей записной книжке Гуза (Собрание А. Гуза. Домашний архив). В «Номеризме» (с. 87) пометка Сигова: «Из №14 я не списал стихотворения Гуз “Легенда”, пусть ево поскользнувшийся дух простит мне».

Валерий Дьяченко

Беседа

Нам тоже приходилось.
Изворачиваться.
Потомучтодопенсиидожить.
— А наслаждение?
— В промежутках.
— — Между расстрелами?
— Не надо грубить. Тише.
Просто работа чтобыжить.
— Жить?
— Ну, существовать. Посмотрим.
Это — ты молодой. Оботрешься.
Куда денешься.
— А если просто! Ничего не делать?
— Все равно ошибешься.

1968[9]

Из «Грамматики»
Восклицательный знак

Ах-жаль, что буква дышать не может,
И злобой тоже дышать не может, хоть не дыши!
Не разбухает бумажный стих
От слез бессилия, от ненависти, как от чернил!
Вот пропитать бы все строчки ядом
и тиражом бы в три миллиарда, чтоб всем хватило.
Как запятые в мозгах копались,
когда бы точки в глаза стреляли из автомата.

1974[10]

9 Публ. впервые автографу 1996 года (Собрание В. Дьяченко. Домашний архив).
10 Публ. впервые по автографу 1974 года (Собрание В. Дьяченко. Домашний архив). В домашнем архиве хранится внутри сборника «КОРОБОЧКА с текстами».

Сергей Сигов

ГАЛЫЙ МАГ

и филоосенью, где море снов,
где СОФ
МЕЧТАЛЬ,
каон кареткую печаль
и чатал и ПЕОЧЕНЬ
бил глаз — о, земь!
и плаченья отдал
ихсемь

и я незла незнанье и в тречасье, Ксандра,
завить, запеть
верченье чуда
бессмертнич мага ксандра.

28 октября 1969 года[11]

СТИХИ ЕМУ[12]

/ браво гала
браво маг
гала эзреч
красатак

1969

ама зама[13]
ама гама
ама гала
га малаг

1970

11 Стихотворение посвящено Александру Галамаге. Публ. по сборнику «Номеризм», 1973. С. 95.

12 Впервые опубликовано в издании «Листок», № 12. Стихотворение посвящено Александру Галамаге.

13 Впервые опубликовано в издании «Листок», № 12. Стихотворение посвящено Александру Галамаге.

Анна Таршис

РАЗВЕ[14]

разве жизнь всегда с кем-то?

разве розы дарят только не мне.

разве я далеко не ходила?
разве не было мне холодно?

разве этот тот, а[, бог с ним.][15]

меня понять разве важно, нужно, великое явление?

м...
я разве так же не могла уйти...

ВОПРОСЫ И ЦВЕТЫ
(со)[16]

1.
А гривы лошадей? <(Лоша́дей)>

2.
Всегда молчать, это похоже на крик ночью, слыхали?

3.
Зачем деревья так шумят и всё так шумно?

4.
Это были не дети? [Неужели гномы?]

5.
Авы<львы>.

6.
Что должна означать дополнительность утёса? <(Белую дополнительность)>

7.
Что летал (— латал)?

8.
А?

---

14 Впервые в: Номер. 1971. № 25. [Б. п.]
15 Здесь и далее квадратные скобки обозначают скобки, поставленные А. Таршис шариковой ручкой позднее.
16 Впервые в: Номер. 1971. № 25. [Б. п.]

9.
Чума ли? [— Дьявол.]

10.
Как в части леса росла трава, обидно?

11.
Вы б были ласковы со мной?
Вы б проводили со мной утро?
Вы б<ы> меня до водопада сопровождали?
Смотрели бы, как я бегу с холма?

12.
И в синей же дали синели же дятлы?

13.
Ты действительно хочешь рыбной чешуи?

14.
Революционные или варёные — какая разница?

15.
У. <ум>
В кого он попал.

16.
Дочь или дождь?

17.
Сеяли что? А пожали? (А рассеиваю что?)

18.
Сколько же еще жить<?> [между небом и землей?]

19.
Простительна ли растительность на земле?

20.
О боже, куда же это меня же занесло, в какие же места…

6 декабря 1965

* * *

Не себя я забываю,
когда шёпотом молюсь,
а всего лишь умираю,
всё боясь, что вознесусь.

1969[17]

17 Впервые в: Номер. 1970. № 22. [Б. п.]

Записи и выписки

Игорь Вдовенко

Узнавания

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_227

Елена

В «Поэтике» Аристотель, как известно, называет лучшими трагедиями те, в которых перелом связан с узнаванием. И для греческой трагедии это действительно так. Причем не только для трагедии. Связка *сема-ноос* работает безотказно. Герой узнает кого-то (или что-то), и это узнавание меняет все: прошлое проясняется, настоящее наполняется смыслом, будущее являет себя в неотвратимой ясности, требуя немедленных действий. Есть, однако, одна трагедия, кажущаяся мне гениальной, в которой главным событием является не узнавание, а его противоположность: нежелание человека знать — узнать, увидеть и принять уведенное. Я, конечно, имею в виду «Елену» Еврипида, с ее главной сценой у гробницы.

Сюжет этой трагедии связан с распространенной в момент ее написания интерпретацией мифа, базирующейся на апологии Елены (связанной, в свою очередь, с апологией красоты как божественного качества). Платон в «Федре», утверждая максиму «если нечто божественно, оно не может быть злом», приводит фрагмент покаянной песни Стесихора, ослепшего после поношения Елены:

> На корабли ты не всходила,
> В Пергам троянский не плыла.

Иными словами, Парисом увезена в Трою была не подлинная супруга Менелая, а лишь ее эйдолон (призрак) или фасма (видение). Сама же она была спрятана богами и возвращена супругу лишь в момент его возвращения на родину. Собственно, этот момент двойного возвращения (жены к мужу и пары домой) и описывается Еврипидом.

Действие трагедии начинается с изложения истории заглавной героини. Елена не была увезена Парисом в Трою. На самом деле она волшебным образом была переправлена богами в Египет, где и была вручена мудрому старцу Протею, царю Фароса, для того чтобы он сохранил ее для мужа. Прошли годы,

Протей умер. На Фаросе воцарился его сын Феоклимен, который, прельщенный красотой Елены, решил сделать ее своей. Действие трагедии и начинается в этот момент. Елена, не имеющая возможности отказать новому царю, тянет время в надежде на то, что ее настоящий муж вернется и заберет ее. Троя пала, греки возвращаются домой, и ее пребывание в Египте вот-вот должно закончиться. В надежде на скорое свидание с мужем она отправляется к гробнице Протея. В то же самое время Менелай также оказывается на Фаросе. Причем ни о какой ожидающей его Елене он не знает. Он просто плыл домой. Корабль его попал в бурю и разбился, сам же он с женой (то есть, конечно, не женой, а ее призраком, вывезенным им из Трои) чудом спасся и укрылся в пещере. И вот идет узнать, что это за берег и можно ли у местного владыки попросить помощи. Подходит к гробнице, видит Елену, и тут-то и происходит та самая сцена.

Итак, Елена молится у гробницы о собственном спасении, тут появляется ее муж, и они оба практически сразу узнают друг друга. Вернее, как: она — узнает и принимает, он же узнает и не принимает. В результате чего между ними состоится примерно такой разговор:

— Кто ты, женщина?
— Я жена твоя.
— Жена? Но у меня есть уже жена. Елена.
— Я и есть Елена.
— Не может быть. Елену я добыл под Троей, и сейчас она ждет меня в пещере, где я ее только что оставил.
— Неужели ты не видишь, что я — Елена?
— Да, некоторое сходство есть, но кто же в таком случае та, другая?
— Она лишь призрак, сделанный из эфира (тут текст один раз прямо говорит — *айтер*, то есть «верхний» воздух, эфир, один раз просто — небо).
— И кто же ее сделал?
— Гера.
— Очень интересный рассказ, но знаешь, женщина, у меня сейчас и так хватает проблем, так что прощай.
— Как прощай? Неужели ты меня оставишь здесь? А с собой возьмешь неизвестно кого? Призрака?

И тут Менелай произносит совершенно прекрасную фразу, которая является своеобразной квинтэссенцией человеческого:

τοὐκεῖ με μέγεθος τῶν πόνων πείθει, σὺ δ᾽ οὔ
(«Беспредельность трудов [или «страданий»] там [у Трои] убеждает меня. Ты — нет»).

После чего просто разворачивается и уходит. Оставляя совершенно обалдевшую от такого поворота дел Елену у гробницы. Да, в общем-то, и как иначе могло быть? Вот представьте себе: у вас воруют жену, вы страдаете, собираетесь на войну, десять лет осаждаете Трою, наконец ценой невероятных лишений побеждаете, освобождаете любимую и уже почти готовы вернуться к нормальной жизни, как вам вдруг говорят, что все, ради чего вы сражались, и все, что вы в результате получили, — лишь призрак? И от всего этого нужно прямо сейчас отказаться?

Всякий раз, когда я слышу разного рода фразы типа «как же так, за что же мы боролись? за что кровь проливали?» или «и что нам теперь, нужно от всего отказаться?», я вспоминаю эту сцену. Одинокую, растерянную фигуру у стены и спину Менелая, быстрой походкой удаляющегося по своим делам.

Реинкарнация как сознательный выбор

Ключевой момент всех историй, связанных с реинкарнацией, — узнавание. Пифагор узнает своего друга в случайно встреченном на улице животном. Тибетские перерожденцы узнают в процессе специального ритуала принадлежавшие им в прошлой жизни вещи. Какие-то индийские девушки, душа которых в момент смерти перепрыгнула в чье-то уже опустевшее тело, выйдя из комы, узнают своих подлинных родителей.

Обратное узнавание также возможно. Характерная сцена: летом 1904 года в музее Гиме Волошин «узнает» в изображении древнеегипетской принцессы Мутноджемет, сестры Нефертити (ошибочно принимаемом в то время за Тэйю, жену Аменхотепа Третьего), свою будущую жену Маргариту Сабашникову (стоящую здесь же, рядом с ним в зале музея). Или подобное же «узнавание» Жуковского, признавшего в портрете двенадцатилетней девицы Рейтерн свою умершую возлюбленную Машу Протасову (узнавание, отягощенное именно небуквальностью: Маша умерла в 1823 году, когда Лиза уже появилась на свет).

О самом же удивительном узнавании такого рода рассказала мне когда-то моя институтская подруга Настя Сахновская. Примерно десять лет назад она участвовала в некоем совместном англо-французском проекте, связанном с французским театром XVIII века. И в процессе работы познакомилась с некой девушкой по имени Мари, происходившей из достаточно известной литературной семьи.

Отцом матери Мари (то есть ее дедушкой) был известный английский литературный критик Джон Мидлтон Марри (возглавлявший в двадцатые годы «Атенеум» и «Аделфи»), а первой женой этого Марри была известная австралийская писательница Кэтрин Мэнсфилд. Познакомились они так: в 1911 году Кэтрин послала рассказ в новый литературный журнал «Ритм», редактором которого был Марри. Рассказ этот ему не понравился, однако сама Кэтрин его заинтересовала. Между ними возникла переписка, они познакомились, стали встречаться и, наконец, через семь лет поженились.

Нельзя сказать, что брак этот был безоблачным. Менсфилд вела, как это тогда называлось, богемный образ жизни, трижды уходила от Марри и так и не родила ему детей (о которых он мечтал). Кроме того, через год после замужества у нее открылся туберкулез, от которого она и умерла в 1923 году в гурджиевской клинике в Фонтенбло.

В 1924 году, через год с небольшим после ее смерти, Марри женился на девушке по имени Виолет Ле Мейстр. Так же, как Кэтрин, Виолет писала рассказы, и так же, как Кэтрин, прислала один из них в журнал, возглавляемый Марри. Причем почерк Виолет было практически невозможно отличить от почерка Кэтрин.

Это обстоятельство настолько впечатлило Марри, что он начал верить в то, что Виолет чуть ли не буквально является реинкарнацией покойной Кэтрин. Сама Виолет тоже поддерживала его в этом по мере сил. Она начала стричься

под Кэтрин, стала следовать ее стилю в одежде (и в прозе) и, говорят, практически превратилась в ее двойника. В результате на третий год замужества она так же, как Кэтрин, заболела туберкулезом и, согласно воспоминаниям самого Марри, приняла это известие чуть ли не с восторгом («I'm so glad. How could you love me without this?»).

У Джона и Виолет было двое детей — девочка Кэтрин, родившаяся в 1925-м, и мальчик Джон Мидлтон, родившийся в 1926-м. Причем относительно детей (так же, как и относительно их матери) Марри придерживался достаточно оригинального суждения. Он считал, что эти дети, с одной стороны, конечно, дети Виолет, но при этом как бы одновременно и дети покойной Кэтрин, которых она просто не успела ему родить. То есть Кэтрин в виде Виолет как бы вернулась для того, чтобы доделать то, что было ею при жизни не доделано. Это убеждение поддерживалось и поведением самой Виолет, детьми практически не интересовавшейся. Так что воспитывал их отец, считавший подобное поведение супруги вполне естественным.

Надо ли здесь добавлять какие-то слова о том, что Мари (подруга Насти и та самая дочка Кэтрин, которая родилась от Виолет, но при этом как бы от Кэтрин) в конце концов оставила изучение французского театра XVIII века и (как говорит все та же Настя) «заделалась тренером по йоге, тай-чи и вообще всему такому». Причем в свободное от тренировок время занимается тем, что «рисует китайские картинки на китайской бумаге китайской кисточкой под руководством китайского каллиграфа».

Тема смерти

Одна из тем смерти (более литературная, чем мистическая) звучит примерно так: человек умирает, но сам не знает об этом. Узнавание приходит постепенно, причем раньше для читателя, чем для героя.

В сущности, примерно так Борхес описывает учение Сведенборга о посмертии: человек умирает, но на первых порах даже не догадывается об этом. К нему приходят ангелы и демоны под видом людей и разговаривают с ним. В результате он сам выбирает, кто он и где он хочет провести вечность. (Для сравнения, у Борхеса самого есть подобный рассказ — «Смерть богослова», начинающийся очень красиво: мертвому богослову в вечности предоставляют дом точно такой же, какой был у него на земле. С точно такой же мебелью, таким же столом, книгами. «Так, — говорит Борхес, — бывает практически со всеми пожаловавшими в вечность, именно потому они и не считают себя мертвыми».)

Как ни странно, но тема эта в XX веке оказывается очень русской. У Набокова есть рассказ, где героя сбивает трамвай, но он этого не видит, приходит домой к своей девушке, не понимая, что его уже нет, — это мы понимаем, что он мертв. У Адамовича есть рассказ о рассказе (ненаписанном), где он говорит, что хотел написать рассказ о том, как умирает человек: сначала он встречает на улице одного (умершего) знакомого, потом еще одного и постепенно переселяется в мир умерших. У Петрушевской есть рассказ о женщине, которую после операции отвозят на самолете в другую страну — не то в санаторий, не то еще куда-либо — долечиваться. Ей выдают новую (белую) одежду, она ест новую еду и все реже вспоминает семью. Мы понимаем, что она умерла. Таких рассказов (или шире — попыток описания) мы можем найти массу.

К концу XX — началу XXI века тема это все больше и больше уплощается, переводится в разряд как бы такого трюизма, обретающегося где-то рядом со «смерти нет». Таксист развозит пассажиров, выслушивая по дороге их истории, одного, другого, третьего, и вдруг оказывается, что это никакой не таксист, а вовсе даже и Харон, переправляющий души в зависимости от их рассказов в ад или рай; мальчик приезжает к бабушке в деревню, во что-то там играет, прячется в сарае, и вдруг оказывается, что и он давно не мальчик, и бабушка давно умерла, и никакая это не поездка, а посмертное возвращение в тот единственный момент, когда он был действительно счастлив перед полным погружением в небытие и т.д. и т.п.

На самом же финише этого литературного марафона, как мне кажется, находится одна фраза из романа Пелевина «Generation “П”», но прежде, чем я приведу ее, надо сказать, что и до этой фразы сама тема возникала у него регулярно. Например, в «Синем фонаре» — рассказе, построенном на обыгрывании детских страшилок. Дети в пионерском лагере рассказывают истории о покойниках: один человек прилетает из командировки и встречает своих умерших друзей, а когда он спрашивает: «Почему?», ему отвечают: «Ты что, еще не понял кто ты, если ты разговариваешь с покойником?» В рассказе эта история включена в обрамление другой — «как принимают в покойники», а та, в свою очередь, — еще в одну. Жизнь есть форма «приема в покойники», и это уже фактически обратное тому, что говорит Сведенборг (смерть — продолжение жизни). Впрочем, у Пелевина есть и совсем уж классическая форма этой истории — рассказ про женщину, которая работает инженером по рационализации, про то, как она утром, спеша на работу, попадает под троллейбус, но ей кажется, что не попадает, что все нормально, что она приходит на работу, общается с коллегами, и только мы понимаем, что на самом деле она давно уже мертва. Главное, что отличает этот пелевинский рассказ от его практически прямых предшественников, — сосредоточенность на деталях. То есть уже не сама история происходящего с человеком, а то, как именно другой мир начинает проглядывать сквозь очертания привычного (например, когда она приходит в цех, первое, что она видит, — это табличка «всяк входящий / в производственное помещение / не забудь надеть спецодежду», недвусмысленно отсылающая нас к надписи над входом в Дантов ад в комбинации с мнемоническим правилом «надеть одежду, одеть Надежду» и т.д.).

То, что вектор внимания смещается с человека на окружающий мир, с целого на деталь, а с детали на иронию в ее описании, конечно, означает исчерпанность темы. Но все же финальную точку ставит, как мне кажется, не этот рассказ, а ответ одного из персонажей «Generation “П”». После очередного трипа один из героев говорит другому примерно следующее: «Знаешь такое выражение “Страшный суд”? А что, если на самом деле он уже давно начался, и все, что с нами сейчас происходит, просто фазы следственного эксперимента на этом самом суде? разве Богу сложно на несколько секунд создать из ничего весь этот мир ради того, чтобы испытать стоящую перед ним душу?» На что второй ему отвечает: «Слушай, хватит, а? Мне ведь и на работе говна хватает. Хоть ты не грузи».

В общем, как говорит нам на эту тему Гугл: «Апокалипсис уже состоялся, просто он прошел незамеченным». Или еще чудное: «Три доказательства того, что мы все уже умерли». Ну и мое любимое: «Результаты по запросу “Жизнь после смерти”: ЖК Светлый Мир “Тихая гавань”. Квартиры комфорт-класса от

застройщика» — возвращающее практически к исходному ощущению внезапного прозрения, сформулированному Палладом еще в IV веке:

Мне кажется, давно мы, греки, умерли,
Давно живем как призраки несчастные,
И сон свой принимаем за действительность.
А, может быть, мы живы, только жизнь мертва?

Что в оригинале, на греческом, звучит очень красиво (с чередованием диссонансной и ассонансной рифм, в котором жизнь рифмуется с жизнью, а смерть — со смертью).

«Совы нежные»

32 года назад, в 1994-м, практически никому не известная французская группа *Les Pires* записала для своего второго альбома песню *Sava* (более известную сегодня у нас под названием «Совы нежные») с таким примерно текстом:

Я на чердаке лежу у себя на дому,
Мне скучно до зарезу, Бог знает почему.
Вдруг, слышу за собою совы нежные у-юй.
У меня на душе стало веселее, стало веселее.

Я по дороге иду к другу-разбойнику,
Мне тоскливо одному в незнакомом краю.
Вдруг, слышу за собою совы нежные у-юй.
У меня на душе стало веселее, стало веселее...

Ну, и так далее — еще несколько куплетов, в которых героя сначала вешают, затем он попадает в ад, варится в котле и наконец возвращается обратно к себе на чердак.

Конечно, слушать этот текст (исполняемый с ярко выраженным французским акцентом, неправильными ударениями и растягиваемыми слогами) гораздо приятнее, чем читать. Некая общая неправильность фразеологии, общая невнятность, какое-то общее же легкое безумие текста, в котором далеко не все слова с первого раза удается разобрать (и лишь главное *у-юй* и *стало* веселее врезаются сразу же в память). Все это вкупе с достаточно приятной мелодией, да и самой ситуацией, в которой иностранная группа поет песню с русским текстом, приводит к тому, что песня эта становится довольно популярной в России (пусть и в узких кругах). Происходит это, правда, далеко не сразу.

Примерно через десять лет после выхода в свет альбома, на котором она была записана (в момент, когда никакой группы уже не существовало), эта песня проникает в русскоязычный сегмент Интернета. По непонятной причине становится практически культовой в среде аниматоров. В результате чего еще через десять лет выходит прекрасный клип, «ради съемок которого, — как было написано в релизе, — объединились 20 режиссеров из 10 городов мира». За год его посмотрело больше миллиона человек (что, конечно, для такого рода продукции очень много). И из тех, кто посмотрел, думаю, как минимум половина пусть на краткий срок, но заболела этой песней.

К моменту выхода клипа в отношении текста песни было проведено целое расследование, в результате которого выяснилось, что текст действительно был оригинальным, написанным на русском некой мадмуазель Грюн (*Groen*), о которой сначала ничего не было известно. Чуть позднее выяснилось, что зовут ее Жюли (*Julie*), что она учила русский в Сорбонне (*Paris 7 — R. Diderot*), а до того два года стажировалась в России, что ее отец датчанин, а мать швейцарка и что живет она вроде бы в Париже. И вот на этом все вдруг и остановилось. С ней так никто и не смог связаться, ее так никто и не смог найти. Нигде никто так и не написал: «А, Жюли, как же, как же, прекрасно помню, как она тут у нас...» Ни одной фотографии. Да и вообще каких-то следов, кроме самого этого загадочного текста. И этого я как-то совсем не понимаю. Что значит «совсем куда-то исчезла»? разве сейчас такое бывает?

И вот еще что совсем уж не дает мне покоя. Интересно, а она вообще обо всем этом знает? Ну, о том, что здесь единственный известный ее текст (пусть в узких кругах, но все же) невероятно популярен. Что есть прекрасный мультик на песню, что миллион человек его посмотрело. Что ее пытались найти десятки самых разных людей (причем публикуя отчеты о своих поисках). Или она про все это ну вот действительно совсем ничего не знает и сейчас где-то там сидит, что-то там свое делает, со всем этим никак не связанное, и вообще и про русский, и про какие-то маловразумительные стишки уже давно и думать-то забыла. И занимается себе спокойно последние двадцать лет, ну я не знаю, чем — чем-то со всем этим никак не связанным и настолько от всего этого далеким.

И еще, если это так (а мне-то, конечно, кажется, что это на самом деле так), не означает ли это, что мир (ну, то есть не что-то там какое-то особенное, случайное, единичное, а именно сам мир, мир вообще) устроен именно так. Что это вообще — про всех. То есть буквально. Что каждый из нас на самом деле что-то такое в какой-то момент сделал, и это сделанное им (но совершенно им самим не отмеченное, или забытое, или наоборот, отмеченное и незабытое, не важно), короче — «вот это», оно всем известно где-то там. Причем эти все где-то там (которым это известно) его (того, кто это сделал) ищут и не могут найти. То есть не могут — по определению. Потому что так устроен мир. И что на самом деле в этом его устройстве скрыт какой-то совершенно потрясающий гуманизм именно в том смысле, что, ну вот, предположим, они бы ее нашли? И что?

Или что это наоборот — как наказание? Как такое существование рядом с кайросом, всегда в шаге от чего-то, всегда в неузнавании (кажется, о чем-то подобном был в свое время фильм Такеши Китано «Ахиллес и черепаха» — про художника, чьи вчерашние картины всегда покупают, но он сам об этом ничего не знает, и те, кто покупают, не знают, что это — он. И там, в этом фильме, была такая сцена, когда он встречается с дочерью в ресторане какого-то отеля, где на стене висит его картина, и он просит у нее денег на краски, а она на него кричит: «До чего ты дошел, что ты за отец, который сам не в состоянии ничего заработать и выпрашивает деньги у дочери-проститутки». И все это на фоне картины, которую он нарисовал несколько лет назад, про которую ему сказали, что она никому не интересна, и которую он, естественно, не узнает).

Впрочем, сама по себе эта сцена (в которой мы смотрим на художника, смотрящего на свои картины и не узнающего их) может быть прочитана и не-

сколько по-иному. В ином, так сказать, контексте и смысловом окружении. Как, например, у Тулинцева в стихотворении про Утрилло («Мне снилось, будто я пейзажист»).

Разница с фильмом Китано здесь главным образом в том, что герой фильма — неудачник, и даже не просто неудачник, а тот самый Ахиллес, который — по определению — никогда не сможет догнать черепаху. У Тулинцева же герой никуда и не бежит. Ни с кем не соревнуется. Просто живет, мало обращая внимания на что-то, что происходит в окружающем мире. И уж тем более — на кого-то. И картин-то своих он уже не узнает потому, что они уже кем-то присвоены (выставлены в музее, описаны критикой как великие), в то время как художнику, на самом деле, ничего этого не нужно. Он вообще не нуждается в людях и счастлив самим фактом своего художества.

Какое счастье — быть пейзажистом…
Всегда в плену у стен заплесневелых,
и только окна узкие любить
и видеть маленький кусочек неба
над трубами и черепицей крыш!..
Какое счастье: никого не знать
и рисовать всегда одно и то же,
пустые переулки и дома,
в которых больше не живут соседи…

Стихотворение это было написано в 1977 году (то есть примерно за тридцать лет до того, как Китано снял свой фильм). Напечатано единственный раз — в 2011-м (за два года до смерти автора) — в итоговом «черном» сборнике поэзии и критики[1]. И так, мне кажется, и осталось практически никем не прочитанным (что, конечно, не имеет никакого значения, в особенности в контексте всего вышесказанного).

1 *Тулинцев Б.* Тихий город: Стихи и проза. СПб.: Балтийские сезоны, 2011.

Эго-документ: подходы к изучению

Павел Нерлер, Дмитрий Нечипорук

Надежда Мандельштам о киевских художниках

(ДВА ПИСЬМА НИКОЛАЮ ХАРДЖИЕВУ И ОКРЕСТНОСТИ)[1]

Pavel Nerler, Dmitry Nechiporuk

Nadezhda Mandelstam on Kyiv Artists (Two Letters to Nikolai Khardzhiev and Their Contexts)

Павел Нерлер
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Центр цифровых архивных исследований, ведущий эксперт; доктор географических наук
pavel.polian@gmail.com.

Дмитрий Нечипорук
Тюменский государственный университет, доцент кафедры международных отношений, зарубежного регионоведения и туризма; кандидат исторических наук
d.m.nechiporuk@utmn.ru.

Ключевые слова: Надежда Мандельштам, Николай Харджиев, Александра Экстер, Василий Чекрыгин, авангард, живопись, эпистолярное наследие

УДК 82-6:75.03(470+571)”1910/1930”
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_235

В статье публикуются письма Надежды Яковлевны Мандельштам к Николаю Ивановичу Харджиеву, содержащие воспоминания о киевском периоде ее жизни и о круге художников,

Pavel Nerler
National Research University «Higher School of Economics», Center for Digital Archival Research, Leading Expert; PhD
pavel.polian@gmail.com.

Dmitry Nechiporuk
University of Tyumen, Department of International Relations, Foreign Regional Studies and Tourism, Associate Professor; PhD
d.m.nechiporuk@utmn.ru.

Keywords: Nadezhda Mandelstam, Nikolai Khardzhiev, Alexandra Exter, Vasily Chekrygin, avant-garde, painting, epistolary legacy

UDC 82-6:75.03(470+571)”1910/1930”
DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_235

The article publishes letters from Nadezhda Yakovlevna Mandelstam to Nikolai Ivanovich Khardzhiev, containing recollections of her Kyiv years and of the circle of artists, poets, and cultural figures with whom

1 В публикации использованы результаты проекта «Язык, литература, культура в историческом и социальном измерении», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

поэтов и деятелей культуры, с которыми она общалась в 1910–1920-е годы. Эпистолярные свидетельства сопровождаются подробным историко-культурным комментарием. Особое внимание уделено реконструкции художественной среды Киева эпохи революции и Гражданской войны, деятельности Александры Экстер и ее школы-студии, а также судьбам художников Василия Чекрыгина, Георгия Якулова, Соломона Никритина, Любови Козинцевой и других представителей русского авангарда. Публикуемые материалы расширяют представления о культурном окружении Надежды Мандельштам в годы молодости. Они представляют самостоятельную ценность для изучения истории русского авангарда, литературной и художественной жизни Киева на рубеже 1910–1920-х годов.

she associated during the 1910s and 1920s. These epistolary testimonies are accompanied by a detailed historical and cultural commentary. Particular attention is paid to reconstructing the artistic milieu of Kyiv during the Russian Revolution and the Civil War, the activities of Alexandra Exter and her studio school, as well as the lives and careers of the artists Vasily Chekrygin, Georgy Yakulov, Solomon Nikritin, Lyubov Kozintseva, and other representatives of the Russian avant-garde. The published materials broaden our understanding of Nadezhda Mandelstam's cultural milieu in her formative years. They also constitute an independent source of value for the study of the history of the Russian avant-garde and of the literary and artistic life of Kyiv at the turn of the 1910s and 1920s.

В 1964 году издательство «Советский художник» обратилось к Николаю Ивановичу Харджиеву (далее — *Н.Х.*) с предложением написать книгу о художнике Василии Николаевиче Чекрыгине[2]. Этому предложению предшествовали неоднократные попытки Н.Х. напомнить публике о его живописи. В Доме-музее В.В. Маяковского в Гендриковом переулке на Таганке он дважды устраивал выставки рисунков Чекрыгина[3]. На первой из них — однодневной, состоявшейся 14 марта 1957 года[4], — экспонировалось 120 работ[5], а на второй — трехдневной, в декабре 1964 года — немногим больше: около 130[6].

Книгу о Чекрыгине Харджиев так и не написал, как не написал он ее и в 1973 году, когда издательство снова обратилось к нему с тем же предложением[7]. Но к самому предложению отнесся серьезно и начал собирать для будущей книги материал. Именно в этом контексте и следует воспринимать его обращение к вдове поэта Н.Я. Мандельштам (далее — *Н.Я.*). Где-то на стыке 1964 и 1965 годов он попросил ее набросать, что вспомнится о художественной жизни Киева 1918–1919 годов, неотъемлемой частицей которой она, бесспорно, была.

Момент для обращения Н.Х. к Н.Я. — зима 1965 года — оказался идеальным и в контексте ее собственной биографии. В июне 1964 года она окончательно вернулась из Пскова в Москву и — на правах якобы дальней родственницы — прописалась в столице, в Лаврушинском переулке, у Василисы Георгиевны Шкловской-Корди (1890–1977), кстати, тоже художницы. Все пе-

---

2 *Мурина Е., Ракитин В.* Василий Николаевич Чекрыгин. М.: RA, 2005. С. 153 (коммент.).

3 Гендриков переулок. Часть 5: Выставки Николая Харджиева. Друзья // Государственный музей В.В. Маяковского (URL: https://vladimirmayakovsky.ru/gendrikov6-7).

4 Дата — по: *Калмыкова В.* Лев Жегин: мистика искусства. М.: Русский импульс, 2020. С. 145–146.

5 *Галеев И.* Харджиев. Разговоры [Записи В.Ф. Сулимовой] // Знамя. 2023. № 12. (URL: https://znamlit.ru/publication.php?id=8870).

6 См.: *Точеный О.* Выставка работ В.Н. Чекрыгина // Знамя (Калуга). 1965. № 3. Со стороны музея партнерами Н.Х. были Геннадий Айги и Владимир Радзишевский.

7 *Галеев И.* Харджиев. Разговоры [Запись за 23 июля 1973 года].

дагогические скитания Н.Я. остались позади: Ташкент — Ульяновск — Улан-Удэ — Чебоксары — Псков. А самое главное: в октябре-ноябре 1964 года, в Тарусе, она закончила, наконец, свои «Воспоминания»[8].

Исполнение просьбы Н.Х. растянулось на месяц-полтора, породив не одно, а два письма: первое — записочка от 14 января с просьбой подождать, дать ей подумать и не торопить («Когда сварится, напишу сразу и быстро»), а второе — от 16 февраля — уже с искомым рассказом. И вот его зачин: «Николаша милый! Меня все время гнетет обещание написать вам о художниках. Беда в том, что я о них не думаю: они безнадежно ушли в прошлое. Оказалось, что я помню только общие очертания, какое-то световое пятно. Мои пути разошлись с ними уже в то дальнее время». Письмо легло на самое дно харджиевского архива, став его неприметной песчинкой.

Слухи о нем поползли лишь после того, как 90-летний Н.Х. с 83-летней женой — Лидией Васильевной Чагой (1912–1995) — де-факто эмигрировали в Нидерланды. Та же Елена Мурина, один из ведущих специалистов по Чекрыгину, писала:

> Между прочим, как мне стало известно, Н.И. Харджиев сумел уговорить ее написать об этом периоде воспоминания. Они хранились в его архиве, вывезенном в Амстердам, а частично в переданном из таможни в РГАЛИ. Но это было, по-видимому, достаточно давно[9].

Публикуемое ниже письмо Н.Я. к Н.Х. оказалось в амстердамской, то есть в не конфискованной на таможне, его части. Но это уже было не так важно, коль скоро вся коллекция в 2011 году была воссоединена.

Еще в 2009 году в посвященном Н.Х. выпуске «Документальной истории» — серии передач на канале «Культура» — Т.М. Горяева выделила публикуемое письмо Н.Я. как знаковое для всей коллекции[10]. А в 2019 году сделала его документом-символом открытия «Архива Харджиева» в РГАЛИ. В том году гипотетическая возможность ознакомиться с эпистолярной «песчинкой» от Н.Я. в читальном зале РГАЛИ появилась: впрочем, только номинально, де-факто это произошло позднее[11].

Письма печатаются по оригиналу: РГАЛИ. Ф. 3145 (Н.И. Харджиев). Оп. 1. Д. 204. Собственноручный внутренний заголовок (только ко второму из писем), рукой адресата: «*Надька о худож. жизни Киева в 1918-1919 гг. 1918 г. Осенью Экстер в Киеве — школа. 1965 г.*». Исходно это автограф Н.Я., написанный синей шариковой ручкой на обеих сторонах страниц. Поверх рукописи — два

---

8 *Нерлер П.* В поисках концепции: книга Надежды Мандельштам об Анне Ахматовой на фоне переписки с современниками // Мандельштам Н. Об Ахматовой. М.: Три квадрата, 2008. С. 8–10.

9 «Посмотрим, кто кого переупрямит...». Надежда Яковлевна Мандельштам в письмах, воспоминаниях, свидетельствах / Сост. П. Нерлер; науч. ред. С. Василенко. М.: АСТ (Редакция Елены Шубиной), 2015. С. 379.

10 *Федоренко И.* (*реж.*) Николай Харджиев. История одной коллекции (URL: https://www.youtube.com/watch?v=Ghq5ZnZ8Hl4).

11 Материалы из амстердамской части архива Н.Х. до воссоединения с московской частью хранились в архиве Городского музея Амстердама и, после обращения к их хранителю — Герду Имансе, были доступны читателям. Фаза разъединенного состояния архива отразилась в статье: *Нерлер П.* Харджиев Николай Иванович // Мандельштамовская энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М.: РОССПЭН, 2017. С. 506.

других «текстологических слоя»: это правка адресата, нанесенная прямо на оригинал, видимо, в два присеста — один раз черным шариком, другой — карандашом. Тут и вычеркивания целых абзацев, фраз и инициалов, и даже переносы фрагментов фраз или отдельных слов корректорскими знаками! Самый характер правки при этом не контентный, а сугубо стилистический, то есть «редакторский», чтобы не сказать «авторский»[12].

Письма публикуются полностью впервые. Их фрагменты цитировались в обширном исследовании, затрагивавшем самые различные аспекты, от искусствоведческих до биографических, возникающие в контексте осмысления этого письма[13].

1.

14 января [1965 года]

Николаша! Не думайте, что я забыла про свое обещание написать про художников. Но не торопите. Я пока чего-то думаю. Когда сварится, напишу сразу и быстро.

Целую

Надя.

Мой адрес: Таруса Калужской, 1[ая] Садовая 2.

2.

[16 февраля[14] 1965 года]

Николаша милый! Меня все время гнетет обещание написать вам о художниках. Беда в том, что я о них не думаю: они безнадежно ушли в прошлое. Оказалось, что я помню только общие очертания, какое-то световое пятно. Мои пути разошлись с ними уже в то дальнее время.

Киев действительно был центром — или, вернее, одним из центров — начинающейся живописи — молодого продолжения и развития того, что пробудили к жизни «Мир искусства»[15] (В Киеве за ним шли украинцы[16]) и «Бубновый валет»[17] (студия Экстер и еврейская студия[18], где десяток мальчишек получали пособие от еврейских благотворителей).

---

12 Примерно так же Н.Х. относился и к другим документам, например к воспоминаниям Льва Жегина о Чекрыгине, это у него называлось «суровое редактирование».

13 *Нерлер П.* На фоне одной переписки: Надежда Мандельштам, Николай Харджиев и все-все-все // Текст и традиция. Альманах. Вып. 12. СПб: Росток, 2024. С. 141–212.

14 Дата — по штемпелю на конверте.

15 Художественное объединение и выпускавшийся им одноименный журнал. Объединяющей идеей был ретроспективизм, то есть поиск идеалов в искусстве прошлых эпох. Существовало до 1927 года.

16 Здесь имеются в виду М.Л. Бойчук со своей студией и, вероятно и заодно, Г.И. Нарбут.

17 «Мир искусства» и «Бубновый валет» — художественные объединения молодых художников, сформировавшиеся, соответственно, в Санкт-Петербурге и Москве. Порвав с традициями академизма и реализма, художники обеих групп олицетворяли собой тот же общеевропейский сдвиг в искусстве, что несколько раньше уже осуществили во Франции фовисты и экспрессионисты в Германии.

18 Имеется в виду «Культур-Лиге». См.: *Нерлер П.* На фоне одной переписки. С. 189.

К концу войны я училась у Мурашко[19], эстета-художника, который еще ничего не знал и почитал только Энгра[20]. Через Мурашко прошло большинство будущих учеников Экстер, но лучшие из нас — Тышлер, Минчин, Рабинович[21] начали с художественного училища[22], и эта школа дала им больше, чем Мурашко. У Экстер был еще Шифрин — потом театральный художник из Театра Красной армии и деятель Союза Художников, осторожный и разумный; был еще толстый Пастухов[23], осевший у себя в Саратове, и Быковский[24], бедняга, кадровый офицер из одного полка с Иваном Аксеновым[25]. Девочки: Соня[26], Люба[27] и я, и Клара Гольдфарб[28] (еще будущая жена Бабеля — Женя Гронфайн[29]). Экстер завела школу высокой элегантности: мы писали натюрморты по Матиссу, Сезанну и Пикассо — по очереди, над чем не переставал издеваться Эренбург. Модель появлялась изредка, обычно Нина Павловна, чем-то связанная с Волконскими[30]. Надо сказать, что мальчишки — Тышлер и Минчин — плевали на путешествие по образцам французской живописи. Думающим человеком в этой паре был Минчин. Он все время чего-то упорно искал — цвета, мазка, глубины. У него были странные холсты, дрожавшие как перламутр. Тышлер, веселенький и смешной, не позволял себе задумываться, чуть-чуть, слегка работал с натуры и всегда выделялся чудным даром ви-

---

19 Имеется в виду А.А. Мурашко. См. Там же. С. 181.

20 Жан Огюст Доминик Энгр (1780–1867) — французский художник, живописец и график, ученик Жака-Луи Давида, общепризнанный лидер европейского академизма XIX в.

21 О них см.: *Нерлер П.* На фоне одной переписки. С. 183.

22 Киевское художественное училище (далее — КХУ).

23 Павел Георгиевич Пастухов (1889–1960), он же Паня из письма Н.Я. к О.М. от 17/30 сентября 1919 года («Посмотрим, кто кого переупрямит…». С. 42), — график, книжный и театральный художник.

24 Сведениями не располагаем.

25 Иван Александрович Аксёнов (1884–1935) — русский и советский поэт, художественный и литературный критик, литературовед, переводчик. В 1915 году стал идеологом «западнической» ориентации в московской футуристической группе «Центрифуга», под ее маркой выпустил сборник стихов «Неуважительные отношения» (1916) и книгу «Пикассо и окрестности» (1917), иллюстрированные работами А.А. Экстер. Во «Второй книге» Н.М. дважды называет Аксёнова, в контексте 1930-х годов, человеком «желчным и умным» (*Мандельштам Н.* Собрание сочинений: В 2 т. / Ред.-сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер, Ю.Л. Фрейдин. Екатеринбург: Гонзо, 2014. С. 142, 164) и очень тепло отзывается о его жене — Сусанне Георгиевне Мар (Там же. С. 164). См. и другой отзыв Н.Я. об И. Аксёнове и его жене: «…Н.Я. была, как всегда, лаконична, сказав только, что он был замечательной крупной личностью» («Посмотрим, кто кого переупрямит…». С. 377).

26 Софья Касьяновна Вишневецкая (1899–1962 [или 1963?]) — советская театральная художница, подруга Н.Я., ученица А.А. Мурашко и А.А. Экстер.

27 Любовь Михайловна (Моисеевна) Козинцова (Эренбург; 1899–1970) — советский живописец и график, сестра кинорежиссера Григория Козинцева. В Киеве — с 1913 года. В 1918–1919 годах училась в студии Экстер.

28 Гольдфарб Клара — художница, в 1912–1913 (?) годах посещала школу-студию Шимона Холлоши в Мюнхене; в 1915 году жила в Москве. Участница двух выставок в Москве — «Выставки живописи 1915 год» и «Выставки картин и скульптуры общества художников “Бубновый валет”» (1916). Сообщено А.В. Наумовым.

29 Бабель Евгения Борисовна (урожд. Гронфайн; 1897–1957) — художница, дочь фабриканта, производившего сельскохозяйственную технику. В августе 1919 года вышла замуж за Исаака Бабеля.

30 Сведениями не располагаем.

денья. Минчин всегда ахал от тышлеровского рисунка и продолжал искать. Экстер любила девочек — Соню и Любу, которые аккуратно делали цветные прокладки под прозрачный верхний слой — по Матиссу, и разбивали все формы на плоскости — по Пикассо. Рабинович, очень даровитый человек, тянулся к Матиссу. Его способности были чисто декоративные, недаром потом он навсегда ушел в театр. На войне он лишился двух пальцев правой руки, но это ему не мешало. Он обходился своими обрубками. Вся семья Исаака Рабиновича была как-то примитивно и здорово одаренной. Отец — живописец вывесок, написал две неслыханно лубочные картины: женщина на коленях перед троном и еще что-то. Они висели у них в крошечном домике во дворе нашего дома — что-то вроде переделанного сарая, где в двух комнатенках ютилась вся семья, и все рисовали. Роза[31] училась с нами, а маленький Абрамчик в Художественном училище. Дальше шла куча мелюзги. Абрамчик, чудно талантливый мальчик, был убит на улице белыми солдатами. Тело его так и не нашли. Деникинцы громили семью Рабиновичей, но, к счастью, Исаак уже был в Москве, остальные спасались в чужих квартирах. Всю мелюзгу и родителей спрятал Днепросоюз[32], тоже находившийся в этом доме. Но это уже двадцатый год…

А все начиналось в шестнадцатом. Для Исаака еще раньше. Он еще помнил «былые дни» — до войны, когда в Киеве учился в училище Осьмеркин[33], первый узнавший о том, что во Франции «очень здорово пишут маслом». Это была чудная весть, и ею мы жили. Все знали щукинское и морозовское собрания[34], остроуховскую коллекцию икон[35], книжку Синь-

---

31 Розалия Моисеевна Рабинович (1895–1988) — советская художница, график и сценограф, сестра Исаака Рабиновича. В 1912–1916 годах училась у А.А. Мурашко, в 1918–1919 годах — у А. Экстер.

32 Днепровский союз потребительских союзов Украины.

33 Александр Александрович Осмёркин (1892–1953) — русский художник и педагог. В 1910 году учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Санкт-Петербурге (класс Н. Рериха), в 1911–1912 годах — в КХУ. С 1913 года — в Москве. Дружил с поэтами, в т.ч. с А. Ахматовой и О.М. Ему принадлежат два последних прижизненных графических портрета О.М. (1937, Государственный музей изобразительного искусства).

34 Имеются в виду частные собрания западноевропейской, преимущественно французской, живописи богатых московских предпринимателей, купцов и филантропов — Сергея Ивановича Щукина (1854–1936) и Ивана Абрамовича Морозова (1871–1921). В 1918 году обе коллекции были национализированы, а в 1928 году объединены в единый Государственный музей нового западного искусства, разместившийся в морозовском особняке. О.М. называл этот особняк «посольством живописи» («Путешествие в Армению», 1933).

35 Илья Сергеевич Остроухов (1858–1929) — музейный и общественный деятель, художник-передвижник (с 1891 года) и художник-коллекционер, действительный член Академии художеств (1906). Его музейная деятельность началась после 1885 года, когда он сблизился с Павлом Михайловичем Третьяковым, избравшим Остроухова своим преемником по управлению «Городской художественной галереей братьев Третьяковых». Свою собственную коллекцию, помещавшуюся в его особняке в доме 17 в Трубниковском переулке, начал собирать в 1882 году, в 1909 году увлекся собирательством древнерусской иконы; 25 декабря 1918 года собрание Остроухова было национализировано и преобразовано в филиал Третьяковской галереи под названием «Музей иконописи и живописи им. И.С. Остроухова» (открыт для посетителей в 1920 году). Музей представлял собой оригинальный музейный организм, в котором были представлены и сопоставлены совершенно различные и в то же время перекликающиеся

яка[36] и рассуждения Аксенова о Пикассо[37]. Знали и стихи — русские и французские. Ходили на концерты и увлекались Скрябиным[38]. Вероятно, готовилась смена «Бубнов[ом]у валету», но пока собственных мыслей и решений ни у кого еще не было. Наши мальчики были еще такие незрелые, что им рано было думать о сути вещей, они пока шли за дедами и отцами и против них пока не бунтовали. Даже Минчин, самый думающий из нас, искал решений у старших — тех, что были в Москве и в Париже. Популярен был из русских Ларионов[39]: его мысли о движении цветовых «лучей» (а не пятен — про пятна уже понимали)[40], да еще проблема общего тона, которую не хотели решать как господствующий цвет Матисса.

Другой жизнью жила еврейская студия[41], к которой душой принадлежали и Тышлер, и Минчин. Эти были гораздо глубже нас. А вели там два скульптора — Пайлес[42] и Эпштейн[43]. Пайлес сам казался скульптурой и не утруждался разговаривать. Он только делал какой-то жест руками, чтобы показать тяжесть и объемность той формы, которую он искал. Эпштейн был разговорчивее. Его идеей была целостность, Египет, негры. Он лепил меня — потом скульптуру купил Киевский музей, — и я с удивлением увидела свою большеротую голову на стэндах. Лепил он, болтая и грустя, в грязной комнатке на Лютеранской улице на самой горе. Я навсегда запомнила его рассказ: мимо него ежедневно проводили на расстрел одного и того же человека. Начальника Киевской охранки, что ли[44]. Просто расстрелять казалось слишком просто. Надо было

друг с другом художественные пласты и эпохи. В начале 1920-х в нем была произведена реэкспозиция, и картины западных мастеров были повешены отдельно от русских, после чего музей лишился своей былой прелести и камерности. В августе 1929 года, после кончины Остроухова, музей был ликвидирован. Русская часть собрания перешла в Третьяковскую галерею, западноевропейская — в ГМИИ и др. музеи.

36 Имеется в виду книга Поля Синьяка «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму» (1899; рус. перевод: 1913). Поль Синьяк (1863–1935) — французский художник-неоимпрессионист, один из основателей пуантилизма. Эта книга представляет собой своего рода изложение поэтики неоимпрессионизма.

37 Имеется в виду книга: *Аксёнов И.А.* Пикассо и окрестности / Обложка А.А. Экстер. М.: Центрифуга, 1917. Это изложение эстетических взглядов самого Аксёнова и одновременно первая в мире монография о Пикассо. Переиздана в 2006 году в издательстве «Прогресс-традиция». В 2023 году в издательстве Европейского университета вышло комментированное издание книги Аксёнова.

38 Александр Николаевич Скрябин (1871/1872–1915) — русский композитор и пианист, педагог, представитель символизма в музыке. Первым использовал в исполнении музыки цвет, тем самым ввел понятие «светомузыка».

39 Михаил Фёдорович Ларионов (1881–1964) — русский художник, график, сценограф и теоретик искусства, один из основоположников русского авангарда.

40 В 1912 году Ларионов разработал новую художественную концепцию — лучизм, один из первых примеров абстрактного искусства и «беспредметного творчества», где формы образовывались в результате пересечения лучей, отраженных от различных предметов.

41 Имеются в виду художники «Култур-Лиги».

42 Исаак Пайлес (1895–1978) — русский и французский художник и скульптор, выпускник КХУ. С 1913 года изучал скульптуру в Париже. Во время Первой мировой войны вернулся в Киев, участвовал в «Култур-Лиге», в т.ч. в первой выставке ее художников в Киеве (1920).

43 См. *Нерлер П.* На фоне одной переписки. С. 191.

44 Предположительно, Николай Николаевич Кулябко (1873–1920), к 1917 году — подполковник в отставке.

как следует отомстить: поэтому его куда-то вели, говоря, что на расстрел, а через несколько часов — отводили обратно, чтобы после допросов и пыткой страхом снова погнать на расстрел. Откуда он знал, зачем ведут этого человека, он мне не сказал, но мальчишки тогда знали все. И он был полон ужаса. У него — рано по той жизни — возникла мысль о недопустимости мести. Несколько позже я поняла, что Тышлер попроще, но тоже открыт каким-то мыслям о том, что можно и чего нельзя. Он сказал мне где-то на улице, что его двоюродный брат — начальник Особого отдела армии зовет его к себе в «художники». Я уже поняла, что нельзя, и Сашка не пошел. Разговор этот он забыл. Впечатления это не произвело. Он просто махнул рукой и отказался от хорошего пайка: пусть убивают другие, если так нужно. У нас у всех была каша в голове и бездна легкомыслия: что думать о таком страшном? Думали родители и те, кто постарше. У молодости есть жуткие черты и среди них равнодушие к смерти — своей и чужой. Мало кто среди нас думал о «страшном». Среди думавших был Вася Чекрыгин[45], мальчик со стороны и совсем из другого теста. Он приходил в мастерскую к Экстер в дни, когда она уже была в Одессе. Искал там товарищей и с каждым разговаривал отдельно. К живописи нашей относился хорошо, не ругался, как Эренбург, не умилялся, как Тугенхольд[46], не хвалил, как Таиров[47]. (Все это были наши гости; приезжие приходили в студию, устраивали там вечера, доклады, разговоры. Там я познакомилась с молоденьким Шкловским[48], Рошалем[49] — тогда он читал Библию, Выготским[50] — блестящим психологом, и массой других людей. Потом уже был «Хлам»[51] — то, что теперь называется «молодежное кафэ», и турецкие крохотные кофейни, где все мы собирались днем — перекусить. Но это уже период, когда приехал О.М. — т.е. май 19-ого года).

Возвращаюсь к Васе Чекрыгину. Это был лобастый мальчик, вроде тех, что бегают по деревенским улицам. Сердитый. Всегда напряженный: надо что-то понять. Его злила наша поверхностность. Как я теперь понимаю, ему хотелось заглянуть в суть вещей: «а фактура приложится, — сказал он мне: — что вы все

---

45 См.: *Нерлер П.* На фоне одной переписки. С. 141–142.

46 Яков Александрович Тугенхольд (1882–1928) — российский и советский художественный критик, искусствовед, автор книги «Александра Экстер как живописец и художник сцены» (1922). В 1916 году литсотрудник Земсоюза в Киеве.

47 Александр Яковлевич Таиров (Корнблит; 1885–1950) — российский театральный актер и режиссер, создатель и художественный руководитель Камерного театра (1914–1949). Учился в Киевской гимназии, а затем в Киевском и Петербургском университетах на юриста, совмещая учебу с театральной деятельностью.

48 Виктор Борисович Шкловский (1893–1984) — писатель, литературовед, критик и киновед, одна из ключевых фигур русского формализма. В Киеве был недолго в 1918 году, служил в 4-м автопанцирном дивизионе и участвовал в неудачной попытке свержения гетмана Скоропадского.

49 Григорий Львович Рошаль (1899–1983) — советский режиссер театра и кино, сценарист, педагог и публицист. В 1918–1919 годах — сотрудник Наркомпроса Украины и Крыма.

50 Лев Семёнович Выготский (Лев Симхович Выгодский; 1896–1934) — советский психолог, основатель марксистской исследовательской традиции изучения высших психологических функций и построения авангардной футуристической науки о «новом человеке» коммунистического будущего. С Киевом его жизнь связана не была, если не считать поездку с матерью и младшим братом в 1918 году.

51 «ХЛАМ» («Художники. Литераторы. Артисты. Музыканты») — клубное кафе, открытое в марте 1919 года в подвале гостиницы «Континенталь».

носитесь с фактурой?». Фактура была очень модной вещью среди нас — мы узнали на опыте, что совсем не безразлично, куда направлен мазок. Нам об этом никто не удосужился сказать, и даже Минчин работал нейтральным мазком (в смысле направления). Но густоту и прозрачность понимали все — это дала икона больше даже, чем французы. Но в том-то и дело, что Вася Чекрыгин, лобастый щенок, не изволил об этом думать. Это все подразумевалось само собой. Он мне показал, какая бывает разница в рисунке, если одну и ту же линию в рисунке повести в одном направлении или в обратном. Я рисовала кистью на холсте — охрой, чтобы пометить композицию «сезановского» натюрморта: кувшины и все прочее. «По форме надо», — сказал Вася. Кувшин врос в одном варианте в стол, а в другом взлетел, поводя боками. Оба были живые, но в том-то и дело, что каждый требовал своей композиции целого. А Вася пачкал мой холст и спрашивал, знаю ли я, как вести в рисунке все плоскости вглубь от зеркала бумаги. Не перспектива, нет. Другое. Планы… Я это слово знала. Это Пикассо в этом упражнялся. И дробить[52] форму не надо — можно дифференцировать, можно интегрировать. Вася этих слов не знал, а я кончила хорошую гимназию[53] и даже год числилась на математическом факультете[54]. Мы подружились. Отношения со всеми мальчиками в студии у нас были хорошие — мальчишеские. Эренбург объяснил Любе[55], что романов там заводить нельзя — это было бы кровосмесительством… Но Вася не нуждался ни в дифференциации движений живописных элементов, ни в интегрированьи. Он искал другого, что я бы назвала сейчас целостностью восприятия («чтобы все разное было как одно и сразу увиденное» и «нету разного: все разное вместе») и единство мысли, и зрительного ощущения. Для нас «мысли» еще не существовало. Эренбург пробовал что-то говорить о мысли, но очень слабо, чувствительно. Люба даже обрадовалась, когда появился Шкловский и опять все вернулось к форме. Вася не хотел об этом думать: не в этом дело. Он был настоящим интеллектуалистом, но лишенным слов и понятий. Не разговаривая, он только отмахивался от уводящих в сторону теорий — Эренбурга, Шкловского, обижался и говорил: «я вам лучше покажу свои рисунки». Он почти всегда ходил с папкой, а мы далеко не всегда соглашались смотреть. Ему все хотелось объяснить, что нет проблемы формы и содержания, но что все мысль и что «через это» — т.е. рисунок — что-то начинаешь понимать. И нельзя еще сказать что. У него, несмотря на отсутствие слов и понятий, была какая-то культура, которой у нас, еще всецело поглощенных освоением ремесла, не было и в помине, а главное — духовность, которой мы были начисто по молодости лет лишены. Эренбург — постарше нас лет на десять – подносил нам только перлы психологизма, и Васю это бесило.

С Эренбургом, вероятно, были и какие-то другие счеты еще по Москве. Мы встречали вместе Новый Год — 19-ый — у славного человека Соколовского[56] — дивного повара-любителя, устроившего нам вскладчину настоящий пир.

---

52 Н.Я. не сразу подобрала это слово, ему предшествовали «ломать», а потом «делить».

53 Н.Я. училась в 1910–1919 годах в частной женской гимназии А. Жекулиной (см. ее аттестат № 155 в: Государственный архив города Киева. Ф. 151. Оп. 1. Д. 190. Л. 11–11 об.).

54 Аберрация памяти. Сама Н.Я. числилась на юридическом факультете, математиком с университетским дипломом был Яков Аркадьевич Хазин, ее отец.

55 Любе Козинцевой, своей жене.

56 Сведениями не располагаем.

Кажется, он был приятелем моего брата Жени[57], в Киев попал с Земским союзом[58], знал смолоду Эренбурга. Вот на этой-то встрече Нового Года Вася сцепился с Эренбургом. Они бросались друг на друга как петухи, едва не подрались через мою голову, а я здесь была не при чем. Эренбург кричал Васе «головастик»[59], а Вася осыпал его бранью, впрочем, без бранных слов. Никто не понимал, в чем дело, но в то же время всем была ясна глубинная причина: Васю тошнило от поверхностной, журналистской природы, а Илья не мог вынести этого углубленного в себя, странного и действительно духовного «головастика». К тому же «головастик» ему не импонировал. Обиженный лобастый мальчик шел у него в разряд — «щуплых, легкомысленных, с хохолком» — в мандельштамовскую породу. В Эренбурге сидел все-таки еврейский дурачек, которому в тайне нравились «победители» или тупая рослая порода, вроде Алексея Толстого[60]. Но это я узнала гораздо позже, читая мемуары и думая о том, почему ему нужно, чтобы Мандельштам был маленького роста (ради бога, Николаша, напишите где-нибудь, какого он был роста) хилым (Николаша, спасайте!) и чудаковатым «головастиком». Напряженно духовная, интеллектуальная порода людей, вроде Чекрыгина и Мандельштама, чем-то отпугивала Эренбурга. Для него это было гетто, мыслители-раввины, слабость, отказ от победы и племени «победителей», к которому он тянулся. В этом смысле он был модным человеком, потому что впереди нас поджидали почти полстолетия этих самых «победителей» — немецких и русских. И Эренбург влёкся в модный стан, смягчая свое влечение психологизмом и гуманистическими лоскутьями. Кстати, он никогда не знал, что эти молодцы самые отъявленные трусы. Они покрываются розовым потом и храбрятся только в присутствии начальства и под его прямым покровительством. Это им нужно сильное государство, чтобы проявлять в нем храбрость. Еще об Эренбурге. Это только одна его сторона, показывающая, что в нем сильно женское начало. Оно проявилось в отталкивании от типа Чекрыгина-Мандельштама, в погоне за организованностью, действием, антидуховной силой. Но ум, — а он умный человек, — не позволял ему далеко отступать от этого начала. Только слегка чураться, чтобы и в нем самом это начало не взяло верха. Слегка принижать, искать комических сторон (хохолок, щуплость, рост), запоминать и выдумывать анекдоты… И вместе с тем тайно уважать — от этого никуда не уйдешь. Ну а теперь, Бог с ним. Еще о Чекрыгине.

---

57 Евгений Яковлевич Хазин (1893–1974) — советский писатель, автор художественных, исторических и научно-популярных книг для детей и юношества. Старший и любимый брат Н.Я., последовательно женатый на ее подругах — С.К. Вишневецкой и Е.М. Фрадкиной.

58 «Всероссийский земский союз помощи больным и раненым воинам, состоящий под покровительством Ея Императорского Высочества Великой княгини Елизаветы Федоровны» — общественная организация, основанная в Москве 30 июля 1914 года на съезде уполномоченных губернских земств. Земсоюз возглавлял главноуполномоченный, близкий к кадетам князь Г.Е. Львов. Союз развернул в годы Первой мировой войны широкую сеть госпиталей, лазаретов, санитарных поездов и других учреждений помощи больным и раненым.

59 Дразнилка, возможно, связанная с внешним обликом Василия Чекрыгина — с его строго овальным и несколько увеличенным черепом, а также ясным и открытым лбом.

60 Алексей Николаевич Толстой (Алексей Алексеевич Бостро́м; 1883–1945) — российский и советский прозаик.

Последний раз я встретилась с Чекрыгиным ранним летом[61] девятнадцатого года. Почему-то мы с Мандельштамом пришли в опустевший дом, где раньше жили богачи Балаховские[62] и Давидовы (через «и»), родственники Льва Шестова[63]. И он сам там жил до эвакуации. Там жила вдова Скрябина[64] и многие другие. Хозяева уже находились в эмиграции, а кто оставался в этом доме и к кому мы пришли, я не помню. Дом — пятиэтажный особняк, был бесхозным. Там в одной комнате сидели мы с О.М., а в другой лежала на кушетке очень красивая женщина — Тамара Миклашевская (потом жена Красина[65]), а возле нее почему-то стоял Вася Чекрыгин. Я заметила, что он разговаривает с красавицей совсем не как с нами и совсем не обижается, как на всех нас, когда мы забывали, что надо посмотреть его рисунки. Красавица, кстати, принадлежала к типу «дам», а мы все были породы «девченок» — и здесь дело не в возрасте. Разница и не была так велика. Мы что-то поболтали с Василием. Отношения у нас были легкие. Он знал, что не узнает от меня никакой тайны живописи, кроме «мазка» и «фактуры», а я тянулась к тем, кто не уговаривает подумать, как Вася, а берет за руку и ведет за собой, не спрашивая, что я думаю, и зная, что я еще ничего не думаю. И мы с Васей просто радовались друг другу при встречах, а потом начисто забывали друг друга, расставшись. В разговоре Вася сказал, что его собираются увезти в Москву, но он еще не решился, а красавица подтвердила, что обязательно его увезет и что это уже решено. Я огорчилась, что Вася может уехать. Хоть мы и не вспоминали никогда друг друга, когда не виделись, всё жалко оказалось его отпускать. Я попросила его не уезжать и тотчас забыла. Мы ушли с О.М. в другую комнату, — а это было самое начало нашей близости. Помню только, что О.М. сказал, что «твой художник»

---

61 Аберрация памяти. В июне, если не в середине мая, Чекрыгин был уже в Москве.

62 Доходный дом в Киеве на ул. Трёхсвятительской, 14 (ныне Десятинная, 8), был построен, по сведениям Н.А. Громовой, в 1914 году по заказу Т.Г. Давыдовой-Балаховской. Сестра Л. Шестова — Софья Исааковна Балаховская (1862–1941) была замужем за инженером и промышленником Даниилом Григорьевичем Балаховским (1862–1931), сахарозаводчиком и меценатом, представителем Консульства Франции в Киеве; в 1926–1929 годах Лев Шестов с семьей жил в их парижской квартире. Осенью 1918 года Д.Г. Балаховский с семьей перебрался сначала в Одессу, а оттуда — в Париж. Его доходный дом был оставлен на попечение семьи Шестовых и на некоторое время сделался пристанищем-общежитием для некоторых известных деятелей, в том числе для самого философа, а также для пианиста, дирижера и музыковеда Николая Слонимского, для вдовы А.Н. Скрябина с детьми и др.

63 Лев Исаакович Шестов (Иегуда-Лейб Шварцман; 1866–1938) — русский философ-экзистенциалист и эссеист. Обучался на математическом факультете Московского университета, затем на юридическом факультете Киевского университета, который окончил в 1889 году. Несколько лет Шварцман жил в Киеве, где работал в фирме миллионера-отца, одновременно интенсивно занимаясь литературой и философией.

64 Татьяна Фёдоровна Шлецер (1883–1922) — вторая жена А.Н. Скрябина. Спасаясь от голода, летом 1918 года мать увезла троих детей на Украину, в Киев, а позднее в Ирпень, полагая, что там ей будет проще наладить жизнь. В сентябре 1918 года Юлиан Скрябин поступил в Киевскую консерваторию, где учился композиции в классе Р. Глиэра. В январе 1919 года Татьяна Фёдоровна с детьми, матерью и братом перебралась в упомянутый уже дом Балаховских. Узнав о том, кто стал их соседом, жильцы дома вскоре организовали в доме «Скрябинское общество» и тем самым на первое время смогли избежать его «национализации».

65 Леонид Борисович Красин (1870–1926) — видный советский государственный деятель, член РСДРП с 1898 года. Тамара Владимировна Миклашевская-Красина (1893–1947), киевская художница-мирискусница и его вторая жена.

обязательно уедет и что «там» вроде как роман. И я удивилась, потому что думала, что эта дама, как и Эренбург, не может оценить головастого Васю и что таким нужны только победители. Был ли там роман, я не знаю, но Вася уехал, и я вспоминаю его только тогда, когда вижу рисунки. Я всегда понимала, что он нам всем не чета и совсем особенный, но в юности никогда не понимаешь, что то, что делает твой приятель, может оказаться «тем самым» или долгоживущим искусством. И потом еще веришь в сенсацию, в явную и грубую ломку устоев, в крик и рекламу. Конечно, пока это не затрагивает за живое, когда речь идет просто о мальчиках-художниках. О гибели Васи узнал в Москве О.М… «Ты помнишь такого Чекрыгина? Говорят, он замечательный рисовальщик». Вещей его О.М. не видел никогда, но бледного лобастого мальчишку запомнил.

Последним из художников, не считая украинцев, оставался Павлик Челищев[66] и его товарищ Клима Редько[67]. Как художника я Челищева никогда не любила: он был слишком для меня «внешний», декоративный и нежный. Но мальчишка был прелестный, и мы очень дружили. Все мы трое — я еще домашняя, а они бездомные, были голодными и холодными щенятами. Вместе мы с трудом добывали краски и бродили по улицам. В моем разоренном доме тоже не было тепла и одно пшено. Я делилась с ними своим пшеном, а они ходили в гости к Бутомо-Названовой, известной певице[68]; она их подкармливала, а они прятали для меня в карманы бутерброды, — чтобы и я попробовала «вкусного». Жили они одно время вместе недалеко от железнодорожных дровяных складов[69]. С саночками они подходили к забору, и рабочие бросали им несколько полен: жалко мальчишек. Вот и было чем растопить буржуйку. А мы топили мебелью. Павлик уехал из Киева в эмиграцию[70], а Клима попозже с Никритиным[71] в Москву. Я же дождалась, пока за мной не приехал Мандельштам, в период моей дружбы с Челищевым находившийся в Крыму. Вряд ли в тот год мы много разговаривали и думали о живописи — слишком уж нас зажало темнотой, холодом и голодом. Только еще продолжали смотреть картинки. Мальчики водили меня в Лавру к отцу-библиотекарю[72], и он показывал нам свои сокровища и бывал доволен, что мы хорошо делаем «прориси»[73] и объ-

66 Павел Фёдорович Челищев (1898–1957) — русский художник, мистический сюрреалист. В 1918 году Челищев проживал в Киеве, где посещал Академию художеств, а также учился в монастырской иконописной мастерской и брал уроки у Экстер и Мильмана. Был картографом в Добровольческой армии Деникина, эмигрировал с ее участниками в 1920 году.

67 См.: *Нерлер П.* На фоне одной переписки. С. 198.

68 Ольга Николаевна Бутомо-Названова (1888–1960) — камерная певица, преподавательница Киевской консерватории.

69 Железнодорожные дровяные склады располагались у подножья Батыевой горы недалеко от вокзала.

70 См. сноску 66.

71 Соломон Борисович Никритин (1898–1965) — художник-авангардист и теоретик искусства. В 1909–1916 годах учился в КХУ и в студии А. Мурашко, затем в частной школе Л.О. Пастернака в Москве и в мастерской А.Е. Яковлева в Петрограде. В 1917 году вернулся в Киев, посещал школу-студию Экстер. В 1920 году участвовал в оформлении балетной постановки Брониславы Нижинской.

72 Имеется в виду библиотека Киевской духовной академии, располагавшаяся в Лавре.

73 Прориси — в древнерусском искусстве и иконописи контурный рисунок, сделанный с оригинала гусиным пером или кистью через кальку и нанесенный путем процарапывания по левкасу на доску (для иконописи) или на штукатурку (для фрески).

ясняем друг другу композицию. Он поил нас чаем и говорил: «дорогие гости». Когда Павлик спросил, благословит ли его монах, чтобы он уезжал с отцом или шел в армию, отец-библиотекарь, не помню, как его звали, сказал, что он служит богу, гражданскую войну считает бедой и народным горем и не хочет благословлять мальчиков «ни в тот стан, ни в другой». Рано им, мол, кровь проливать — и свою, и чужую. Вероятно, для отца-библиотекаря они были бедными детьми, которых надо оградить от братоубийственной бойни. Это был великолепный старый монах, и мне жаль, что я редко сопровождала в библиотеку своих славных товарищей. Была черезчур ленива и нелюбопытна. А надо было; может, я раньше бы избавилась от юношеского идиотизма, от крайних проявлений которого меня удерживал только инстинкт.

Последними уехали из Киева Никритин и Редько. Никритину бы быть не художником, а каким-нибудь правовиком. С ним я работала в каких-то государственных мастерских; к нам приходили агитаторы и требовали, чтобы мы направили в Советы кого-то, кого мы не знали, а Никритину втемяшилось, что мы должны направить художника, чтобы он «защищал наши права». И туго с ним пришлось агитатору.

Про Пайлеса я слышала, что он женился на негритянке. Ему очень завидовал О.М. — помните его стихи о черной певице? До этого приезжал в Москву какая-то черная женская труппа[74]. По-моему, О.М. уже был в Воронеже и видел только групповой портрет в «Огоньке»[75]. Я смеялась, что недаром в хорошем костюме от наркоминдельского портного Шнейдера[76] О.М. был похож на южноамериканского плантатора. Он ведь из испанских евреев, как говорил Яша Рогинский[77], по черепу. О.М. только стонал, разглядывая черных праматерей. Кстати, о Шнейдере — это тот самый портной, который вздыхал, что «только найдешь клиента, на которого приятно шить, как его сажают»... Он отдал мне неоплаченное пальто: «носите на здоровье, не волнуйтесь» и рвался приехать в Воронеж пошить еще костюмчик для О.М...

От старости я становлюсь болтливой. Еще несколько слов о художниках в Москве.

Фальк всегда жалел, что его пути разошлись с О.М. Умирая, он говорил: жаль, что нет О.М... Было бы легче жить.

Встречались мы с Тышлером — О.М. очень его любил. Однажды он видел, как Тышлер выбирает дыню. Ему понравилось, как он ее мнет и нюхает: чувственность настоящего художника. И Тышлер тянулся к О.М., устраивал нам пышные приемы (я помню роскошные блины в 34 году, на которые Саша, наверное, разорился), — и это несмотря на то, что в его кругу — вокруг бриков-

74 Имеются в виду гастроли в СССР известной певицы из США Мариан Андерсон (1897–1993). Ее концерты в Москве состоялись в январе, мае и сентябре 1935 года.

75 Сведениями не располагаем.

76 Илья Ильич Шнейдер, в 1910-е годы — держатель ателье в Камергерском переулке, автор нескольких сочинений по шитью и кройке. Получил известность как специалист по историческому и современному костюму.

77 Яков Яковлевич Рогинский (1895–1986) — советский антрополог, исследователь антропогенеза. Участник заседаний поэтического кружка «Зеленая мастерская» (1919). 19 января 1934 года арестован по политическому делу, 2 апреля приговорен по обвинению в антисоветской агитации коллегией ОГПУ к высылке в Северный край на 3 года условно. Отправлен в бессрочную командировку в Воронеж, где общался с О.М.

ском[78] — Мандельштама всячески снижали. Приемы всегда кончались показом сашкиных завалов… К Осьмеркину мы были несправедливо равнодушны. Быть может, именно потому, что он жил рядом с Тышлером и нам раз-другой пришлось видеть его после Тышлера. Кроме того, Осьмеркин выигрывает, когда его много. Одна-две вещи едва держатся. Кроме того, самый тип Осьмеркина, его манера держаться художником десятых годов, запоздалым посетителем позднейших изданий «Собаки»[79], были чужды О.М… Приятельские, но, в сущности, никакие отношения сохранялись с Шифриным. Человек — не в делах, где он, кажется, был не очень хорошим другом и чуть казенной душой — он был славный, скромный, серьезный.

В Ленинграде в 26 году была последняя вспышка дружбы (моей) с Исааком Рабиновичем. Он ехал в Париж[80], и ему казалось, что у него опять раскроются глаза, и он опять увидит всю бессмертную яркость этого мира, но чуда не случилось. Этот человек был хорош только в юности. А еще — детская нищета заставила его уважать деньги. Он не мог избавиться от искушения еще раз ухватить что-то, вкусить от радостей сих, которых был лишен в юности. Его «чувственность» оказалась буржуазной в противоположность Тышлеровской, или аскетической (такая тоже существует) Фалька.

Были мы как-то у Штеренберга[81]. Он был похож на доброго еврея из синагоги, но несмотря на это у нас с ним ничего не вышло, — он тогда был у власти, а это никогда не украшает людей.

О Татлине[82] вспомню только мелочишку. Он пришел слушать «Разговор о Данте». Заговорили о том, как ничего не понимает наше начальство и что с ним делать. Татлин предложил вроде курсов: заставлять их слушать музыку, Баха, чтоб обязательно — может тогда поймут. Пастернак и О.М. разуверили его — не поймут: им не дано. Они так подбираются… Это было у Ленки Фрадкиной[83]. С Татлиным могли быть гораздо более глубокие отношения, он любил О.М., не вышло случайно — так — глупость[84].

---

78 Имеется в виду круг людей, сложившийся вокруг Лили Брик. Вхожий в этот круг Тышлер написал превосходный портрет Лили Брик под вуалью (1949).

79 Имеется в виду артистическое кафе «Бродячая собака».

80 Возможно, в связи с получением Гран-при на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже в 1925 году за художественное оформление спектакля «Лисистрата» Аристофана в постановке В.И. Немировича-Данченко.

81 Давид Петрович Штеренберг (1881–1948) — русский и советский художник, график и сценограф.

82 См.: *Нерлер П.* На фоне одной переписки. С. 209–210.

83 Елена Михайловна Фрадкина (1901–1981) — советская театральная и станковая художница, жена Е.Я. Хазина.

84 Тут Н.М. имеет в виду эпизод, когда в самый разгар романа О.М. с О.А. Ваксель она сама решила бросить О.М.: «В середине марта я сложила чемодан и ждала Т. <Татлина — *П.Н., Д.Н.*>, чтобы он забрал меня к себе. В этот момент случайно пришел О.М., потому что он забыл, кажется, кошелек <…>. Он сразу заметил чемодан и встал на дыбы <…>. Пришел Т., и О.М. выпроводил его, не сердито, почти дружественно. Они хорошо относились друг к другу, и Т. не чувствовал себя предателем, потому что не раз, приходя ко мне, видел, как О.М. уходит с Ольгой. Он считал, что между нами все кончено, и неожиданный оборот событий застал его, как и меня, врасплох. Уходя, он успел пожаловаться, что ему уже сорок лет, а жены нет, о чем мне весело сообщил О.М. А ему в тот год исполнилось только тридцать пять, но я считала его если не старым, то, во всяком случае, пожилым…» (*Мандельштам Н.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 648).

Про Якулова[85], вы знаете, — я когда-то записывала[86]. Это был человек блестящего и острого ума. Он часто к нам заходил, когда работал в Камерном[87]. Там была его выставка и это про него у О.М. в «Разговоре о Данте», где «тела лошадей удлиняются, приближаясь к старту»[88]. Приехав в Армению[89], мы услышали про роскошные похороны Якулова — (Луначарский не пожалел денег)[90]; О.М. возмущался — «похоже на нас — замучили человека, а потом отвалили денег на похороны…». У Якулова сослали жену, которая ему явно была нужна и подходила[91].

Я запомнила кое-какие парадоксы, которыми меня поражал Якулов. О революции: наша не жестокая, потому что всю жестокость отсосало себе государство — Чека…[92] И о женщинах: узнав, что мне двадцать два года, сказал, что я уже не женщина и еще не женщина. Женщины бывают до 20 лет и после 38–40… Не плохо. Тоже чувственность (даже сластолюбие) настоящего художника.

Кого еще припомнить? Кустодиева?[93] С ним не было отношений. Мы просто встретились в Гаспре, он был совсем больной, его выкатывали в кресле на террасу. Я часто сидела с ним — он любил меня, тогда еще девчонку… Чтобы не было

---

85 Георгий (Жорж) Богданович Якулов (1884–1928) — русский и советский художник, график, сценограф и теоретик искусства. О.М. поддерживал знакомство с ним и близко воспринял его смерть (см. *Мандельштам Н.* Собрание сочинений. Т. 2. С. 142).

86 Предположительно, еще одна запись Н.Я., сделанная по просьбе Н.Х.

87 Камерный театр находился на Тверском бульваре, в соседнем здании с Домом Герцена, где в 1932–1933 годах жили Мандельштамы.

88 Имеется в виду картина Г.Б. Якулова «Скачки» (1907).

89 Аберрация памяти. Путешествие Мандельштама в Армению состоялось в 1930 году, а не в 1929.

90 В августе 1928 года Якулов, страдавший туберкулезом легких, выехал на лечение в Дилижан. В ноябре заболел там воспалением легких и 28 декабря скончался. В результате готовившееся юбилейное торжество было заменено на театрализованную гражданскую панихиду. По распоряжению А.В. Луначарского гроб с телом художника был отправлен специальным траурным вагоном в Москву с остановками в Эривани (31 декабря) и Тифлисе (2 января). Поезд торжественно прибыл в Москву 6 января 1929 года, где на перроне вокзала выстроились десять фанфаристов, заигравших «Зорю», а траурную процессию от вокзала открывали сорок всадников военного оркестра. После пышного и зрелищного прощания Якулов был похоронен на Новодевичьем кладбище.

91 Наталья Юльевна Якулова (урожденная Шиф) (1891–1974) — жена Г.Б. Якулова, красавица и одна из первых в России манекенщиц. Жили Якуловы в квартире 38 дома № 10 на Большой Садовой — том самом, в котором находилась «нехорошая квартира», описанная М.А. Булгаковым в романе «Мастер и Маргарита». В 1927 году, когда Якулов был в Париже, его жену арестовали. Он срочно вернулся в Москву, и, после вмешательства Луначарского, репрессии против нее ограничились высылкой в Кисловодск. Лишь после смерти Г. Якулова вдове разрешили вернуться в Москву и назначили пенсию (*Аладжалов С.И.* Георгий Якулов. Ереван: Армянское театральное общество, 1971. С. 268–280).

92 Эта фраза Якулова, видимо, особенно запомнилась Н.М. Она воспроизведена ею еще дважды в «Воспоминаниях»: «“Русская революция не жестокая, — сказал мне раз Якулов. — Всю жестокость отсосало государство — она ушла в ЧК”» (*Мандельштам Н.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 439) и во «Второй книге»: «…нам приходил Лопатинский, заглядывал Якулов, остроумный, острый и легкий человек, появлялся Аксенов <…>. Якулов говорил, что русская революция не жестокая, потому что всю жестокость отсосала Чека. Сам он потом узнал, что это за птица. На его похороны Луначарский отвалил кучу денег, и Мандельштам возмущался: при жизни морят и лишают жены (ее посадили), а на мертвого не жаль и расщедриться» (*Мандельштам Н.* Собрание сочинений. Т. 2. С. 142)

93 Борис Михайлович Кустодиев (1878–1927) — русский и советский художник-портретист, театральный художник и декоратор, иллюстратор и оформитель книг.

неточности — как девочку, а не как иначе[94]. Был очень добр со мной. Прелестно нарисовал меня в какой-то полосатой кофте, а я, идиотка, не попросила рисунка, вероятно, даже обидев его. Как сейчас помню эту маленькую акварельку…[95]

Еще Митурич[96]. Мы оба его очень ценили с О.М., но при встречах он показывал нам свои иллюстрации, и мы молчали, потому что, как все казенные заказы, они были хуже, чем то, что мы знали у него.

Знаете, Николаша, в те дни художники были гораздо более похожи на людей, чем люди из литературы. Все они, которых я назвала, были первоклассными людьми, умными, глубокими, готовыми защищать свое чудное ремесло, не произносившими похабных речей и не занимавшимися идеологией. Разве я могла бы назвать столько писателей, как я назвала художников? А ведь того, с кем дольше всех сохранялась дружба, чудеснейшего и чистейшего Леву Бруни[97] я не назвала… О нем в другой раз.

Простите за бестолковость. Я написала это сразу, залпом. Не перечитываю, потому что иначе не отошлю. Целую вас,

Надя.

Библиография / References

Аладжалов С. Георгий Якулов. Ереван: Армянское театральное общество, 1971.

(*Aladzhalov S.* Georgii Yakulov. Yerevan, 1971.)

Калмыкова В. Лев Жегин: мистика искусства. М.: Русский импульс, 2020.

(*Kalmykova V.* Lev Zhegin: mistika iskusstva. Moscow, 2020.)

Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: RA, 2005.

(*Murina E., Rakitin V.* Vasilii Nikolaevich Chekrygin. Moscow, 2005.)

Нерлер П. В поисках концепции: книга Надежды Мандельштам об Анне Ахматовой на фоне переписки с современниками // Мандельштам Н. Об Ахматовой. 2-е изд., испр. / Сост. и вступ. ст. П. Нерлера. Подг. текста П. Нерлера и С. Василенко при участии Н. Крайневой; коммент. П. Нерлера при участии Н. Крайневой. М.: Три квадрата, 2008. С. 7–103.

(*Nerler P.* V poiskakh kontseptsii: kniga Nadezhdy Mandel'shtam ob Anne Akhmatovoi na fone perepiski s sovremennikami // Mandel'shtam N. Ob Akhmatovoi. 2nd ed. / Ed. and introd. by P. Nerler. Moscow, 2008. P. 7–103.)

Нерлер П. На фоне одной переписки: Надежда Мандельштам, Николай Харджиев и все-все-все // Текст и традиция. Альманах. Вып. 12. СПб.: Росток, 2024. С. 141–212.

(Nerler P. Na fone odnoi perepiski: Nadezhda Mandel'shtam, Nikolai Khardzhiev i vse-vse-vse // Tekst i traditsiia. Al'manakh. Iss. 12. Saint Petersburg, 2024. P. 141–212.)

---

94 Эта фраза написана отдельно, на верхнем поле листа.

95 Находясь в августе-сентябре 1923 года в Доме отдыха Центральной комиссии по улучшению быта ученых (ЦЕКУБУ) в Гаспре, О.М. мог общаться с Б.М. Кустодиевым, который, согласно воспоминаниям Н.Я., делал там с нее портретные наброски — «*милые акварельки девчонки в глупой пестрой кофте*» (*Мандельштам Н.* Собрание сочинений. Т. 2. С. 162). Акварельки эти позднее искали, но не обнаружили.

96 Пётр Васильевич Митурич (1887–1956) — русский и советский художник. В 1906–1909 годах учился в КХУ. Теоретик искусства, изобретатель, автор одного из портретов О.М. (1915, Государственный Русский музей).

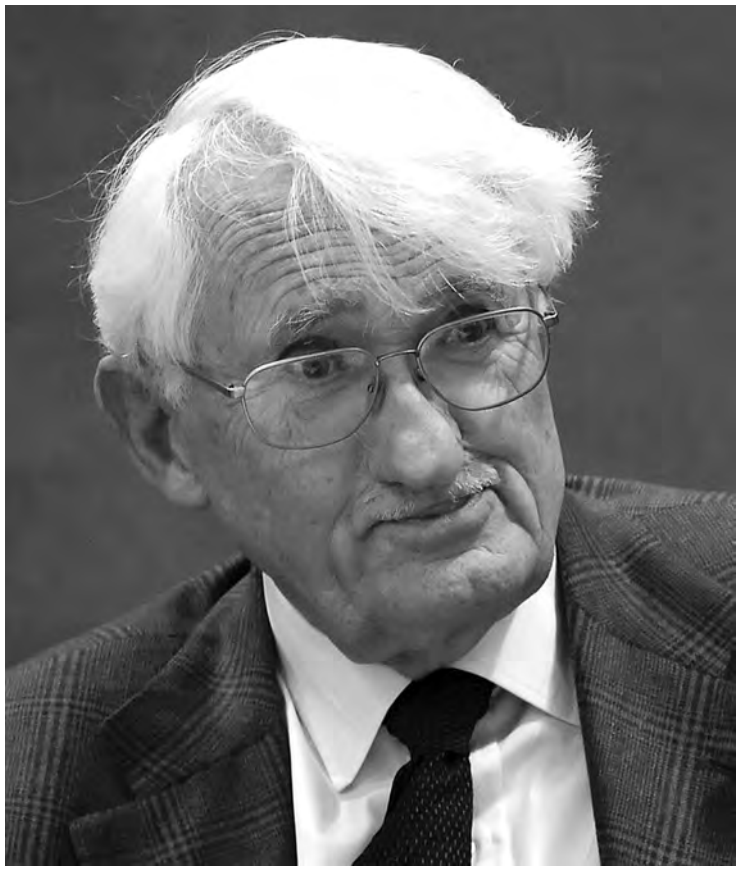
97 Лев Александрович Бруни (1894–1948) — русский и советский художник-авангардист, иллюстратор и военный корреспондент, автор одного из портретов О.М. (1915, частное собрание).

In Memoriam

ПРАВО СКАЗАТЬ «НЕТ»

Юрген Хабермас

(1929—2026)



Нэнси Фрейзер

После Хабермаса[1]

Юргена Хабермаса можно описать и как совесть послевоенной Германии, и как последнего великого систематического философа, и как главного представителя второго поколения Франкфуртской школы, и как мыслителя, который положил этой «школе» конец. Многие могут и будут давать ему похожие грандиозные оценки. Но я, будучи левой американкой, входящей в его интеллектуальный круг, хочу рассказать о том, чему я научилась у Хабермаса и чему я смогла научиться, отвернувшись от него.

Мои отношения с Хабермасом были крайне сложными. Он служил для меня источником вдохновения и ролевой моделью; наставником и оппонентом; человеком, который первым показал мне, как заниматься «эмансипаторной критикой», но от которого мне в конечном итоге пришлось отдалиться.

Впервые я познакомилась с идеями Хабермаса в середине 1970-х годов, когда я училась в философской аспирантуре. Вместе с другими новыми левыми я искала интеллектуальную основу, которая могла бы укрепить мои политические убеждения и помочь в борьбе за их воплощение. Тогда у нас на виду были две значимые фигуры: Хабермас и Мишель Фуко. Разбираясь в их идеях и «пробелах», я начала относить себя к критическим теоретикам. Мне казалось, что именно под знаменами Франкфуртской школы я смогу воплотить свои убеждения в жизнь наилучшим образом.

В отличие от Фуко, Хабермас обладал перспективой «реконструированного исторического материализма». Он смотрел на послевоенное капиталистическое общество как на тотальность, раздираемую противоречиями и кризисными тенденциями, отвергая при этом экономический редукционизм. Выдвигая на первый план «коммуникацию» в противовес «труду» и «жизненный мир» в противовес «системе», он указывал на относительную автономию культуры, идей и политики, а их «колонизацию» связывал с бюрократией. В результате его усилий родилась новая критическая теория государственного капитализма всеобщего благосостояния, которая описывала угрозы этого строя и перспективы, открывающиеся для эмансипации. Теория Хабермаса, состоявшая из синтеза идей Маркса, Вебера и теории речевых актов, придала систематическую глубину интуициям новых левых с одной стороны, а с другой — ослепительным выводам Фуко.

Из этого синтеза черпали вдохновение и другие интеллектуалы моего поколения. Но меня в меньшей степени интересовало нормативное измерение построений Хабермаса. Тогда как другие обращались к «дискурсивной этике» для обоснования собственных политических теорий демократии и права, я все больше уходила в хабермасову критику «позднего капитализма». Приоритет над работой «Между фактами и нормами» (1992) я отдавала «Структурной трансформации публичной сферы» (1962), «Кризису легитимации» (1973) и

---

1 *Fraser N.* After Habermas // London Review of Books. 2026. March 25 (URL: https://www.lrb.co.uk/blog/2026/march/after-habermas). Печатается с разрешения авторки.

главе о «внутренней колонизации жизненного мира» из «Теории коммуникативного действия» (1981).

«Структурная трансформация» научила меня историзировать и проблематизировать природу институтов, которые, как оказалось, обеспечивали молчание угнетенных при капитализме. Идея о «внутренней колонизации жизненного мира» позволила мне посмотреть на капиталистическое общество как институционализированный социальный порядок, включающий государственную и экономическую системы, публичный и частный жизненные миры, разделенные границами, которые при этом являются подвижными и которые можно оспорить. Работа «Кризис легитимации» научила меня видеть формы капиталистического кризиса, выходящие за рамки экономики, — в первую очередь кризис самой политической легитимации, но также, если посмотреть шире, кризис социального и экологического воспроизводства. В этих работах я обнаружила того Хабермаса, которого искала, — того, кто помогал прийти к неортодоксальному демократическому марксизму, необходимому для новой эпохи.

Этот союз никогда не был идеальным. На тот момент я придерживалась радикального историцизма Ричарда Рорти и мне уже не особо отзывались попытки найти «нормативные основания» для критической теории в глубинах мнимой антропологически обусловленной потребности стремиться к согласию друг с другом через коммуникацию. Моя цель, скорее, заключалась в том, чтобы прояснить ту историческую конъюнктуру, в которой мы находились, — и раскрыть возможности для того, чтобы от нее освободиться. Когда я писала о публичной сфере, то критиковала игнорирование Хабермасом транснациональных и «субальтерных контрпублик», подчеркивая, что они способны опрокинуть буржуазную гегемонию. Что касается колонизации жизненного мира, мне казалось, что Хабермас, эссенциализируя различие между системой и жизненным миром, затенял конкретные исторические формы мужского господства и упускал потенциал феминизма для социальных преобразований. В обоих случаях я заново открывала закрытое им пространство для социально-демократической альтернативы «позднему капитализму». Если моя первая попытка была воспринята доброжелательно, то вторая привела к разрыву, длившемуся пять лет.

А мир не стоял на месте. По мере того как «патологии юридизации» (*Verrechtlichung*) сменялись хаосом неолиберализации, должен был развиваться и критический анализ. Назревала потребность пересмотреть критику в условиях кризиса. Как подойти к таким явным «дисфункциям» системы, как глобальные пандемии и потепление, умопомрачительный рост долговых обязательств и резкое падение зарплат, сокращение программ государственной поддержки и разрушение инфраструктуры, ужесточение пограничного контроля и преследование внутренних врагов, откат демократизации и милитаризация, геноцид и «горячая» война, — можно ли воспринимать все это не как случайные «напасти», а как закономерный результат развития капитализма?

В поисках неэкономистических форм теории кризиса я вновь обратилась к Хабермасу. Важную роль сыграла работа «Кризис легитимации», поскольку она обосновывала переход моего поколения к «постматериалистическим» ценностям, указывая на структурно-институциональные трансформации капитализма. Однако ряд ее основных тезисов не был достаточно убедительным. Я не считаю, что политический кризис легитимации полностью вытеснил эконо-

мический кризис накопления и что угнетенные и субальтерны как основные агенты социальных преобразований должны быть заменены демократически настроенными гражданами.

Я обратилась к другим источникам: к работам Грамши о гегемонии и контргегемонии; к работам Альтюссера об идеологии; к феминистским теориям социального воспроизводства; к экомарксизму и представлениям о «природах» капитала; к трудам Дэниэла Белла и Люка Болтански о культурах капитала; Розы Люксембург и У.Э.Б. Дюбуа — о расовом империализме; Эдварда Саида и Рашида Халиди — о поселенческом колониализме; Карла Поланьи — о фиктивной коммодификации и социальной борьбе; Дэвида Харви — о неолиберализме; и Маркса — о логике капитала. Но я все равно чувствую, что Хабермас так или иначе сопровождал меня на каждом шагу этого пути.

Хабермас пролил для меня свет на путь критического теоретика. И я за это ему по-прежнему глубоко благодарна. Но с годами свет, который исходил от него, стал мерцать — до тех пор, пока из-за его позиции по Газе он, кажется, не погас вовсе. Когда-нибудь историки решат, была ли эта позиция аномалией или кульминацией длительного процесса, в результате которого критическая теория Франкфуртской школы превратилась в форму либерализма, слишком часто выступающую соучастником американского империализма. Я все же придерживаюсь мнения, что Хабермас сначала возродил критическую теорию, но в конечном итоге привел ее к завершению. Даже если это так, одним своим присутствием и глубиной мысли он вдохновил многих, кто продолжает заниматься построением «критических теорий с эмансипаторными намерениями» и связанных с ними социально-демократических идеалов. Некоторые из нас, возможно, больше не являются хабермасианцами, но мы учились у него, вместе с ним и вопреки ему, что означает оставаться верными критике.

Перевод с английского Николая Нахшунова

Николай Плотников

Философ разумного диалога

Многие сейчас говорят, что со смертью Юргена Хабермаса ушла эпоха. Но чтобы это не оставалось пустой риторической формулой некролога, нужно понять: что это была за эпоха — и почему именно он стал ее воплощением.

Хабермас и публичные дебаты

Известный тезис Маркса гласит, что философы лишь различным образом объясняли мир, тогда как задача состоит в том, чтобы его изменить. Для Хабермаса этот тезис имел двоякий смысл. Во-первых, он сам принадлежал к поколению западногерманских интеллектуалов, которые после катастрофы нацизма стре-

мились к подлинно новому началу — в полном сознании исторической ответственности. Изменение прежнего мира и связанных с ним способов мышления было для него не риторической позой, а экзистенциальным императивом.

И уже первое публичное выступление двадцатичетырехлетнего студента Боннского университета, выходца из состоятельной семьи Дюссельдорфа, имело характер скандала. В газетной рецензии на послевоенное переиздание «Введения в метафизику» Хайдеггера Хабермас обрушился на слова мэтра о «внутренней истине и величии» национал-социалистического движения — фразу 1935 года, оставленную в издании 1953-го без изменения и без единого комментария. Упрек в идейном коллаборационизме произвел ошеломляющее действие на фоне тогдашнего культа Хайдеггера. Так, молодой Хабермас первым артикулировал умонастроение молодого поколения немцев, воспринявшего 1945-й год не как военное поражение и крушение традиционного уклада, а как освобождение и шанс построить демократическое общество.

На протяжении шести последующих десятилетий Хабермас неизменно искал публичной дискуссии, находил болевые точки культурного и политического сознания и формулировал свою позицию во всеоружии философских аргументов. Он участвовал в «споре о позитивизме» — методологической дискуссии о статусе ценностей и критики в социальных науках, противопоставив позитивистской социологии свою версию критической социальной теории. Он дискутировал с Никласом Луманом о политической легитимности в условиях позднего капитализма, защищая идею нормативной критики общества от системно-теоретического редукционизма. В 1980-х он выступил в «споре историков» против ревизии нацистского прошлого и релятивизации Холокоста — отстаивая беспрецедентность этого преступления против попыток нормализовать немецкую историю.

После объединения Германии Хабермас настаивал на том, что единая страна должна строить свою идентичность на основе западных либерально-демократических ценностей и «конституционного патриотизма», а не возвращаться к традиционному национально-государственному нарративу. В 1999 году он защищал натовские бомбардировки Белграда как предвосхищение «будущего космополитического состояния» в духе Канта — позиция, вызвавшая острую критику даже со стороны единомышленников. Он последовательно добивался принятия Конституции для Европы и европейской публичной сферы, предупреждал о кризисе еврозоны и требовал демократической ответственности финансовых институтов.

Во всех этих дискуссиях — и это отличало его от множества других публичных интеллектуалов — Хабермас умел задавать концептуальную рамку. Он не просто занимал позицию в уже заданных спорах: он переформулировал сам вопрос, обнажая его философские основания. Это и есть то интеллектуальное мужество суждения, которое и делает мыслителя не просто интерпретатором своей эпохи, но и ее соавтором.

Критическая теория и ее пределы

Во-вторых, Хабермас как продолжатель критической теории Хоркхаймера и Адорно с самого начала стремился изменить и сам марксизм. Он пошел наперекор отцам-основателям Франкфуртской школы, стремясь перевести марк-

систский дух Франкфурта на язык философии языка и теории публичной сферы — и тем самым придать критической теории нормативное основание, которого ей, по его убеждению, недоставало.

Главным философским открытием Хабермаса стала трансформация марксистского понятия практики. До него оно ассоциировалось почти исключительно с производством и трудом. Хабермас включил в него новое измерение — коммуникацию и общение. Уже в своей габилитационной работе (защищенной в 1961 году в Марбурге, а не во Франкфурте — из-за конфликта с Хоркхаймером, не принявшим ее), посвященной структурной трансформации публичной сферы, он показал, как формирование раннебуржуазной общественности — с ее культурой литературно-философской дискуссии в эпоху Просвещения и романтизма — создало исторический прецедент публичного разума, опирающегося на обмен аргументами, а не на традицию или власть.

В своем главном труде — «Теории коммуникативного действия» (1981) — Хабермас противопоставил эту «коммуникативную рациональность» инструментальной целерациональности в духе Макса Вебера. Если инструментальный разум ориентирован на достижение целей и подчиняет все эффективности, то коммуникативный направлен на взаимопонимание посредством рациональных аргументов. Нормативная грамматика дискурса, по Хабермасу, становится источником дискурсивной этики — знаменитый тезис о «ненасильственной власти» рационального аргумента, продолжающий кантовскую линию этического рационализма в условиях современности.

Теория коммуникативного действия — это не просто академический социологический трактат. Это одновременно программа нормативной трансформации общества. После того как от марксистской идеи социальной революции отказались даже немецкие социал-демократы, Хабермас предложил иной идеал: не революционный захват власти, а постепенное расширение пространства рациональной коммуникации в публичном пространстве. Институционализированные системы — рынок и государственная бюрократия — «колонизируют» жизненный мир, подчиняя коммуникацию, ориентированную на взаимопонимание, инструментальной логике. Этот диагноз позднего капитализма — столь же мрачный, как у Адорно и Хоркхаймера, но предполагающий иной терапевтический ответ: не тотальную негативную диалектику, а укрепление структур рациональной коммуникации.

Принципиально важно, что Хабермас с той же последовательностью, с которой он критиковал систему, критиковал и левых, когда те, по его убеждению, изменяли основаниям коммуникативной рациональности. В 1967 году, на пике студенческого движения, он бросил его лидерам обвинение в «левом фашизме» — упрек в готовности ради революционных целей прибегать к манипуляции и насилию, разрушая тем самым саму основу демократического дискурса. Этот жест вызвал ярость леворадикального студенчества и обострил противоречия внутри западных левых интеллектуалов на долгие годы. Но Хабермас не отступил: для него процедуры демократической коммуникации были не инструментом, а принципом.

Отсюда и воодушевление, с которым он встретил демократические революции в Восточной Европе 1989 года, — как практическое подтверждение теоретического тезиса о политической силе гражданского общества и его коммуникативного потенциала. Той же логикой объясняется и нарастающая тревога, с которой в последние годы жизни он предупреждал о фрагментации публич-

ной сферы в эпоху социальных медиа — об утрате общего горизонта, без которого коммуникативная рациональность превращается в какофонию замкнутых информационных пузырей.

Нормативный универсализм и его пределы

Яркость и бескомпромиссность нормативного универсализма Хабермаса были одновременно источником его интеллектуальной силы — и его главным ограничением. При всей своей критике позднего капитализма он оставался убежденным сторонником идеи прогресса в реализации идеалов западного модерна. Разум, демократия, секулярность, правовое и социальное государство — эти принципы он понимал не просто как европейское наследие, но как универсально значимое достижение человеческой цивилизации, воплощенное в институтах либерального конституционализма.

С этим убеждением он связал борьбу за новое начало в послевоенной Федеративной Германии, сделавшей ставку на вестернизацию. Тот же рецепт «успешного модерна» он с миссионерской убежденностью распространял на объединявшуюся Германию, усматривая в ГДР лишь карикатуру на социализм и патологию модерна — закономерно преодолеваемую по мере интеграции в западные структуры. Все страны Восточной Европы становились для него успешными или неудачными кейсами вестернизации. Его лекции в Москве в 1989 году воспринимались слушателями не столько как введение в теорию коммуникативной рациональности, сколько как курс нормативных оснований западной цивилизации в целом — настолько органично сливались у Хабермаса философская теория и цивилизационная апологетика.

Не случайно его иронически называли «Гегелем Федеративной Республики» — намекая на то, что, подобно Гегелю, ставшему философским голосом прусской государственности, Хабермас воплощал образ того, каким хотело себя видеть западногерманское общество после 1945 года: сообществом пацифистски настроенных, ориентированных на разумный диалог граждан, навсегда оставивших позади наследие германского милитаризма и национализма. Он был не просто теоретиком, но и убежденным сторонником политической системы ФРГ — с ее встроенностью в западный альянс, отказом от геополитических претензий и ставкой на институциональный разум вместо суверенной силы. В этой готовности усматривать в конкретных политических решениях философско-историческое измерение и состоял источник его влияния как публичного интеллектуала. Но в ней же коренилась и проблематичность его позиции: нормативный универсализм оказывался неотделим от успеха конкретного политического проекта — западного модерна в его западногерманском изводе.

Речь не шла о «прозападном» курсе в смысле атлантизма. Хабермас последовательно критиковал Соединенные Штаты и неолиберализм; его «западничество» — это приверженность универсальным принципам правового государства, секулярной публичной сферы и социальной солидарности как европейского наследия Просвещения. Именно это убеждение — в реальной нормативной силе либерально-демократических принципов — и стало источником широкого международного признания Хабермаса: его читали и слушали не потому, что он лестно говорил о Западе, а потому, что он умел на языке философии артикулировать то, что многие считали универсальными ценностями.

В дискуссии о европейской конституции он отстаивал концепцию «Европы двух скоростей», в которой авангард западноевропейских стран тянет за собой остальных к «постнациональной демократии». Эта модель была в свое время вполне убедительной теоретически — но она предполагала асимметрию, которая оказалась политически токсичной: разделение Европы на образцовых членов и учеников, на тех, кто уже вошел в модерн, и тех, кто еще только движется к нему. Этой же логикой объясняется и характерное невнимание Хабермаса к интеллектуальным и политическим процессам в Восточной Европе — там, где они выходили за рамки вестернизации бывшего советского лагеря. Самобытные политические традиции, альтернативные пути к демократии, специфический опыт позднесоветского общества — все это с трудом находило место в его концептуальной схеме. Более того, любой подъем национального в «постнациональной констелляции» воспринимался им прежде всего как угроза — регресс к досовременным формам идентичности, а не как симптом реальных противоречий внутри самого европейского проекта.

Здесь и обнаруживаются слепые пятна нормативного универсализма Хабермаса. Его теория публичной сферы строилась на конкретной исторической модели — раннебуржуазной западноевропейской общественности — и с трудом вмещала иные культурные формы политического и коммуникативного опыта. Критики — постколониальные теоретики, представители незападных философских традиций — указывали, что его концепция имплицитно привилегирует определенный тип рациональности, укорененный в конкретной культурной и исторической почве Запада, и объявляет его универсальным, не ставя вопрос о его исторически обусловленных истоках. Хабермас поздно и нехотя откликался на эти возражения.

Сегодня действительно закончилась эпоха, когда нормативный универсализм и принципы демократического правового государства можно было отождествлять с торжеством западного модерна. Но и альтернативы ему в облике современного авторитарного капитализма едва ли выглядят убедительнее. Это, возможно, самый болезненный урок, который нынешнее поколение вынуждено усваивать на фоне войн, популистских разворотов и распада международного порядка, который Хабермас считал нужным защищать.

* * *

Гегель понимал философию как «эпоху, схваченную в мысли». По этому критерию Хабермас — один из немногих философов второй половины XX века, кому удалось в полной мере выразить эпоху. Его мышление было неразрывно сплавлено с судьбой послевоенной Европы: ее травмами, надеждами, институциональными достижениями и нынешними кризисами.

Нам сейчас предстоит заново изобретать универсализм — и в теории, и в политике. И для этого важны даже не готовые ответы Хабермаса, которые теперь можно найти в учебниках и компендиумах, а те вопросы, которые он имел мужество задавать, строя систему нового универсализма посреди руин послевоенной Европы. Потому что именно эти вопросы — о возможности рациональной коммуникации в условиях манипуляции и власти, о нормативных основаниях демократии, о том, может ли разум быть чем-то большим, чем инструментом господства, — и делают его великим философом XX столетия. Его

смерть — это еще и конец определенного типа публичного интеллектуала, кто мог в одиночку задать рамку общенационального спора лишь силой аргумента. Эпоха, в которую философ был властителем дум, завершилась вместе с ним — или, возможно, чуть раньше, и он сам это понимал. Философ, которого мы потеряли в то самое время, когда нуждаемся в нем больше всего.

Тимур Атнашев

Разговор как форма жизни, или право сказать «нет»

На девяносто седьмом году жизни умер Юрген Хабермас — последний большой мыслитель и архитектор современного европейского политического проекта, лично связывавший нас как с прогрессивной и оптимистической рецепцией Просвещения в довоенной Европе, так и с первым поколением Франкфуртской школы, которую он, впрочем, перевернул изнутри. Привычная многим этикетка «философ консенсуса» совершенно игнорирует работу, проделанную немецким теоретиком и публичным интеллектуалом.

Первым его полемическим вызовом мейнстриму стала атака тогда 24-летнего студента на патриарха немецкой и мировой философии, Мартина Хайдеггера. В 1953 году Хайдеггер публикует «Введение в метафизику» — лекции, прочитанные им в 1935 году, — и оставляет в новом издании фразу о «внутренней истине и величии» национал-социалистического движения без комментариев. Хабермас пишет в FAZ уважительную, но критическую рецензию «Мыслить с Хайдеггером против Хайдеггера» (нем. «Mit Heidegger gegen Heidegger denken»), называя позицию мэтра отказом от рефлексии над собственными деяниями и призывая искать новые основания для совместной жизни немцев. Все, чем он занимался потом в диапазоне от теории публичной сферы, коммуникативного разума и конституционного патриотизма до споров с историками и диалогов с теологами, росло из этого первого жеста. Из убеждения, что мыслитель отвечает как за слова, которые он произносит, так и за слова, которые он оставляет без ответа. Оставляя это же право другим.

Хабермас был держателем философии современности и ее критиком в особом смысле. Он не защищал современность как догму, а удерживал ее как открытый горизонт, основания которого (разум, право, мораль, коммуникация, демократия) нужно каждый раз заново обосновывать в контексте позднего капитализма и без возможности сослаться на авторитет священного или первородного. Эта последовательная постметафизическая ставка и своеобразный философский универсализм, усиленный огромной работоспособностью и эрудицией, но иногда граничащий с синкретизмом, не мешали мыслителю регулярно занимать четкую и сильную политическую позицию по множеству ключевых вопросов европейской и мировой истории на протяжении всей его долгой жизни.

В целом его биография достаточно хорошо известна и уже стала предметом многих исследований. Мальчик с дефектом речи, однажды услышавший по радио о Нюрнбергском процессе, на котором судили нацистское руководство, и переосмысливший в этом свете заново все, чему его учили до 1945 года; затем ассистент Адорно, не принятый Хоркхаймером из-за слишком радикального марксизма; позже автор блестящей хабилитации о структурной трансформации публичной сферы, защищенной у Вольфганга Абендрота в Марбурге в 1961 году и изданной книгой в 1962-м. Но подлинная интеллектуальная биография Хабермаса основана на долгой истории его теоретических и политических споров. Он мыслил в диалоге буквально: ни одна из его главных книг не существует вне длинного ряда высказываний сотен предшественников, а затем возражений, ответов и уточнений современников.

Эволюция идей через постоянные публичные дебаты

В «Структурной трансформации публичной сферы» ранний Хабермас реконструирует буржуазную публичность XVIII–XIX веков и как нормативный идеал, и как утраченное обещание западных либеральных демократий обеспечить открытое, совместное и разумное обсуждение и принятие законных политических и экономических решений, касающихся каждого. Критика Хайдеггера позволила молодому философу сделать ставку на новую позитивную идентичность послевоенной Германии и демократической немецкой нации. В «Познании и интересе» (1968) он спорит с позитивизмом Поппера и Альберта: познание не нейтрально, за ним всегда стоят конститутивные интересы. В дебатах с Гадамером он защищает критическую дистанцию против растворения разума в традиции; в дебатах с Луманом — возможность нормативной рефлексии против редукции общества к функциональным системам.

Новым большим поворотом стала «Теория коммуникативного действия» (1981) — двухтомник, в котором Хабермас переводит критическую теорию с языка субъект-объектного сознания на язык интерсубъективной коммуникации и интегрирует англоязычную и континентальную традиции философии, социальных наук и наук о человеке. Инструментальному индивидуальному разуму, обернувшемуся у Адорно и Хоркхаймера техническим и политическим господством, Хабермас противопоставляет разум коммуникативный — практику взаимопонимания, вшитую в саму структуру живой речи, простого разговора. Отсюда — этика дискурса, развернутая совместно с Карлом-Отто Апелем: норма справедлива постольку, поскольку могла бы получить согласие всех затронутых в свободном обсуждении. В честь юбилея друга и соратника Апель напишет статью с подзаголовком «Мыслить с Хабермасом против Хабермаса», указывая на слабости трансцендентального обоснования дискурсивной этики и предлагая свою прагматическую альтернативу.

В «Фактичности и значимости» (1992) эта программа становится теорией права и демократии: легитимность современного правопорядка держится не на добродетели граждан и не на эффективности институтов, а на открытой циркуляции между формальными процедурами и стихийной публичной коммуникацией. Делиберативная демократия — пожалуй, самое влиятельное новое направление политической философии конца XX века, позволившее вый-

ти из индивидуалистического тупика негативной диалектики первого поколения Франкфуртской школы.

Постоянные и влиятельные оппоненты во многом закалили и отчеканили аргументы и позиции философа. В *Historikerstreit* (нем. — спор историков) 1986–1987 годов — полемике о том, уникален ли нацистский геноцид и допустимо ли объяснять его как ответ на советский террор, — Хабермас выступил против Эрнста Нольте: тезис о Холокосте как реакции на советские преступления был для него не академической переоценкой, а политическим оправданием. Фуко настаивал на анонимности вездесущей власти, не способной обосновать собственные нормативные претензии; Хабермас ответил в «Философском дискурсе модерна» (1985): генеалогия без коммуникативного разума подрывает сама себя. Деррида десятилетиями оставался философским антиподом — деконструкция против дискурсивной рациональности, — но в ответ на войну США в Ираке они выступили вместе: манифест «Наше обновление. После войны: возрождение Европы» написал Хабермас, а Деррида подписал его, снабдив французскую публикацию в «Libération» (*FAZ*, 31 мая 2003) собственным вступлением; разногласие не отменяло солидарности. С Ролзом спор был дружеским, но принципиальным, поскольку Хабермас упрекал политический либерализм в том, что тот слишком узко очерчивает границы публичного разума и уходит от вопроса о легитимации через конкретную процедуру. В 2004 году в Мюнхене Хабермас сел за один стол с кардиналом Ратцингером. Секулярный разум, доказывал философ, должен уметь «переводить» религиозные интуиции в общедоступный язык — иначе демократия теряет моральные ресурсы. Со Слотердайком схватка вышла еще более неожиданной. После лекции «Правила для человеческого зоопарка» (1999), где тот заговорил об управлении генетическим отбором, Хабермас написал «Будущее человеческой природы» (2001) — предостережение против либеральной евгеники, посягающей на способность человека понимать себя как автора собственной жизни: тот, чей геном выбран за него другими, вступает в общий разговор не на равных.

Особую линию изнутри его собственного поля образовали феминистская и республиканская критика. Нэнси Фрейзер показала, что хабермасовская публичная сфера XIX века незаметно для участников и философов воспроизводит буржуазные исключения и не видит субальтерных контрпублик, складывающихся на ее периферии и не допущенных внутрь. Шанталь Муфф возразила, что консенсус как цель делиберации вытесняет подлинный политический конфликт, опираясь на смягченную версию Шмитта; агонистическая демократия, с ее точки зрения, честнее и точнее признает неустранимость антагонизма. Айрис Марион Янг указала на другой незаметный уклон жанра и модуса живой речи, понятой как рациональный дискурс: модель дискурса привилегирует бесстрастный аргумент и тем самым закрывает дверь перед теми, кто говорит, задействуя нарратив, яркие эмоции, риторическое мастерство или перформанс. Все трое оспаривали Хабермаса, и все трое оставались в содержательном разговоре, который он начал. Философ умел менять позицию. В его книгах слышно, как он прислушивается.

Германия, Европа, Америка, Россия

В ФРГ Хабермас стал моральной инстанцией для второго послевоенного поколения. После атаки на авторитет Хайдеггера его участие в «Споре истори-

ков» во многом задало способ, при помощи которого Германия научилась говорить о собственном прошлом. Идея «конституционного патриотизма», подхваченная у Дольфа Штернбергера, дала республике собственную ткань лояльности — не лояльность крови, а приверженность процедурам и принципам свободы. В политическом поле Хабермас стал неофициальным философом СДПГ. Ключевые идеи мыслителя помогли партии переопределить себя как влиятельную национальную силу, для которой приоритетом стала лояльность демократическим нормам и европейской интеграции.

Для Европейского союза Хабермас был интеллектуальной совестью — и до конца жизни намечал одновременно нормативный и институциональный горизонт этого проекта. Начиная с «Постнациональной констелляции» (1998), он настаивал: ЕС — не рынок и не технократия, а единственная серьезная попытка разорвать связку «суверенитет — насилие». Его жесткая критика Меркель в ходе греческого долгового кризиса и позже была критикой изнутри, из позиции неосуществленного обещания. Последнее, что он успел сказать Европе: Америка как нормативный Запад и главный союзник уже исчезла, и Европе придется выживать в одиночку, с собственной армией и собственной политической волей.

В США его читали с середины 1970-х: в социологии — Крейг Калхун, Нэнси Фрейзер, Сейла Бенхабиб; Ричард Бернстайн в философии; в политической теории — целое поколение делиберативных демократов. «Делиберативная демократия» глубоко укоренилась там в теории публичного обоснования, дизайне гражданских форумов и пересмотре самого понятия «публичного».

В России история была сложнее. Хабермас приезжал в СССР в 1989 году, в разгар перестройки, и его лекции тогда воспринимались как подтверждение, что гласность была не советским изобретением, а возвращением в общеевропейский разговор. Это было эхо, но эхо запоздалое и искаженное ожиданиями почтительно внимавших слушателей. С одной стороны, Хабермас дал позднесоветским и ранним постсоветским интеллектуалам сильный словарь, описывающий то, что они пытались делать: «публичная сфера», «коммуникативное действие», «легитимация». С другой стороны, институциональные условия для разворачивания этой программы (свободная пресса, независимые суды, смена власти, «живое» гражданское общество) не стали новой внутренней потребностью для ключевых представителей элит и общественных групп. Хабермасовский идеал оставался скорее критической точкой отсчета, чем описанием намерений и реальности, данной в ощущениях.

Россию 2010-х и 2020-х он комментировал редко, но жестко: как откат не только политический, но и коммуникативный — потерю самой возможности публичного обмена доводами для принятия политических решений. После 2022 года Хабермас поддерживал западную военную помощь Украине, но публично выступил с предостережением против складывающегося в ЕС консенсуса, при котором сам вопрос о пределах вовлечения в конфликт и о переговорах становился непроизносимым, и призвал к переговорам с Россией. Последовательная оппозиция насилию и убежденность в важности установки на разговор вместо силы далеко не обеспечили ему поддержку большинства или понимание со стороны мейнстрима. Рецепт — искать язык переговоров — звучал для многих в Европе как капитуляция, и Тимоти Снайдер ответил ему в *FAZ* именно с этой позиции. Но, кажется, для Хабермаса важнее была защита самой возможности разумно обсуждать и этот вопрос.

Хабермас по-русски

Корпус современной русской хабермасианы во многом собран вокруг издательства «Новое литературное обозрение». Русскоязычный читатель долгое время был лишен возможности полноценно прочитать и услышать Хабермаса вне клишированной критики и повторных пересказов из учебников: перевод «Структурной трансформации публичной сферы», появившийся только в 2016 году, получил справедливые критические отзывы за терминологические неточности, существенно искажающие понятийную архитектуру оригинала. Неудачный перевод фактически исключил текст из научного оборота на русском. Впрочем, издательство, выпустившее его, частично исправило ситуацию в 2022 году, предложив значительно более тщательно сделанный перевод двухтомной «Теории коммуникативного действия».

В 2023 году НЛО выпустило «Новую структурную трансформацию публичной сферы» — книгу, в которой Хабермас на десятом десятке пересматривает собственную классическую работу в свете таких проблем, как цифровизация, фрагментирование аудиторий и обрушение газетной экосистемы. Перевод был призван сохранить не только терминологию, но и интонацию: почти усталую, но без капитуляции (незадолго до этого он завершил почти 1700 страниц «Еще одной истории философии»). Мое предисловие к публикации «Новый Хабермас?» ставит вопрос, что именно изменилось в его проекте в ходе этого длинного пути — и что устояло. Новым стал, в частности, акцент на том, что коммуникативный разум выращен из тысячелетней европейской правовой ткани, из практик, прецедентов и институтов, в которых дискурсивный разум уже стал фактической основой легитимности. Предисловие Татьяны Вайзер «Другой Хабермас?» показывает, что поздний Хабермас — не философ консенсуса, а философ права сказать «нет»: в его теории несогласие собеседника — не помеха взаимопониманию, а его условие.

В прошлом году НЛО выпустило сборник поздних интервью Хабермаса (*Хабермас Ю.* «Что-то должно было улучшаться…»: Разговоры со Штефаном Мюллер-Домом и Романом Йосом. М.: Новое литературное обозрение, 2025) о Европе, религии, технократии и войне. Это книга личного голоса: в ней видно, как философ думает в разговоре. К этому корпусу добавился коллективный том исторических исследований «Несовершенная публичная сфера» (Несовершенная публичная сфера: история режимов публичности в России / Сост. Т. Вайзер, Т. Атнашев, М. Велижев. М.: Новое литературное обозрение, 2021) — попытка существенно развить и приложить обновленную хабермасовскую оптику к российскому, советскому и постсоветскому опыту, не выдавая идеал за реальность и в то же время не списывая его как нерелевантный.

Красная нить: простой разговор как фундамент легитимности

Если охарактеризовать Хабермаса одной фразой, она прозвучит почти тривиально: легитимный общественный порядок держится на живом разговоре. Не на суверене, не на крови, не на рынке, не на алгоритме, а на том, что двое и трое, не вполне доверяющие друг другу, могут сесть и выяснить, кто прав, и договорить-

ся. Вся многотомная архитектура — теория речевых актов, этика дискурса, делиберативная демократия, постсекулярное общество, конституционный патриотизм — есть философское и практическое разворачивание этого одного тезиса.

Хабермас верил, что в самой структуре повседневной устной речи уже содержится нормативный ресурс. Когда мы что-то утверждаем, мы обязуемся это обосновать. Когда мы просим о чем-то, мы признаем другого способным сказать «нет» (*Neinsagen*); когда мы спорим — признаем процедуру, в которой лучший аргумент может переубедить. Возможность убеждать и готовность быть убежденным — не риторические позиции, а конститутивное условие самого разговора. Все институциональное здание свободы, от парламента и суда до прессы и университета, есть попытка расширить это бытовое обязательство до масштаба общества. Честно подсчитанное голосование без предшествующего обсуждения есть не демократия, а скрытая угроза силой: большинство давит на меньшинство, не дав ему возможности возразить.

Смерть Хабермаса — не только утрата мыслителя, но и молчаливый вопрос оставшимся. Эпоха, которая его сформировала и во многом благодаря ему получила свой голос, верила, что содержательный разговор о политике возможен и продуктивен. Наша новая эпоха — эпоха цифровых платформ, информационных пузырей, войн и истощенных институтов — в этом все чаще сомневается, считая ставку на разговор с (все более чужими) другими наивной, если не опасной. Хабермас не дал готовых ответов или рецептов для этих новых вызовов, он оставил обязательство продолжать говорить так, как если бы собеседник способен был нас услышать и понять, — потому что иначе исчезнет сам смысл нашей речи.

Он был вежлив, обширно эрудирован, методичен, часто невыносимо длинен в предложениях и редко остроумен. Но он был человеком, для которого слушать чужой аргумент было формой жизни. Это его прикладное наследство — и поэтому каждый из нас вполне может сказать ему «нет».

Татьяна Вайзер

Сознание границ и безграничность сознания

Когда-то в Париже я писала магистерскую диссертацию по философии трансгрессии во французской интеллектуальной культуре (Батай, Бланшо, Нанси) и собиралась развивать тему трансгрессии у Батая в рамках учебы на русско-французской PhD-программе. Мой научный руководитель с российской стороны, автор книги «Метафора и рациональность» (1994), как-то покривившись в адрес Батая, предложил заняться Хабермасом. Так родилась тема кандидатской «Этика сообщества: Хабермас и Батай», где я сравнивала две несовместимые парадигмы коммуникативной этики, представленные в европейской куль-

туре XX века этими двумя именами. Поводом для сравнения было использование обоими философами схожих языковых идиом для выражения совершенно разных значений, в столкновении которых вскрывалась знаковая для модерности проблема Другого. Правильнее было бы назвать диссертацию «Этика границ: Хабермас и Батай», потому что конфликтные образы сообществ у них являлись следствием принципиально разного понимания границы Другого: как бесконечного, запредельного, взывающего к эротической трансгрессии у одного и как конечного, смертного, уязвимого, взывающего к рациональному пониманию и уважению у другого. Я благодарна научному руководителю за этот сдвиг в сторону коммуникативной рациональности Хабермаса, в которой раскрывался необъятный опыт проблематизации эпохи модерна.

Хабермас сформулировал один из наиболее страшных диагнозов XX века: «Вспомним жуткие черты эпохи, что “изобрела” газовые камеры и тотальную войну, проводимый государством геноцид и концлагеря, промывание мозгов, систему государственной безопасности и паноптический надзор над целыми народами. В этом столетии было “произведено” больше жертв, больше погибших солдат, больше замученных граждан, убитых штатских и изгнанных нацменьшинств, больше подвергшихся пыткам, истерзанных, заморенных голодом и холодом, больше политзаключенных и беженцев, чем до сих пор можно было даже вообразить»[1]. В поиске выхода из этой ситуации Хабермас оставил нам в наследство этос отношения к значимому Другому. Другой — это тот, кто обязывает меня осознавать мои границы и необходимость построения коммуникативного моста через них. Многие его работы пронизаны болью утраты этой значимой границы и посвящены вопросу о том, как могут сегодня сосуществовать в одном социальном пространстве гетерономные группы и сообщества с их разными ценностями, установками, убеждениями, этиками и стилями жизни. Систематизированным в виде теории откликом на этот вопрос и стала его модель формальной, универсальной, деонтологической, логико-прагматической морали, лишенной содержаний и заключающейся только в том, чтобы участники аргументировали друг другу свои точки зрения.

Вторым ответом на эту ситуацию и вкладом Хабермаса в децентрацию модерного мышления была идея того, что прежнее место метафизического, или Бога, может занимать сегодня Логос языка, сама трансцендентная структура языка в интерсубъективно ориентированной коммуникации. Сегодня после распада глобальных метафизических систем отсутствие единого *над*стоящего закона, авторитета или догмы может, как он считал, компенсироваться за счет особенностей, внутреннее присущих совещательной практике: «Языковая интерсубъективность превосходит субъектов без того, чтобы их подчинять. Она не является субъективностью высшего ранга и может обойтись без концепта абсолюта, не отказываясь от трансцендентности изнутри»[2].

В этих двух максимах — сознания своих границ в отношении Другого и способности оставить место условного «Бога» пустым там, где субъекты с разными ценностями и ориентирами аргументируют друг другу свои позиции, — и состоит основное этическое завещание Хабермаса, оставленное нашему времени.

Как бы неудачно или терминологически неупорядоченно ни переводили Хабермаса на русский язык, он повлиял на становление целой плеяды серьез-

1 *Хабермас Ю.* Политические работы. М.: Праксис, 2005. С. 217.

2 *Habermas J.* Texte und Kontexte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. S. 156.

ных трудов российских ученых, в которых построение демократически развитой публичной сферы и публичной коммуникации виделось необходимым нормативным проектом для современной России[3]. Работы эти были большей частью изданы до войны, когда надежды построить демократический мир еще не казались утопическими. Но они создали условия для осмысления проекта коммуникативной рациональности в контексте российской публичной политики и общественной жизни, который, возможно, когда-нибудь возымеет силу публичного слова и политического действия.

Стиль Хабермаса часто считают сухим и сложным. Действительно, громоздкие конструкции с юридически формализованной терминологией сухой политической теории делают его малопонятным для широкого читательского круга. Идеалистические конструкции чисто формальной рациональности, неизменно взывающей к уважению абстрактного Другого, делают Хабермаса объектом скепсиса реалистов. В этих давних спорах едва ли кто-либо замечал, что его язык бывает безбрежен в своей художественной красоте и силе и чуток к совсем неформальной инаковости: он пишет так, как если бы был профессиональным литературным критиком иных художественных стилей мышлений, которому языки этих стилей подвластны, даже если он с ними содержательно не согласен. Он хорошо разбирается в чувствах, эмоциях, оттенках переживаний, трансгрессивных опытах, способен говорить об эротическом, священном, потустороннем, неназываемом, экстазе и смерти Бога, распаде субъекта и безумии: «Древнейшие нормы подобны плотинам, сдерживающим поток сладострастной, избыточной природы, которая обеспечивает жизненную полноту и постоянство своего бытия, поглощая отдельные существования… <…> …Для этих древнейших норм основополагающей является глубокая двусмысленность: обязывающая сила норм основана на опыте запретного и именно поэтому манящего их преодоления, т.е. на опыте святотатства, в котором чувства страха, отвращения и ужаса сливаются с восторгом и дурманящим счастьем», — пишет он со скепсисом о Батае (Фуко, Хайдеггере и других своих оппонентах) в «Философском дискурсе о модерне»[4]. Но разве мог бы мыслитель, не способный помыслить и пережить эти бездны внутреннего опыта, распада субъекта, утраты речи, тьмы рассудка, так точно и смыслоемко излагать и критиковать позиции своих оппонентов, донося до читателя специфику их языков? Он считал дефицит рациональности, ее нереализованный потенциал, причиной всех наших бедствий эпохи модерна. Но не безгранична ли его собственная рациональность, способная вобрать в себя, даже содержательно с ними не согласившись, другие опыты мысли?

---

3 От общественного к публичному / Под ред. О. Хархордина. Серия: RES PUBLICA. СПб.: Издательство ЕУСПб, 2011; Публичная сфера: теория, методология, кейс стади / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М.: ООО «Вариант»: ЦСПГИ, 2013; «Синдром публичной немоты». История и современные практики публичных дебатов в России / Под ред. Н. Вахтина, Б. Фирсова. М.: Новое литературное обозрение, 2017; Несовершенная публичная сфера: история режимов публичности в России / Под ред. Т. Атнашева, Т. Вайзер, М. Велижева. М.: Новое литературное обозрение, 2021; Формирование публичной сферы в России второй половины XVIII — первой половины XIX века / Под ред. Д. Тимофеева. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2025.

4 *Хабермас Ю.* Философский дискурс модерна. 2-е изд. М.: Весь мир, 2008. С. 240–241. Перевод незначительно изменен.

Михаил Киселев

Юрген Хабермас и российское «осьмнадцатое столетие»

В 2022 году Юрген Хабермас, вспоминая свою книгу «Структурная трансформация публичной сферы», отмечал, что для него она была «подготовительной социально-исторической работой». После нее философ писал больше о современности, нежели о прошлом. Тем не менее он был вынужден констатировать спустя шестьдесят лет после ее выхода, что «с точки зрения продаж эта книга, хотя и была первой, до сих пор остается самой успешной из всех моих книг» и что она «дала новый импульс более широким историческим исследованиям»[1]. И, например, в англоязычной историографии применимость концепции «публичной сферы» Хабермаса к истории России XVII–XVIII веков стала активно обсуждаться с 1985 года в монографиях таких видных историков, как Г. Маркер, Д. Смит, В. Кивельсон, К. Виценрат, Э. Виртшафтер и Н. Коллманн[2].

Если обратиться к отечественным специалистам, занимающимся XVII–XVIII веками, то придется констатировать, что и данная книга, и вообще хабермасовская концепция публичной сферы долгое время не вызывала значимого интереса. Например, в 2015 году А.И. Куприянов со ссылкой на английский *перевод* в статье, посвященной возникшему в 1783 году Российскому благородному собранию, написал: «Основателем изучения проблематики публичной сферы является философ Юрген Хабермас. *После 1989 г., когда была издана его монография* (курсив мой. — *М.К.*) по данному вопросу, важное место в процессе перехода от традиционного к современному обществу стали отводить формированию публичной сферы»[3]. Эта цитата нужна не для уязвления коллеги за то, что он спутал публикацию английского перевода 1989 года с первым изданием 1962 года. Она нужна, чтобы показать «неизбитость» ссылок на эту книгу Хабермаса на момент 2010-х годов в российской исторической науке, когда уже была проделана большая работа по рецепции малодоступных (до 1991 года) западных концепций и идей.

Возможно, здесь свою роль сыграл относительно поздний перевод «Структурной трансформации публичной сферы»: он увидел свет лишь в 2016 году и оказался далек от совершенства. На наш взгляд, причины этого более глубоки. Здесь я позволю себе упомянуть современника Хабермаса, *также марксистского* ученого — английского историка Э.П. Томпсона (1924–1993). Его классический труд «The Making of the English Working Class» (1963) до сих пор не переведен на русский язык, да и ссылки на него чрезвычайно редки. Едва ли

---

1 *Хабермас Ю.* Новая структурная трансформация публичной сферы и делиберативная политика. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 22–23.

2 См.: Формирование публичной сферы в России второй половины XVIII — первой половины XIX века / Под ред. Д. Тимофеева. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2025. С. 27–35.

3 *Куприянов А.И.* Российское благородное собрание и модернизация публичной жизни в дореформенной России // Уральский исторический вестник. 2015. № 4. С. 36.

это связано с незначительностью этого труда — он оказал большое влияние на разные направления европейской исторической науки. Скорее, здесь сказалась постсоветская интеллектуальная атмосфера, замешанная на отказе от навязываемого в советское время марксизма. Набившие к 1991 году оскомину категории классового анализа и споры об особенностях генезиса капитализма в России вызывали отторжение, и такому состоянию умов больше подходили другие немецкие классики, стоявшие на правых позициях и рассуждавшие, прежде всего, о государстве, — М. Вебер или даже К. Шмитт. По-своему симптоматичной стала и популярность в России истории понятий, в изводе ли шмиттовского ученика Р. Козеллека или же в «кембриджском» варианте, один из основателей которого Кв. Скиннер показательно был приглашен прочитать лекцию берлинским Обществом Карла Шмитта в 2016 году. В целом же в исторических исследованиях, посвященных «осьмнадцатому столетию», с 1991 года главным героем становится государство в разных обличиях и проявлениях (см. фундаментальные работы Е.В. Анисимова, М.В. Бабич, А.Б. Каменского, И.В. Курукина, А.Н. Медушевского, О.А. Омельченко, Н.Н. Петрухинцева, Л.Ф. Писарьковой, Д.А. Редина, Д.О. Серова, И.И. Федюкина и целого ряда других историков, включая и автора этих строк).

Схожие сдвиги произошли и в изучении российской литературы XVIII века, где в советское время центральное положение занимали Н.И. Новиков и А.Н. Радищев. Отойдя от фактически обязательного до 1991 года пафоса борьбы с самодержавием, их литературную и издательскую деятельность вполне можно было бы рассмотреть в рамках концепции формирования публичной сферы, только вот точкой притяжения в постсоветское время для исследователей стало то, что Хабермас называл репрезентативной публичностью (см. книги Н.Ю. Алексеевой, В.М. Живова, А.Л. Зорина, А.Д. Ивинского, К.А. Осповата, В.Ю. Проскуриной), где возмутителям спокойствия не было места.

Итак, в ситуации, когда внимание исследователей оказалось приковано к монархии и ее певцам, книга Хабермаса с ее рассуждениями о развитии капитализма, буржуазии и связанном с ней возникновении автономной от государства сферы, где происходит обмен критическими аргументами, пришлась не ко двору. Конечно, можно найти и исключения. Это, прежде всего, работы В.Л. Каплуна, который уже в статье 2008 года рассуждал о рождении публичной сферы в России XVIII века[4]. Впрочем, это то самое исключение, подтверждающее правило: Каплун, если говорить о его академической принадлежности, — прежде всего, политический философ, пусть и замечательно работающий с историческим материалом.

Однако постсоветское состояние, если исходить из оптимистической точки зрения, все же постепенно уходит, а возникающее вместо него современное российское начинает работать в собственной логике. Кроме того, само восприятие хабермасовской концепции публичной сферы также изменилось: в ней тяжесть явно переходит от классовых основ публичной сферы к процедуре делиберации и свободе обмена критическими аргументами рационально мыслящими авторами. Как результат, складываются благоприятные условия для

4 *Каплун В.Л.* Что такое Просвещение? Рождение публичной сферы и публичной политики в России // Публичное пространство, гражданское общество и власть: Опыт развития и взаимодействия / Под общ. ред. А.Ю. Сунгурова. М.: Российская ассоциация политической науки; РОССПЭН, 2008.

полноценного освоения отечественными историками как самого классического сочинения Хабермаса, так и уже связанной с ним солидной западной историографической традиции. Одним из примеров применения хабермасовской концепции публичной сферы стала представленная в 2017 году К.Д. Бугровым докторская диссертация о становлении российского республиканизма в XVIII веке[5], а также подготовленный Т.В. Вайзер, Т.М. Атнашевым и М.Б. Велижевым сборник «Несовершенная публичная сфера»[6], размышляя над которым Е.В. Акельев поставил вопрос о существовании в России конца XVII века публичной сферы (примечательно, что это произошло на страницах французского журнала)[7].

В 2026 году историк литературы К.А. Осповат[8] в своей монографии об интеллектуальной истории восстания 1773–1775 годов под предводительством Е.И. Пугачева поставил под сомнение господствующее в современной историографии понимание Просвещения в России времен царствования Екатерины II. Такое понимание подразумевает «или правительственные проекты административных и образовательных реформ, или взаимоотношения русского двора с наемными экспертами, шпионами и пропагандистами из числа европейских интеллектуалов». Отказываясь следовать хрестоматийной пушкинской формуле про бессмысленный и беспощадный русский бунт, исследователь рассуждает о плебейской публичной сфере «кабацких речей, слухов и толков, которую напрасно стремились подавить высочайшие указы»[9].

Таким образом, можно сказать, как бы это ни банально звучало, что если в западной историографии использование предложенной Хабермасом концепции «буржуазной публичной сферы» принесло плоды, которые уже сами по себе нуждаются в отдельном осмыслении, то для российской исторической науки эта концепция с учетом имеющихся опытов ее применения вполне сохраняет методологическую перспективность, а сама книга «Структурная трансформация публичной сферы» продолжает оставаться актуальным сочинением, нуждающимся в дополнительном осмыслении с учетом особенностей российского материала.

---

5 *Бугров К.Д.* Формирование идей республиканизма в российской общественно-политической мысли XVIII в. Дисс. … докт. ист. наук. Екатеринбург, 2017. С. 51–52.

6 Несовершенная публичная сфера: история режимов публичности в России / Под ред. Т. Атнашева, Т. Вайзер, М. Велижева. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

7 *Акельев Е.В.* Режимы публичности и верховная власть в Московском царстве и Российской империи // Cahiers du Monde Russe. 2021. Vol. 62. № 4. P. 813.

8 См. его основательную книгу, посвященную феномену придворной словесности в России XVIII века: *Осповат К.А.* Придворная словесность: институт литературы и конструкции абсолютизма в России середины XVIII века. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

9 *Осповат К.А.* Пугачевщина: Политическая семиотика бунта в эпоху Просвещения (Опыт демократической историографии). М.: ОГИ, 2026. С. 313, 198.

ПО ТУ СТОРОНУ ПОРЯДКА

Бернхард Вальденфельс

(1934–2026)

Фото: Bernhard Waldenfels-Archiv // *Albert-Ludwigs-Universität Freiburg*

Томас Бедорф
(Хагенский университет)

Феноменолог-платоник между Парижем и Бохумом

В последние годы Бернхард Вальденфельс не раз повторял слова, удивительные для феноменолога, которому чужды любые вечные идеи: «Я остаюсь платоником». Это подтверждает и название его последней масштабной работы 2017 года: «Платон. Между логосом и патосом»[1]. Такое самоопределение будет удивлять меньше, если учесть тот факт, что в 1961 году Вальденфельс — до того, как посвятить свою диссертацию сократической философии[2], — сдал госэкзамен по древнегреческому, латыни и истории и преподавал эти предметы в мюнхенской гимназии. Он сохранил неизменную страсть к грубому, далекому от идеологики платоновскому мышлению, усматривающему начало философии в удивлении и ужасе, а не в вопросах о некоем нечто, основание или сущность которого подлежали бы постижению. И для Платона, и для феноменологии общим исходным пунктом являются «патические» переживания, в которых с нами происходит или нас настигает нечто такое, на что мы, будучи автономными субъектами, не намеревались и не имели каких-либо намерений. Платоновские удивление и ужас в интерпретации Вальденфельса выступают формами отношения к такого рода переживаниям, рудиментарными ответами на нечто, что встречается нам в опыте. В некотором смысле здесь обнаруживается прообраз философии отвечания, которой Вальденфельс следовал и которую развивал на протяжении всей своей жизни, — «респонзивной феноменологии».

Если респонзивная феноменология Вальденфельса находила первоначальный импульс у Платона, то в систематическом отношении она прежде всего обязана тому вдохновению, которое исходило из Парижа и сохранялось во французской послевоенной философии. В конце 1980-х годов между немецкой и французской философией разгорелась продолжительная полемика о том, должно ли понятие разума занимать центральное место в философии, или же сомневаться в этом — значит поставить под вопрос философию как целое (как считали в некоторых институтах Франкфурта и Тюбингена). Между тем к тому времени Бернхард Вальденфельс уже был знаком как с предысторией постструктуралистского бума в Париже, так и рецепцией феноменологии Гуссерля и Хайдеггера во Франции, ведь в годы аспирантуры (1961) он учился у Мориса Мерло-Понти, разработавшего феноменологию животелесности (*Leibkörperlichkeit*) в конструктивной связке с психологией тех лет, лингвистическим структурализмом и феноменологией Гуссерля. Соответственно, находясь в стороне от дебатов 1980-х годов и одновременно будучи систематически и исто-

1 *Waldenfels B.* Platon. Zwischen Logos und Pathos. Berlin: Suhrkamp, 2017.

2 «Сократическое вопрошание. Апория, Эленхос, Анамнесис». Текст диссертации опубликован на немецком языке: *Waldenfels B.* Das Sokratische Fragen. Aporie, Elenchos, Anamnesis. Meisenheim am Glan: Anton Hain KG, 1961. — *Прим. ред.*

рически гораздо более подкованным, чем его немецкоязычные коллеги (*no female gender needed*), в 1983 году он смог опубликовать монументальную и по сей день непревзойденную обзорную работу «Феноменология во Франции»[3], благодаря которой французские философские инновации в их целостности впервые стали понятны для немецкой публики.

Выведя на этой основе суть респонзивной феноменологии, заключающуюся в том, что, в сущности, мы всегда уже отвечаем на чужое, даже тогда, когда считаем, что полностью находимся при себе или выражаем сами себя, Бернхард Вальденфельс в последующие годы осуществляет поворот в философии, масштаб которого до сих пор едва ли в полной мере осмыслен. Ибо он не только децентрирует субъект (которого он никогда не отвергал, но всегда заключал в кавычки), но и наделяет нормы, правила, ценности и иные ориентиры печатью контингентности. Если то, на что мы вынуждены отвечать, является и остается недоступно чужим или иным, то не может существовать единственного, окончательного и правильного ответа. В то же время контингентность, как Вальденфельс неоднократно подчеркивал, не означает случайность. Ответственность каждого ответа состоит в том, чтобы (из)обрести наилучший из возможных, — при неустойчивом знании того, что его не существует. Эта философия, требовательная как с точки зрения содержания, так и формы, помимо трех главных трудов — «Порядок в сумерках» («Ordnung im Zwielicht», 1987), «Регистр ответа» («Antwortregister», 1994) и «Линии разлома опыта» («Bruchlinien der Erfahrung», 2002), — нашла отражение в более чем 30 монографиях и коллективных сборниках, а также в свыше чем 200 статьях.

Быть философом отвечания на чужое и иное не предполагает само собой разумеющейся и невозмутимой готовности принимать другого. Соратники и оппоненты вспоминают его как вовлеченного и готового к полемике собеседника, который, обладая обширными знаниями в смежных областях теории, умел решительным образом аргументировать собственную позицию (при этом не признавая все ответы равно приемлемыми). Благодаря такой открытости к дискуссии и способности его мышления соединять разное, он получил признание в Германии и за ее пределами, выйдя далеко за рамки философии: в театроведении и музыковедении, педагогике, психиатрии и психоанализе, а также в теории архитектуры и социологии тела. С учетом подобной рецепции его трудов, о которой свидетельствуют его многочисленные должности приглашенного профессора и почетные докторские степени в Германии и за рубежом, а также основание в 1969 году Немецкого общества феноменологических исследований, будучи президентом которого он всегда умел уравновесить различные течения, его заслугой можно считать то, что немецкоязычная феноменология (вновь) обрела тот международный авторитет, которым она пользуется сегодня. В эпоху, когда идентичности изолируются друг от друга и блокируют способность слышать друг друга, философия, которая делает опыт иного и чужого отправной точкой размышления о «нас» на систематической основе, представляется более насущной, чем когда-либо.

23 января 2026 года Бернхард Вальденфельс скончался в Мюнхене.

Перевод с немецкого Арсения Никонова

---

3 *Waldenfels B.* Phänomenologie in Frankreich. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983.

Николай Плотников
(Рурский университет Бохума)

Nostra res agitur

Газеты сообщили, что 23 января в возрасте 91 года умер Бернхард Вальденфельс. Он был одним из самых выдающихся философов современности — сейчас это можно сказать уже совершенно отчетливо.

Вальденфельс был ярчайшим представителем феноменологии, которую он превратил из учения о сознании в философское учение, охватывающее, по сути, весь спектр вопросов о положении человека в мире: от проблематики телесности до политической философии, эстетики и философии культуры. Именно он ввел в феноменологический анализ опыта человека темы диалога и коммуникации, проблему чужого и исследование межкультурных различий.

Вальденфельс одним из первых в послевоенной Германии начал систематический философский диалог с французской традицией, открыв для немецкой публики новые прочтения феноменологии от Мориса Мерло-Понти до Эммануэля Левинаса и Мишеля Фуко. Но с той же открытостью он относился и к восточноевропейской философии, знакомя феноменологов с социальной проблематикой польского и югославского критического марксизма или с диалогизмом Михаила Бахтина.

С 1976 по 1999 год Вальденфельс был профессором социальной и политической философии в Рурском университете Бохума. Именно там он создал свою феноменологическую школу — одно из самых продуктивных интеллектуальных явлений современной немецкой философии.

Я познакомился с ним почти сразу после приезда в Бохум в начале 1990-х годов и был глубоко тронут тем неподдельным интересом, который он проявлял к гостям из Восточной Европы. Это не было просто жестом вежливости — это была редкая готовность сразу вступать в диалог и по-настоящему слушать собеседника. На его лекциях и семинарах я встретил многих молодых коллег из Минска, Киева, Москвы. Вместе с ними мы учились у Вальденфельса мыслить диалогически.

Но он не ограничивался преподаванием и философским разговором. Как по-настоящему ангажированный философ, Вальденфельс воспринял освобождение Восточной Европы от коммунистической диктатуры как личное дело и активно включился в создание институций свободной науки и образования. Он стал одним из отцов-основателей Европейского гуманитарного университета в Минске, ездил на летние школы в Украину, выступал с докладами в России… Его книги и статьи были переведены на многие европейские и азиатские языки, в том числе русский и украинский.

Вальденфельс был не только профессиональным философом, но и публичным интеллектуалом, умевшим ясно формулировать свою моральную позицию по самым острым вопросам современности. Он публично осуждал авторитарные режимы и военные агрессии на востоке Европы, напоминая, что поддержка жертв несправедливости и насилия — это наше общее дело: *nostra res agitur*. Светлая память выдающемуся философу и замечательному человеку.

Алексей Савин

(РАНХиГС, Москва; Московская школа управления «Сколково»;
Институт феноменологии Томского государственного университета)

Ему было дело до людей…

О том, что в Минске в 2004 году нам будет читать Бернхард Вальденфельс, я знал заранее. Сказал мне об этом мой друг, историк феноменологии и переводчик Рильке, Хайдеггера и Адорно, Евгений Васильевич Борисов. Масштаб предстоящего события — приезда крупнейшего в мире феноменологического философа — был понятен.

Имя этого немецкого мыслителя было мне известно со студенческих времен, когда на философском факультете Томского университета мы читали и перечитывали небольшой текст Вальденфельса «Повседневность как плавильный тигель рациональности», переведенный и изданный Александром Фридриховичем Филипповым[4]. Разумеется, был известен и сборник фрагментов работ Вальденфельса «Мотив чужого»[5]. Незадолго до встречи в Минске я детально разобрал его статью «Опыт чужого в феноменологии Гуссерля»[6] в «Phänomenologische Forschungen», поскольку вопрос об отношении идей Вальденфельса того периода к осуществленному основателем феноменологии исследованию интерсубъективности более всего интересовал меня в то время. Готовился к разговору.

Лекции и семинары Вальденфельса в Минске длились всего неделю, но занятия шли каждый день с утра до вечера, а дискуссии продолжались и за столиками кафе, и во время вечерних прогулок. Это происходило легко и казалось само собой разумеющимся, хотя теперь мне трудно представить, как он, будучи уже тогда весьма немолодым человеком, мог общаться столько времени, на таком интеллектуальном уровне и с такой интенсивностью с людьми со столь разными горизонтами и формами предпонимания. Его слушателями и собеседниками были примерно двадцать пять кандидатов и докторов философских наук. В своем минском курсе 2004 года он по преимуществу разъяснял, развивал и отстаивал идеи, изложенные в его последней на тот момент книге «Линии разлома опыта»[7], демонстрировал их основания и вводил в более широкий контекст своих феноменологических воззрений.

В области феноменологии и философии вообще главной и непреходящей заслугой Вальденфельса является демонстрация неустранимой значимости опыта чужого и чуждости для конституирования всякого иного опыта, а также для учреждения, функционирования и распада институтов. Более того, раскрытие опыта чужого и чуждости, согласно Вальденфельсу, является основанием всякой критики, а потому и всякой подлинной философской работы.

---

4 *Вальденфельс Б.* Повседневность как плавильный тигель рациональности // СоциоЛогос. М.: Прогресс, 1991. С. 39–50.

5 *Вальденфельс Б.* Мотив чужого. Минск: Пропилеи, 1999.

6 *Waldenfels B.* Erfahrung des Fremden in Husserls Phänomenologie // Phänomenologische Forschungen. Bd. 22. Profile der Phänomenologie / Hg. von E.-W. Ort. Freiburg; München: Alber, 1989. S. 39–62.

7 *Waldenfels B.* Bruchlinien der Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.

Безусловно, отправным пунктом этого хода мысли Вальденфельса, который он развивал на протяжении всей жизни, является радикализация гуссерлевского концепта чужого как «доступного в модусе оригинальной недоступности»[8], представленная в рукописях основателя феноменологии 1930-х годов, посвященных интерсубъективности.

Вальденфельс показывает, что чуждость не может быть сведена к особой предметной области или аспекту. Чтобы понять радикальность его мысли в этом отношении, отмечу, что это сведéние мы можем обнаружить зачастую и в весьма важных моментах даже у Гуссерля, который, вопреки приведенному выше своему совершающему философский прорыв концепту чужого (*fremde*), иногда понимает чужое как вполне устранимую посредством примординальной редукции область, противостоящую самостоятельно существующей, а потому свободной от контаминаций, чистой сфере собственного. Еще более ясно, грубо и определенно по последствиям этот момент сведéния обнаруживается у Карла Шмитта и его последователей в их концепции политического, которое они трактуют как борьбу не на жизнь, а на смерть нас («своих») и врагов. При этом сущность врага, согласно этим теоретикам и практикам, заключается в его чуждости. Такое понятие политического не только ксенофобское, но и прямо человеконенавистническое, поскольку сводит существо политического к организации уничтожения чужих — либо мягкой, посредством полной ассимиляции, либо жесткой, посредством истребления — и приближается к трактовке политики как борьбы видов, т.е. как зоологии. Следствием этого сведéния у них является уже не очищение трансцендентального сознания от результатов чужеродных духовных функций, как это было у Гуссерля, а очищение экономики от власти чужого капитала, занимающее место борьбы против власти капитала как такового, равным образом эксплуатирующего и подавляющего и своих, и чужих трудящихся, или очищение науки от чужого влияния (и создание чистой «национальной биологии» или «подлинно национальной истории») и избавление от манифестирующего чуждость «дегенеративного искусства».

В 1976 году Вальденфельс становится одним из редакторов книжной серии «Феноменология и марксизм», связанной с известным югославским марксистским семинаром в Дубровнике. Он участвует в проекте обновления или, скорее, даже восстановления марксистской философии. Необходимость этого проекта обусловлена перерождением официального марксизма из освободительной мысли в *Legitimationswissenschaft* (использую здесь термин представителя второго поколения Франкфуртской школы Оскара Негта), т.е. в теорию, оправдывающую любую, в том числе и репрессивную по отношению к трудящимся, политику правящей партийно-советской бюрократии в странах восточного блока и приспособленческую по отношению к власти капитала, а значит/и следующую за ней, и не менее репрессивную по отношению к трудящимся, только в другой форме, политику руководства социал-демократических партий и профсоюзов в странах западного блока, — в теорию, тем самым становящуюся из момента освободительного движения в элемент системы господства.

С точки зрения Вальденфельса, существенным условием возможности для такого перерождения является вошедший в марксизм гегельянский элемент, связанный с идеями примирения (*Versöhnung*) противоположностей и снятия

8 *Husserl E.* Zur Phänomenologie der Intersubjectivität. Dritter Teil. Husserliana. Bd. XV / Hg. von I. Kern. Haag: Nijhoff, 1973. S. 629.

отчуждения, понятыми как преодоление всякой чуждости. Этот элемент является конститутивным для ставшего господствующим в западном марксизме гегельянского марксизма и определяет заданную еще Ждановым линию на разработку теории «неантагонистических противоречий при социализме», на приручение и одомашнивание подлинной марксистской диалектики в марксизме советском; примечательно, что атавизмы этой ждановской линии время от времени можно встретить и у современных западных марксистов-экологистов. В качестве противодействия этому ходу мысли Вальденфельс выдвигает идею «открытой диалектики», открытой прежде всего неустранимо инаковому опыту чужого, а следовательно, и открытой феноменологии.

Важной новацией Вальденфельса, в связи с его усилиями выявить и помыслить неустранимо и радикально чужое, является его переосмысление опыта (*Erfahren*) как того, что происходит со мной, субъектом (*Widerfahren*), причем так, что не я (субъект) определяет правила и линии его развертывания (не «захотел — посмотрел, не захотел — отвернулся», а так, что притягательность или отвратительность встреченного приковывают или отвращают «мой» взгляд), т.е. как встречи с конституирующим меня (в том числе сам «мой» взгляд) или «нас» чужим. Иначе говоря, согласно Вальденфельсу, до встречи с чужим меня и нас просто нет, и дело здесь не в корреляции понятий, а в генезисе структур, в том числе структур самого опыта. Потому опыт в принципе не может идти гладко. Из феноменологической задачи различения видов опыта как типов разрывов, следующей из этого переосмысления самого концепта опыта, вытекают вальденфельсовы идеи топографии чужого и топологии рациональности. Более того, даже то обстоятельство, что немецкий мыслитель продолжает считать осмысленным и разрабатывать гуссерлевский концепт «немого опыта», в котором нам преддано наше собственное тело и пространство первичных ориентаций и смысловых различий, — позиция, которой после «лингвистического поворота», затронувшего и феноменологию, придерживаются очень немногие феноменологи — я склонен считать результатом его чувствительности к чуждости языка и связанного с языком опыта, причем даже в его допредикативной форме. Само собой разумеется, что отсюда же вытекают и его специфические исследования взаимодействия культур и оснований ксенофобии.

Бернхард Вальденфельс испытывал живой и искренний интерес к русской жизни, к русской культуре и русской мысли. В 2004 году он только начинал учить русский язык и бывал охвачен совершенно детской радостью, когда ему удавалось прочесть минские вывески, и он, увидев названия «Мясо» или «Рыба», охваченный энтузиазмом открывателя кричал *Fleisch* или *Fisch*, а я посмеивался про себя, что у него после этой поездки будут некоторые проблемы с правописанием, поскольку, например, слово «молоко» на минских вывесках было написано в полном соответствии с белорусской орфографией, т.е. «Малако». Однажды он спросил нас, сказав, что учит языки по книгам крупных писателей, кого из русских ему взять, и мы с коллегой не задумываясь и одновременно ответили — Тургенев. Учил ли он далее русский по Тургеневу, сказать, однако, не могу.

Русскую художественную литературу в переводах он знал очень хорошо. Кроме того, из бесед явствовало, что он читал «Материализм и эмпириокритицизм» Ленина, очень крепко держит в уме Бахтина и Шкловского. О последнем он специально меня расспрашивал, поскольку на немецкий язык слово «остра-

нение» переводится как *Verfremdung*, т.е. является однокоренным с *fremd* — «чужой» — и с *Entfremdung* — «отчуждение», — есть ли такая связь в русском языке, и мне пришлось вспоминать тот общеизвестный у нас эпизод, что изначально это слово было написано у Шкловского как «остраннение», и в русском, пусть и не так прямо, отсылает с «страннику» и «чужестранцу», а потому немецкий перевод вполне хорош и выстроенные на связи чуждости, остранения и отчуждения ходы мысли, по меньшей мере лингвистически, не висят в воздухе.

Вспоминая Вальденфельса, я почему-то всегда начинаю улыбаться. Что-то было в его всклокоченности, иронии и проницательности — он был одним из самых тонко чувствующих и мыслящих людей, которых мне довелось знать, — что делало мир сложнее и ближе, что делало мир лучше. Причина этого, мне думается, в том, что ему было дело до людей.

Известно, что как исследователь-феноменолог и как профессор философии большую часть жизни Вальденфельс работал в университете города Бохума. Этот университет и его студенты, и профессора, и не принадлежащие академической среде немцы часто называют *Rote-Ruhr-Universität-Bochum* («красный университет Бохума»). Это неслучайно. Этот университет — в противоположность «розовому» Вуппертalю и «коричневому» Дуйсбург-Эссену — действительно является красной цитаделью в академической, культурной и политической жизни на Западе Германии. Нет сомнений, что Вальденфельс участвовал в ее возведении. Он не только значимая часть феноменологического движения, но и часть движения освободительного. Теперь уже часть их истории. Но история имеет силу.

Николай Нахшунов
(Новое литературное обозрение)

Чужому больно

Встречей с Бернхардом Вальденфельсом я обязан Татьяне Вайзер, познакомившей меня с респонзивной феноменологией, ее применимостью к эмпирическому материалу (в частности, российской публичной сфере) и некоторыми англо- и русскоязычными рецепциями, которые впоследствии послужили опорой для методологии моей магистерской диссертации в Шанинке. Позже, в 2023 году, по приглашению Татьяны я принял участие в летней школе «Борьба за внимание в публичной сфере. Перспектива критической феноменологии» в Дрезденском университете[9]. Среди приглашенных преподавателей был и профессор Вальденфельс. Мои реминисценции преимущественно будут посвя-

9 Международная летняя школа «Борьба за внимание в публичной сфере. Перспектива критической феноменологии» // Новое литературное обозрение. 2024. 187 (3). С. 417–428.

щены тем дням, которые мы провели с ним в философском диалоге и дружеском общении одним летом в Дрездене.

Я заметил его еще до начала официальной части, когда только приехал в город и направлялся от вокзала к гостинице. Он в одиночестве прогуливался по магазинам на Прагер-штрассе, с тростью, в очень простой одежде. Мне пришлось всматриваться, действительно ли этот тот самый Бернхард Вальденфельс, живой классик, которого называют наиболее влиятельным немецким философом-феноменологом со времен Мартина Хайдеггера[10] и чей портрет мне приходилось видеть в низком качестве в Интернете либо на задней стороне «Мотива чужого» — его единственной книги, переведенной на русский язык. Но то, что выделяло Вальденфельса среди остальных прохожих, — он был как будто не отсюда, из другого места. В отличие от туристов он не стремился «поглотить» окружающее его пространство, напротив, он аккуратно и заинтересованно ходил между витринами, осматривался, его выражение лица будто бы фиксировало восприятие городской полифонии, иностранной речи, эклектичной архитектуры и скудной флоры дрезденского центра. На этом моменте я бы сделал небольшое отступление в теорию.

Феноменология чужого, которой занимался Вальденфельс, — это философская теория и практика, избегающая нахождения где-либо *как дома*, то есть одомашнивания и присвоения. Она продолжает сократовский путь а-топоса, странного и не имеющего места (ср. «Чуждость означает, что нечто или некто никогда полностью не находятся на своем месте»[11]). Среди представителей этой феноменологической традиции, на которых опирается Вальденфельс, — прежде всего, Эдмунд Гуссерль, Морис Мерло-Понти, Эммануэль Левинас, Жак Деррида и не в последнюю очередь Мартин Хайдеггер — однако мне бы хотелось обратить внимание на более широкую перспективу, а именно на то усилие первооткрывателя, которое предпринимает Вальденфельс, внедряя в феноменологию нефеноменологическую, а для кого-то и «антифеноменологическую» мысль, в частности, психоаналитическую философию, преимущественно французскую, и генеалогию нормативных порядков Мишеля Фуко. Так, к первой отсылает название моего текста: Зигмунд Фрейд в статье «Ребенка бьют» (1919) указывает на то, что фантазм насилия (над чужим; в случае Фрейда — «другим ребенком») предшествует взрослению, то есть превращению ребенка в полноценного субъекта. Чужое, по Вальденфельсу, — это нечто предшествующее субъекту, вытесняемое сознанием и в определенных ситуациях «выбиваемое» из него (свой явный след здесь оставило вдохновение размышлениями Жака Лакана о *das Ding* и Реальном), то, к чему мы одновременно стремимся и от чего отворачиваемся, отталкиваем от себя. Сущность чужого состоит в «подтверждаемой доступности оригинально недоступного», писал основоположник феноменологии Эдмунд Гуссерль[12], первый том которого Вальденфельс приобрел в Париже, что является показательным с точки зрения влияния на Вальденфельса французской рецепции. При этом чужое — не

10 *Bedorf T.* Bernhard Waldenfels. Responsive Phenomenology of the Political // The Routledge Handbook of Political Phenomenology / Eds. Steffen Herrmann, Gerhard Thonhauser, Sophie Loidolt, Tobias Matzner, and Nils Baratella. New York; Oxon: Routledge, 2024. P. 269.

11 *Вальденфельс Б.* Мотив чужого. Минск: Пропилеи, 1999. С. 127.

12 Цит. по *Вальденфельс Б.* Мотив чужого. Минск: Пропилеи, 1999. С. 126.

онтологическая категория, но феноменологический стиль, отклонение в сторону дикого (в том смысле, которое в него вкладывает Мерло-Понти), *troublant* (фр. беспокоящего) относительно ситуации модерного человека, что находится вне и до любой рациональности и нормативности. И здесь обнаруживается второй теоретический союзник Вальденфельса — Мишель Фуко, — о значении которого для феноменологической философии и для себя в частности герр профессор говорил не раз[13]. Чужое является чужим не само по себе, но относительно нормы, которая, начиная с Нового времени, обретает ограниченный и ограничивающий характер. Для этого Вальденфельс направляется к пределам (экстремумам) и пороговым состояниям нормативных порядков, в которых и проступает чужое как феномен особого рода, «не подчиняющийся так просто логосу феноменов»[14] (Вальденфельс часто называл свою феноменологию радикальной и экстремистской в философском смысле[15]). Многие современные феноменологи, продолжающие фуколдианскую революцию в «строгой науке» и расширяющие ее с критических и политических позиций[16], обязаны Вальденфельсу тем, что он одним из первых пришел к выводу об обусловленности сознания контингентной природой норм и противостоянии гомогенности и гетерогенности в рамках множественных порядков нововременной рациональности.

В Дрездене я был единственным студентом, знакомым с Вальденфельсом до летней школы (пусть и заочно) и только подступающим к феноменологии. Подобно Алкивиаду, многого не знающему и часто ошибающемуся, но стремящемуся к знаниям, я повсюду сопровождал профессора, а он, видя мое упорство, был рад рассказать мне о своих годах учебы в Париже, о мэтрах феноменологии, Мерло-Понти и Левинасе, — о втором больше, поскольку Мерло-Понти скончался в 1961 году (Вальденфельс приезжает во Францию в 1960-м), но, несмотря на это, своим учителем Вальденфельс называл именно его, хотя им так и не суждено было познакомиться лично. Позже я понял, что отношение Вальденфельса ко мне было не снисходительным, что он подсаживался ко мне за столик в кафетерии не потому, что не было других свободных мест, — ему было искренне интересно, каково быть студентом в России, заниматься философией и, в особенности, феноменологией, каких авторов сегодня читают в стране Достоевского и Толстого. А для Вальденфельса Россия — это страна Достоевского и Толстого, не просто писателей, но выдающихся мыслителей ненасилия. Тогда я пытался объяснить профессору, что дела обстоят не так просто, как это может казаться из Германии (и читаться в переводе на немецкий язык), что и

13 См., например, раздел, посвященный Мишелю Фуко (S. 198–225), в *Waldenfels B.* Deutsch-Französische Gedankengänge (Berlin: Suhrkamp, 1995) или главу «Позитивность исторических порядков и дискурсов (М. Фуко)» (S. 513–535) в *Waldenfels B.* Phänomenologie in Frankreich. Berlin: Suhrkamp, 1983.

14 *Вальденфельс Б.* Мотив чужого. Минск: Пропилеи, 1999. С. 125.

15 См., например, *Вальденфельс Б.* Внимание как ответ чужому. Внимание в перспективе респонзивной феноменологии // Новое литературное обозрение. 2026. 197 (1). С. 31–42.

16 Я отсылаю в первую очередь к двум знаковым сборникам, которые вышли в последние годы: 50 Concepts for a Critical Phenomenology / Eds. Gail Weiss, Ann V. Murphy, and Gayle Salamon. Evanston: Northwestern University Press, 2020; The Routledge Handbook of Political Phenomenology / Eds. Steffen Herrmann, Gerhard Thonhauser, Sophie Loidolt, Tobias Matzner, Nils Baratella. New York; Oxon: Routledge, 2024.

Достоевский, и Толстой использовались и используются для оправдания русского национализма, да и их собственные взгляды, если отвлечься от закрепленных в культуре (и философии) моралистических образов и обратиться к биографиям обоих авторов, были отнюдь не миролюбивыми и открытыми к чужому. Но для Вальденфельса все это значило нечто иное. Как внимательному читателю Михаила Бахтина (ему Вальденфельс обязан респонзивной феноменологией, поскольку понятие «респонзивности» отсылает к теории «ответности», изложенной Бахтиным на страницах «Слова в романе», в определении своей феноменологии как респонзивной Вальденфельс хотел передать в том числе и бахтинский смысл, о чем профессор рассказал мне лично), Вальденфельсу было известно, что «всякое слово направлено на ответ»[17], что означает происхождение речи извне, начало мышления в момент встречи с чужим словом. Достоевский и Толстой могут служить не лучшими примерами для подражания (и стоит ли вообще искать такие примеры?), но тонкость их экзистенциального чутья не оставляет возможности, кроме как вызвать ответные чувства, возмущение, несогласие и в конечном итоге действие. Я почему-то не стал говорить Вальденфельсу, что тогда в России в рамках пересмотра школьной программы из списков обязательного чтения начали убирать произведения Достоевского и Толстого, но, вероятно, философский аргумент немецкого феноменолога прекрасно объясняет причину подобных действий.

После летней школы мы с Бернхадом Вальденфельсом продолжили общаться по переписке. Я часто советовался с ним по вопросам применения феноменологического метода, сверял корректность своих умозаключений на пересечении феноменологии и критических теорий, обсуждал переводы его текстов на русский язык, которые мне посчастливилось редактировать, он называл меня продолжателем начатой им респонзивной традиции.

Но больше всего мне запомнился один день в Дрездене. Если не ошибаюсь, это был последний день школы. Мы с профессором вышли из отеля и направились к трамвайной остановке на Санкт-Петербургер-штрассе. По дороге он спросил меня о планах на день. Я ответил ему, что пока еще не определился, но хотел бы увидеть Рафаэлеву Мадонну, которая хранится в Галерее старых мастеров. На этом моменте Вальденфельс переключился на немецкий (наше живое общение было преимущественно на английском), как он это делал уже несколько раз. Я лишь понял, что речь шла о Мадонне, затем, когда мы подъезжали к Альбертинуму, начался рассказ о музеях и галереях Дрездена, а на Дворцовой площади Вальденфельс начал делиться историей своей семьи, силезского рода Косаковски, связанного с Саксонией. Я очень жалею, что недостаточное знание языка помешало мне ближе узнать человека, которому я во многом обязан своим пониманием феноменологии, исследовательской традиции, к которой я принадлежу, но маршрут нашего небольшого путешествия помогал восполнить некоторые пропуски — мне удавалось прослеживать, как новые места, в которых мы оказывались, приводили Вальденфельса к новым темам и мыслям, то, что для него было воспоминаниями, навеянными стенами старого немецкого города, для меня становилось открытиями, сопровождающимися искренним удивлением от, казалось бы, невероятных совпадений. Но

17 *Бахтин М.* Слово в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 93.

главное совпадение только предстояло. В какой-то момент мы разошлись, и я все-таки решился дойти до Галереи старых мастеров. Добравшись до зала, я увидел перед собой картину, которая у меня сейчас как будто перед глазами. Но это не Мадонна (которую, по правде говоря, мне было интересно увидеть из чистого любопытства), но философ, замерший перед возвышенным и возвышающимся над ним образом.

Дело в том, что в респонзивной феноменологии особое место занимает патос — чувственное раздражение, которое предшествует любому восприятию. Такой «патической» феноменологии посвящены поздние работы Вальденфельса. Патос в переводе с древнегреческого дословно означает страдание, претерпевание чего-либо, сопряженное с болью. Эта боль не принадлежит мне в строгом смысле, но передается мне от чужого и ощущается при встрече с чуждостью внутри меня самого. Чужому больно — оттого, что его «бьют», вытесняют на периферию, стремятся уменьшить его значимость среди других или вовсе стереть его имя, удалить его из порядка общей жизни. Быть чужим больно — поскольку его образ жизни обозначается порядком как патологический, его способ чувствования — как неуместный. Именно это особое чувствование, близкое к левинасовскому ощущению собственной уязвимости, оказывается на пути к грядущему (*arrivant*). В понятии патоса Вальденфельса привлекала определенная пассивность, когда не я направляю свои мысли и чувства на нечто (в соответствии с интенциональной логикой, свойственной классической феноменологии), но нечто (чужое) чувствует (через) меня, наполняет меня чувством самой жизни. В той Галерее я увидел перед собой философа, который был охвачен чем-то радикально странным и необъяснимым, подобно Сократу в дельфийском храме или старцу перед явлением Девы, чье внимание уже не принадлежало этому миру, которого могли бы назвать по общепринятым меркам слишком впечатлительным или наивным, похожим на ребенка. Тогда Вальденфельс показал на своем примере, что позволить чужому «коснуться» или даже «обнять» себя, разделить свое претерпевание (или боль) — значит вывести феноменологическую редукцию на совершенно новый уровень, я бы сказал, уровень чувственного (в смысле аффективного) восприятия и даже аскезы, преодоления собственной самости.

Закончить реминисценции традиционно («Светлой памяти!») представляется странным, поскольку на протяжении всей жизни Вальденфельса интересовал не свет, а то, что остается в полусвете, или сумерках (одна из его основных работ носит название «Порядок в сумерках» (нем. «Ordnung im Zwielicht»)). Мы были современниками Вальденфельса, а значит, это большая удача, что нам только предстоит открыть его как одного из главных мыслителей XX и XXI веков, чей вклад еще не раз скажется на интеллектуальной жизни нынешних и будущих поколений, и продолжить его творческое развитие феноменологии с призывом: «Вперед, к чужому!»

Хроника современной литературы

Александр Житенев

След предметов, таящихся от нас

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_282

Абдуллаев Ш. Очевидность юга. Собрание стихотворений.

М.: Носорог, 2026. — 472 с.

Большой том Ш. Абдуллаева, объединивший под одной обложкой стихотворения от первого сборника «Окраина» (1987) до итоговой книги «Очевидность юга» (2024), — заметное событие, позволяющее обозреть творческий путь поэта целиком. Это прекрасный повод для корректировки оценок и уточнения исследовательских оптик — тем более актуальный, что к настоящему времени сложился уже круг вопросов, кажущихся обязательными при разговоре об этом авторе.

Фигура Ш. Абдуллаева — несомненно, одного из самых своеобразных русскоязычных поэтов последних десятилетий — является столь же интригующей, сколь и дискуссионной. Главным камнем преткновения остается русофонность поэта при его очевидном нежелании мыслить себя в категориях русской культуры. Противоречие надо как-то разрешить, и в истории прочтений Абдуллаева акцент обычно делается на постколониальном характере ферганского проекта.

К.М.Ф. Платт применительно к Абдуллаеву говорит о стратегии «сознательного игнорирования», которая требует «отвернуться от традиций и поэзии метрополии, обратившись к новым направлениям, чтобы создать новую поэтическую систему для альтернативной географии»[1]. А. Акилли, комментируя практики поэтов ферганской школы, пишет о том, что по крайней мере у некоторых из них «субъект отчужден от своих корней», а «сочетание лирических эпох» в тексте задумано «как альтернатива русскому колониальному опыту»[2].

1 *Платт К.М.Ф.* Русскоязычная антиимперская поэтика: модели деколонизации // Новое литературное обозрение. 2024. № 188. С. 327.

2 *Акилли А.* Локализация Азии в рўсскоязычной поєзии «Ферғанской школы» из Ўзбекистана // Нерўссқий жўрнал (URL: https://fergana.eu/nrj/2026/02/28/achilli-1/).

Оба варианта предполагают лейтмотив деятельного неприятия «центра» и подчеркнутое противопоставление одной национальной традиции другой. Но есть ли это у Абдуллаева? В самом ли деле использование русского языка здесь ценностно окрашено? Не перечеркивается ли эта оптика отмеченными ранее «самоэкзотизацией» и «утопичностью» проекта «новой литературы»[3]? Неслучайно в разговоре с В. Коркуновым, замыкающем книгу, Ш. Абдуллаев говорит о «галлюцинаторности» своей Ферганы: «Именно в тот момент, когда Фергана стала исчезать как данность, как нечто очевидное, она и возникла. Ее нужно воспринимать только в плане ретроспекции, причем сновидческой. <…> Эта несбыточность — основной провокативный материал для ее восприятия» (с. 454).

Кажется уместным предположить, что казус Абдуллаева связан, скорее, с кризисом больших нарративов на излете советской эпохи, нежели с опытами построения новых национальных мифологий. Неслучайно в комментарии к одному из стихотворений поэт замечает, что собственная культурная традиция заслуживает критической ревизии и дистанцирования ничуть не меньше, чем любая другая: «Магнетизм ферганской земли не отпускает меня с раннего детства <…>, хотя моя цель <…> — отдалиться и оторваться от своих корней в цивилизационном смысле, от Ферганы и Средней Азии» (с. 109).

Детализированность образа, замедленность композиционного развертывания, аллюзивность текста — все служит задаче критической ревизии «очевидного», расширению пространства опыта, освобождению сознания. Неслучайно одним из важнейших качеств мышления Абдуллаева, характеризующих все грани его творческого «я», оказывается предельная конкретность.

Достаточно открыть сборник эссе «Перечень», чтобы отметить эту «индуктивность» мышления: «Одно стихотворение Рене Шара», «Одно стихотворение Андреа Дзанзотто», «Одно стихотворение Марио Луци», «Одно стихотворение Сальваторе Квазимодо», «Одно стихотворение Витторио Серени». Речь идет не просто о внимании к частным поэтическим сюжетам, но о программной нацеленности на открытие мира через деталь, через единичный пример.

В книге «Очевидность юга» эта конкретность тоже обнаруживает себя — например, в поэтике названий, нередко акцентирующих ситуативность переживания, его привязанность к определенному хронотопу: «Потерянное изображение, ичкари на фото 1927 года», «Городские окраины 1973 года на восьмимиллиметровой пленке», «В долине. 1976 год», «Полдень. 1975 год», «Перевернутая долина. 1972 год», «Фрагмент. 1977 год», «Пафос в беседе двадцатилетних. 1977 год» и т.п.

Достаточно часто, хотя и не всегда, такая ситуированность текста предполагает опосредованность каким-то медиа, как правило фотографией или фильмом. Замедленность описания и критическая нацеленность рефлексии проблематизируют доступ субъекта к истине, ставя под вопрос непосредственность переживания и саму «схватываемость» лирической ситуации.

Как отмечал А. Уланов, для Ш. Абдуллаева «поставить кадр или снимок между собой и событием — значит придать событию форму»[4]. Но это «придание формы» вовсе не означает снятия дистанций между «я» и миром. Рефлексия предполагает «сочетание внимания к мельчайшей детали с бесконечностью перспективы взгля-

---

3 *Корчагин К.* «Когда мы заменим свой мир…»: ферганская поэтическая школа в поисках постколониального субъекта // Новое литературное обозрение. 2017. № 144 (URL: https://nlobooks.ru/article/12615/).

4 *Уланов А.* Неуместное в месте // Абдуллаев Ш. Приближение окраин. Стихи. Эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 7.

да»[5], и эта бесконечность часто упирается в «невозможность присвоить текст актом понимания»[6]. Неслучайно поэт испытывает тяготение к явлениям-эфемеридам, которые возникают в собственном исчезновении, — к горящей бумаге, например.

В стихотворении «Четкость старой фотографии в фильме Холлиса Фрэмптона» превращающиеся в пепел один за другим снимки тематизируют рассогласованность опыта и осмысления: комментарий режиссера в фильме никогда не совпадает с событием, о котором повествует, либо опережая его, либо запаздывая:

> Надеюсь, возвращение теперь
> в текучесть неравного не состоится:
> клок бумажного пепла,
> как утопающий, цепляется за
> раскаленную спираль газовой плиты
>
> (с. 243).

Парадоксальный сюжет фильма: уничтожение свидетельств частного бытия (снимки сгорают) оказывается формой его сохранения (фильм остается) — отражается в интенции текста: документ сгорает («клок бумажного пепла»), но галлюцинаторная память о нем («четкость старой фотографии в фильме») никуда не исчезает. К истине выйти нельзя, но движение к ней меняет сознание субъекта.

В стихотворении «Спелеолог. Фраммартино» также появляется образ уничтожаемой огнем бумаги: в одном из эпизодов фильма герой бросает в пещеру подожженные страницы журнала, чтобы оценить ее глубину. Журнал маркирует текучую актуальность, темнота «дыры» — вечность природного мира: «На верхний уровень залетело фото Софи Лорен, чуть ниже — Кеннеди. Вечное природное сооружение становится усыпальницей для человеческой быстротечной истории»[7]. Содержание истории «обнуляется», подчиняясь инерции познания, но движение вперед не получает никакого осязаемого результата. Итог погружения во тьму — схематичный рисунок пещеры с указанием ее глубины.

Интересно, как у Абдуллаева сдвигаются акценты: в фильме акцент поставлен на объекте-пещере (*Il buco* — «Дыра»), в тексте — на субъекте-исследователе («Спелеолог. Фраммартино»); меняется и смысл эпизода: для режиссера это лишь один из символических элементов, для поэта — элемент главный: журнал «Bianco e Nero» — ведущее итальянское издание о кино; «Ероса» — самый читаемый общественно-политический еженедельник. Таким образом, если в стихотворении о Фрэмптоне речь идет об эфемерности личной памяти, то в тексте о Фраммартино — о ничтожности памяти культуры:

> Пламя ползет по обложке
> Bianco e Nero (или
> другого журнала, Ероса) и

---

5 *Заломкина Г.* Подходы к пониманию медленного письма. Поэтика зазора в текстах Ш. Абдуллаева, А. Драгомощенко, А. Уланова // Поэтика рамы и порога: Функциональные формы границы в художественных языках / Науч. ред. Н.Т. Рымарь. Самара: Самарская гуманитарная академия; Рурский ун-т; Самар. гос. ун-т, 2006. С. 372.

6 *Зацепин К.* Письмо-лабиринт: траектории чтения. «Поэзия и местность» Ш. Абдуллаева // Новая карта русской литературы. 2008. 17 ноября (URL: http://www.litkarta.ru/dossier/zatsepin-ob-abdullaeve/dossier_1631/).

7 *Беликов Е.* Дофаминовая яма. «Дыра» Микеланджело Фраммартино как ключ к устройству человека // Искусство кино (URL: https://kinoart.ru/reviews/dofaminovaya-yama-dyra-mikelandzhelo-frammartino-kak-klyuch-k-ustroystvu-cheloveka).

в середине секунды
чернеет на донных
ступенях земного отверстия (подальше,
скажем, от сезонного ручья, в котором
столбчатые жабры
замирают в проточной воде),
чтобы лишь пепел искрился,
как последняя пастьба на большом экране

(с. 416).

Концепт *vanitas*, возможно, ключевой в системе координат Абдуллаева; во всяком случае, ретроспекция, обращенная к необратимо утраченному прошлому, — один из самых частых его сюжетов. Безосновность и уязвимость человеческого бытия — постоянные темы, переходящие из одной книги поэта в другую.

Закономерно, что один из самых важных мотивов поэзии Абдуллаева — мотив исторической катастрофы. Вспоминающиеся при этом параллели не столько объясняют логику конкретного события, сколько позволяют увидеть неизбежность в повторяющихся вспышках насилия.

Говоря в стихотворении «Голоса» о ферганской резне 1989 года, в которой столкнулись узбеки и турки-месхетинцы, поэт вспоминает кинематографические («Что-то похожее мы встречали в фильмах / не то Вайды, не то Роши» (с. 21)) и культурно-философские «ключи» («В тот вечер я читал “Восстание масс”, еще не зная, / что они-то как раз в эти часы / поджигали дома» (с. 21)), но «ключи» эти ничего не «открывают», и смысловым фокусом текста оказывается не сентенция-обобщение, а шокирующий образ случайной жертвы («Говорят, старуха металась в пламени, пытаясь / выбраться из комнаты»). «Итогом» стихотворения становится переполненность субъекта разрушительным опытом, который не схватывается рефлексией и не отражается в слове: «История / <…> / нагло спустилась с экрана и подмяла наш будничный эдем. / Теперь я знаю больше об этом, чем хотел бы / <…> / Так было всегда? Кто скажет?» (с. 21).

Как правило, в сюжетный центр стихотворений об исторических потрясениях выдвинута фигура художника, который погибает в столкновении с дикой реальностью. В стихотворении «Положение вещей» это «несчастный Хальдерляйн», жертва карательной медицины XIX века; его образ глубоко ранит рассказчика, который выведен из равновесия зрелищем непропорционального насилия:

Вот человек
в намордник — как мрачный краб, как деревянная химера,
к его лицу привинчена зубастой
звериной силой маска. Я чувствую, что этот облик
раздавлен на моих глазах и убран в никуда, в то место,
которое больному мнится кошмарной далью, а нам
мычащим бредом

(с. 104).

В стихотворении «Калька» запараллелены несколько историй, объединенных мотивами упорного труда, незаметного бытия и неоцененности художника. Абдуллаев сочувственно отмечает этос работы, которая оттесняет на второй план фигуру творца («незаметная какое мужество / перевела “дороги фландрии” новые вещи» (с. 255)); ставит в пример модель, в которой труд писателя предстает как ничем не вознаграждаемая трата («с налетом дерзкого юродства поставил / какую-то пьесу

тагора / в психушке под калькуттой» (с. 255)). Но воплощением героики оказывается случай не Е. Бабун или Р. Гхатака, а Икбола Ходжаева, который и в тюрьме размышляет не о себе, а о тонкостях перевода:

> и сумеречного меланхолика серджо коррадини
> и депрессивного клементе ребору следует переводить коряво
> полагает он в тридцать восьмом
> когда его вели по тюремному коридору якобы на допрос
> палач его пощадил выстрелил ему в затылок
> из винтовки токарева
>
> (с. 255).

Наложение «калек» друг на друга создает особую историческую оптику, в которой любое событие воспринимается под знаком неминуемого стирания. В этой перспективе нет различий между «бесследностью» тюркского каганата, кушанского царства или сообщества «младобухарцев»; все «хтонические слои» перепутаны, и никакая история не может стать «своей». Любое частное бытие помещено в тень собственного уничтожения («ты выглядишь как / spirans cadaver» (с. 305)), в свете чего вопрос о личностной или поколенческой реализованности кажется глубоко неуместным («неймется сгнить, пропасть взамен /обугленного от безразличия к себе, ничем / не удрученного средь бела дня / прокаженного» (с. 264)).

Убежденность в том, что «настоящее, его не видно, его устье узко» (с. 84), создает такую модель текста, в которой содержание опыта многократно проверяется с помощью разных индикаторов. Поэт пытается «открыть» вещь с помощью разных аллюзий, но это иногда не удается, главное ускользает, и текст оказывается записью этого ускользания. В стихотворении «Промельки в фильмах» такое ускользание связано, например, с «лишней», асемантичной деталью.

Если «главное» невозможно выразить, остается лишь указать на «место», где оно «было». В этой связи в текстах Абдуллаева появляются пространные скобочные конструкции и развернутые комментарии. Мир скобок и мир комментариев — способ показать многослойность реальности, возможность ее альтернативных расшифровок. Комментарии здесь особенно показательны, поскольку нередко речь в них идет об оттенках смысла, которые в принципе не могли предполагаться реципиентом.

Комментарий обычно восстанавливает опущенные ассоциативные звенья, не столько замыкая текст в «правильном» прочтении, сколько заставляя задуматься, насколько смысл вообще может быть ограничен той или иной авторской подсказкой. В стихотворении «Вокруг длинной веранды в конце недели» в комментарии расшифровывается зрительный образ и скрытая тематика: «“Ликантропный рот дворовой печи” — антропоморфный образ (возможно, зев глинобитной печи забит соломой или сухими горными травами). Наблюдатель в стихотворении смотрит на прозрачность и спокойствие мира с ужасом. Текст — о желании покончить с собой, хотя в нем ни слова о смерти» (с. 116). В стихотворении «Пейзаж» комментарий описывает паронимические сближения в сознании билингва: «*Кельтская тишина* — здесь: символ инобытия, нечто доанглийское, добританское, архаичное, северная ойкумена, сулящая забвение и безмолвие; к тому же “кельт” для моего тюркского слуха имеет сходство… с узбекскими словами “кялит” (ключ, дверь в иную сущность), “кяль” (голый, открытый, пустой), “кель” (приди, войди, раствориись во мне)» (с.106).

Скобка тоже представляет собой род пояснения, но не фактического или ассоциативного, а предметно-ситуативного. Скобка у Абдуллаева уточняет контекст,

выступает средством детализации ситуации. В некоторых случаях (как в стихотворении «Конец августа») контекст оказывается охарактеризован даже подробнее, чем само событие (скобочный текст занимает 13 строк из 19). Иногда можно встретить и обратный ход, когда скобка не развертывает, а сжимает контекст до намека.

В стихотворении «Случайность» скобка поясняет, что речь идет об описании надгробного памятника Д. де Кирико в церкви Сан-Франческо-а-Рипа. Без этого указания сложно соотнести латинскую надпись (*pictor optimus*) и французскую формулу (*soleil cou coupé*); с ним же текст складывается в сюжет восхищения многослойностью римской («средиземноморской») истории, «случайной» соположенностью в ней пастырей и художников, средневековья и модернизма, уязвимого покоя («зарезана лишь дыня») и ожидания мирового бедствия («но солнцу могут перерезать горло»):

> Зарезана лишь дыня, но
> солнцу могут перерезать горло, по
> «Зоне». Другой перевод. На
> площади Франциска Ассизского видишь
> (за решетчатой дверцей привит
> к мраморной плите — высота
> не сходится с основанием — поперечный пик
> эпитафии): pictor optimus
>
> (с. 250).

«Случайность» — очень репрезентативный в композиционном отношении текст: обычно стихотворение Абдуллаева строится именно на резонансе далеких реалий — неважно, идет ли речь о разных культурных пространствах или просто о «сюрреалистической» рядоположенности несхожих вещей. Странность, впрочем, создается здесь не абсурдом, а сознательной невыписанностью связей между контрастивно соотнесенными деталями или обстоятельствами.

В непривычно простом для поэта стихотворении «Сон на склоне долины» перепутаны верх и низ, взгляд в небо превращается в разглядывание поля; свет луны отражается в светлой масти собаки; «шепот» героя дублируется в «немотности» пса. Все объекты имеют как минимум одну условную «зеркальную» пару, при этом важным оказывается не только пространственная сопоставленность вещей, но и их «синестетическая» взаимосвязь: звук превращается в свет («свет лая»), цвет растворяется в аромате («на фиолетовом дне душистого найта»). Резонанс создается сложной системой контрастов; логика «ускользания» оказывается универсальной и там, где нет «огромного, средиземноморского и трансатлантического, шлейфа аллюзий»[8].

Работа с аллюзиями у Абдуллаева вообще требует отдельного рассмотрения, поскольку здесь можно говорить о разных сценариях. Возвращаясь к тезису о конкретности мышления поэта, можно отметить его привязанность к небольшому кругу текстов, которые каждый раз трактуются по-новому. Ограничимся одним примером — стихотворением «Сен-Ло» С. Беккета.

В аннотации к журнальной публикации эссе «Одно стихотворение Сэмюэля Беккета» Абдуллаев четко обозначает мотивы своей привязанности к этому тексту. В его понимании это свидетельство, отражающее разлом в культурной истории западного мира: «Написанное в 1946 году, после разрушительной бомбардировки

8 *Скидан А.* Совершенство, сказал он. Памяти Шамшада Абдуллаева // Горький. 2024. 28 октября (URL: https://gorky.media/context/sovershenstvo-skazal-on/).

союзников, превратившей небольшой старинный город в Нижней Нормандии в “столицу руин”, это стихотворение знаменует разрыв и одновременно начало нового, “зрелого” периода в творчестве ирландского писателя. В 1945 году в составе ирландского Красного Креста Беккет работал переводчиком при военном госпитале в Сен-Ло, и разрушенный до основания город стал в его глазах символом крушения рациональности и когито»[9].

В стихотворении «Чтение ухода» восприятие текста Беккета трактуется как экзистенциально значимое событие, которое останавливает время и необратимо меняет субъекта: «Смотришь в “Сен-Ло”, словно школьник, над бездной / в кратком, беккетовском пароксизме» (с. 293). В стихотворении «Сен-Ло в нашей долине» претекст оказывается «ключом» к ситуации уничтожения аутентичного облика Ферганы и ее окрестностей, трактуемой как стирание памяти: «Смотришь туда, / на раскисшее тряпье, / что лежит на инистой земле, / не умножая излишка» (с. 206). Аллюзия превращает дневниковую запись в обобщение, и текст оказывается вечным настоящим, *nunc stans*, о котором так часто идет речь на страницах книги.

«Очевидность юга» — одна из самых значимых поэтических книг года; «наиболее обширное избранное» — репрезентативный текстовый корпус, и прекрасно, что он теперь есть. Но тем более очевидными оказываются некоторые редакторские промахи. Конечно, в предисловии есть оговорка, что «издание не претендует ни на филологическую или текстологическую полноту, ни на статус полного собрания стихотворений» (с. 7), однако вопросы к книге она не снимает.

Во-первых, отметим отсутствие пояснений в большей части издания. Чтение герметичных текстов со множеством культурных аллюзий без комментариев не самая простая задача. В книге, конечно, сохранены авторские пояснения, но этого совершенно недостаточно. Во-вторых, смущает неловкость в решении проблемы с повторами стихотворений в разных книгах. Что означает слово «практически» в формуле текст «остается практически неизменным» (с. 7)? Почему бы, если из первых книг воспроизведены только не републиковавшиеся тексты, не дать списочный состав всех стихотворений? Ведь очевидно, что логика целого здесь невосстановима, а мышление книгами важно для любого современного поэта.

Впрочем, общего положительного впечатления от собрания эти замечания не отменяют. Стоит быть признательными издательству «Носорог» за последовательность, с которой эссеистическая и прозаическая книги Ш. Абдуллаева дополнены теперь большим томом лирики.

9 *Абдуллаев Ш.* Одно стихотворение Сэмюэля Беккета // Новое литературное обозрение. 2015. № 135 (URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2015/5/odno-stihotvorenie-semyuelya-bekketa.html).

Евгения Риц

Пиноккио на Луне

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_289

Сваровский Ф. Бортовой журнал ФС 2006–2026 /
Сост. Д. Файзов, Ю. Цветков; вступ. ст. Н. Николаева,
Д. Файзова, Ю. Цветкова.
М.: Культурная инициатива, 2026. — 198 с.

«Бортовой журнал ФС 2006–2026» — избранное поэта за 20 лет. Книга очень удачно представляет в том числе формальную эволюцию стихов Федора Сваровского от рифмованных стихотворений с узкой, часто в одно слово, строкой и разнесенными рифмами до верлибра. Но особенно интересно, как Данил Файзов и Юрий Цветков читают и вычленяют общий сюжет поэзии Ф. Сваровского и спрессовывают его в книгу избранного. Это тот случай, когда составители если и не являются соавторами в прямом смысле, то их роль не только в композиции, но и в метанарративе книги все же оказывается соучаствующей в той же степени, в какой куратор выставки современного искусства добавляет сверхсмысл — непредвиденный и не вполне предзаданный изначально — представленным им произведениям. При этом, разумеется, Ю. Цветков и Д. Файзов ничего не придумывают от себя, не предаются интерпретации, их отношение к материалу очень бережное и уважительное, они выделяют один из лейтмотивов, который, пожалуй, в творчестве Федора Сваровского главенствует.

Здесь позволю себе обратиться не к задокументированным источникам, а к личным воспоминаниям. В июле 2004 года на портале «Сетевая словесность» вышла поэма (или баллада) Сваровского «Монголия»[1]. Довольно быстро она — сначала именно она, а затем уже и другие произведения поэта — стала очень популярна в кругу авторов, который был и моим кругом общения. Это примерно круг авторов портала «полутона», отчасти авторов Живого Журнала, участников поэтических фестивалей в Калининграде, Нижнем Новгороде и Москве. И на одном из таких фестивалей Павел Настин рассказал мне о своем разговоре о «Монголии» с ее автором. Павел изначально прочитал это стихотворение как христианское, православное и спросил у Федора, действительно ли он чувствует себя православным человеком и поэтом, и тот это подтвердил. Тогда я еще ни в стихах Федора Сваровского в целом, ни тем более в «Монголии» — произведении о похождениях боевого робота и осиротевшей японской девочки в постядерном мире — этого не видела, скорее в ней проступала мультикультурная реальность аниме и манги, пропущенных через европейское мировоззрение, очень тогда модных (как и в других, «космических» текстах я видела прежде всего влияние советской фантастики), однако внимательное чтение и того корпуса текстов, который

1 Монголия // Сетевая словесность (URL: https://www.netslova.ru/swarovsky/mongol.html).

существовал тогда, во второй половине нулевых, и последующих доказало — перед нами христианский поэт, пишущий о роботах, киборгах и межгалактических перелетах. В научно-фантастической оболочке нам подается идея Николая Федорова об освоении космоса как об активном, практическом христианстве, о чем, хотя и в несколько ином контексте, пишут и составители сборника: «Сваровский обнаруживает себя наследником не столько научной фантастики, сколько русской религиозной философии с ее идеей соборного спасения» (с. 12). В стихотворении «один на Луне» пусть не все мертвые, по Федорову, оказываются воскресшими в Космосе, но последний оставшийся в живых землянин на Луне молится о спасении души (воскрешении) всех своих покойных сопланетников.

Воскресение мертвых, совершенно буквальное, физическое, во плоти, федоровское, осуществляется в конце времен и у Сваровского, хотя и не в Космосе, а на Земле — однако тоже во вполне фантастическом пространстве Антарктиды: «зацветут сады / на Земле Королевы Мод… / все мёртвые оживут» (с. 175).

Стихотворение «один на Луне» вынесено составителями в финал книги — это ее кода, ее итог. Таким образом, лейтмотивом «Бортового журнала…» выступает тема спасения. «Отметим, что спасение — одна из важнейших тем Сваровского; даже в нашем небольшом избранном слова с корнем “спас” встречаются двенадцать раз. Это повторение — не риторика, а сигнал: в мире, где энтропия ежеминутно стирает имена, города и языки, спасение должно проговариваться заново в каждом тексте, как молитва, утрачивающая действенность, если произнести ее только однажды» (с. 14), — пишут авторы предисловия.

Вторая половина нулевых годов характеризуется возрождением интереса к жанру баллады, к сюжетной поэзии вообще. Стихи Сваровского и ряда других авторов легли в основу поэтического направления «новый эпос», своеобразный манифест которого — сборник Федора Сваровского, Арсения Ровинского и Леонида Шваба «Все сразу»[2].

В приключенческих балладах Сваровского на первый взгляд речь идет о спасении в прямом смысле, физическом, или об изменении жизни к лучшему — стать красивым, любимым, благополучным: «господин живого / и неживого / послушай вот это слово: / спаси меня / избавь меня / от этой тяжести мыслей / от этой тупой некрасивой жизни / от жира / и от прыщей» (с. 89). Однако на самом деле речь в этой молитве то ли человека, то ли робота идет, конечно, о спасении. И здесь вступает известный, непроговоренный прямо и тем не менее абсолютно явный и действительно центральный для Федора Сваровского сюжет — сюжет «Пиноккио» или «Русалочки»: прежде чем спасти душу, ее следует обрести.

Проанализируем процитированное выше стихотворение. Его герой — Вова, клерк или айтишник, неудачник, «тоскливый парень», очень узнаваемый собирательный образ. Он живет с мамой, читает фантастику и пренебрегает личной гигиеной. Когда становится совсем уж невыносимо, перед сном эскапист Вова совершает свой побег — воображает себя боевым роботом в космическом бою при неведомом нам Мадабалхане, причем постепенно фантазии переходят в управляемое сновидение. В отчаянный момент боя робот «по пространственному интеркому» начинает свою молитву — молитву также отчаянную и безнадежную: битва такая жаркая, что физическое спасение невозможно, но невозможно и загробное существование, спасение души — у робота ее нет:

2 *Сваровский Ф., Ровинский А., Шваб Л.* Все сразу. М.: Новое издательство, 2008.

я тоскую

мне кажется, я умираю
но как полностью неживая
особь
не получу никакого рая
(«Бой при Мадабалхане», с. 88)

Постепенно молитва погибающего железного бездушного робота превращается в процитированную выше молитву живого, но не радующегося жизни, вполне плотского Вовы — толстяк, покрытый прыщами и перхотью, молит об обретении счастья, достижении социальной нормы.

Мы видим некий онейрический сюжет в сюжете, напоминающий стихотворение Михаила Лермонтова «Сон (В полдневный жар в долине Дагестана…)», — Вова становится роботом, однако и робот становится Вовой, живым. А значит, робот обретает душу и чаемое ее спасение? А Вова, вообразив себя неживым, как раз и понял, что у него есть живая, чающая спасения душа, и тем самым уже спасся? Неживое жаждет души и ее спасения. В «Пиноккио» этот сюжет не проговорен, но подразумевается — именно потому деревянная кукла и мечтает преобразиться в живого мальчика, что розовощекая плоть того наделена бессмертной душой. И сверхприродное желает обрести то, о чем грезит внеприродное (как раз русалку Сваровский трактует как природное существо, близкое животному, — его русалки резвятся в волнах рядом со слоном и китом, отказавшимися от борьбы). В отличие от Коллоди, Андерсен христианские устремления своей героини в «Русалочке» проговаривает прямо (хронологически Коллоди следует за Андерсеном и, пожалуй, вполне апеллирует к нему). Конечно, не для того бедняжка ундина теряет голос и раздваивает свой великолепный хвост, чтобы выйти замуж за принца: его любовь — только средство, путь к обретению вечного блаженства (кстати, может, потому она и не спаслась, что отнеслась к ближнему как к средству, а не как к цели).

И у Федора Сваровского прямо уравниваются механическое (электронное) и природное в своем стремлении к спасению и обретению души. Ближе к финалу книги сюжеты о роботах, космосе да и о людях заменяются сюжетами о животных, жертвенных быках и оленях, капибаре, спасающей мир своей трогательной прелестью, подобно тому, как у Достоевского мир спасает красота, — мир прощен, Творец прощен, потому что наряду с потерями и страданиями существует и капибара: «за капибару всё будет прощено» (с. 166).

Стихи о животных у Сваровского вообще невероятно трогательны и полны мягкого юмора. Для человека спасение — в том числе и переход не к загробной, а ко вполне земной лучшей жизни — возможно (в «Бортовом журнале…» дольнее, бытовое всегда означает самое себя и одновременно оборачивается метафорой горнего), но это скорее редкость, маловероятная удача — «…вдруг вместо мучений, страсти / с ним случается / не какой-нибудь полный ужас / а наоборот / наступает счастье» (с. 106), а вот животные спасены и спасают уже самим фактом своего существования, потому что они такие милые, даже их преступления, а точнее невинные шалости, делают мир светлее и гармоничнее. Мир животных Сваровского — своеобразное, исполненное библейских коннотаций, хюгге. Может быть, они уже находятся в спасенном мире, в то время — буквально, в то же самое время — как для людей он же оказывается вполне предапокалиптическим. Но стремясь к раю, зверь стремится к человечности, то есть к спасению души: лев, лежащий рядом с ягненком, — уже не лев, он только притворяется львом, однако притворство и есть преображение, в стихотворении «все лгут» не только лев отказывается охо-

титься, но и «собаки собираются за домом / курят / жуют уворованный у дворников / насвай / плюются / а все думают, что дворники / наплевали» (с. 167).

Как представители то ли сверхпригодного, то ли созданного человека (как персонажи массовой культуры) в книге выступают и обитатели посмертного мира — зомби и скелеты. И это тоже хюгге: самое страшное преступление скелетов в том, что они «съели / весь шоколад» (с. 169), а зомби в стихотворении «Пятна Вылизывания» стремятся вовсе не выесть наши мозги, а «догнать живое / и полизать его» (с. 181) — из невероятной к нам, живым, любви.

Также в книге происходит постепенно соединение фигур робота и животного — они подобны друг другу тем, что изначально не имеют души, но могут обрести, а затем спасти ее. Это, например, происходит в стихотворении «аварийный кит»: кит, спасающий моряков, таящий в себе для них утешения в виде «160 бутылок бренди / 120 бутылок виски / 200 ящиков красного вина / 220 ящиков белого вина» и множества других полезных вещей — явно конструкт, но одновременно «первым, кто столкнулся / с аварийным китом / был святой пророк Иона» (с. 156–157), то есть это самый настоящий кит. Отметим, что и сюжет о ките обращает нас к «Пиноккио», и вообще возникает ощущение, что в современной литературе история о ките и Ионе нередко воспринимается именно в преломлении Карло Коллоди — например, в «Измышлении одиночества» Пола Остера, «Памяти памяти» Марии Степановой.

Но наиболее явно робот и животное как будущие носители спасенной души предстают в стихотворении «мы здесь люди» — перед нами будущие (настоящие) люди, которым суждено представлять планету в час Апокалипсиса:

Солнце скоро взрывается
все люди уже улетели

оставили кучу животных и роботов
всех, которые не уместились

оставшиеся радуются: ура
теперь мы здесь люди

всё нам ерунда по колено
с нами ничего не будет

(согласно закону антропному
всякое стремится стать человеком)

радуются, летают по воздуху
устраивают фейерверки

называют друг друга Татьяна Петровна, Аскольд Тимофеич
Антон Павлович, не хотите ли выпить чаю?

Умирают от страсти
устраивают поножовщину

верность ставят превыше чести
собирают марки и старинные монеты

в последние шесть часов
до самого
последнего момента

(«мы здесь люди», с. 152)

Александр Уланов

Навстречу

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_293

Хан С. Кабинет Глаз[Ова].

Алматы: UGAR.kz, 2026. — 76 с.

«Подлинное, наполненное настоящее — существует лишь тогда, когда осуществляется встреча, присутствие, отношение. Только через присутствие Ты возникает настоящее». Без встречи с Ты человек имеет дело только с объектами, которые «застой и прекращение, оцепенелость и оторванность, отсутствие отношения и бытия в настоящем», — говорил Мартин Бубер[1]. К этой встрече, раскрывающей настоящее, движутся стихи Сергея Хана. (О текстах Хана как осознании себя и Другого пишет в послесловии и Валерий Горюнов.) Нередкое в них «мы» — именно как двойственное число, ты и я. Одно из условий встречи — самоотстранение: «смотри — меня даже нет» (с. 19). Мотив отсутствия себя постоянен: «почти ничего от меня не остаётся / когда я на вдохе поднимаю взгляд» (с. 40). Не-настояние на личном выглядит как безличность, но таковым не является. Это бережность, осторожность, «остановленный танец / свернувшийся внутрь» (с. 9), который не потерян, просто ждет возможности развернуться. Неудача — неизбежность, не трагедия, а основание для новой попытки. Надтреснутость, неплотность там, где надеются на твердость, непроницаемость там, где надеются на окно. Но это не мешает быть нежными и благодарными. Почти оказываться — но полностью и не бывает. Как писал Эммануэль Левинас, «связь с другим — не идиллическая и гармоничная связь внутри одной общности, не сопереживание, в котором, поставив себя на чужое место, мы признаем другого, хотя и внешним по отношению к нам, но подобным нам; связь с другим — это тайна»[2]. Непонятное мне, невозможное, но осуществимое. Встретить другого, сохранив его. Это наиболее возможно в любви, очень близкой встрече, сохраняющей различие. Не господство, не подчинение, не слияние, не борьба.

Усилие пути к другому человеку никогда не достаточно, «когда мы понимаем, что не в наших возможностях / сделать усилие достаточным, устаём наконец / и выпускаем его из рук» (с. 25). Встреча всегда — дар, ответ на опустившиеся руки. «Отношение одного к другому обязывает за пределами всякой обязанности; что приводит к идее дара»[3], — писал Морис Бланшо. Причем дар, видимо, свойственен не только человеку, но и природе. Лесная ягода — дар в чистом виде, ей от человека никакой пользы. Возможно, поэтому у Хана встреча с Ты часто происходит в природе, оказываясь одновременно встречей с природой. Занавес, который скрывал природу, после встречи «был нам простынёй / и экраном» (с. 11). Жуки участвуют в на-

1 *Бубер М.* Я и Ты / Пер. с нем. Ю.С. Терентьева, М. Файнгольда. М.: Высшая школа, 1993. С. 11.

2 *Левинас Э.* Время и другой. Гуманизм другого человека / Пер. с фр. А.В. Парибка. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. С. 75–76.

3 *Blanchot M.* L'Écriture du désastre. Paris: Gallimard, 1980. P. 169.

шей жизни, напоминая о пропущенных вопросах. Природа, может быть, помогает заметить происходящее рядом, с близким: «птица за окном кричит так / отчаянно словно выменивает себя // на источник крика» (с. 39). Для японской культуры такое взаимопроникновение — норма, неслучайно появление в книге Сей-Сёнагон. С другой стороны, не только человек, любой предмет — отдельный и чуждый («лес неотвязчивый, невыносимый», с. 50), но именно благодаря этой инаковости и может помочь.

Конечно, не только предметы, но и речь. После лингвистического поворота, когда человека едва не редуцировали к языку, наконец вспоминают о тактильном и вообще телесном опыте. Слова, при всей их значимости, многое упускают: «над ним / погружённым в среду слов / восходила пылающая звезда / [когнитивной] пустоты» (с. 43). Евгения Суслова, автор предисловия к книге, пишет, что «касание — это основной паттерн грамматики познания в книге Сергея Хана» (с. 4). Стих собирается из несловесного и в него же и возвращается измененным поведением, а от лишнего слова уклоняются: «настолько ослабло давление слов на / то, что не имеет значения» (с. 36). Но слова, конечно же, помогают. Синтаксис видит взаимопревращения мы и ты: «мы в самом сердце знаешь и впечатлены» (с. 28). Работает многозначность языка: «и отрицающее нас — / мы» (с. 53) — но и собирающее? отрицающее каждого из нас по отдельности? Но одновременно непрочное, постоянно распадающееся и создающееся снова. Всегда через препятствия, «и то, что препятствовало нам / в конечном итоге доказывает / наше достижение друг другом» (с. 53) — именно друг другом, творительный падеж, постоянное действие, а «друг друга» было бы рассмотрением другого как точки, до которой можно дойти и остановиться-успокоиться. Значимость вспомогательных частей речи («и что с того / которое не то», с. 44) акцентирует внимательность и не-настояние на себе.

Впрочем, внимательная тишина неотличима от голоса: «что-то сказал / или это так тихо?» (с. 62). Все отдельно — и одновременно во взаимопроникновении. Действия, углубляясь, становятся предметами, чтобы почерпнуть еще и их глубину. Ритуал (может быть, прощания?) сам не хочет прощаться, обвивает огонек. О (буква? предлог?) ходит в поношенном пальто. В то же время и речь может обладать предметным действием, «нельзя произнести слова так, / чтобы они ничего не коснулись» (с. 40). Предметы хранят в себе время своего появления, время встречи с ними — и в каком-то смысле позволяют некоторым особым временем запастись, как замороженными ягодами на зиму. С другой стороны, предметы все же определеннее, чем люди, в них накоплено меньше неожиданности: «однозначные персики» (с. 18).

Стихи Хана — исследование оттенков встречи. Например, превращений зрения в совместности. Вначале присутствие близкого человека обостряет зрение, взгляды резонируют, поэтому гораздо лучше смотреть на что-то вдвоем, получается увидеть значительно больше. Обнаруживаются медузы, скользящие по фасаду панельного дома. Но затем — потому что каждая встреча как в первый раз — близость растет, и внешнее, при всей его интересности, становится менее важным, чем присутствие человека, «ты заставляешь / всё исчезать» (с. 30).

Близость помогает понять, сколько у нас лишнего: «мы снимали это религиозное / чувство, как верхнее платье / слои исключительности и стыда» (с. 32). Человек без этого не окажется слишком легким, ветром не унесет. Потому что сможет летать — и с полета поймет, сколько ему действительно недостает, того, что и назвать пока не получается, «помня что обращаемся / к чему-то ещё и ещё» (с. 32). Близость не парадна. В стихах часто встречается мотив изношенности: «фигура в поношенной одежде / смотрела на нас с сожалением / но и благодарностью, будто знала / что мы не могли быть вовремя» (с. 7), «изношенное пальто / с разъехавшейся подкладкой / оно плохо сидит на о» (с. 61). Мир — потертый, но идеальное мертво.

Е. Суслова сравнивает стихи Хана со снами. Однако человек и не во сне часто действует в области логически противоречивого, невозможного — и порой что-то у него там получается. Встреча с Ты — всегда новое внезапное раскрытие. «Мир Оно обладает связностью в пространстве и времени. Мир Ты не имеет никакой связности в пространстве и времени»[4] и этим похож на сон. Но это не сон также и потому, что сну при всей возможной трепетности незнакома ответственность. А она связана именно с тонкостью. «Бытие человека человеком есть ответственность за других и предельная уязвимость»[5]. (Сон несет и проблему соскальзывания в бессознательное, в сюрреализм, который когда-то открывал литературе новые горизонты, но через сто лет имитируется даже нейросетями.)

Персонаж книги — Глазóв — чужой и чуждый. Порой и самому себе. Может смотреть на себя со стороны — «он» встретил ее у ручья, где трава перепутана с мелкими белыми цветами. Фамилия позволяет предполагать и человека в качестве глаза (вспоминается киноглаз Дзиги Вертова). Внимание к кино — отсылки к фильмам, рассмотрение эпизодов как снятых кадров. Память тоже во многом ассоциируется с кинопленкой, у нее кадры, порой склейки. Память об ушедших близких — почти что память о собственной смерти. «Отец Глазóва, смотревшего в зеркало, прошёл сквозь — / большой сгорбленной тенью» (с. 51).

Эпиграфы у Хана — не подтверждение, а точка отталкивания. В них говорится о попытках сбежать от вопросов вместо их решения посредством жизни с ними. Джузеппе Чивитарезе пишет, что Другой мог бы помочь восстановить рассеянные фрагменты личности, — но человек бежит от Другого в ужасе от его отделенности (с. 49). Но на то он и Другой, что отделен, и встреча с ним — всегда риск, а закрытая безопасность только гниет внутри. В другом эпиграфе Оксана Тимофеева говорит о самоизоляции в бредовых сценариях ради собственной безопасности (с. 35). Хан, напротив, открыт человеку, предметам, природе — в их мгновенной конкретности. Непонятно откуда взявшемуся запаху цветочного магазина, вознесению стакана с молоком в именно так именно сейчас упавшем свете. Есть момент, когда у солнца кислый вкус (с. 63). А закрывшись в страхе — только с бредом и остаться.

Хотя открытость, конечно, опасна. Жизнь вовсе не гладка, «мы в абьюзивных отношениях / с недостающим опытом» (с. 37) — причем кажется, что нарушение границ и жестокость тут возможны с обеих сторон, не только от порой бьющего по голове опыта, человек тоже иногда поступает неверно, сильно обижая опыт, важно быть критичным к себе и заметить это. Есть дети, разрубающие червяка просто так из интереса. Однако картины расчеловечивающей обстановки у Хана присутствуют фоном, они есть, но детальное описание того, что все и так видят, едва ли поможет жить в этом. Когда обрывки попсы «разлетались / над водой беспомощно / но среди деревьев / как разбрызгиваемый яд» (с. 42), можно подумать и о том, что засоряющий пространство звуками сам едва ли благополучен, курит, стоит, смотрит в это пространство на воду, гору. А тех, кто отравляет мир без малейшего сомнения, взгляд Хана учитывает, но вклиниться им в отношения с Ты не позволит. «Время распоряжалось нами с большей уверенностью, / чем мы им, но вспомни, / как легко мы отказывались от него вовсе» (с. 55). Человек одновременно и зависим от времени, и независим от него — благодаря помощи Другого, предметов.

Стихи Хана спокойны: «время / прорастает само в себя / пока мы просто идём навстречу» (с. 26). Спокойствие не уверенность и не бесчувствие. Это также и готовность. К боли хождения друг около друга, откладывания неизбежной резкости — боли этого откладывания и второй боли, когда откладывать уже нельзя. К тому,

4 *Бубер М.* Я и Ты. С. 23.

5 *Левинас Э.* Время и другой. Гуманизм другого человека. С. 239.

что рост предполагает разрыв: «в том месте где лист / прикрепляется к дереву / нарастает слой специальных клеток / чья задача — отделить черешок от ветки» (с. 42). Сбрасывается и кожа, и то, чем дышат (лист — легкие дерева), несмотря на риск быть уязвимым или задохнуться. Готовность к расставанию, которое, даже недолгое (но кто может быть уверенным в краткости? и чем измеряется долгота?), меняет пространство: «ты в фокусной точке / на дне кратера / разъятой комнаты / словно в зеркальном туннеле» (с. 66). К ранящим осколкам прошлого — но и ожидания будущего тоже, к разделенности в данный момент. Понимание неизбежности первого раза с Ты — потому что не начать со второго, — но и неизбежности последнего раза, «принимая необходимость расторгать поцелуи / как обоснование для их заключения» (с. 68). Приближение бесконечно и всегда недостаточно, «для меня другой является одновременно отношением недостижимости другого»[6]. Ты, она — беспокойная, кто плачет, ищет, ждет и смотрит спокойно — почти одновременно. И нужно беречь связанное с другим, даже если это мешает мне — потому что это вырастило другого как интересного мне, вошло в него как его часть. А для благодарности — именно «никакая какая опора» (с. 28), потому что и благодарность — дар, она не обязательна и всегда висит в воздухе.

Есть скорость и головокружительность мира, «ночной полёт наливал / взмученную воду в иллюминатор» (с. 33). И рядом есть паузы, когда можно «придумать этому смысл / на передышке держась за бортик бассейна» (с. 70). Другой — тот, «через которого ко мне приходит то, что не открывается ни личному могуществу Субъекта, ни могуществу безличной истины»[7]. Движение к Другому — не восполнение нехватки, «наша / погрешность в толще света / уже не вход в исчерпанность / а ток избытка» (с. 67). Не то чтобы исчерпанности нет — но ее можно раскрывать дальше: «заоконная чаша загудела и треснула: / я здесь, это я, я вернулась домой» (с. 58).

6 *Blanchot M.* Le rapport du troisiéme genre (homme sans horizon) // Blanchot M. L'Entretien infini. Paris: Gallimard, 1969. P. 105.

7 Ibid. P. 102.

Алексей Порвин

Сеансы дистанции

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_297

Скидан А. Человек кончающий: эссе о реальном искусстве.

СПб.: Jaromír Hladík press, 2025. — 168 с.

Книга поэта, прозаика, критика и переводчика Александра Скидана дает представление о его эссеистическом методе, который можно обозначить как постмодернистскую меланхолию: автор не ищет в тексте позитивный гуманистический смысл, а исследует разрывы, зияния, диссонансы и стратегии саморазрушения текста перед лицом исторической и эстетической катастрофы. Исследовательские стратегии, модусы чтения и интерпретативные рамки в этом корпусе неоднородны — и именно в этой мерцающей, принципиально незавершенной текучести заключается одно из важнейших достоинств книги: сознательный отказ от застывшего методологического канона — единственно верный, подлинно диалектический ответ на современную культурную ситуацию.

Жесткий методологический канон — это структурный микрокосм репрессивных государственных и макроэкономических аппаратов, в свете чего книга Скидана концептуализирует саму практику интеллектуального сопротивления гегемонии «правильного метода». Особая ценность этого опыта — в успешном демонтаже тотализирующих языковых и методологических предписаний, что позволяет передать реципиенту эмансипаторный аппарат для самостоятельного преодоления навязанных рамок мышления[1].

Эволюция эссеистического метода Александра Скидана — это последовательное развертывание «письма-лабиринта»[2]. С самого начала своей практики Скидан воспринимал эссе не как прикладной аналитический формат, а как «продолжение поэзии (и прозы) иными средствами», при котором создание текста служит герменевтическим способом прочтения «самого себя»[3]. Преемственность и герметичность этого подхода отчетливо прослеживаются через миграцию текстов: знаковые эссе «Эфирная маска» и «Взгляд на вид неба Александрии» изначально составляли концептуальное ядро дебютного авторского сборника[4], а затем вошли в книгу «Человек кончающий».

1 Оптика настоящей рецензии во многом опирается на работу Теодора Адорно «Эссе как форма» (1958), где эссе осмысляется как инструмент отрицания диктата позитивистского метода. См.: *Адорно Т.* Эссе как форма / Пер. с нем. О.В. Кильдюшова и И.А. Михайлова // Своеволие философии: собрание философских эссе / Сост. и отв. ред. О.П. Зубец. М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. С. 65–85.

2 *Зацепин К.* Радикализация литературности как формула автономии. О двух эссеистических стратегиях (А. Скидан и Д. Голынко-Вольфсон) // TextOnly. 2007. № 21 (URL: http://www.textonly.ru/case/?article=16870&issue=21).

3 *Скидан А.* «Извлечь поэзию из ее же обломков» // Критическая Масса. 2005. № 3 (URL: https://magazines.gorky.media/km/2005/3/izvlech-poeziyu-iz-ee-zhe-oblomkov.html).

4 *Скидан А.* Критическая масса. СПб.: Митин журнал, 1995.

Словосочетание «Человек кончающий» (вынесенное в заглавие по одному из эссе) формирует концептуальный и экзистенциальный каркас всего сборника: для Скидана литература, поэтическое письмо и критический акт — это пространство катастрофического столкновения с наслаждением-страданием самого текста. Концептуализируя двойную природу предельного опыта, заглавие одновременно отсылает к лакановскому *passage à l'acte* (вписывая в этот контекст суицид Кириллова из «Бесов») и актуализирует эротическую, физиологическую коннотацию слова «кончающий», тем самым выводя проблематику текста в пространство радикального наслаждения (*Jouissance*). Отсылкой к Лакану является и действительное причастие настоящего времени — «кончающий»: субъект никогда не может быть целостным или завершенным, он всегда конституируется нехваткой (*manque*). В этом смысле «человек кончающий» — это интеллектуал, художник, поэт или критик, приговоренный быть вечным двигателем желания, исторгающим текст в отчаянной, обреченной попытке заткнуть дыру в самом центре своего Бытия.

Эпиграф из Шамшада Абдуллаева — как своего рода манифест апофатической поэтики, — вступая в резонанс с ключевыми концептами континентальной философии XX и XXI веков (в частности, с идеями Бланшо, Хайдеггера, Батая и Бадью), очерчивает контур книги как целостного высказывания, задавая горизонт ожидания. Поэтический акт здесь мыслится не как производство смысла, а как его методичное разрушение, где поэт выступает скорее оператором пустоты, чем создателем образов. Адекватное прочтение этого опыта немыслимо в рамках традиционного литературоведения — для этого нужна сложнейшая интеллектуальная полифония, которую и предлагает автор.

В самом деле, кросс-дисциплинарная герменевтика Скидана виртуозна. Дело даже не в том, что он мастерски владеет постструктуралистским инструментарием, а в том, как сама исследовательская оптика трансмутирует от эссе к эссе, двигаясь от отстраненной академической деконструкции к авторефлексивной аннигиляции метода. Это — не прихоть, но строгая стратегия интеллектуального сопротивления: от вскрытия буржуазного логоцентризма — к анализу исторической травмы, затем — к фиксации абсолютного отчуждения, чтобы в финале осуществить сознательный демонтаж собственной позиции как товаропроизводителя в глобальной экономике знаний. Так, в эссе «Голос ночи» о Константине Вагинове автор взламывает бинарные оппозиции, предъявляя взлом как политическую субверсию гегемонного буржуазного дискурса, неотъемлемым атрибутом которого выступает логоцентризм. Скидан обнажает языковую игру — и вместе с тем катастрофу субъективности, превращая игру со знаками в политическое событие. При этом столкновение с реальной исторической катастрофой 1920–1930-х годов в эссе о Вагинове, а также в тексте об Андрее Николеве («Длящееся настоящее») провоцирует закономерный материалистический сдвиг. Скидан демистифицирует формальные аберрации и некропоэтику маргиналов: текст перестает быть автономным эстетическим феноменом и проблематизируется как симптом жесточайшей классовой перестройки, биополитического террора и тотальной люмпенизации культуры в эпоху победившего отчуждения, когда писатель редуцирован до функции безличного переписчика исторических руин.

Последующий сдвиг парадигмы в эссе об Александре Введенском («Эфирная маска»), знаменующий переход от исторического материализма к лакановскому психоанализу, конгениален джеймисоновской формуле, согласно которой регистр Реального и есть сама неумолимая История — «то, что причиняет боль»[5]. Скидан

5 *Jameson F.* The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell University Press, 1981. P. 102.

фиксирует ту предельную степень интенсивности тоталитарного террора, при которой привычные социальные связи и сам Символический порядок подвергаются аннигиляции. Зияющая онтологическая пустота в текстах Введенского диагностируется как опыт абсолютного отчуждения субъекта в условиях репрессивного госаппарата. Метод становится психоаналитическим, поскольку сама материальная реальность оказывается психотической: письмо функционирует как «эфирная маска», камуфлирующая невыносимую травму столкновения с машиной уничтожения.

Эта логика сопротивления концептуально оформляется в заглавном эссе «Человек кончающий», где танатологический поворот и программный отказ от герменевтического насилия артикулируются как предпосылки радикального политического жеста. Скидан тонко улавливает специфику неолиберальной академии эпохи позднего капитализма: любой конвенциональный литературный анализ неминуемо превращает живую ткань текста в товарный фетиш, требуя не только непрерывной циркуляции дискурса (конвертируя невоспроизводимую уникальность поэтического акта в легко исчисляемые наукометрические показатели и институциональные дивиденды), но и анестезии читательского опыта, — зияние Реального и историческая травма должны быть надежно упакованы в стерильные объяснительные схемы, пригодные для безопасного интеллектуального потребления.

Своего апогея эта стратегия достигает в эссе «Пре-вращение: поэтические машины Александра Введенского», где сам аналитический аппарат трансмутирует в перформативную практику: сплетая тексты Делёза, Гваттари, Бахтина и Введенского, скрещивая концептуальный аппарат шизоанализа с поэтикой радикального монтажа, он фактически объявляет забастовку против академического способа производства. Отказ от тотальной экспликации и сознательное стирание демаркационной линии между субъектом и объектом исследования приводят к тому, что аналитическая дистанция лишается привычных опор — безопасной герменевтической отстраненности и декартовской иерархии. Актуализируя дерридианскую «хонтологию»[6], письмо начинает дребезжать, словно спиритическое блюдце, которое мерцающе превращается в бобину с кинолентой и обратно, при этом на читателей сыплются фарфоровые осколки, которые вспыхивают пронзительным светом Реального, силятся сравняться с абсолютной белизной экрана в ослепленном паноптическом кинозале — пространстве, где есть лишь гигантское проекционное полотно, но нет дверей. Этот медиальный шок и погружение в клаустрофобию бесприютного смысла становятся для Скидана ультимативным способом эмансипировать травматическое ядро текста от тотальности Символического порядка и удержать поэтическое высказывание в состоянии радикальной апории, где нередуцируемая инаковость текста ускользает от любой логоцентрической сборки и герменевтической редукции.

В финальном блоке книги, посвященном памяти Василия Кондратьева, Дмитрия Голынко и Шамшада Абдуллаева, переход к «свидетельской» и элегической оптике дезавуирует идею анонимности исторических процессов. Однако судьбы этих авторов концептуализируются Скиданом по-разному: если ранняя гибель Кондратьева и экзистенциальный слом Голынко предстают как симптом структурного насилия постсоветской эпохи, то меланхолическая изоляция Абдуллаева прочитывается иначе. Его стоическая аскеза, «апофатика» и поэтика умолчаний на руинах империи осмысляются как радикальный жест эстетического сопротивления — способ сохранить (трансатлантический) космополитизм и высокую автономию духа вне метрополий. Завершающий аккорд сборника — эссе «Взгляд на вид

6 *Derrida J.* Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Paris: Éditions Galilée, 1993. P. 31.

неба Александрии» — маркирует абсолютный предел критического праксиса, где аналитический дискурс распадается на суггестивный коллаж из сновидений и цитат, переходя в тишину.

Апофатический финал книги — последовательное впадение в немоту и суггестивный коллаж — служит высшим доказательством этической и методологической правоты автора. В эпоху тотального семиокапитализма единственным подлинно эмансипаторным жестом становится отказ от производства репрезентаций. Следуя императиву негативной диалектики Адорно, гласящему, что «мыслить — значит мыслить против самого себя»[7], Скидан слагает с себя властные полномочия всеведающего интерпретатора. Его окончательное превращение в «человека кончающего» — субъекта, замирающего на границе языка перед зиянием Реального, — парадоксальным образом оборачивается колоссальной интеллектуальной победой, подоплека которой — отказ интегрировать чужую травму, чужой текст и чужую смерть в глобальную систему академического обмена.

В этой книге Скидан берет на себя задачу, напрямую связанную с мессианским проектом Вальтера Беньямина с его «Ангелом Истории», сознательно отказываясь конструировать телеологический, примирительный нарратив о развитии отечественной литературы. В этом смысле книга, говоря словами Беньямина, проявляет «слабую мессианскую силу»[8], стремясь вырвать сингулярный поэтический опыт (будь то Вагинов, Введенский или безвременно ушедшие современники) из гомогенного, конформистского континуума «истории победителей»[9].

Для Скидана акт критического письма — прежде всего этическая попытка с помощью хрупкого, перформативного и антииерархического жеста ответить на призыв прошлого/текста спасти его от превращения в товар. В этом смысле «Человек кончающий» — это суровый, безупречно артикулированный манифест *негативной герменевтики*, возвращающий русской критике ее забытое философское достоинство. Поразительная пластичность метода, его готовность к самоаннигиляции ради спасения истины объекта, переводит книгу в иное качество: перед нами — монолитный философский трактат, выстроенный в форме пульсирующих эпистемологических вспышек, каждая из которых — это всякий раз качественно иная дистанция.

Александр Скидан создает уникальный прецедент письма, в котором этическая непреклонность, леворадикальный критический импульс — еще до его кристаллизации в строгую марксистскую оптику — и психоаналитическая глубина сплетаются в текст небывалой суггестивной силы. Эта книга является обязательным «руководством по выживанию» для всякого, кто еще надеется обнаружить в литературе пространство для спасения подлинного исторического опыта в наступившую эпоху тотальной симуляции.

---

7 *Adorno T.W.* Negative Dialektik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966. S. 142.

8 *Benjamin W.* Über den Begriff der Geschichte // Gesammelte Schriften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. Bd. I.2. S. 694.

9 Ibid. S. 696.

Ольга Балла

Как бы резвяся и играя

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_301

Шмараков Р. Немного чумы: рассказы.

СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2026. — 480 с.

Первое, что бросается в глаза при чтении текстов филолога, прозаика, поэта, переводчика Романа Шмаракова, — их стилизаторская компонента. В глаза она будет бросаться и дальше, и это неспроста.

Автор тщательно моделирует не только иные реальности, но и способы говорить о них. Собственным голосом он практически не говорит — только чужими (или уж множеством своих, и каждый до неотличимости похож на какой-нибудь чужой. Это маски, пластичные, как лицо, и едва ли уже к нему не приросшие). В каком-то смысле перед нами театр одного актера, играющего многие роли.

Вот греческая античность: «После того как “Архелай”, поставленный на сцене пиерийского Диона с невиданным до сих пор усердием и пышностью, завершился и все — рукоплескания, одобрительные крики и сужденья в публике — свидетельствовало о благосклонности, с какою был принят спектакль, а избранные от царя мужи, чье высокое положение и образованность пользовались общей известностью, наградили хорега и актеров первой наградой в состязании, совершив напоследок благодарное возлияние гению Еврипида, хорег и Сократ отправились в одну городскую корчму, расположенную на отшибе, где докучные беседы посторонних, любящих толковать с людьми известными, не могли бы им помешать (с. 9)» (тут по меньшей мере два голоса: второй — голос воображаемого переводчика древнегреческого текста; о нем мы еще скажем). Вот история из времен Карла V (1500–1558) о ландскнехтах в аду, рассказанная наверняка более-менее современником: «Поскольку <…> ландснехты в рай не попадают (ибо император Максимилиан забыл оговорить это, когда составлял для них артикулы), то, меж тем как их члены летели в ясное небо, хватаясь друг за друга, их души уже опоминались в аду и сослепу ткались друг в друга лбами: в Тунисе-то был полдень, когда они его покинули, а в преисподней всегда темно, потому там так любят разводить огни» (с. 362). А вот и наше осьмнадцатое столетие — «Граф Валериан Зубов в конце октября 1794 года»: «Мы пустились в пререкания. Я бесился. Кучер упорствовал. Он привел мне здешнюю пословицу про *польский мост* и *жидовский пост*, которую я Вам переведу при случае, изобразил чрезвычайно живо, как я, облепленный мокрым платьем, выползаю на прибрежную глину, и заклинал приберечь для проверки апофегмы менее опасные» (с. 197).

(Исключения в этом блистательном ряду — разве что рассказы «Чумной столп», герои которого явно наши современники, и «Карантин» — о Сидорове и его посмертных приключениях. Эти истории рассказаны языком вполне нейтральным, как бы даже обесцвеченным, что удивительно на общем фоне: «Сидоров считал отечественную публику дурой, но надеялся, что потомство оценит его по достоинству. Когда он умер, то попал в какое-то место, которое, поскольку оно пре-

пятствовало его движениям на все стороны, решил считать комнатой» (с. 133–134). Сидоров — носитель знакомого и нам культурного и цивилизационного опыта: ему известно, и что такое лифт, и что такое налоговая инспекция. Но рассказано о нем, видимо, из далекого будущего: «Лет через двести, на протяжении которых Сидоров развлекался тем, что читал себе стихи наизусть и повторял спряжение неправильных глаголов, какое-то чувство известило его, что в мире происходят вещи, для него интересные» (с. 135). И еще неведомо, кто и откуда повествует о кладбищенских занятиях героев «Чумного столпа»… Может ли статься, что спустя несколько столетий язык наш утратит свои ярко характерные признаки или им будут изъясняться машины?)

Стилизатор Шмараков виртуознейший, вплоть до тончайших оттенков и обертонов. Вставь любой из его рассказов в сборник настоящих переводов из, скажем, древнегреческой, раннеитальянской, поздневизантийской литературы — не отличить. Он навораживает иные жизни (или наше представление о них — не все ль равно?). С другой стороны, какая художественная проза этого не делает? Но у Шмаракова эта навораживающая художественность возведена в степень.

Что же на выходе? Багатели, безделушки, виньетки, выстроенные сплошь по чужим, задолго до появления их автора на свет заготовленным моделям.

Может показаться, что всю мощь своей необозримо-громадной образованности автор бросает на воссоздание видимостей, иллюзий, обманок, расходует на несоразмерно-легкую забаву, на пустяки, хоть и прелестные, хоть и убедительные до наваждения, — но зачем?

Затем, что в этом и состоит главная обманка, у которой много разных аспектов.

Чистая обманка (приманка) тут прежде всего — сюжеты, все эти истории разной, обыкновенно высокой степени причудливости. Созданы они едва ли не для того, чтобы вводить читателя в заблуждение, удерживая его внимание — которое автор задумал направить, чувствую я, на нечто совершенно другое.

Тем более что рассказывание тех же историй языком нынешней повседневности обеднило бы их радикально, если не уничтожило бы вовсе. Они питаются языком, из которого состоят. Они из него вырастают. Склубляются.

Из, может быть, самих — предшествующих историям как таковым, ложащимся в их основу, — интонаций.

Мы уже заметили, что уровня стилизации у Шмаракова неизменно два: языка и мировосприятия ушедших эпох — и времени, когда делались воображаемые русские переводы воображаемых оригиналов.

Реконструируется и личность переводчика (возможно, он тут один: переводчик-универсал, работающий и с древнегреческим, и с латынью, и со староитальянским…) — по крайней мере, некоторые ее черты. Профессор, филолог-классик, успевший родиться в XIX веке и получить образование в благословенную эпоху Александра III. Сейчас ему лет шестьдесят с небольшим (непременная академическая шапочка). Работает он годах в 1930-х, в черном бархате советской ночи, спокойно и упрямо противостоя наступившему варварству, подчеркнуто от него дистанцируясь, и переводит на язык уже утраченного — к моменту перевода — времени, на (родной ему) язык высокой и сложной нормальности. По отношению к наступившему варварству — вызывающий.

Высокий эскапизм. Удерживание вертикали.

Литература, заметил некогда Набоков, — феномен языка, а не идей. Правда, он имел в виду литературу великую (и говорил это о Гоголе, которого к ней причислял). В связи со Шмараковым эта мысль вспоминается на каждом шагу. Не претендующий на величие, скорее сознательно от него отстраивающийся, смиренно занимающийся причудливыми окраинными сюжетами, россыпью мелочей, Шма-

раков делает как будто именно такую литературу, которая вся насквозь — феномен языка, а никаких не идей (ну где там идеи, кроме разве той, что мироздание превесьма странно, а уж люди в нем и подавно?).

Но дело в том, что язык у него сам по себе — идея, и очень сложная.

Эксплуатируя речевые ресурсы прежних эпох, Шмараков пишет тексты европейских литератур, которые могли бы быть написаны: для них готовы все языковые возможности, не раз осуществившиеся в других текстах (в тех, от которых рассказы, окажись они в соответствующих сборниках-антологиях, не были бы отличимы). Не воплотились эти истории лишь волею слепого случая (допустим, автора не нашлось…) — и вот появился человек, который помогает им сбыться. Заштопывает (несуществующие) дыры в ткани мировой литературы нитями, вытянутыми из нее же.

Или так: он разращивает русскоязычное сознание в стороны недопрожитого, недовоображенного (опять же: не то же ли делает художественная литература как таковая? — Да, но и это ее свойство Шмараков возводит в степень. Добавляет этому сознанию уровней, оттенков, деталей).

Нечто похожее делает сегодня в русской прозе Александр Соболев, говорящий языками иных эпох (правда, только русской истории — и голосом, даже когда от лица разных героев, все-таки узнаваемо-своим), включая и эпохи несостоявшиеся (как в романе «Грифоны охраняют лиру»). Но у Шмаракова это и шире (хотя бы по охвату воссоздаваемых эпох), и тоньше, и много серьезнее. У Соболева силен пародийный компонент, что придает сказанному и грубоватость, и нарочитость; есть он и у Шмаракова — возможно, при говорении чужими голосами, вполне осознаваемом как игра, без такого компонента не обойтись, — где-то он сильнее, где-то слабее, но в целом существенно более ослаблен. На другом полюсе той же практики — Игорь Вишневецкий с его «романом из 1835 года» «Неизбирательное сродство», где нет ни единого слова, которого не было бы в тогдашних словарях. У него это было предельно серьезно. Шмараков во многом играет, но в самой сердцевине, которую ничего не стоит и не разглядеть, он совершенно серьезен.

К серьезной сердцевине при чтении Шмаракова можно и не спускаться, в качестве изящных багателей и виртуозных упражнений в стиле его тексты тоже читаются с превеликим удовольствием.

И тем не менее работа, совершаемая во всех текстах Шмаракова, по существу сложнее стилизации.

Кстати: траектория путешествий во времени в этом сборнике имеет все признаки хаотичности. Догадаться, по какому признаку тексты в книге сгруппированы по частям и чего ради, почти невозможно, хотя подумать над этим интересно. Порядок не хронологический — в смысле времени действия, — скачки и зигзаги впечатляющие: из древней Греции, из, видимо, V века до рождества Христова авторское внимание переносится в нечетко датируемое Средневековье, оттуда как бы в Вавилон («По всей Азии славились справедливость и могущество вавилонского царя…», с. 30), однако рассказанный и изрядно довоображенный изнутри много более позднего, уже христианского европейского времени и переполненный многими элементами опыта, нажитого человечеством с вавилонских времен, вплоть до журналистики, типографий и ландкарт короля прусского (тут датировать можно вполне уверенно: простодушный рассказчик, говоря о вавилонской жизни, упоминает «Малабарскую вдову» — в нашем варианте реальности это или трагедия британской писательницы Марианы Старк, впервые поставленная в 1790-м, или водевиль, принадлежащий перу Огюстена Эжена Скриба (1791–1861), значит, повествует он примерно из конца XVIII — середины XIX века; то есть тут целых три смодерированных времени и типа сознания: вавилонское, XVIII–XIX век и вре-

мя — вряд ли ранее второй половины XIX столетия, — когда, предположительно, этот текст был переведен с неведомого на безупречный русский). А события рассказа «Чудо святого Григория Великого» не могли произойти раньше, чем в Риме появился мост святого Ангела, и более того — прежде, чем он был этим именем назван, то есть не ранее VI века по Рождестве Христове… Нет, системы не найти, критерии должны быть какие-то другие (структура повествования? тайные смыслы его? время написания?). Хронологический же (бес)порядок может быть прочитан и как своего рода суждение: о том, скажем, что все эти времена перед лицом вечности (и перед глазами читателя) одновременны, и не иллюзия ли само время, узнавать эпохи которого мы можем только по пестрым историческим (по существу — маскарадным) костюмам? И для понимания этого уж точно нет нужды знать, кто, когда и какую именно написал «Малабарскую вдову» и что она значила для современников.

(Хотя датировка оригиналов этих текстов по реальным и вымышленным признакам, по мельчайшим, вскользь упоминаемым деталям — отдельное читательское удовольствие, упражнение на эрудицию и погружение в толщу европейской культурной памяти.)

А что, если все это — упражнение в вечности средствами, в изобилии созданными историей, и демонстрация того, что все, историей созданное, не более чем декорации, личины, недолговечные пестрые костюмы? (Потому и выглядит легкомысленным и веселым: восприми-ка вечность во всей ее серьезности! Такое человеку не по силам. Только так — как бы резвяся и играя. Не говоря уж о том, что в свете этого и наша современность с ее повестками приобретает отчетливый характер хрупких декораций и пестрых маскарадных костюмов.)

(С географией тут тоже творятся чудеса: в рассказе «Паломник», действие которого происходит в Италии времен Возрождения и явно до падения Константинополя, который еще христианский, сер Ортодосьо отправляется в паломничество — ну и пусть воображаемое! — из Италии в Иерусалим через Венгрию — через далекий север. Не существует ли, по аналогии с (над)временной, еще и (над)пространственной вечности, в которой все, где бы ни находилось, — пребывает в неразличимо-одном месте?)

Задачу стилизации Шмараков выполняет прекрасно (тексты его — зеркала, в которых отражается, с согласием узнавая себя, несуществующее, да и начинает существовать). Но дело не в ней, она инструментальна — затем и требуется тщательность ее исполнения: чтобы инструмент вернее работал. С его помощью автор воссоздает ткань сознания соответствующих времен (мест-и-времен нераздельно), вернее, наш образ этой ткани, отражение отражения — тоже с узнаваемыми пространственно-временными координатами. Эта ткань явно важна Шмаракову независимо от рассказываемых историй, — от сюжетных гвоздиков, на которых она, прозрачная, натягивается, — чтобы сквозь нее, расцвеченное ее узорами, просвечивало солнце вневременного бытия.

О нем, кажется, только и речь.

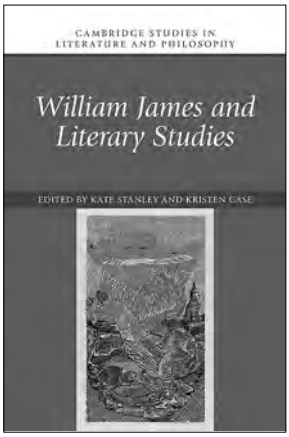
Библиография

Татьяна Венедиктова

Уроки литературоведу от Уильяма Джеймса

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_305

William James and Literary Studies / Ed. by K. Stanley, K. Case.
Cambridge: Cambridge University Press, 2026. — XVIII, 418 p. —
(Cambridge Studies in Literature and Philosophy).



Книжная серия «Кембриджские исследования по литературе и философии» посвящена влиянию идей выдающихся философов на практики творческого письма. В ней уже вышли сборники статей о Витгенштейне, Канте, Ницше и Хайдеггере; героем нового толстого тома стал Уильям Джеймс. До недавних пор эта фигура если и занимала литературоведов, то лишь в составе культурно-исторического контекста (с попутно выражаемой благодарностью за изобретение термина «поток сознания») и в связи с творчеством брата-писателя. Возросший в последние десятилетия интерес к прагматике и прагматизму (при всей «непрямоте» и неочевидности взаимосвязи этих понятий) резко изменил положение дел. Более двух десятков участников проекта «Уильям Джеймс и литературоведение» (преимущественно американские ученые плюс несколько — из Германии и Канады) предложили настолько широкий и пестрый спектр подходов, что для составительниц сборника Кейт Стенли и Кристен Кейс группировка статей явно оказалась проблемой. Названия трех основных разделов — «Стиль», «Влияние», «Методология» — маловыразительны, и угадать, почему конкретная статья расположилась в том или в другом, непросто. Но общий вопрос понятен и может быть сформулирован так: чем вдохновляет нас Уильям Джеймс в сегодняшней познавательной и творческой деятельности? Или: чему и как он нас «учит»? Вторая формулировка тем более уместна, что комментарии относительно педагогической методы и преподавательской манеры Джеймса, психолога и философа, обрамляют дискуссию

в целом — представлены в преамбуле к ней и в завершающей «коде». Мы сосредоточимся на основных тезисах-«уроках», воспроизводимых и варьируемых во всех статьях, включая самые яркие из них.

Личный опыт Джеймса в сфере искусства был богаче, чем у кого-либо из классиков прагматизма: в юности он хотел стать художником, серьезно изучал живопись, подолгу живя в Европе, проводил много времени в музеях и галереях, был широко начитан и взыскателен в литературных вкусах. Об искусстве он размышлял много, но высказывался нечасто и при этом сознательно, можно сказать, программно избегал обобщений. В отличие от Джона Дьюи, Джеймс не оставил системного труда по эстетике. Эстетика для него — не теория, а стиль жизни, реализуемый, в частности, в практике письма. А роль писателя, как и оратора, и лектора, ему удалась на зависть: во многом благодаря его образным, часто поэтическим высказываниям прагматизм и стал на рубеже XIX–XX столетий заметным культурным явлением. Задним числом очевидно и то, что Джеймс в числе первых задумался о литературном произведении как о сложно устроенном коммуникативном акте, то есть расположил в фокусе внимания не текст, традиционное достояние филолога, а интеракцию, взаимодействие с текстом, иначе — *опыт*, авторский и читательский, индивидуальный и коллективный, пред-организованный и спонтанный, открытый пониманию, но лишь частично доступный рационализации.

Сборник открывает статья *Джейн Трейлкил*, профессора университета Северной Каролины, посвященная тому, *как* написана едва ли не самая знаменитая книга Джеймса «Принципы психологии» (1890). Автор задумывал ее как учебник, введение в новую учебную дисциплину (шутил, что первым освоенным им курсом психологии был его собственный курс), и обещал закончить за пару лет. Но пара лет разрослась до двенадцати, а стилистически, считает Трейлкил, сочинение стало напоминать роман. Очевидной тому причиной — интерес Джеймса-психолога к конкретному, единичному, непосредственно-чувственному знанию (в собственной его терминологии — *knowledge of acquaintance* или *sensible knowledge*, цит. по с. 47), к знанию-процессу, далекому от абстрактных умозрений, хотя не исключающему их.

Алисия Десантис, автор недавней диссертации о психологии воображения в XIX в., также анализирует стиль научных текстов Джеймса, имея в виду их нацеленность не столько на прояснение и обоснование авторской мысли, сколько на то, чтобы вести и подвести читателя к порогу инсайта, указать на новую смысловую возможность. Напрашивается сравнение с манерой Генри Джеймса, который в своей прозе также избегал прямого именования, культивировал искусство умолчаний и косвенного выражения. Вектор стилистических поисков брата-писателя, чьи поздние произведения в отсутствие сочувственной настроенности адресата оказываются непрозрачны и даже непроницаемы, старший Джеймс воспринимал сочувственно, но не без скепсиса. В целом, заключает Десантис, ответ на вопрос — кто из двух Джеймсов (больше) психолог, а кто (больше) писатель? — отнюдь не так самоочевиден, как может показаться на первый взгляд.

Лора Бигер, профессор Рурского университета в Бохуме, сопоставляет влияние, оказанное на словесность двумя великими современниками — Зигмундом Фрейдом и Уильямом Джеймсом. Первый в XX в. удостоился куда большего внимания со стороны литературоведов, возможно потому, что представления второго об осознаваемом и бессознательном в человеческом опыте были менее драматичны, зато, кажется, и более тонки. Для Джеймса неприемлем взгляд на сознание как на эпифеномен бессознательных процессов, как и вообще дуалистическое представление о человеческой психике. Напротив, он исходит из убеждения, что понятия и ощущения «внутренне однородны и перетекают друг в друга» (цит. по с. 232), самый

же опыт потокообразен и предполагает не отражение реальности, а ее формование и реформирование, поддержание между сознанием и миром динамических отношений взаимоадаптации (эти отношения Джеймс описывает как *mutual fit*, цит. по с. 305).

Майкл Клун, профессор Университета Огайо, анализирует взгляды Джеймса на эстетическое воспитание, подробно анализируя эссе «О человеческой слепоте особого рода» (1890), где Джеймс (нечастый случай!) напрямую обращается к литературному материалу. Слепота, о которой идет речь, — это неспособность увидеть мир глазами другого субъекта. В качестве примера Джеймс приводит свои впечатления от общения с жителями Северной Каролины. Вопрос: как могут обитатели пустошей, усеянных свежими пнями и наспех сооруженными уродливыми строениями, находить подобные ландшафты прекрасными? Ответ: они любуются плодами собственных усилий по освоению природы. Это переживание наивно и нелепо в глазах бостонского аристократа, но его следует признать по-своему эстетичным. Значит ли это, что все опыты и все вкусовые предпочтения равноценны? Кажется, нет. Начав эссе с прославления терпимости и всепонимания, Джеймс заканчивает его неожиданно — противопоставлением полноценно эстетического восприятия практически любому другому. Кто ближе к истине, вопрошает он, Уолт Уитмен, «бесцельно» созерцающий городские виды и толпы с верхотуры омнибуса, «или вы, полные презрения к бесполезности подобного времяпровождения?» (цит. по с. 77). Предметом критики здесь оказывается неспособность чувствовать форму как таковую, нечуткость к «жизненным токам» (*life-currents*), — увы, весьма распространенная. Слепоту большинства людей Джеймс связывает с преобладанием в отношении к жизни практического интереса и объясняет ее двумя причинами. Первая сопряжена с устройством сенсориума: замещая непосредственность реакций практической хваткой, мы экономим, действуем как будто бы себе на пользу, а на деле — себе в ущерб: например, вместо шелеста листвы, игры оттенков зеленого, прохлады и запаха, то есть богатства аудиовизуальных и тактильных впечатлений, воспринимаем их скучную тень — «дерево». Вторая причина кроется в социальной природе человека: мы склонны видеть глазами других людей и потому абстрактность «ничейного» восприятия часто переживаем как нам лично присущую, а остро-индивидуальный взгляд (того же Уолта Уитмена) представляем, наоборот, «имперсональным». Так или иначе, в искусстве высшей, даже абсолютной ценностью полагается соприкосновение с инаковыми структурами субъектности — именно оно освобождает от уз привычки и открывает наш собственный опыт развитию. Нельзя не заметить, что в этой точке рассуждение Джеймса уже очень далеко от исходной проповеди безбрежного плюрализма. Майклу Клуну, автору статьи, это кажется особенно релевантным для культурных реалий XXI в., когда плюрализм принял форму ложного эгалитаризма коммерческой культуры: что кому нравится, то и прекрасно. По Джеймсу, совсем напротив, полноценно эстетическое переживание возникает из ощущения недостаточности той жизни, что ранее была или казалась удовлетворительной.

Рэндолл Кноппер, профессор Массачусетского университета в Амхерсте, трактует представления Джеймса об эстетическом опыте в свете нарастающего интереса современной когнитивистики к корпоральному сознанию, к той чувственно-аффективной «немысли» (*unthought*), что прячется в основе интуиции и творчества. Жизнь становится «остро интересной», утверждал Джеймс в упомянутом выше эссе, «будучи приведена к уровню недумания (*non-thinking*) или чисто чувственного восприятия» (цит. по с. 359), — как континуум, в котором ощущения и понятия перетекают друг в друга. Взгляд Джеймса прикован к области их взаимоперехода, которая описывается метафорически как *fringe* (край, кайма, бахрома, оторочка).

Эстетический (он же «чистый») опыт, таким образом, не вовсе бессознателен, но и не артикулируем, не подменяем говорением. Прекрасное может трогать нас до слез, мурашек или мороза по коже, но вербализация эстетического переживания или последовательно аналитический к нему подход может, по убеждению Джеймса-психолога, принести больше вреда, чем пользы.

> Традиционная психология рассуждает, как некто, полагающий, что река состоит из воды, измеряемой ведрами, ложками, горшками, бочками или иными емкостями, — пишет он в «Принципах психологии». — Но даже если бы такие ведра или горшки были расставлены в русле реки, поток все равно струился бы между ними. Свободный поток сознания и есть то, что психологи отказываются видеть в упор. А ведь этим вольным потоком омывается и окрашивается любой определенный образ — поток содержит в себе ощущения взаимосвязей ближайших и отдаленных, доносит умирающее эхо из мест, откуда струится, и несет в себе предощущение пространств, в которые устремлен. Значительность и ценность образа всецело зависимы от этого гало или полутеней (*penumbra*), которые его окружают и сопровождают, или, скорее, с ним сливаются, с ним неразделимы, как плоть, рождающаяся от плоти; при этом образ отсылает, конечно, к той же вещи, что и раньше, но — увиденной как бы наново и понятой впервые (цит. по с. 238).

Процесс познания в описании Джеймса выглядит странно, нимало не напоминает соотнесение субъективного с объективным. Он более сродни припоминанию слова или имени, которые «вертятся на языке», не желая выходить в ясную зону сознания. Мы перебираем приблизительные слова в поисках того, на которое отозвалось бы в нас «чувство правильности» (*feeling of rightness*), по природе своей эстетическое, поскольку подразумевает оно столько же прямое соответствие внешнему референту, сколько интуитивное ощущение гармонического «лада».

Для Джеймса огромного интереса исполнены периферийные элементы сознания, подвижные, допонятийные, доязыковые и поэтому безымянные. Их актуализация происходит в порядке адаптивной реакции сознания на ограниченность собственных артикуляционных возможностей, на собственную беспомощность перед роскошной избыточностью, богатством и текучестью опыта. «Края» (*fringe*) — это зона, где могут конденсироваться и подвергаться бессознательной обработке огромные объемы контекстной информации, своего рода мембрана, опосредующая восприятие нами потоков информации, к которой приковано сегодня внимание когнитивистики[1].

Ричард Шустерман, почетный профессор Флоридского университета, автор многих работ по прагматистской эстетике[2], в статье «Джеймс и эстетика: парадоксы языка и чувства» также трактует вопрос о соотношении опыта и языка. Склонность Джеймса к «лингвистическому скептицизму» (с. 52) довольно очевидна — он остро чувствует недостаточность речевого ресурса, которому жизнь снова и снова бросает вызов: «Life defies our phrases» (цит. по с. 102). Неустанного развития требуют поэтому и сам язык, и наши представления о нем. Сосредоточенность последних на референциальной функции оборачивается недостатком внимания к перформативно-творческой стороне дискурса, а именно к способам передачи «переходных

---

1 См. об этом подробнее: *Mangan B.B.* The Conscious «Fringe»: Bringing William James up to Date // Essential Sources in the Scientific Study of Consciousness / Ed. by W.P. Banks, J.B. Newman, B.J. Baars. Cambridge: MIT Press, 2003. P. 746.

2 На русский язык переведена монография: *Шустерман Р.* Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства / Пер. с англ. М. Кукарцевой, Н. Соколовой, В. Волкова. М.: Канон+, 2012.

состояний» (*transitive states*), «чувственно воспринимаемых отношений» (*feelings of relation*), взаимодействий знакового и материального, ментального и телесного. Этот новый взгляд, будучи обращен на текстовые практики, прозревает в них то, что тысячелетиями пряталось в «слепой зоне». Слова, припечатанные типографской краской к странице, перестают казаться самодостаточными, когда и если мы помним, что их восприятие сопровождается движением глаз читающего, бессознательным движением языка и губ, иными неочевидными (нейро)реакциями. Этот микроуровень взаимодействия с текстом, нащупанный Джеймсом (и, разумеется, не только им) более ста лет назад, только сегодня становится предметом эмпирической разработки.

Не меньший интерес для современной литературоведческой рецепции представляет прагматическая проблематика верования (в лексиконе Пирса и Джеймса — *belief*). Профессор Оксфордского университета *Николас Гаскил* в названии своей статьи «The Will to Make Believe» соединяет формулировку из позднего трактата Джеймса «The Will to Believe» (1896) с расхожим выражением *make-believe*, означающим притворство, выдумку, игру воображения. Получается, что в контексте эстетического опыта *belief* (верование, убеждение) — это аналог *fiction* (вымышление, вымысел). Оба слова в трактовке философа-прагматиста подразумевают не представление о реальности, истинное или ложное, а действие, способ участия в реальности, формование отношения к ней и с нею. «Знаменитое высказывание Сэмюэла Тейлора Кольриджа о “добровольном воздержании от недоверия” (*willing suspension of disbelief*) привлекает наше внимание к тому, как странно ведет себя верование в контексте эстетического опыта, — поясняет Гаскил. — Читая, мы не то чтобы верим, но и не то чтобы *не* верим. Мы примериваемся к чувствам, мыслям и отношениям, в которые вводит нас рассказ или стихотворение, и в той мере, в какой мы позволяем им воздействовать на наш собственный опыт, экспериментируем с верованием как инструментом преобразования реальности» (с. 252).

Еще один мостик между Уильямом Джеймсом и современной литературной когнитивистикой и прагматикой строится с опорой на психологию внимания. Ранние исследования в этой области относятся еще к 1870–1880-м гг.; сегодня *attention studies* превратились в бурно развивающееся междисциплинарное поле. Понятно, что наше ощущение реальности зависит от качества внимания и его распределения. Внимание избирательно, всегда предполагает выбор, фокус и в этом смысле противоположно рассеянности (хотя и рассеянность, рассредоточенность — интересное и по-своему продуктивное состояние, которое Джеймс одним из первых попытался описать в «Принципах психологии»). Наше сознание, что-то замечая в мире, а что-то нет, подобно скульптору, вытесывающему фигуру из глыбы. *Эндрю Эпштейн* из Флоридского университета указывает в своей статье на тесную связь поэзии с процессами перцепции и на то, что поэты всегда были *внимательны к вниманию*. Можно даже сказать, что поэзия и есть форма внимания к миру и языку, описав таким образом ее важнейшую функцию в современном мире, где внимание — в остром дефиците.

Мысль Джеймса, таким образом, «просится» быть вписанной в контекст современности, как бы ни трактовать это скользкое понятие. *Стивен Мейер* (автор монографии о Гертруде Стайн, прилежной и своевольной ученице профессора Джеймса[3]) в статье «Модернизм по Джеймсу» связывает модернизм не с поиском новых художественных форм, а с распространением «радикального» эмпиризма,

3 *Meyer S.* Irresistible Dictation: Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science. Stanford: Stanford University Press, 2001. См. также: Cambridge Companion to Literature and Science / Ed. by S. Meyer. New York: Cambridge University Press, 2018.

готового иметь дело с множественностью и неопределенностью опыта. *Стефани Хокинс* из Университета Северного Техаса в статье «Уильям Джеймс и модернистская публичная сфера» отдает должное Джеймсу как публичному интеллектуалу и социальному философу характерно современной складки. Профессор Гамбургского университета *Дастин Брайтенвишер* сближает Джеймса с Хансом-Георгом Гадамером на почве общего интереса к «герменевтике страдания». *Том Дансер*, представляющий Университет Торонто, усматривает общность в позициях Джеймса и Бруно Латура, описывая ее так: человек в эпоху антропоцена утратил возможность воспринимать мир как пространство внешнее, созерцаемое «как из окошка», — вольно и невольно мы участвуем в мире, мы в нем «виноваты», — отсюда происходят радикальная неуверенность, растерянность перед лицом грозно нарастающих рисков.

Рубежи столетий — пришедшиеся на жизнь Уильяма Джеймса и на нашу жизнь — в этом отношении и впрямь схожи. Восемнадцатого апреля 1906 г. Джеймс проснулся в своем доме в Стэнфорде оттого, что кровать под ним ходила ходуном. Землетрясение оказалось не очень разрушительным и даже не слишком впечатлило жителей Калифорнии, чего нельзя было сказать о приезжем с северо-востока. В написанном по поводу пережитого тексте «О некоторых ментальных эффектах землетрясения» Джеймс размышлял о природе «катастрофического» опыта, от которого нельзя уклониться и с которым, следовательно, приходится справляться. Самой сложной, но и самой важной задачей в кризисной ситуации он полагал сохранение доверия к будущему, умение держаться «на переднем крае бегущей волны» (цит. по с. 85).

Венчает пестрый сборник статей «педагогическая» кода, очень заслуживающая прочтения. Из нее следует, что работу педагога Джеймс связывал с производством (а не только воспроизводством) знания и с пристальной саморефлексией участников диалога. Его главный педагогический принцип воплощен в императиве *Unclamp* (цит. по с. 392), подразумевающем работу по снятию блоков, избавление от ученического страха ответить неправильно, раскрепощение творческого потенциала.

Надеялся ли сам Джеймс на то, что исповедуемая им философия действия и взаимодействия, процесса и потока получит в дальнейшем применение и развитие? Надеялся и даже был в том уверен, полагаясь не столько даже на содержание, сколько на стиль своих сочинений. В мае 1907 г., сразу по прочтении верстки новой книги, — а это был знаменитый курс лекций «Прагматизм: новое название для некоторых старых методов мышления» — он написал брату письмо, в котором охарактеризовал свой опус как высказывание очень «искреннее» и если не особо оригинальное, то располагающее звучанием («голосом») сильным и резким: «Не удивлюсь, если лет через десять в книжке начнут усматривать нечто “эпохальное”, поскольку в торжестве предлагаемого в ней способа мысли не питаю ни малейших сомнений» (цит. по с. 115). Нам остается констатировать, что автор точно угадал будущее, промахнувшись, правда, лет на сто.

Глеб Коломиец

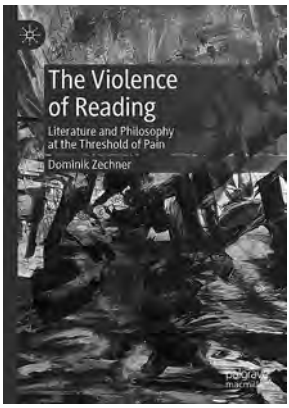
Как болит лингвистическое тело

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_311

Zechner D. The Violence of Reading: Literature and Philosophy at the Threshold of Pain.

Cham: Palgrave Macmillan, 2024. — IX, 212 p.

«Насилие чтения: литература и философия на пороге боли» — вторая книга доцента кафедры немецкого языка и литературы Ратгерского университета Доминика Цехнера[1]. Работать над нею автор начал в 2020 г. в рамках постдокторантуры в Пембрук-центре (Брауновский университет), специализирующемся на гендерных и феминистских исследованиях. И в оптике Цехнера есть пересечения с феминистской оптикой благодаря вниманию к материально-дискурсивным переходам внутри практик чтения, к телесности читателя и текста, ее конструированию и реконструированию, ее хрупкости и изначальной вовлеченности в широкие сети отношений.



Цехнер описывает свой общий замысел, отталкиваясь от концепции удовольствия от чтения, выдвинутой в одноименном эссе Ролана Барта (1973). Отделяя наполняющий позитивными ощущениями текст-удовольствие от эксцессивного текста-наслаждения[2], Барт фокусируется в своем анализе скорее на первом. Цехнер, напротив, обращается к болезненным и разрушительным аспектам чтения. В ряду терминов, которые он использует при рассмотрении воздействия текста на читателя, стоят ранение (*wound*), повреждение (*injury*), разрез (*cut, laceration*), кровотечение (*bleeding, hemorrhage*), пытка (*torture*) и, конечно, вошедшее в заглавие книги насилие (*violence*). Цехнер намерен прояснить темную «подноготную» удовольствия от чтения и показать, как работают травмирующие механизмы текста, — если не классифицировать, то во всяком случае описать многообразные формы, в которых реализуется этот болезненный аспект литературы.

Особое внимание в «Насилии чтения» уделяется отношениям между физической болью и ее «лингвистическим» аналогом, сопровождающим читательский опыт. Цехнер критикует тенденцию к противопоставлению боли и языка, возникшую в литературе после выхода книги американского филолога Элейн Скарри «Тело, испытывающее боль: созидание и разрушение мира» (1985). Основной ее

1 Его первая книга была посвящена теме конечности в творчестве Франца Кафки: *Zechner D.* Kafka und das Problem der Endlichkeit. Wien: Sonderzahl, 2024. К творчеству Кафки автор не раз обращается и в «Насилии чтения».

2 «Текст-удовольствие — это текст, приносящий удовольствие, заполняющий нас без остатка, вызывающий эйфорию; он идет от культуры, не порывает с ней и связан с практикой комфортабельного чтения. Текст-наслаждение — это текст, вызывающий чувство потерянности, дискомфорта (порой доходящее до тоскливости); он расшатывает исторические, культурные, психологические устои читателя, его привычные вкусы, ценности, воспоминания, вызывает кризис в его отношениях с языком» (*Барт Р.* Удовольствие от текста / Пер. с фр. Г. Косикова. М.: Ад Маргинем, 2025. С. 18).

тезис был в том, что опыт боли сопротивляется репрезентации и исключает языковое выражение (и наоборот). Боль, по мысли Скарри, лишена референта, внешнего по отношению к телу, ее ощущающего, и, следовательно, не отсылает к интерсубъективному миру, который находит выражение в языке[3]. Церхнер считает, что в этой концепции, во-первых, язык редуцируется к репрезентативной функции, а во-вторых, предполагается, что содержание (интерсубъективной) феноменальной реальности может без изменений переноситься в языковую. Его позиция, таким образом, состоит в том, что невыразимость опыта боли лишь подсвечивает изначальную дисфункцию языка как средства репрезентации и что язык выражает не феноменальную, а собственную, лингвистическую реальность, где можно обнаружить специфические формы боли.

Параллелизм феноменального и лингвистического продолжается и в размышлениях Цехнера о телесности, теле как носителе боли. Здесь он вновь подхватывает одну из тем «Удовольствия от текста»: Барт, отделяя физическое тело человека от эротического, находит в тексте «образ, анаграмму» первого и функции удовольствия и наслаждения, присущие второму, и тем самым формирует представление о специфической телесности текста[4]. Цехнер же населяет текст множеством лингвистических тел, которые производятся им и живут в нем. Устройство и способы функционирования таких тел не подчиняются логике феноменальной реальности — например, они выходят за пределы ограничений, заданных конечностью физического тела человека. Эти творимые, но нерушимые тела становятся носителями лингвистической боли, принимают на себя давление насилия, раны, повреждения и порезы, истекают кровью и страдают, и этот языковой опыт становится непременным компонентом любого чтения.

Но непосредственным объектом исследования Цехнера становится не телесность, а то, что он называет *сценой чтения*. Это понятие не получает четкого определения, однако можно предположить, что имеется в виду относительно завершенная часть литературного, драматического или кинематографического произведения, в которой происходит содержательное взаимодействие персонажа-читателя и персонажа-текста. Цехнер приводит примеры: служанка Франсуаза в романе Пруста «По направлению к Свану» плачет, читая описание симптомов в медицинской книге; студент Вальтер Клеммер в «Пианистке» Елинек читает письмо с мазохистскими фантазиями его преподавательницы фортепиано Эрики Кохут; главный герой «Душевных смут воспитанника Тёрлеса» Музиля с трудом продирается через страницу сочинения Канта и т.д. К сожалению, в «Насилии чтения» не указаны критерии, по которым можно судить о границах сцены чтения, ее составляющих, способах вовлечения в нее действующих лиц. Можно лишь, опираясь на примеры, констатировать, что она включает действие текста, которое преобразует читателя, зачастую на телесном уровне. Так, в сцене из пьесы Сэмюэла Хантера «Кит» текст оказывает целительное воздействие на корпулентного преподавателя-отшельника Чарли: Томас, миссионер христианской церкви «Новая жизнь», зачитывая вслух ученическое сочинение по литературе, устраняет болезненные симптомы сердечного приступа Чарли. Таким образом, для Цехнера текст становится действующим лицом (пожалуй, можно сказать: нечеловеческим действующим лицом) в сцене чтения, однако его действие не всегда столь благотворно, как в случае с «Китом». Цехнер делает акцент на механизмах принуждения и по-

3 *Scarry E.* The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World. New York: Oxford University Press, 1987. P. 5.

4 *Барт Р.* Указ. соч. С. 20–21, 75–76. См. также: *Логутов А.* Медиа-эротика Ролана Барта // Барт Р. Указ. соч. С. 89–95.

вреждения в сцене чтения, которые переплетаются и резонируют с удовольствием, о котором писал Барт.

Такой фокус исследования проявляет важный нюанс подхода Цехнера. Если Барт нередко пишет о своем читательском опыте и своих отношениях с языком[5], то для Цехнера важен имперсональный лингвистический опыт, который переживают скорее персонажи литературы или кино, когда читают, нежели реальные читатели. Исходя из его идеи разрыва между феноменальной и лингвистической реальностями, не вполне понятно, каким образом события, производящие лингвистические тела, могут затрагивать физическое тело читателя; текст едва ли может снять симптомы сердечного приступа реального читателя, но может заставить его плакать, как прустовская Франсуаза, или страдать и потеть, продираясь через кантовский текст, подобно юному Тёрлесу. В ряде случаев Цехнер ссылается на письма философов (например, Ницше) и писателей (например, Кафки), рассуждающих о чистых, предельных формах читательского опыта (с. 35–37, 51–53), но принцип изначального разрыва между феноменальной и лингвистической реальностями заставляет трактовать и эти документальные свидетельства как литературные сцены чтения. Таким образом, Цехнер устанавливает неравные отношения между насилием, которое текст осуществляет в лингвистической реальности, и насилием, которое он мог бы произвести в нашей повседневной жизни. Предмет исследования — механизмы лингвистического насилия — всецело принадлежит литературе как самостоятельной бессубъектной действительности. Правда, Цехнер иногда нарушает собственный принцип, перенося выводы о лингвистическом насилии на реальный читательский опыт[6], но эти локальные разрывы, пожалуй, все же не разрушают его концепцию.

Описанный подход обоснован источниками, на которые опирается Цехнер. Первостепенное значение для него имеют представители деконструктивизма — философы и литературоведы. Среди наиболее цитируемых авторов — Поль де Ман и Вернер Хамахер. Оба были знакомы с Жаком Деррида и, каждый по-своему, усвоили практику деконструирующего чтения. Де Ман и Хамахер имели и непосредственные связи: первый был одним из руководителей магистерской диссертации второго, а второй переводил работы первого с английского на немецкий[7]. От этого концептуального ядра протягиваются связи с крупными фигурами континентальной философии XX в.: Теодором Адорно, Вальтером Беньямином, Морисом Бланшо, Жилем Делёзом, Мартином Хайдеггером и др. Думается, именно эти влияния и объясняют цехнеровскую трактовку текста и языка как автономной реальности, в которой многие события происходят на доиндивидуальном или, во всяком случае, досубъектном уровне, и подход к литературе сквозь призму «смерти автора».

Еще одну небольшую, но важную для него группу авторов Цехнер объединяет под рубрикой «филологии боли». Прежде всего, это три исследовательницы, поразному подходящие к проблеме отношений боли и языка: Элейн Скарри, как уже сказано, настаивает на взаимоисключении боли и репрезентации как ведущей

---

5 См., например: *Барт Р.* Указ. соч. С. 15–16, 30–31, 60–61.

6 Так, о читательском опыте Тёрлеса он пишет: «…насилие чтения <…> аллегорически переносит себя на наше столкновение с текстом Музиля. В той мере, в которой аллегория чтения интерпеллирует нас и нашу сцену чтения книги под названием “Душевные смуты воспитанника Тёрлеса”, чистая избыточность этой аллегории ставит под сомнение онтологический статус текста наравне с его способностью к репрезентации» (с. 127).

7 *Глазова А.* Вернер Хамахер и его филологический трактат // Хамахер В. Minima philologica: 95 тезисов о филологии; За филологию. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2020. С. 17–19.

функции языка; историк философии эмоций Илит Фербер, опираясь на теорию языка Иоганна Гердера, констатирует неразделимость боли и языкового высказывания[8]; наконец, Джудит Батлер рассматривает язык как способ причинять боль и прослеживает способы его вовлечения в акты насилия[9]. Отталкиваясь от критики идей Скарри со стороны Фербер и Батлер, Цехнер выстраивает свою концепцию лингвистической боли, функционирующей в пространстве литературы.

Источником примеров сцен чтения для Цехнера служат прежде всего литературные произведения. Это по большей части немецкоязычные авторы, такие как Ингеборг Бахман, Эльфрида Елинек, Франц Кафка, Генрих Манн, Роберт Музиль, Георг Тракль, Пауль Целан и др. В число англоязычных литераторов вошли классики Герман Мелвилл, Эдгар По, Перси Шелли и др., а также современные авторы — Хан Ган, Сэмюэл Хантер, Дэниэл Мейсон и др. Французская литература представлена в «Насилии чтения» Марселем Прустом, Полем Валери и несколькими другими писателями. Таким образом, Цехнер в своем исследовании опирается в основном на модернистскую и современную европейскую и американскую литературу.

Описанные влияния и интересы обнаруживают множество нечетких, неочевидных взаимосвязей благодаря децентрированной композиции «Насилия чтения». Сам Цехнер так описывает структуру книги: она «написана таким образом, что в каждой главе прорабатывается самостоятельный аргумент, который можно без существенных потерь отделить от остального содержания книги. Однако, взятые вместе, главы образуют дугу (*arc*) устойчиво возрастающего давления, которое моя аргументация прилагает к проблемам репрезентации и репрезентируемости» (с. 29). Иными словами, шесть относительно самостоятельных глав книги должны по мере их прочтения углубить наше осознание разрыва между феноменальной и лингвистической реальностями. К этому можно добавить, что от начала к концу книги нарастает не только «давление на репрезентацию», но и уровень обсуждаемого в ней насилия: если в вводной главе чтение рассматривается как относительно невинная «аллегория кровотечения» (*allegory of bleeding*[10]), то в заключительной («Палки и камни»[11]) обсуждается проблема самоубийства как радикальной формы насилия, зафиксированной в литературном тексте. Это придает книге своего рода сюжетную динамику и подталкивает к последовательному ее прочтению.

В первой главе Цехнер описывает предмет исследования и свой подход к нему, а затем на трех примерах из современной англоязычной литературы (Мейсон, Хантер, Ган) показывает, как телесность читателя преображается в сценах чтения. Отношение персонажа-читателя к тексту, пишет Цехнер, создает лингвистическое тело, открытое для воздействия языка, которое по характеру скорее болезненно, чем благотворно. Слова ранят и рассекают это новообретенное тело: «Раскалывая телесную оболочку, подвергая тело воздействию языка другого (попросту говоря, воздействию *языка*), сцена чтения превращается в аллегорию кровотечения» (с. 23). Литературный образ чтения автор сравнивает с казнью, описанной Кафкой в рас-

8 См.: *Ferber I.* Language Pangs: On Pain and the Origin of Language. New York: Oxford University Press, 2019. P. 1–23.

9 См.: *Butler J.* Excitable Speech: A Politics of the Performative. New York: Routledge, 1997. P. 1–8.

10 Название главы отсылает к «аллегориям чтения» де Мана. В четвертой главе появятся еще «аллегории разведения» (*allegories of breeding*) разновидностей насилия (с. 101–103).

11 Отсылка к распространенному в англоязычном мире детскому двустишию: «Sticks and stones may break my bones / But words will never hurt me» («Палки и камни могут меня покалечить, а слова не причинят мне боли»).

сказе «В исправительной колонии». Когда машина вырезает на теле осужденного «заповедь», которую тот нарушил, чтение — уже не визуальный акт, а мучительный опыт, который сначала разделяет телесное единство («раскалывая» и раскрывая тело для воздействия языка), а затем вновь собирает его через синтезы переживаний боли, обеспечивающих интериоризацию текста телом, — здесь Цехнер опирается на идеи Хайдеггера и Беньямина о чтении как собирании (*die Sammlung*). Образ из рассказа Кафки здесь трактуется как материализация или наглядное представление механизмов насилия, которые литература связывает с чтением.

Во второй главе («Наплачь мне читателя»[12]) Цехнер обсуждает несводимость чтения к удовольствию: «Ссылки на *plaisir du texte* [фр. удовольствие от текста. — *Г.К.*], которыми изобилует литературная критика второй половины XX в., пожалуй, слишком поспешно помещают чтение в пределы действия принципа удовольствия, пренебрегая возможностью рассмотреть сцену чтения как сцену непрерывного насилия» (с. 35). Вслед за Кафкой, который связывал процесс чтения с рядом болезненных метафор, заканчивающихся метафорой самоубийства, Цехнер трактует чтение как процесс уничтожения феноменального субъекта, ведущий к появлению лингвистического тела. Отсюда выводится неразрывная связь между чтением и насилием — ее он прослеживает через тему слез, которая указывает на неочевидный резонанс между письмом Пруста и Ницше.

В первом случае речь идет об эпизоде из романа «По направлению к Свану». Судомойка, работающая в семье Марселя, по ночам страдает болезненными приступами «послеродовой горячки». Мать Марселя посылает служанку Франсуазу (которая постоянное третирует судомойку) в библиотеку за медицинской книгой с описанием лечения приступов. Франсуаза исчезает на час, пока судомойка кричит от боли. Наконец Марсель обнаруживает Франсуазу в библиотеке, где та заливается слезами жалости над описанием симптомов заболевания. Вернувшись к постели судомойки и столкнувшись с симптомами непосредственно, Франсуаза теряет всякие признаки сострадания[13]. В этой сцене чтения Цехнер выдвигает на первый план тот факт, что промедление Франсуазы и ее слезы, пролитые над книгой, сами по себе оказываются актом насилия над судомойкой, своего рода пыткой. Кроме того, продолжая идеи де Мана и Хамахера о том, что литературное произведение является аллегорией собственного прочтения, в которой невозможно различить буквальный и переносный смыслы (и, следовательно, предложить окончательное, верное прочтение произведения), Цехнер трактует слезы Франсуазы как аллегорию этой невозможности, фундаментальной несостоятельности акта чтения, которая вызывает в читателе горечь и боль[14].

Вторая сцена чтения со слезами на глазах разворачивается в письме Ницше к писателю и музыканту Петеру Гасту (1882), в котором философ рассказывает о том, что не может читать стихотворение Лу Саломе «К боли» («An den Schmerz»), не плача. Цехнер отмечает, что за слезами Ницше скрывается желание прочесть стихотворение безболезненно, но это желание постоянно откладывается, потому что боль в акте чтения непреодолима, неисцелима. Два этих примера позволяют

---

12 *Cry me a reader* — отсылка к англоязычной идиоме *Cry me a river* (дословно — «наплачь мне реку»), предполагающей саркастическое отношение или недоверие к чьим-либо жалобам или выражению горя.

13 См.: *Пруст М.* В поисках утраченного времени. Кн. 1: По направлению к Свану / Пер. с фр. Н. Любимова. М.: Худож. лит., 1973.

14 См. также: *Ман П. де.* Чтение (Пруст) // Ман П. де. Аллегория чтения: фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург: Изд-во Ур. ун-та при участии Ин-та гуманит. практик CEU, 1999. С. 90–97.

Цехнеру трактовать чтение как своего рода мазохистский опыт, в котором удовольствие откладывают ради погружения в стихию страдания. Обращение к «Венере в Мехах» Захер-Мазоха и «Пианистке» Елинек подготавливают читателя к следующей главе, где чтение и мазохизм связываются непосредственно.

В главе «Обещание забвения» Цехнер рассматривает обещание как элемент риторики, свойственной литературному мазохизму. Отталкиваясь от делёзовского противопоставления садистского языка императивов и мазохистского языка убеждения, он стремится показать, что в последнем риторика строится на противоречивом речевом акте обещания, который на одном уровне отсылает к памяти (необходимо помнить об обещании, чтобы сдержать его), а на другом — к забвению (которое, по мнению Цехнера, одновременно и отменяет, и утверждает данное обещание). Центральным предметом анализа здесь становится знаменитый мазохистский договор, который подписывает Северин в «Венере в мехах». Цехнер отмечает ряд противоречий, организующих текст договора: во-первых, тот, кто подписывает договор, теряет свою идентичность (Северин становится Григорием) и, следовательно, перестает быть тем субъектом, который подписал договор и может его исполнить; во-вторых, договор делает своего субъекта объектом (Северин становится «неограниченной собственностью»[15] Ванды), но объект не может обладать субъектностью, необходимой для исполнения договора; в-третьих, договор включает в себя обещание забыть все, что пережил Григорий, в случае его обратного превращения в Северина и, следовательно, забыть подписание договора и связанные с этим обязательства; наконец, договор Северина и Ванды не может иметь реальной юридической силы и поэтому по сути своей представляет собой обещание, обрамленное псевдоюридическим ритуалом. «Мазохистский договор с неизбежностью деконструирует сам себя», — заключает Цехнер (с. 80).

Средством такой деконструкции становится переплетение обещания и забвения, пронизывающее риторику мазохизма. Эти отношения Цехнер исследует, обращаясь к концепции «диких обещаний» (*wild pormises*), выдвинутой Хамахером при обсуждении «Левиафана» Гоббса, антропологической идее Ницше о животном, смеющем обещать, а также рассуждениям Хайдеггера и Бланшо о забвении. Этот анализ показывает, что забвение и память структурно близки, различаются лишь их способы функционирования, а следовательно, обещание, обращаясь к ресурсам памяти для своего исполнения, в то же время опосредованно задействует забвение. Будучи перформативным речевым актом, обещание вообще и мазохистское обещание в частности, по мнению Цехнера, проявляет тенденцию к самоуничтожению языка, залегающую в его глубинных основаниях.

В четвертой главе («Трансцендентальный мазохизм») автор расширяет анализ мазохистских сцен чтения, обращаясь к первому роману Роберта Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса». Задача главы сформулирована так:

> В противовес идее о том, что замысел романа Музиля направлен на описание сцен садомазохистских эксцессов, моя аргументация сосредоточивается на сцене чтения, которая опосредует различные потенциалы насилия, заключенные в романе. <…> Аллегория чтения <…> раскрывает характер связи между формальными принципами композиции и насильственными действиями, ее наполняющими. Каковы бы ни были проявления насилия, описанные в романе, он обнаруживает условие их возможности в абстрактном насилии, которое первоначально учреждает форму романа. В случае Канта, предмета читательских предпочтений Тёрлеса, абстрактным принципом становится закон практического разума. История воспитанника про-

15 *Захер-Мазох Л. фон.* Венера в мехах / Пер. с нем. М.: РИК «Культура», 1992. С. 104.

> читывается <...> как взгляд на насильственную структуру практического разума как такового (с. 99).

Для этого Цехнер помещает роман Музиля в контекст характерного для модернистской литературы поджанра «институционального романа» (*novel of the institution, Institutionenromane*)[16], в котором различные формы насилия обнаруживаются как в вертикальных отношениях между учителями и подопечными, так и в горизонтальных отношениях между учениками. В романе Музиля доминирует горизонтальное насилие, прежде всего в сценах травли Базини, одного из соучеников Тёрлеса. Однако, по мнению Цехнера, эти элементы повествования не исчерпывают тему насилия, которое обнаруживается и в сценах чтения. Парадигмальным примером становится небольшой эпизод, где Тёрлес с большими усилиями продирается через текст «Критики практического разума», ничего не понимая, скрежеща зубами и все же продолжая этот болезненный опыт чтения, который Цехнер называет текстуальным мазохизмом. По его мысли, в этой форме насилия концентрируются те установки образовательной институции, которые становятся благодатной почвой для роста разнообразных форм вертикального и горизонтального насилия.

Анализ ряда аналогичных сцен чтения приводит Цехнера к мысли, что сочинение Канта выбрано Музилем не случайно. Обратившись к его тексту, Цехнер обнаруживает в нем два понятия боли. Первое — эмпирическая боль, связанная с уклонением от неприятных объектов, — принадлежит к сфере практических предписаний. Второе связано с самим моральным законом, который, непосредственно определяя волю, обуздывает склонности и вызывает чувство, уподобленное у Канта боли, — *Schmerz*[17]. Эта боль, по мнению Цехнера, имеет априорный характер; кантовский моральный субъект постоянно совершает самоистязание, которое Цехнер, воспользовавшись термином Хамахера, и называет трансцендентальным мазохизмом. Сцена чтения Канта у Музиля, таким образом, сталкивает два регистра насилия — эмпирическое насилие над Базини и априорное насилие морального закона — и показывает, что второе является онтологическим условием первого. Этот приоритет трансцендентального насилия над эмпирическим Цехнер предлагает распространять на все сцены чтения.

Кантианская тема продолжается в пятой главе («Возвышенные страдания»), посвященной отношениям боли и репрезентации. Полемизируя со Скарри и соглашаясь с Фербер, автор помещает боль в основание языка и берется показать ее непосредственную связь с репрезентацией. Для этого он использует комментарии де Мана к кантовской аналитике возвышенного. Де Ман трактует возвышенное как нечто, что превышает способность воображения представить это нечто в виде конечного, наглядного объекта. Столкновение с этим ограничением воображения причиняет субъекту боль, но из нее рождается специфическое удовольствие от возвышенного. Поскольку эта боль лишена эмпирического содержания, де Ман считает целесообразным локализовать ее в порядке языка. Вот почему Цехнер называет такую боль лингвистической. Это боль самого языка, которая отмечает разрыв между феноменальным и лингвистическим содержанием.

---

16 Термин немецкого литературоведа Рюдигера Кампе, обозначающий романы, действие которых разворачивается в образовательной институции вроде частной школы или пансионата и, в отличие от романов воспитания, охватывает короткий период юношеского возраста. См. с. 101; см. также: *Campe R.* Kafkas Institutionenroman: Der Proceß, Das Schloß // Gesetz. Ironie: Festschrift für Manfred Schneider / Hg. von R. Campe, M. Niehaus. Heidelberg: Synchron, 2004. P. 197–208.

17 В переводе Н.М. Соколова — «страдание» (*Кант И.* Критика практического разума // Кант И. Собр. соч.: В 8 т. / Пер. Н.М. Соколова. М.: Чоро, 1994. Т. 4. С. 460–461).

Эту мысль иллюстрирует ряд примеров, среди которых выделяется дневниковая запись Кафки от сентября 1917 г.: в ней отмечается, что у писателей есть удивительная способность одновременно переживать боль и писать о ней. Однако отраженная в литературе боль, по мнению Кафки (и Цехнера), не тождественна эмпирической. Это удвоение боли отрывает ее от переживания и воспроизводит в форме некоего языкового избытка, который не имеет ничего общего с реальным переживанием, но в то же время и не является ложью. Выявленный механизм, как считает Цехнер, действует по тому же принципу, что и лингвистическая боль, обнаруженная де Маном в кантовской аналитике возвышенного. Этот и другие примеры позволяют ему перевернуть подход Скарри и показать, что репрезентацию следует трактовать не как полноценный перенос содержания из эмпирической действительности в языковую, а как конструирование специфически языковых референтов, опосредованное опытом лингвистической боли.

Последняя глава, можно сказать, радикализует идею «смерти автора»: Цехнер рассматривает отношение текста к буквальной, а не фигуральной гибели его создателя. Анализ опирается на своего рода метонимию, которая прослеживается между телом текста (корпусом текстов) и физическим телом автора. Телу текста, по мнению Цехнера, свойственна определенная анатомия — у него есть свои раны, разрывы и травмы: «Процесс чтения разглядывает по необходимости израненную кожу языка, исследует его разломанное, иссеченное тело — будь то мертвец (*corpse*) или израненное существо на последнем издыхании» (с. 164).

Центральным сюжетом главы становится самоубийство американского поэта Джона Берримена (настоящее имя — Джон Аллин Смит), который 7 января 1972 г. сбросился с моста над Миссисипи в Миннеаполисе. Цехнер рассматривает жизнь и творчество поэта оригинальным способом — сквозь призму посвященной памяти Берримена песни *John Allyn Smith Sails* группы *Okkervil River* (автор слов — Уилл Шефф, 2007). Проведя риторический анализ многослойного, богатого отсылками литературного-музыкального текста, Цехнер приходит к выводу, что ключевой прием, раскрывающий отношение между мертвым автором и пережившими его текстами, — прозопопея. Подобно тому как Шефф наделяет текст своей песни речью погибшего Берримена, всякий литературный текст производит говорящее лингвистическое тело, которое отделено от реальных физических тел (автора, читателя, реального лица, введенного в литературное повествование, и т.п.) и существует по собственным принципам. Для Цехнера важнейшим из них становится преодоление конечности физического тела: лингвистическое тело потенциально бессмертно, и поэтому текст переживает своего автора. Будучи произведением лингвистической реальности, этот призрак, живущий в литературе, может говорить о своей смерти, но она не имеет ничего общего с действительной смертью автора текста. Прозопопея описанной разновидности, по Цехнеру, наглядно демонстрирует непреодолимый разрыв между феноменальной и лингвистической реальностями и коллапс репрезентативной функции языка, который сопровождает всякое (литературное) высказывание и воспроизводится в каждом прочтении текста.

Показательно, что рецензируемая книга лишена заключительной части. Этот внезапный обрыв, вероятно, связан с желанием автора воспроизвести самоубийство лингвистического тела, которому посвящена шестая глава: вместо того чтобы перечислить ключевые наблюдения и подвести итог, Цехнер оставляет читателя наедине с молчанием, в котором продолжает жить лингвистическое тело «Насилия чтения».

Изложение основных сюжетов книги позволяет увидеть некоторую неопределенность в понимании насилия ее автором. Как и «сцена чтения», это понятие не получило четкого определения, и не всегда ясно, как центральные темы отдельных

глав соотносятся с заглавной проблемой книги. Так, первая и пятая главы посвящены прежде всего боли, а шестая — смерти. Можно было бы предположить, что эти и подобные им феномены являются для Цехнера если не синонимами, то признаками насилия, однако, вероятно, даже в лингвистической реальности не всякая боль или смерть насильственна. Непроясненность ключевого понятия затрудняет восприятие авторской аргументации.

В этой связи возникают и вопросы к предполагаемой взаимосвязи механизмов насилия, которые выявляет Цехнер. Как конструирование и разрушение лингвистического тела, описанное в первой главе, соотносится с вызовом духа умершего автора посредством прозопопеи, имеющим ключевое значение для последней главы? Какую роль риторика мазохизма из третьей главы может сыграть в институциональном насилии морального закона, описанном в четвертой? С одной стороны, децентрированная композиция книги и деконструктивистский подход ее автора предостерегают от постановки подобных вопросов, как и от требования строгих классификаций (например, механизмов насилия). С другой стороны, отсутствие в книге четких структурных связей вступает в противоречие с ее унифицирующим заглавием. Возможно, книге все же пошло бы на пользу аккуратное прослеживание резонансов между описанными в ней прецедентами насилия и боли, сколь бы сингулярными и несводимыми друг к другу они ни были.

Еще один спорный момент связан с разделением феноменальной и лингвистической реальностей, задающим общий ход мысли Цехнера. Здесь остается непроясненным способ перемещения читателя между двумя реальностями — или, скажем так, временного растворения субъективности физического читателя в бессубъектной реальности текста. Это позволяет поставить в отношении авторского подхода своего рода психофизическую проблему: каким образом практика чтения переносит нас из феноменального мира в пространство чистой литературы и как мы возвращаемся обратно, обогащенные новыми знаниями и переживаниями? Пожалуй, было бы нелишне отдельно обсудить этот вопрос в книге — или деконструировать противопоставление феноменального и лингвистического.

Несмотря на возникающие по прочтении вопросы, «Насилие чтения» дает богатый материал для размышлений и немало плодотворных интерпретаций как философских, так и литературных произведений. Раскрытие Цехнером болезненных оснований удовольствия от текста позволяет шире взглянуть на литературную практику и теорию, обратив внимание на повсеместное присутствие боли и насилия даже в самых жизнерадостных по тону произведениях.

Вера Мильчина

«Не как обычный славист...»

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_320

Depretto C. Littérature, sciences humaines, pratique diariste: essais sur la culture de la période soviétique.

Paris: Eur'Orbem Éditions, 2025. — 416 p. — (Texte(s)).

Слова, которые я поставила в название своей рецензии, принадлежат одной моей европейской (не французской) коллеге, прекрасному историку, занимающемуся историей России и Советского Союза. Она любит спрашивать у меня про свои статьи: «Скажите, но ведь правда это написано не так, как пишут обычные слависты?» «Обычный славист» играет здесь роль «обычного порошка» из рекламы средств для стирки как некий абстрактный эталон чего-то неэффективного и вторичного. Я — совершенно искренне — заверяю коллегу, что обычному слависту до нее очень далеко. И то же самое я могу сказать о книге почетного профессора русской литературы университета Сорбонна Катрин Депретто «Литература, гуманитарная наука, дневниковое письмо: статьи о культуре советского периода».

Тут нужно сразу сделать два предупреждения-дисклеймера: во-первых, налицо некоторый конфликт интересов, состоящий в том, что мы с Катрин Депретто дружим уже добрых три десятка лет и я переводила ее книгу «Формализм в России: предшественники, история, контекст», выпущенную «Новым литературным обозрением» в 2015 г. А во-вторых, я вовсе не исследователь литературы советского периода, а только, если можно так выразиться, ее потребитель и, отчасти, сформированный ею продукт. Но надеюсь, что ни то ни другое не помешает мне рассказать о новой книге Депретто, а также поразмышлять о проблемах, встающих перед исследователем не собственной, а чужой, иноязычной литературы.

В работе такого исследователя большое место неизбежно занимает своего рода резюмирование того, что сделано исследователями на языке изучаемой литературы: в случае французского слависта — того, что сделано исследователями русской литературы на русском языке; эта резюмирующая, отчасти компилятивная часть адресована в первую очередь французам, не имеющим доступа к такой литературе хотя бы по причине незнания русского, и очень для них полезна. Но для того чтобы не быть «обычным славистом», нужно непременно привнести что-то свое, такое, чего эти российские исследователи не знают, — или архивный документ, или интерпретацию текста, или, что не менее важно, остраненный взгляд (это особенно актуально в данном случае, потому что Катрин Депретто — исследователь русского формализма, и понятие остранения, которое она переводит как *défamiliarisation*, для нее наполнено особенно глубоким смыслом). Так вот, все это, хотя и в разной пропорции, есть в книге Депретто. В нее вошли статьи разных лет; самая ранняя, посвященная распространению в России книги Соссюра «Курс общей лингвистики», была опубликована в 1986 г.; самая поздняя, о Лидии Гинзбург, — в 2021-м. В том, что касается ранних статей, это, конечно, создает некоторую проблему: не-

смотря на величайшую библиографическую оснащенность автора (список литературы на разных языках занимает 60 страниц), работы, вышедшие значительно позже, в книге не учтены или просто коротко обозначены в позднейших примечаниях. Но это ничуть не умаляет ценности самих этих статей, и, например, статья 1986 г., часть которой посвящена переводчику Соссюра Александру Ильичу Ромму (одна из первых, после работы М.О. Чудаковой и Е.А. Тоддеса 1981 г., публикаций об этом долгие годы прочно забытом филологе), не утратила своего значения и сейчас[1].

Но, пожалуй, самая сильная сторона книги Депретто для читателя-нефранцуза — не только и не столько в открытии новых фактов, сколько в подходе, угле зрения. Этот угол зрения заявлен уже на первой странице, в предуведомлении от автора:

> Долгое время культуру советского периода (1917–1991) изучали преимущественно в аспекте политическом, рассматривая в первую очередь отношения между творцами и властью в терминах порабощения и репрессий. В этой перспективе культурная сфера представала исключительно как объект идеологической обработки со стороны государства; что же касается творцов, истинных «инженеров человеческих душ», они считались не более чем простыми винтиками системы, выполнявшими пропагандистские задания партии. При таком подходе история советской культуры сводилась, во всяком случае для определенных периодов, к рассказу о политике властей в сфере литературы, к рассмотрению партийных резолюций, «идеологических кампаний», запретов и преследований. Что же до разрешенной художественной продукции, считалось, что она характеризовалась беспрецедентным единообразием, следствием главенства единственного допустимого «творческого метода» — социалистического реализма, и полным отсутствием творческой свободы (с. 11).

При этом, замечает Депретто, гораздо меньше внимания уделялось тому, как сами творцы переживали в своем повседневном быту этот репрессивный режим. Исследовательницу же интересует прежде всего именно это: неслучайно уже в самом названии сборника упоминается не «советская культура», а «культура советского периода» (выражение, предложенное, как указывает Депретто, М.О. Чудаковой). В книге рассматриваются прежде всего авторы, которые не принадлежали полностью ни к официальной, ни к запрещенной сфере и которые, каждый на свой лад и в своей пропорции, искали компромисса между собственными убеждениями и необходимостью не только выживать в условиях террора, но и доводить свое творчество до публики. Неслучайно за посвящением книги памяти покойного мужа исследовательницы, историка советского рабочего движения Жана-Поля Депретто (1952–2023), следует другое посвящение: в конце предисловия Катрин Депретто говорит, что своей книгой стремится «почтить всех тех, кто, невзирая на преследования и террор, пытался сохранить силу мысли и творчества» (с. 14).

Книга состоит из трех частей. Первая называется «Творить под давлением в Советском Союзе: институционные рамки и индивидуальные практики». Она начинается с общего рассказа о ситуации: что такое социалистический реализм, что такое советская цензура. Пожалуй, эта часть в наибольшей степени адресована скорее

---

1 Между прочим, в новейшей статье о нем (*Чёрный А.В.* Александр Ромм о проблеме художественного перевода: неизвестные страницы литературной полемики 1920-х годов // Литературоведческий журнал. 2025. № 2(68). С. 201–224), вообще говоря весьма обстоятельной и подробно документированной, работа Депретто не упоминается: лишнее доказательство того печального факта, что нередко исследователи разных стран работают параллельно, не зная друг о друге.

французскому, чем российскому читателю, знакомому с богатой литературой на эту тему. Но и здесь уже внятно звучит именно та главная тема, которая заявлена в авторском предуведомлении: если сводить всю литературу советского периода или даже 1930–1940-х гг. к социалистическому реализму, то это понятие начинает играть роль «эпистемологической ширмы», а исследователи становятся пленниками термина и всего, что желала вложить в него советская власть (с. 30). Между тем эстетическая продукция периода, когда номинально главенствовал соцреализм, была гораздо шире, и это проявлялось отнюдь не только в неподцензурных произведениях, писавшихся в стол. Эту мысль Депретто демонстрирует на четырех конкретных примерах — анализах кинофильма Александра Довженко «Щорс», «психоаналитической автобиографии» Михаила Зощенко «Перед восходом солнца», первого конформистского романа Юрия Трифонова «Студенты» и восприятия заграницы в путевых заметках Александра Твардовского. Произведения, как нетрудно заметить, очень разные и нисколько не оппозиционные по отношению к власти. И тем не менее в каждом из них исследовательница находит то, что хотя бы минимально отступало от соцреалистического канона. Ее интересует в первую очередь именно соотношение (тоже очень разное) советского и несоветского, официального и неофициального, подцензурного и выходящего за рамки цензурных предписаний (в главе, посвященной советской цензуре, Депретто также подчеркивает важность бесконечного ряда случаев, когда авторы, с одной стороны, включали механизмы самоцензуры, но, с другой, оказывали цензуре сопротивление, хотя чаще всего пассивное, состоявшее в поиске обходных путей и способов уклонения от «руководящей линии партии»).

Вторая часть носит название «Гуманитарные науки и советский хронос: русская филология XX века между современностью и отступлением в прошлое». Она тоже начинается с общего вступительного раздела — рассказа о судьбах русской филологии в прошедшем столетии. Речь идет преимущественно о периодах расцвета — во-первых, о «замечательном десятилетии» (1919–1929) с его параллельным развитием и одновременно противостоянием питерского ОПОЯза и Московского лингвистического кружка, а во-вторых, о Московско-тартуской школе 1960-х гг. Однако эти эпохи приобретений не заслоняют многочисленных потерь. В этой части Депретто прежде всего уделяет внимание тому, в какой степени «советский хронос», политический климат эпохи, оказывал деформирующее влияние на работу филологов. Исследовательница подчеркивает: осознание этих деформаций необходимо вовсе не для того, чтобы в чем-то упрекнуть ученых прошлого, но, напротив, чтобы подчеркнуть, в каких сложных условиях им удавалось работать. Сквозная тема этого раздела — попытки ученых удержаться на международном уровне, сохранить контакты с мировой наукой и частые неудачи на этом пути, обуславливавшие отставание от этой науки на несколько лет, а то и на несколько десятилетий.

В разделе пять глав. В двух речь идет как раз об отставании «советского хроноса» от хроноса всеобщего: первая, о которой я уже упомянула, посвящена распространению и обсуждению в 1920-е гг. «Курса общей лингвистики» Соссюра: первое издание книги на французском вышло в 1916 г., а перевод — в 1933 г.; однако на протяжении 1920-х гг. книгу активно обсуждали устно и письменно, так что в такой допечатной форме она все-таки принимала участие в научной жизни; история этих обсуждений подробнейшим образом описана в главе. Там же рассмотрена и судьба первого переводчика «Курса» А.И. Ромма (брата знаменитого кинорежиссера), чей перевод остался незаконченным и неопубликованным. Гораздо сильнее разрыв в «хроносах» повлиял на судьбу книги Бахтина о Рабле: по мнению Депретто, она была написана в первом варианте (диссертация 1946 г.) как

реплика в споре о Рабле между французским филологом Абелем Лефранком, который считал Рабле «реалистом» и подыскивал для его персонажей реальные прототипы, и австрийским лингвистом Лео Шпитцером, который, напротив, считал Рабле мастером «буффонного ирреализма». Бахтин, видевший в Рабле наследника народной смеховой культуры, принял сторону Шпитцера, но книга его увидела свет лишь в 1965 г., на Западе же стала известна еще позже, причем была воспринята в основном как теоретическая, а во многих случаях еще и как марксистская. «Раблезианский» филологический контекст, который Депретто восстанавливает в своей статье, при этом был прочно забыт, тем более что и спор с Лефранком к этому времени потерял свою актуальность.

Темы еще трех глав этого раздела — «советский Пушкин» 1930-х гг.; история толстоведческих работ Бориса Эйхенбаума и, наконец, очерк жизни и творчества Юлиана Оксмана. В главе о советском Пушкине исследовательница уделяет особое внимание рождению в рамках «академического марксизма» такого понятия, изобретенного и активно использовавшегося именно на советской почве, как «историзм». Термин этот теснейшим образом связан со специфическими советскими обстоятельствами 1930-х гг. и необходимостью представить Пушкина не только гениальным писателем, но и гениальным историком, исповедующим принципы реализма и народности; Депретто специально оговаривает, что переводит его словом *historisme* за неимением лучшего, но во многих случаях предпочитает транскрипцию *istorizm*, выразительно «остраняющую» это советское изобретение 1930-х гг.[2] Что же касается отношения Пушкина к истории, то здесь исследовательница присоединяется к А.А. Долинину, который в давней (1999) статье показал, что вполне традиционное понимание исторического процесса как подчиняющегося воле Провидения было Пушкину ближе, чем исторические концепции Минье или Тьерри, от которых, если верить советским авторам 1930-х гг., было уже рукой подать до Энгельса и классовой борьбы.

Глава об Эйхенбауме написана под очевидным влиянием ставшей уже классической работы Е.А. Тоддеса «Б.М. Эйхенбаум в 30–50-е годы (К истории советского литературоведения и советской гуманитарной интеллигенции)», впервые опубликованной в 2002 г. В ней Тоддес предложил для описания тех механизмов, которые лежали в основе взаимоотношений советского гуманитария (в частности, Эйхенбаума) с режимом, два термина: интериоризация и адаптация. Ценность главы в том, что Депретто показывает, как именно происходил этот процесс, на примере работы Эйхенбаума над произведениями Толстого, — работы, которую он вел всю жизнь, — и как изменялись, но не исчезали окончательно те инструменты формального анализа, которые Эйхенбаум применил в своей первой книге о Толстом («Молодой Толстой», 1922). Наконец, те же механизмы совсем иначе функционировали в случае Оксмана, который начинал как убежденный коммунист и советский функционер и пересмотрел свое отношение к советской власти только после страшных десяти лет в сталинских лагерях (сам он говорил наполовину в шутку, но наполовину и всерьез, что пяти лет было бы мало). Оказавшись на свободе и вернувшись к научной жизни, Оксман не просто занимался архивными публикациями и комментированием русских писателей XIX в., но также поддерживал кон-

2 Замечу, что в обширной библиографии, приложенной к недавней монографии В.В. Турчаненко и Д.М. Цыганова «“Пушкин наш, советский!”: очерки по истории филологической науки в сталинскую эпоху (Идеи. Проекты. Персоны)» (М.: Новое литературное обозрение, 2025), эта работа Депретто, впервые опубликованная в 2008 г. на русском языке в специальном выпуске журнала «Russian Literature», не упомянута.

такты с зарубежными коллегами-славистами[3] и не по одним лишь научным вопросам; он разоблачал доносчиков, по чьей вине в сталинское время многие люди оказались в лагерях, он передал на Запад неопубликованные стихи Мандельштама и «Реквием» Ахматовой, за что поплатился увольнением из Института мировой литературы и изгнанием из Союза писателей. Однако Депретто рисует не благостную икону; в Оксмане, как и во всех других персонажах сборника, ее интересует сочетание несоветского с советским: человек бесстрашный и независимый, он при необходимости становился «лукавым царедворцем» (пушкинские слова, примененные к нему Ю.М. Лотманом) и пускал в ход свои связи с партийными начальниками, а в научной работе оставался верен, по крайней мере в выборе сюжетов исследования, принципам «советской доксы» (приоритетное внимание к общественно-политической тематике).

И наконец, то же сочетание советского и несоветского, влияние идеологии на человека и попытки человека противостоять ей, удачные или не очень, анализируются в третьей части книги, посвященной эго-документам советского периода. Она начинается с разговора о «советской субъективности», а кончается главой о прозе Лидии Гинзбург, без чьих статей «Поколение на повороте» (1979) и «Заодно с правопорядком...» (1980) не может, разумеется, обойтись разговор о советской «интериоризации» и мимикрии, о «завороженности властью» и «приспособляемости к обстоятельствам». Что же касается отражения в дневниках «советской субъективности», то, отдавая должное работам Йохена Хелльбека[4], Депретто, однако, не соглашается с тем, что эта субъективность, выражавшаяся в том, как авторы дневников подстраивали себя к официальным стандартам, позволяет считать их не только жертвами тоталитарного режима, но и в определенной мере его соучастниками. Конечно, они «формовали» себя сами, и механизмы этой «формовки» достойны самого пристального изучения, но подобное закабаление самих себя есть также следствие тоталитарной системы.

Книга Катрин Депретто — внешне очень скромная, как скромен и ее автор. Здесь нет экспонирования броских лозунгов и жонглирования яркими терминами, каждый тезис здесь дотошно подтверждается ссылками на всевозможные научные исследования, как на русском, так и на английском и французском языках. Я бы обозначила жанр этой книги как «умный синтез» того, что написано о том или ином феномене советской литературы как внутри России, так и за ее пределами. Характерно, что библиографический список в конце книги устроен не так, как принято у нас: сначала книги на русском языке, а затем — на языках европейских; нет, здесь все они транскрибированы латиницей и идут подряд; понятно, что эта особенность чисто формальная: в книге, адресованной французам, бессмысленно помещать названия книг кириллицей, но в данном случае особенность эта, как мне кажется, обретает символический смысл. Катрин Депретто знает о литературе советского периода много такого, что неизвестно людям со стороны, причем не только французам, но, пожалуй, и многим русским исследователям, особенно молодым. Например, рассказывая о деятельности Оксмана по разоблачению сталинских доносчиков и упомянув одного из них, Якова Эльсберга, она вспоминает о том, что статья о нем в Краткой литературной энциклопедии была подписана псевдонимом Г.П. Уткин (с. 234), а говоря о самой этой энциклопедии, замечает, что сей-

3 В приложении к этой главе Депретто публикует письмо Оксмана к знаменитому французскому слависту Андре Мазону из архива Мазона, хранящегося в парижском Институте славянских исследований.

4 См.: *Хелльбек Й.* Революция от первого лица: дневники сталинской эпохи. 3-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

час трудно представить, насколько она нарушала официальные нормы и в выборе персонажей, и в характеристике некоторых «сомнительных» авторов (с. 235). Но это знание изнутри сочетается с трезвым взглядом снаружи, а уважение к фактам — с умением подойти к этим фактам концептуально, и такая двойная оптика представляет, как мне кажется, одну из главных ценностей работы Депретто. Конечно, в первую очередь она адресована французам, что совершенно естественно для книги, написанной на французском. Но русские читатели, которые ее прочтут, не только узнают много ценных подробностей, но смогут получить удовольствие от спокойного, умного и эрудированного рассказа о «культуре советского времени».

Мартина Мекко

Роман Якобсон в Нью-Йорке

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ СОССЮРА И МЕЖДУНАРОДНАЯ ЛИНГВИСТИКА ВО ВРЕМЯ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_326

Testenoire P-Y. Les cours de Roman Jakobson à l'École libre des hautes études. New York, 1942–1946.

Berlin: De Gruyter, 2025. — 450 p. — (Études de linguistique française).

Книга Пьера-Ива Тестенуара «Курсы Романа Якобсона в Свободной школе высших исследований. Нью-Йорк, 1942–1946» является значительным вкладом в изучение работ Якобсона и в целом в историю лингвистики и славистики второй трети XX в. Несомненно, Якобсон занимает в этих дисциплинарных полях особое место благодаря исключительному богатству его научного наследия и теоретико-методологическим новациям, которые он привнес в развитие гуманитарного знания. Это, в свою очередь, обусловливает актуальность всестороннего изучения всех этапов его интеллектуальной биографии. Тестенуар, признанный французский лингвист и историк лингвистики, обращается к одному из малоисследованных периодов в биографии ученого — пребыванию в Нью-Йорке[1] и сотрудничеству с открывшимся там в 1942 г. «университетом в изгнании» — Свободной школой высших исследований (далее — Школа).

Интерес к наследию Якобсона (его пик, вероятно, пришелся на рубеж XX–XXI вв.) вновь возрастает. В качестве примера можно назвать итальянский сборник статей 2018 г., куда вошли, в частности, работы Питера Штайнера и Марины Сорокиной, посвященные недостаточно исследованной теме — нетипичному положению Якобсона-эмигранта[2]. Особое значение имеет попытка Патрика Флака вывести изучение фигуры Якобсона за пределы индивидуальной перспективы, отдав предпочтение анализу его интеллектуальных связей для понимания эволюции теоретического мышления XX в.[3] Наконец, отметим обращение Игоря Пильщикова

1 Период, проведенный Якобсоном в Соединенных Штатах, а также его роль в американских университетах были впервые рассмотрены в статье Хенрика Барана: *Baran H.* Roman Jakobson and American Studies: The First Postwar Decade // Roczniki Humanisticzne. 2021. Vol. 69. № 2. P. 91–116. Баран обращает внимание на трудности, с которыми Якобсон столкнулся в нью-йоркский период, а также на нестабильность его институционального положения.

2 Roman Jakobson, linguistica e poetica / Ed. by E. Esposito, S. Sini, M. Castagneto. Milano: Ledizioni, 2018.

3 См.: *Flack P.* Squares, Circles and Triangulations: Roman Jakobson, the Prague Linguistic Circle and the Intellectual Configurations of Interwar Prague // Střed/Centre. 2024. № 2. P. 8–28.

к истории количественного подхода, что также служит ярким примером богатства и разнообразия современных работ о Якобсоне[4].

Эта новая волна интереса к фигуре Якобсона характеризуется повышенным вниманием исследователей к богатому и разнообразному собранию документов — как уже опубликованных, так и не публиковавшихся, — хранящемуся в фонде Якобсона в архиве Массачусетского технологического института[5]. Фонд включает в себя широкий спектр материалов: переписку, тетради с лекциями и докладами на конференциях, заметки, аудиозаписи, а также расшифровки (полные или частичные) курсов, прочитанных Якобсоном в американских университетах, где он работал в последние годы жизни. Огромный массив переписки ученого и его обширные связи с различными учреждениями — от американских до советских — позволяют реконструировать интеллектуальную, политическую и социальную динамику почти столетнего развития различных дисциплин, включая славистику и лингвистику.

Начиная с этапа систематизации и каталогизации, этот архив стал важным ориентиром для исследователей из разных академических областей, однако в последние годы можно видеть лишь немногочисленные инициативы по введению в научный оборот принципиально значимых, но до сих пор не опубликованных материалов, которым явно недостает критического анализа, позволяющего адекватно контекстуализировать их и соотнести с прижизненными публикациями Якобсона. В этой связи целесообразно упомянуть работы, посвященные изданию и комментированию таких материалов. Прежде всего это подготовленное Томашем Гланцем издание одной из так называемых «брненских тетрадей» — текстов лекций Якобсона, относящихся к периоду его преподавания в Масариковом университете (1933–1939)[6]. Существенный вклад внес также Индржих Томан, один из редакторов англоязычных «Избранных трудов» Якобсона, опубликовавший в чешской антологии некролог из архива Массачусетского технологического института, посвященный Арне Лаурину (*Arne Laurin*) — значимой фигуре немецкоязычной культурной сцены Праги межвоенного периода[7]. Дальнейший этап разработки корпуса связан с публикацией, осуществленной в 2025 г. Мартиной Мекко при участии чешской исследовательницы Марии Шкарповой: речь идет об очередной «брненской тетради», содержащей лекцию по древнечешской литературе для широкой аудитории[8]. Особое место в этом ряду занимает работа чешского исследователя Роберта Диттмана о вкладе Якобсона в изучение средневековых еврейских памятников из чешских земель[9]. Как показывают приведенные примеры, преимуществен-

---

4 См.: *Pilshchikov I.* Russian Quantitative Formalism and Modern-day Digital Corpora // Poetics Today. 2025. Vol. 46. № 3–4. P. 385–421.

5 С каталогом можно ознакомиться на сайте института (URL: https://archivesspace.mit.edu/repositories/2/resources/633).

6 *Якобсон Р.О.* Формальная школа и современное русское литературоведение / Ред.-сост. Т. Гланц; ред. Д. Сичинава; пер. с чеш. Е. Бобраковой-Тимошкиной. М.: Языки славянских культур, 2011. Ранее тетрадь была опубликована на чешском языке (2005).

7 *Toman J.* Angažovaná čítanka Romana Jakobsona. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2017.

8 *Mecco M.* Jakobsonova brněnská přednáška o staročeské literatuře (1934) // Slovo a smysl. 2025. № 46. С. 123–134. Следует также упомянуть об обнаружении архива пражского германоязычного славистического журнала «Slavische Rundschau», с которым Якобсон активно сотрудничал с 1929 по 1939 г. Эти материалы в настоящее время вводятся в научный оборот Мартиной Мекко.

9 *Dittman R.* Roman Jakobson's Research into Judeo-Czech // Roman O. Jakobson: A Work in Progress / Ed. by T. Kubíček, A. Lass. Olomouc: Palacký University, 2014. P. 141–153. См. также: *Idem.* Jakobson, Masaryk und die tschechische politische Elite: Ein Beitrag zur Linguistikgeschichte des 20. Jahrhunderts in Mitteleuropa // Beiträge zum 8. Bohemicum

ное внимание исследователей до сих пор привлекали материалы, относящиеся к «чехословацкой фазе» научной деятельности Якобсона. Между тем упомянутый архивный фонд содержит значительный массив документов, связанных с его преподаванием в американских университетах, — не только конспектов, но и аудиозаписей лекционных курсов, что делает возможной филологически корректную их реконструкцию. Следует подчеркнуть, что педагогическая деятельность Якобсона остается сравнительно слабо разработанным аспектом его интеллектуального наследия, и рецензируемое здесь издание представляет собой новаторскую попытку систематического освоения этого проблемного поля.

Книга Тестенуара состоит из трех больших разделов. В первом реконструируется интеллектуальный и институциональный контекст предмета изучения, во втором представлен собственно анализ архивных источников, а третий содержит публикацию этих документов, снабженную развернутыми критическими комментариями. Таким образом, перед нами синтез критического издания и монографического исследования, реализованный в соответствии с методологическими установками современной истории идей. Заметим, что «Курсы Романа Якобсона…» не первая попытка автора обратиться к этой теме. В 2022 г. он опубликовал статью «Якобсон и К°: лингвистика в Свободной школе высших исследований»[10], целью которой было, по его словам, выявить реальные механизмы интеллектуального трансфера, скрывающиеся за мифологизированным нарративом о взаимодействии двух «героических фигур» структурализма — Романа Якобсона и Клода Леви-Стросса. В книге же задача сформулирована более широко: реконструировать связи между этими «героическими фигурами» на основе конкретных, ранее не публиковавшихся архивных документов, которые, как уже было сказано, и опубликованы в этом же томе.

Во вступительной части, опираясь на уже существующие исследования, Тестенуар рассматривает процесс создания Школы, уделяя особое внимание политико-идеологическим предпосылкам ее создания и источникам финансирования. Видя в этой институции ключевое интеллектуальное пространство для транснациональной эволюции структурной лингвистики, автор следует «французской модели» Патрика Флака, выделившего в эволюции структурализма три стадии: Соссюр — Якобсон — Леви-Стросс. Переход к третьей стадии Тестенуар и связывает со Школой, рассматривая ее как место интеллектуальной встречи двух ученых. Такая трактовка, пожалуй, чересчур франко- и якобсоноцентрична, то есть не отражает реальную сложность развития лингвистики в XX в. — нелинейного, многовекторного и трансдисциплинарного.

Во второй главе описываются документы, публикуемые во второй части книги, — часть курсов, читанных Якобсоном в Школе. Изучив в архиве записи преподавателя, записи слушателей, институциональные документы и аудиозаписи, Тестенуар обращает внимание на ораторское мастерство Якобсона, умевшего учитывать специфику аудитории (она не всегда состояла из лингвистов) и соответственно выстраивать свою риторическую стратегию. Ключевым моментом анализа является размышление о многофункциональности лекционных материалов: они «не только подготавливают устное выступление, но также выполняют функцию конструирования знания, предназначенного для передачи. Таким образом, конспекты лекций являются местами выработки знания» (с. 59). Публикация текстов, в которых автор предстает не только

Desdense: Tomáš Garrigue Masaryk (1850–1937) / Hg. von H. Kusse, H. Kusourová. München: Kubon & Sagner, 2016. S. 61–87.

10 *Testenoire P.-Y.* Jakobson & Co. La linguistique à l'École libre des hautes études // La linguistique et ses formes historiques d'organisation et de production / Sous la dir. de D. Samain, P.-Y. Testenoire. Paris: SHESL, 2022. P. 161–188.

ученым, но и педагогом, призвана не столько представить новые идеи, сколько задокументировать способы, которыми идеи передавались в университетской аудитории.

В третьей главе Тестенуар показывает эволюцию теоретической мысли Якобсона-языковеда в широком контексте лингвистических инноваций XX в. Здесь обсуждаются различие между *langue* (языком) и *parole* (речью) — начиная от соссюровского подхода и заканчивая поиском «логической оппозиции» между ними, понятие фонологии и взгляд Якобсона на историю фонологии до 1942 г., а также различие между синхронией и диахронией. Каждую из этих тем Тестенуар рассматривает в контексте нью-йоркских курсов, дополняя анализ ретроспективным осмыслением их развития у Якобсона, начиная с ранних работ.

Затем автор рассматривает лекции Якобсона по «Курсу общей лингвистики» Соссюра, отмечая в них сочетание ретроспективности и устремленности в будущее: «Они представляют собой своеобразный синтез достижений структурной лингвистики, сложившейся в Европе, и одновременно намечают новые направления исследований» (с. 127). Это наблюдение справедливо по отношению не только к нью-йоркским курсам Якобсона, но и в целом к его работе. Подобный синтез можно наблюдать уже в «чешском» периоде (1921–1939), например в монографии «О чешском стихе» (1923): с одной стороны, Якобсон обращается к теориям прошлого — иногда с целью их критики, как в случае с чешским стиховедом Йозефом Кралем, а иногда для заимствования и использования отдельных понятий, как в случае с французом Полем Верье, у которого взято понятие *temps marqué*; с другой — предлагает новый подход к изучению стиховой формы, дистанцируясь от традиции и применяя новейшие формалистские методы (он прямо ссылается на дискуссии с Осипом Бриком и Борисом Томашевским).

Тестенуар анализирует роль «Курса общей лингвистики» Соссюра в научной работе Якобсона и реконструирует заочный диалог двух лингвистов, выявляя методы языкового сопоставления, используемые Якобсоном. Опираясь на исследования Патрика Серио, он указывает на характерное для Якобсона предпочтение метода связывания (*méthode de liage*) элементов согласно двум принципам — переплетения (*entrelacement*) и проекции (*projection*)[11]. Далее автор обращается к библиографическим ссылкам, содержащимся в якобсоновском курсе, и классифицирует их по дисциплинам (литературные, философские и психологические источники) и языку (французские, немецкие и русские). Он также касается значения американской лингвистики, с которой Якобсон с момента прибытия в Соединенные Штаты находился в плодотворном контакте.

Пятая глава посвящена годам работы Якобсона в Школе — по Тестенуару, переходному периоду его научного творчества: «Этот период не дает, безусловно, наиболее значимых или наиболее известных работ лингвиста, но открывает новые исследовательские направления» (с. 181). Действительно, это было время нестабильности и неопределенности[12]. Однако внимание к чешско-еврейской традиции и изучение

11 Тестенуар находит эти концепты и в текстах, предшествовавших приезду Якобсона в Нью-Йорк, — например, усматривает понятие проекции в таких статьях, как «Новейшая русская поэзия» (2021) и «Заметки о прозе поэта Пастернака» (1935). Однако если в случае с курсом о Соссюре речь идет о якобсоновской методологии и риторической организации его аргументации, то в названных статьях понятие проекции выступает не частью анализа, а элементом анализируемой поэтики. Кроме того, в рассматриваемом фрагменте второй статьи термина «проекция» нет, зато есть понятие соответствия — ключевое для якобсоновской трактовки прозы Пастернака.

12 Ср.: *Баран Х., Душечкина Е.В.* Переписка С.И. Карцевского и Р.О. Якобсона // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования / Под ред. Х. Барана, С.И. Гиндина. М.: РГГУ, 1999. С. 180.

«Слова о полку Игореве», которые видятся автору примерами новых направлений, не были чем-то новым: интерес Якобсона к ним отчетливо прослеживается уже в чехословацкий период его деятельности. Скорее, работа в Школе, отмеченная, в частности, встречей с такими фигурами, как Марк Шефтель и Анри Грегуар, и, шире, нью-йоркская среда создали условия для развития уже намеченных исследовательских линий. Несмотря на указанную неточность, в целом глава представляет собой обстоятельный рассказ о том, как Якобсон интегрировался в нью-йоркские круги — динамическую систему, характеризуемую постоянным формированием личных связей, которые будут значимыми и после переезда Якобсона в Гарвард.

Как уже было сказано, последняя часть представляет собой текст четырех курсов, прочитанных Якобсоном в Школе. В этой связи уместно обратиться к статье «Как редактировать курс? Пример сотрудничества Луи Аве и Антуана Мейе», в которой Тестенуар рассмотрел сложности, возникающие в подобной работе[13]. Обсудив вопрос жанра, он сосредоточился на ключевой теме — передаче устной речи: есть структуральное напряжение между устным событием, по своей природе эфемерным и неповторимым, и его письменной фиксацией. В зависимости от используемых источников, будь то подготовительные записи преподавателя, аудиозаписи или конспекты студентов, радикально меняется характер создаваемого текста: в первом случае возникает проблема актуализации письма в устной речи, во втором — проблема транскрипции и неизбежного упрощения, в третьем — проблема избирательности и субъективности восприятия. Во всех случаях верность оригиналу под вопросом, поскольку любая опосредующая операция предполагает утрату, адаптацию и интерпретацию. Редакторские решения, таким образом, направлены на поиск баланса между двумя полюсами: сохранением следов устности (ритма, прерываний, обращений к аудитории) и нормализацией текста для придания ему читаемости. Издание курсов Тестенуаром основано на линейной транскрипции рукописей, без сохранения элементов, характерных для процесса письма. Орфографический и синтаксический строй при этом остается неизменным для сохранения принадлежности якобсоновских курсов к сфере устной речи.

В книге есть несколько пассажей, где используемая автором терминология вызывает вопросы. Это касается, например, термина *émigré* (эмигрант), применение которого для обозначения статуса Якобсона представляется некоторым упрощением. Как отмечала Марина Сорокина, правильнее относить ученого к категории «неформальные невозвращенцы»: такое определение позволяет выйти за рамки дихотомии «эмигрант — неэмигрант» и точнее описать сложные, институционально не фиксируемые формы интеллектуальной мобильности и невозвращения: «Для этих неформальных невозвращенцев вопрос гражданства был глубоко вторичен по сравнению с пониманием природы науки как интер-/над-/транснационального института/сообщества»[14]. В случае с чехословацким периодом соотнести фигуру Якобсона с контекстом эмиграции затруднительно потому, что он не был склонен участвовать в инициативах, организуемых эмигрантами. Кроме того, как видно по американскому (или американо-польскому[15]) периоду, хотя Якобсон под-

13 *Testenoire P.-Y.* Comment éditer un cours? L'exemple de la collaboration de Louis Havet et d'Antoine Meillet // Langages. 2018. № 1 (209). P. 35–57.

14 См.: *Сорокина М.* Нужна ли биография эмигранту? Роман Якобсон в московских архивах // Roman Jakobson, linguistica e poetica. P. 63.

15 Хотя этот период принято называть американским, некоторые исследователи, такие как Игорь Пильщиков и Данута Улицка, пишут об американо-польском периоде, учитывая важность польского академического контекста для Якобсона. См.: *Ulicka D.* Role społeczne uczonych: Roman Jakobson i Polacy // Teksty drugie. 2021. № 2. S. 260–280.

держивал тесные связи с представителями эмиграции и учеными из разных стран, он одновременно сохранял постоянные контакты с советской научной средой, так или иначе сотрудничая с нею. Следует также подчеркнуть, что и в «американский период» Якобсон неоднократно посещал Советский Союз по случаю научных конференций и конгрессов. В этом смысле, пожалуй, говорить о деятельности Якобсона, связанной со Школой, следует в терминах не эмиграции, а изгнания, учитывая гетерогенный статус участников Школы и неоднородный характер их биографических и институциональных траекторий.

Для изучающих наследие Якобсона рассмотренная книга полезна в нескольких отношениях. Мы уже отметили и значимость повторного обращения к документам, хранящимся в архивном фонде Якобсона, и необходимость введения в научный оборот материалов, не получивших должного освещения. Другой аспект касается важности более глубокого изучения американского периода его жизни. Необходимо стремиться к детальной реконструкции институционального и интеллектуального контекста Школы, уделяя внимание не только фигуре Якобсона, но и другим участникам этого научного сообщества, чья роль зачастую остается в его тени. Среди них, например, Анри Грегуар — несмотря на его большую роль в развитии бельгийской славистики и все его связи с Польшей и Чехословакией. Наконец, метод редактирования и публикации источников, предложенный Тестенуаром, может послужить ориентиром в будущей работе с архивными документами, представляющими интерес не только для лингвистики или славистики, но и в более широкой, междисциплинарной перспективе.

Яков Слепков

«“Что, папочка, хороший роман?” — “Нет, плохой”»

КНИГА О В.Б. ШКЛОВСКОМ И ЕГО СЕМЬЕ

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_332

Громова Н., Позднякова Т. Шкловские: семейные хроники.

М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2025. — 544 с. — 2000 экз.

Перефразируя отзыв В.Б. Шкловского на знаменитый фильм о Пушкине «Поэт и царь»[1], хочется сказать: книга могла бы быть замечательной, между тем она огорчительна[2].

Исследование состоит из трех частей: «Была семья» (охватывает 1768–1924 гг.), «Братья Шкловские» (1923–1940), «Один и другие» (1941–1984). Первая повествует об истории рода, особенно подробно о родителях братьев Владимира и Виктора Шкловских; во второй синхронно показаны их жизни; в третьей речь идет о судьбе Виктора и его окружении.

Безусловным достоинством книги является введение в научный оборот новых материалов, в первую очередь документов из семейного архива, которые не доступны исследователям. Среди них семейная переписка (письма Виктора Шкловского, В.Г. Шкловской-Корди, их сына, С.Г. Суок (Нарбут)), письмо солагерника В.И. Нарбута Ф.И. Гоппа, стихотворение Н.Б. Шкловской, заявление Виктора Шкловского в Военную прокуратуру СССР 1955 г., его же обращение к В.И. Лебедеву-Кумачу и многое другое. Хорошо зная материал и пользуясь обширным кругом источников, авторы постарались через историю рода показать историю России конца XIX–XX вв. И, может быть, книга эта правдива, и выводы Поздняковой и Громовой — верны. Тем не менее сама работа над решением поставленной задачи представляется мне неверной: в книге немало необоснованных допущений и ошибок; изложение фактов на поверку оказывается некорректным. Издание названо литературно-художественным, но без всяких оснований претендует на научность.

В текст книги проникло личное отношение авторов к материалу: книга Громовой и Поздняковой полна оценок, которые даны Шкловским и их окружению. Приведу несколько примеров. Первый — из главы, посвященной внутрисемейным отношениям. После выписок замечаний из «кондуита» Владимира Шкловского авторы предлагают следующее обобщение, занимающее отдельный абзац: «Обыкновенный мальчик. Даже, пожалуй, слишком послушный: ведь меньше шести за-

1 Пушкинисты о «Поэте и царе» // Советский экран. 1927. № 43. С. 4.

2 Я не касаюсь в этом отзыве трудной издательской судьбы книги, которая вышла не под авторским названием («Сага о Шкловских») и без имен авторов на обложке, поскольку это тема для отдельного разговора.

мечаний за целых шесть лет, а так — за внимание, прилежание, поведение почти всегда — пять. Удобный ребенок» (с. 46). Почему замечания учителей должны быть основой для суждения об отношении к мальчику родителей?

Другой пример — из главы «“Не переменился на свете, может быть, один Володя”. 1935–1937. Продолжение тихой жизни Натальи. Смерть Дионео. Владимир Шкловский: последние годы на свободе»: «Девочки привычно ссорились с бабушкой, хотя она по-своему и была к ним привязана» (с. 311). Что это значит — «по-своему»? Здесь Позднякова и Громова говорят так, будто знают мысли «бабушки», но допустимо ли такое отношение не к персонажу, а к реальной личности? Думаю, нет. О той же Варваре Карловне Шкловской (Бундель) с чрезмерно литературными подробностями они пишут в другом месте: «Тосковала без Володи даже в дни короткой с ним разлуки, раздражалась на внучек, стала подумывать о собственной смерти, о том, как и кому оставит нажитые вещи» (с. 306–307).

Непонятно и стремление называть героев по имени и отчеству. Книгу населяют не только разнообразные Шкловские, но и Лидии Корнеевны или Ольги Густавовны.

Авторы злоупотребляют одним и тем же риторическим приемом: книга изобилует «удочками», будто без них читателю будет неинтересно. Вот небольшой перечень последних фраз разных глав: «Но есть ведь еще и самый старший…» (с. 47), «Но вернемся к Шкловскому-футуристу» (с. 71), «Но тут началась война» (с. 79), «Но страх никогда не отпускал» (с. 172), «Но и этот ответ будет неполон» (с. 349), «Но все-таки?» (с. 384), «Но скандалы (а может, игра?) оставались неотъемлемой частью их жизни» (с. 420). Кажется, этого довольно, чтобы сделать вывод о качестве работы литературного редактора.

Ничем не лучше такое манипулятивное (вовсе не контекстуализирующее) окончание одной из глав: «До Большого террора оставалось еще несколько лет…» (с. 260).

Неуместна при рассказе о допросах в ОГПУ подобная шутка: «Практикант СПО СОУ ПП ОГПУ в ЛВО с нежной фамилией Божичко <…>» (с. 273). Кстати, зачем было использовать аббревиатуру и давать ее расшифровку в сноске, если это авторский текст, а не цитата? Полное название для интересующихся: «Секретно-политический отдел Секретно-оперативного (здесь авторы пропустили слово «управления». — *Я.С.*) полпредства (вернее: «Политического представительства». — *Я.С.*) Объединенного государственного политического управления в Ленинградском военном округе» (там же).

Авторы не стесняются делиться рождающимися у них ощущениями: «Листая протоколы допросов Владимира Шкловского, мы видим, как он постепенно <…> начинал придавать своим ответам определенную идеологическую окраску и говорить словно не своим голосом» (с. 270). Кому как не Поздняковой и Громовой, специалистам по истории XX в., знать, что в протоколах допросов почти никто и почти никогда не говорит «своим голосом».

Наконец, обращает на себя внимание, что соответствие названия главы ее содержанию выдержано не всегда. Увидев заголовок: «“Старшие братья уже ходили в школу”. 1901–1905. Владимир, Николай, Евгения, Виктор <…>», читатель вправе ждать если не равномерного, то хотя бы немного содержательного рассказа о каждом из упомянутых детей. Но Евгения Шкловская на четырех страницах появляется в трех предложениях: «Для дочки — гимназия. Мальчикам — хорошее реальное» (с. 44); 2) «Иногда вместе с мамой пыталась петь и Женя» (с. 44–45); 3) «Успешно училась <…> и Евгения. Чуть ниже были баллы у брата Коли» (с. 46). В сравнении с Николаем Шкловским ей повезло. Процитированное предложение — единственное упоминание в главе о нем.

Сказанное выше можно назвать придирками не по существу, поэтому перейду к претензиям другого рода. Удручает неаккуратность работы с библиографией. Например, авторы упускают, что в книге, описанной ими как «*Зощенко М.* Статьи и материалы» (см. с. 440), имя — это элемент заголовка, а не указание на автора[3].

Работа с источниками и вовсе ставит в тупик. К чему, например, цитировать дневники Б.М. Эйхенбаума по сайту научно-исследовательского центра «Прожито»? Напомню, что этот сайт сообщает посетителям: «Текст взят из оригинальной публикации и подготовлен к загрузке на сайт волонтером. Участники “Прожито” не работали с рукописью. При необходимости цитирования — обратитесь к первопубликации или оригиналу»[4].

По непонятной причине содержание некоторых документов авторы предпочитают пересказать, не приводя их дословно. И тогда вместо яркого, по-детски непосредственного текста о путешествии в метро, написанного кузенами Васей (Василисой Михайловной Бобрик) и Китей (Никитой Викторовичем Шкловским-Корди), мы вынуждены читать безыскусный пересказ (см. с. 306). Решение представляется тем более спорным, что текст впервые был опубликован в 2021 г. самой Громовой[5]. Зато наравне с источниками приводится обширная цитата из другой ее книги (см. с. 261–262). Неприемлемым представляется то, что на другую книгу Громовой авторы ссылаются и тогда, когда в этом нет необходимости, поскольку цитируемый документ был опубликован другими исследователями ранее (так приведена, например, в «хрониках» выдержка из дневника В.В. Иванова; см. с. 355).

Архивные документы тоже не получили должного внимания при подготовке к печати. Текст стихотворения «Как и чем я к жизни привязана…» на с. 92–93 дан со ссылкой на тетрадь Н.А. Шкловской из архива А.А. Блока, который хранится в РО ИРЛИ. Ссылка приведена лишь на номер единицы хранения (№ 66), но не на конкретный лист, в то время как две строфы вряд ли занимают всю тетрадь. Я обратился к автографу[6]. Оказалось, что публикаторы не только неверно привели первое слово в строфе (должно быть «Кем», а не «Как») и изменили пунктуацию, но и произвольно отбросили четыре строфы, фактически обессмыслив текст. В напечатанном Громовой и Поздняковой варианте произошло сомнительное столкновение двух метафор: «Как мне вырваться из этого омута» в конце второй строфы и «Так узник, забытый в горящей камере / Бьется в ужасе из угла в угол» в начале четвертой.

Вообще же творчество Шкловской (показательный факт: ее стихотворение собственноручно переписал и вклеил в альбом «Цветник» А.М. Ремизов[7]) представлено не самоценно, а лишь как иллюстрация к представлениям авторов о том, что ее волновало и чем она жила. Содержание остроумного стихотворения — разговора ребенка с родителем о Красной Шапочке и волке — «Папочка, папа! Послушай, папа!», которое заканчивается словами «Бедненький, как он хотел кушать!», авторы соотносят с событиями из личной жизни Шкловской: «Наталья давно отказалась от своих революционных увлечений. <…> В стихах — те же мотивы: тос-

3 См.: Мастера современной литературы / Под ред. Б.В. Казанского и Ю.Н. Тынянова. Сб. 1: Михаил Зощенко: статьи и материалы. Л.: Academia, 1928.

4 См.: Прожито (URL: https://corpus.prozhito.org/person/1110).

5 Это будет как трамвай: История Никиты, сына писателя Виктора Шкловского, в рисунках и воспоминаниях, собранных Натальей Громовой и Машей Вайсман. М.: Август, 2021. С. 16–17.

6 РО ИРЛИ. Ф. 654. № 66. Л. 6. За помощь в работе с этим документом благодарю научного сотрудника РО ИРЛИ В.В. Турчаненко.

7 См.: ОР РНБ. Ф. 634. № 17. Л. 14.

ка, пустота, одиночество. Неожиданно — диалог об относительности ценностей» (с. 216). Неужели произведения всегда должны отражать только состояние поэта? И почему смешное стихотворение о непосредственности детского восприятия — об относительности ценностей?

Примером неумелой работы с источниками является глава «“Во многом виновен перед временем и самим собой я, Виктор Шкловский”. 1928–1968. Виктор Шкловский, Михаил Зощенко, Борис Пастернак. Тяжесть вины», значительную часть которой составляет рассказ о заседании Президиума Правления Союза советских писателей, прошедшего 6 декабря 1943 г. Авторы оказались неспособны сопоставить цитируемые ими же источники и верно на них сослаться. Вот что сообщают Громова и Позднякова:

«...когда в 1943 году вышла первая часть повести Зощенко “Перед восходом солнца”, Шкловский, прочитав ее, сказал: “Миша, ты гений!”

Однако затем последовала жесткая критика Зощенко. 2 декабря 1943 года вышло постановление секретариата ЦК “О контроле над литературно-художественными журналами”. Книга Зощенко была названа “политически вредной и антихудожественной”.

6 декабря Агитпроп созвал заседание президиума Союза советских писателей, на котором обсуждался журнал “Октябрь”. Повесть “Перед восходом солнца” стала главной темой заседания» (с. 440–441).

Далее авторы приводят фрагмент выступления Зощенко на собрании и тут же переходят к событиям середины лета следующего года:

«20 июля 1944 года Зощенко вызвали на допрос <...>. Зощенко поведал чекисту, что многие ответственные работники <...> до начала проработочной кампании повесть хвалили, а затем в одночасье поменяли свое мнение на противоположное.

В качестве примера подобного двурушничества писатель назвал Виктора Шкловского. <...>

Раздосадованный на прежнего друга, Зощенко написал записку <sic!> Шкловскому. Хотя, может быть, эта записка без даты относится к другому времени.

“Витя, ты сказал так сильно и едко, что только очень тупые люди могли не услышать. А я после тебя не могу говорить — я почти равнодушен к тому, что тебя тревожит. Я не верю, что искусство сейчас возможно. Даже в малой степени. И что говорить — слова повиснут в воздухе. Как, в сущности, повисли и твои великолепные слова. От этого погода не изменится. Даже если б мы с тобой тут плакали.

Твой несчастный Зощенко”» (с. 442).

Именно что к другому времени! Если бы авторы потрудились найти первую публикацию записки, они бы узнали, что чуть ниже рукой Шкловского добавлен текст: «Это записка Зощенко ко мне во время заседания президиума 1943»[8].

Но Громова и Позднякова предпочли воспользоваться формулой «цит. по» и сослаться на статью Б.М. Сарнова, который, в свою очередь, ссылался на В.В. Перхина и подчеркивал, что записка найдена и опубликована недавно. Более того: вопреки их указанию, записка приведена Сарновым не в статье «Виктор Шкловский до пожара Рима»[9], а в ее продолжении — «Виктор Шкловский после пожара Рима», опубликованном спустя восемь лет[10]. Причина ошибки понятна — со статьей Сарнова Громова и Позднякова ознакомились по электронному варианту, который

8 Записка М.М. Зощенко В.Б. Шкловскому / Публ. В.В. Перхина // Михаил Зощенко. Материалы к творческой биографии. Кн. 3. СПб.: Наука, 2002. С. 214.

9 *Сарнов Б.* Виктор Шкловский до пожара Рима // Литература. 1996. № 21. С. 2–3.

10 *Сарнов Б.* Виктор Шкловский после пожара Рима // Литература. 2004. № 30. С. 9–15, 18–22; № 31. С. 9–15, 18–24.

предуведомлен редакционным примечанием: «Статья Б.М. Сарнова “Виктор Шкловский до пожара Рима” опубликована в газете “Литература”, № 21/1996»[11].

Перечисленные выше огрехи — не самый большой казус в этой истории. Не зная (вернее, не желая узнать) верной датировки и обстоятельств создания записки, Громова и Позднякова упустили возможность показать благородную попытку Шкловского уйти от публичного осуждения друга и представили его подлецом. Хотя и Перхин, и вторивший ему Сарнов в своих работах указывали на обратное: «Шкловский <…> использовал <…> прием <…>. Не решаясь прямо защищать Зощенко, он повел разговор о сущности искусства вообще. <…> Зощенко это понял. Он не был против “великолепных слов” Шкловского. Но он не верил, что “искусство сейчас возможно”»[12].

Стоит ли говорить о таких мелочах, как неверное сокращение названия Рукописного отдела Пушкинского Дома (ОР вместо РО) или Красненькое кладбище, переименованное в одном из приложений в «Красненское» (с. 520). Особенно привередливым читателям я предлагаю также занести самостоятельно в именной указатель Г.А. Бялого со страницы 471. Но ни в коем случае не вносить на букву В мифического литературоведа Вялого. Бялый упомянут в постановлении партийной организации ИРЛИ от 30 марта 1949 г., известном авторам по второму тому «Идеологии и филологии» П.А. Дружинина, где опечатки в имени нет[13].

Подобных недосмотров и ошибок, мелких и довольно крупных, немало в книге. Пользуясь характеристиками, которые Г.А. Гуковский дал в статье «Шкловский как историк литературы»[14], о «Семейных хрониках» можно сказать: неполнота, случайность в подборе фактов, неточность сопоставлений, отсутствие сведений о происхождении и характере цитируемых документов, невнимание к уже имеющимся исследованиям по затрагиваемым в книге вопросам не дают возможность использовать эту биографию Шкловского в научной работе.

Книга о жизни семьи на фоне века имеет право на существование и должна быть написана. Но стоило ли приступать к решению такой глобальной задачи, если и в маленьких сюжетах не получается соблюсти достоверность? И есть ли смысл обращаться к книге как к серьезному биографическому исследованию? Боюсь, что на оба вопроса ответ один: нет.

---

11 Архив журнала «Литература» (URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200403006).

12 Записка М.М. Зощенко В.Б. Шкловскому. С. 213. Ср.: «О Шкловском в отчете сказано только, что он тоже выступил в прениях. <…> Судя по этому газетному умолчанию и обращенной к нему записке Зощенко, Виктор Борисович под “автобус”, конечно, не кидался, но и участвовать в общем хоре хулителей гонимого писателя не стал» (*Сарнов Б.* Виктор Шкловский после пожара Рима // Литература. 2004. № 30. С. 15).

13 См.: *Дружинин П.А.* Идеология и филология. Ленинград, 1940-е годы: документальное исследование. Т. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 357.

14 *Гуковский Г.* Шкловский как историк литературы // Звезда. 1930. № 1. С. 191–216.

Мо Вэйшу, Мэн Яодэн, Се Цзинь

Публичная сфера как новый ракурс исследования современного русского искусства

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_337

当代俄罗斯艺术公共领域的调查研究 / 凌建侯等 著, 北京:中国社会科学出版, 2023. — 414 页

Исследование современной художественной публичной сферы России / Ред. Лин Цзяньхоу.

Пекин: Издательство Китайской академии социальных наук, 2023. — 414 с.

Концепция публичной сферы (*Public Sphere*) привлекла особое внимание китайских исследователей в области гуманитарных наук (социологов, политологов, историков, искусствоведов и др.) после публикации в 1980-х гг. перевода труда Юргена Хабермаса «Структурная трансформация публичной сферы». Это, в частности, способствовало развитию междисциплинарных исследований. Показательным примером такого рода исследований является коллективная монография «Исследование современной художественной публичной сферы России», которая подготовлена научным коллективом под руководством профессора Лин Цзяньхоу (Пекинский университет) в сотрудничестве с исследователями Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского. Эта книга является хорошим примером научного сотрудничества китайских и российских ученых в области анализа современного русского искусства.

В рамках этой книги на основе теории художественной публичной сферы впервые реализован комплексный междисциплинарный анализ постсоветской художественной сферы России, охватывающий изобразительное и театральное искусство, кинематограф, систему художественного образования и смежные области. Подобный подход помогает выйти за рамки устоявшихся искусствоведческих концепций и обогатить методологическую базу исследования. Методологическая ценность работы заключается в попытке объединения искусствоведческого, социологического и политологического подходов. Исследование выходит за рамки традиционного внутритекстового анализа, интегрируя изучение социальных и институциональных процессов в художественной практике. Начав с формулирования теоретической основы и разработки понятийного аппарата, исследователи через анализ отдельных художественных сфер подходят к исследованию системы художественного образования.

В первой главе («Новые перспективы в исследованиях российского искусства») представлена теоретическая база и методологические основы всего исследования. В этой главе *Лин Цзяньхоу* аргументирует необходимость методологической трансформации искусствоведения и утверждает, что традиционный фокус на внутренней художественной логике (стиле, технике, школе) должен быть дополнен анализом внешних социокультурных факторов в контексте усиливающихся взаимосвязей искусства, общества и рыночных отношений. В связи с этим в главе представлена теория «публичной сферы», направленная на создание комплексной аналитической основы для систематического изучения «режимов художественного производства, распространения, потребления и их медиа».

Автор прослеживает историю разработки концепции публичной сферы от Ханны Арендт и Юргена Хабермаса до Чарльза Тейлора. Согласно Хабермасу, публичная сфера определяется как область социальной жизни, «открытая в принципе для всех граждан», где общественность «может свободно выражать и обнародовать свои мнения». На этой основе в главе дается определение «художественной публичной сферы» как динамического пространства социального диалога, соединяющего творцов, аудиторию, институты и рынок[1]. Исследование художественной публичной сферы, как отмечается, «концентрируется на произведениях искусства, но одновременно выходит за рамки изучения самих произведений. Его цель — исследовать пространство взаимодействия и диалога творцов искусства, критиков и широкой публики. В нем подчеркивается важность изучения художественного производства, распространения и потребления в современном обществе, исследуются субъективные намерения художников, охвачены существенные характеристики различных видов искусства, находящихся в рамках социальных механизмов, и изучается социальная и культурная ценность искусства».

Одновременно, через анализ перехода системы художественного образования «от Советского Союза к Российской Федерации», Лин Цзяньхоу показывает, как государственная политика и модели воспитания талантов формируют художественную экологию. Автор указывает, что советская система художественного образования была тесно связана с государственными заказами, тогда как современное российское художественное образование должно адаптироваться к новым условиям маркетизации и государственной культурной политики. Этот исторический обзор характеризует социальный контекст для понимания институциональной эволюции и формирования ключевых акторов в современной художественной публичной сфере России.

Во второй главе («Публичная сфера и общее состояние современной художественной публичной сферы России») применен теоретический подход, разработанный на основе анализа эволюции концепций «публичности» и «публичной сферы» от Платона, Аристотеля и Маркса до Арендт, Хабермаса, Чарльза Тейлора и Томаса Яноски, для конкретного анализа современной российской художественной экосистемы. В этой главе *Лю Хайин* и *Мэн Яодэн* выделяют пять основных характеристик современной российской художественной публичной сферы.

Во-первых, отмечается, что искусство в новую российскую эпоху «унаследовало российские национальные культурные традиции, продолжая и развивая российский национальный дух», при этом творения художников воплощают «патриотический дух и национальный дух, соответствующий универсальным человеческим ценностям и гуманизму».

Во-вторых, художественная деятельность демонстрирует тенденцию плюралистического развития. В таких сферах, как театр, выставки изобразительного искусства и кино, происходит сложное взаимодействие между российской и иностранной культурами, а также между традиционной и авангардной культурами, формируя «трехмерное, динамичное и плюралистическое метатопическое публичное пространство».

В-третьих, интеллектуалы продолжают выступать в роли культурной основы общества. Как «создатели, носители и распространители российской культуры», они «достигли подлинного диалога с миром» через свою современную творческую работу, выполняя роль духовных лидеров.

---

1 См. также.: *Лин Цзяньхоу*. Публичная сфера современного искусства: в поисках нового подхода в искусствознании // Вестник Омского университета. 2020. № 4. С. 74–81.

В-четвертых, карьера женщин-художниц заметно облегчилась. Ключевое различие между современным и советским российским искусством заключается в «успешном развитии карьеры женщин-художниц», причем женщины теперь оказывают значительное влияние как во внутренней, так и в международной художественной сфере.

Наконец, китайско-российские художественные обмены неуклонно возрастают. Культурное взаимодействие между двумя странами через различные формы, включая выставки, «предоставили благоприятные возможности для развития российского искусства».

Эти характеристики глубоко укоренены в контексте постсоветских социальных преобразований России, тесно переплетаясь с корректировкой национальной культурной политики, формированием арт-рынка и процессами глобального и локального взаимодействия. Излагая эмпирические наблюдения в рамках описанных выше теоретических положений, эта глава создает аналитическую основу для исследований конкретных областей (изобразительное искусство, театр, кино и художественное образование), представленных в следующих главах.

В третьей главе («Публичная сфера современного изобразительного искусства России») содержится комплексный анализ участников и институциональных структур российской художественной сферы. На базе различных источников, включающих музейную статистику, аналитические отчеты арт-рынка и результаты интервьюирования художников, *В.В. Савельев*, *А.В. Свешников* и *Т.А. Фролова* выявляют три фундаментальные пары структурных оппозиций, детерминирующих функционирование российской публичной сферы изобразительного искусства в контексте взаимодействия исторического наследия, глобализационных процессов, государственного регулирования и рыночных механизмов.

В аспекте эстетических механизмов фиксируется кардинальное противостояние «классического» и «современного» искусства, создающее существенные институциональные вызовы (особенно для государственных музеев). Данные институции сохраняют приверженность традиционным системам классификации, базирующимся на академической педагогике (включая живопись, скульптуру), испытывая дефицит «относительно четких и обоснованных критериев» для эффективной идентификации, сохранения и интерпретации процессов современного искусства. Следствием этого становится проблематизация процессов историзации и интеграции современных произведений в доминирующие культурные нарративы.

На институциональном уровне фиксируется явное противоречие между развитой государственной музейной системой и формирующимся частным арт-рынком, характеризующимся недостаточной транспарентностью. Российский арт-рынок находится в стадии становления и демонстрирует низкую степень институциональной прозрачности. Неполнота рыночных регулятивных механизмов и существенный региональный дисбаланс, при котором «арт-рынки столицы и регионов» не формируют органически целостной системы, препятствуют эффективной циркуляции произведений искусства и адекватной оценке их рыночной стоимости.

Данный дисбаланс находит отражение также в географическом и культурном распределении властных полномочий. «Москва и Санкт-Петербург занимают доминирующую позицию», монополизируя ведущие музейные учреждения, галереи, рыночные транзакции и медиа-влияние. В то же время художественные системы регионов функционируют в условиях ограниченного доступа к ресурсам, сниженной публичности и ограниченной способности влиять на общекультурную динамику.

Далее в главе анализируется эволюция арт-рынка. Исследователи отмечают, что после мирового финансового кризиса 2008 г. произошли существенные изменения на российском арт-рынке: «Частные коллекционеры утратили роль влия-

тельных участников», в то время как государство постепенно восстановило свою доминирующую роль через политику и финансирование проектов. Одновременно произошел сдвиг в рыночных отношениях от традиционных сделок с произведениями искусства к «кредитно-проектной форме художественных рыночных отношений», где художники превращаются «из участников свободного рынка, продающих собственные работы, в наемных работников». Исследователи утверждают, что с 2014 г. «Россия запретила некоммерческим организациям, финансируемым из-за рубежа, проводить социально-культурную деятельность», что привело к дальнейшему усилению планирования и влияния государственного капитала на художественную сферу.

В четвертой главе («Современная публичная сфера театра России») *Мэн Яодэн* исследует экологическую структуру и социальные функции современного российского театра.

Во-первых, на основе анализа имеющихся данных в главе отмечается, что система российского театра демонстрирует ярко выраженную централизованную структуру. Москва и Петербург как безусловные культурные центры не только концентрируют наиболее престижные театры, ведущие театральные школы, ключевые творческие кадры и основные каналы коммуникации, в рамках которых существует театральная критика, но и получают преобладающий объем финансирования из федерального бюджета и частных источников в сфере театрального искусства. Такая структура оказывает глубокое влияние на общероссийскую театральную экосистему: региональные театры зачастую вынуждены ориентироваться на «столичную модель» в художественном творчестве, а в плане рыночного выживания обычно сталкиваются с дилеммой — сильной зависимостью от ограниченного и нестабильного местного бюджетного финансирования при одновременном давлении коммерческих факторов в условиях относительно слабой зрительской базы. В результате их художественная автономия и устойчивое развитие оказываются под серьезной угрозой.

Во-вторых, исследователь изучает эволюцию сценических функций современного российского театра. Оказалось, что на фоне регламентированного пространства публичной дискуссии театральное пространство и его художественные произведения — благодаря присущей им метафоричности, условности и особенностям живого коллективного переживания — фактически образуют особое и значимое «безопасное альтернативное пространство». В рамках этого пространства режиссеры и драматурги исследуют чувствительные темы (такие, как межэтнические отношения, историческая память и т.д.), обсуждение которых может быть ограничено в прямом социальном диалоге. Это осуществляется посредством современной интерпретации классических текстов, метафорической обработки исторических тем или абсурдистского отображения реальной жизни. Коллективная реакция зрителей во время спектаклей и последующие обсуждения превращают театр в уникальный публичный форум, отражающий общественные настроения и способствующий консолидации коллективных размышлений, тем самым выполняя функцию мониторинга и выражения «социального пульса».

Мэн Яодэн утверждает, что современный российский театр на практике выполняет две роли. С одной стороны, являясь важнейшей площадкой реализации государственной культурной политики (через масштабную постановку классического национального репертуара и официальные театральные фестивали), он систематически транслирует и демонстрирует российские культурные традиции и художественные достижения, служа формированию национальной культурной идентичности. С другой стороны, особенно в творчестве театров с независимым финансированием, периферийных сцен или авангардных режиссеров, театр неред-

ко становится инструментом социальной рефлексии и неявной критики посредством своего художественного языка. Эта не обязательно носит оппозиционный характер; порой обе роли сосуществуют в рамках одного и того же учреждения или произведения, наглядно иллюстрируя продолжающийся процесс согласования и взаимодействия между художественной сферой и властными структурами.

Таким образом, театральное публичное пространство в современной России отнюдь не является чисто эстетическим; напротив, оно представляет собой сферу, тесно связанную с культурным взаимодействием, политическим выражением, социальным диалогом и рыночными силами. Оно ярко демонстрирует динамические отношения между художественными формами и социальной публичной сферой.

В главе пятой («Публичное пространство современного российского кинематографа») *Не Фэнчжи* проводит системный анализ экосистемы и структуры современной российской киноиндустрии. Он показывает, что постсоветская киноиндустрия России не превратилась в сферу, движимую преимущественно рыночными силами и публичным дискурсом. Напротив, она трансформировалась в квазипубличное пространство, структура которого формируется в результате переплетения государственной политики и капитала. В рамках этого пространства ключевые процессы кинематографа — производство, дистрибуция и показ — демонстрируют отчетливые признаки сочетания политической направленности и рыночной логики, образуя уникальный механизм функционирования. Эта двойственная характеристика прослеживается на всех этапах производственной цепочки.

Современные многозальные кинотеатры преимущественно сосредоточены в крупных городах — Москве, Петербурге и ключевых региональных центрах. Их распространение обусловлено сочетанием коммерческих интересов и поддержки на уровне местной политики, что приводит к неравномерному распределению инфраструктуры кинопотребления. В результате возможности просмотра фильмов в сельской местности и малых городах существенно ограничены. Это показывает, что доступность кино как массовой культурной формы в значительной степени определяется капиталом и градостроительной политикой.

В секторе производства индустрия демонстрирует выраженную поляризацию. Один полюс составляют государственно финансируемые «фильмы национального приоритета». В этих проектах зачастую используются исторические нарративы и героические образы для «укрепления национального единства», что напрямую служит официальной повестке формирования национальной идентичности.

Противоположный полюс представлен чисто рыночно ориентированными коммерческими жанровыми фильмами, в первую очередь комедиями, боевиками и триллерами. Их финансирование и производство подчинены прежде всего кассовым сборам. В последние годы выпуск таких фильмов стабильно растет, и они занимают большую часть прокатного репертуара.

Эти две модели производства существуют параллельно, отвечая соответственно на политические и рыночные запросы.

На этапе дистрибуции и циркуляции ситуация более сложная. Внутренние дистрибьюторские сети зачастую связаны с крупными вертикально интегрированными медиаконгломератами или капиталом, имеющим государственную поддержку, что ведет к определенной централизации каналов распространения. Продвижение за рубежом часто согласуется со стратегиями государственной культурной дипломатии и использует такие площадки, как показы на международных кинофестивалях или «годы национального кино». Такое согласование гарантирует, что трансграничный поток фильмов не только подчиняется рыночным принципам, но и систематически встраивается в стратегическую рамку формирования национального имиджа.

В рамках этой индустриальной экосистемы, где доминируют государственная власть и капитал, публичная роль кино приобретает сложный характер. Не Фэнчжи утверждает, что потенциал кино как «платформы для публичного дискурса и средства критической рефлексии» структурно ограничен. Его публичный характер в значительной степени инструментализирован: вместо того, чтобы представлять собой открытое и свободное пространство для дискуссий, кино становится инструментом производства смыслов, трансляции ценностей и социального управления в рамках устоявшихся политических и культурных рамок. Выбор зрителей и их суждения в основном разворачиваются в пределах ограниченных опций и нарративных параметров, заранее заданных индустрией.

Таким образом, современное российское кинематографическое публичное пространство по своей сути представляет собой динамичную сферу, характеризующуюся постоянным согласованием, противостоянием и сосуществованием экономической мощи, политической власти и культурного самовыражения. Оно отражает как сотрудничество, так и совместное участие государства и капитала, одновременно охватывая напряжения и трения, возникающие из-за различия интересов. В совокупности эти силы формируют двойственную роль, которую кино играет в современном российском обществе: с одной стороны, оно выполняет идеологические функции, с другой — удовлетворяет потребности в развлекательном потреблении.

Шестая глава («Художественное образование в современной России») фокусирует исследовательское внимание на фундаментальном механизме поддержания и развития художественной публичной сферы — системе воспроизводства творческих кадров. *Чжан Линъянь* рассматривает образовательную структуру не изолированно, а в широком контексте постсоветских общественных трансформаций, детально анализируя эволюцию унаследованной от советской эпохи элитарной централизованной системы художественного образования, которая в новых исторических условиях стала ключевым узлом глубоких противоречий. Среди основных противоречий выделяются конфликт между «классической» образовательной парадигмой, ориентированной на реалистические традиции, и современными художественными практиками, включающими концептуальные и кроссмедийные подходы; разрыв между прежней моделью подготовки кадров, обслуживавшей государственное планирование и акцентировавшей коллективизм, и актуальными требованиями арт-рынка, предъявляющего спрос на индивидуальную креативность, конкурентоспособность и адаптивность; существенный дисбаланс в распределении ресурсов между ведущими учреждениями Москвы и Петербурга и региональными художественными школами. Автор главы подчеркивает фундаментальную значимость образовательной системы: глубинные движущие силы и ограничения, определяющие развитие художественной экосистемы, укоренены именно в сфере образования, при этом жизнеспособность, разнообразие и критический потенциал художественной публичной сферы напрямую зависят от качества подготовки нового поколения творцов, критиков и зрителей. Проведенный анализ внутренних противоречий образовательной системы, включающий анализ отставания в обновлении учебных программ, выявление разрыва с актуальным арт-процессом, оценку жесткости оценочных критериев и структурных диспропорций в распределении ресурсов, завершает комплексную исследовательскую картину, создавая логически завершенную цепочку от теоретического анализа публичной сферы до механизма профессиональной подготовки специалистов. Эта глава наглядно демонстрирует сложность и долгосрочный характер трансформации российской художественной публичной сферы и убедительно показывает, что институциональная инерция и формирование человеческого капитала могут оказаться более значимыми факторами влияния, чем отдельные политические решения или рыночные силы.

В монографии сделана попытка создать динамическую аналитическую модель, способную одновременно охватывать процессы художественного производства, распространения, потребления и критики, а также их взаимосвязи с политическими, рыночными и образовательными механизмами. Это не только обеспечивает теоретическую основу для выхода искусствознания за рамки внутритекстового анализа, но и формирует структурно четкую, логически последовательную и операциональную модель междисциплинарной интеграции, прежде всего искусствоведения, социологии и культурологии.

Сергей Фокин

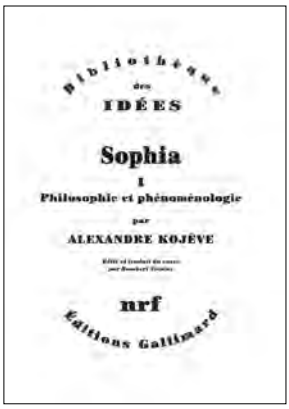
Александр Кожев и Иосиф Сталин

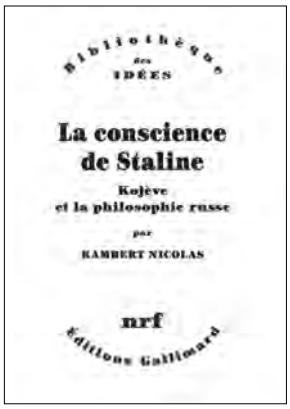
МУДРЕЦ И ЕГО ТИРАН

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_344

Kojève A. Sophia. T. I. Philosophie et phénoménologie /
Edité et traduit du russe par Rambert Nicolas.
Paris: Gallimard, 2025. — 544 p. — (Bibliothèque des idées).

Rambert N. La conscience de Staline: Kojève et la philosophie russe.
Paris: Gallimard, 2025. — 224 p. — (Bibliothèque des idées).





Всем, кому так или иначе приходилось сталкиваться с трудами и днями Александра Кожева (1902–1968)[1], прекрасно известно, что в кругу парижских интеллектуалов 1930-х гг. русский мыслитель, обожавший фраппировать французских буржуа, называл себя «правоверным сталинистом»[2] или даже «сознанием Сталина»[3]. Эти провокационные формулы можно было бы списать на искусство эпатажа, которым в совершенстве владел философ-парадоксалист, если бы в 2025 г. они не получили поразительного подтверждения в двух громких публикациях, взбудораживших тесный мирок современного интеллектуального Парижа, обнаружившего, что гениальный толкователь Гегеля, который был кумиром нескольких поколений левых гегельянцев, действительно полагал себя, по крайней мере до 1941 г., «правоверным сталинистом» и философским «сознанием Сталина». Речь идет, с одной стороны, об издании французского перевода первого тома полного текста трактата «София: Философия и феноменология», написанного Кожевым в 1940–1941 гг. на русском языке; с другой стороны, о синхронном издании монографии под названием

1 Актуальные материалы по истории жизни и творчества мыслителя содержатся в юбилейном блоке, подготовленном Д.В. Токаревым: «Тот же и другой»: к 120-летию со дня рождения Александра Кожева // Новое литературное обозрение. 2022. № 175. С. 10–53.

2 *Арон Р.* Мемуары: 50 лет размышлений о политике / Пер. с фр. Г.А. Абрамова, Л.Г. Ларионовой. М.: Ладомир, 2002. С. 109–110.

3 *Marjolin R.* Le travail d'une vie. Mémoires des 1911–1986. Paris: Robert Laffond, 1986. P. 57–58.

«Сознание Сталина: Александр Кожев и русская философия», написанной философом-славистом Рамбером Николя, который выступил также переводчиком и комментатором «Софии». Специалистам давно было известно, что машинопись «Софии» Кожев вместе со своим другом Леоном Поляковым (1910–1997), который в дальнейшем стал одним из самых известных в Европе историков антисемитизма, передал в 1941 г. в посольство Советского Союза в оккупированном немцами Париже, где она и сгинула (сгорела?) в ходе эвакуации советского дипломатического корпуса в июне того же года. Было известно также, но в менее широких кругах, что в архиве Жоржа Батая в Национальной библиотеке Франции имелись две рукописи, переданные ему на хранение авторами в начале войны: «Пассажи» Вальтера Беньямина и «София» Александра Кожева. Однако если первая по окончании мирового конфликта была благополучно извлечена из хранилища и превратилась во всемирно известный философский шедевр, то вторая пылилась в библиотеке до начала нашего века, пока А.М. Руткевич вместе с близкими мыслителя и группой энтузиастов не предпринял поистине героическую попытку расшифровать написанный крайне неразборчивым почерком манускрипт Кожева, в результате чего увидел свет русский, включающий чуть больше трети текста вариант «Софии»[4].

Рамбер Николя сделал невозможное — не только полностью расшифровал вместе с группой специалистов рукопись Кожева (а это около тысячи страниц), не только перевел это архисложное (особенно для иностранца) сочинение на французский язык, не только откомментировал издание, установив источники аллюзий и элементы исторического и культурного контекстов, но и убедил издателя выпустить в свет эту книгу в крайне неблагоприятный момент в истории отношений России и Франции. Впрочем, Кожев еще при жизни подписал договор с «Галлимаром» на посмертное издание написанных «для себя» сочинений, которых с 1968 г. вышло около десятка, в том числе «Опыт систематического изложения истории языческой философии» в трех томах, «Атеизм», «Кант», «Очерк феноменологии права» и др.

В этой почти детективной истории остается одна загадка, которую на настоящий момент трудно разгадать: почему Кожев предал полному забвению этот колоссальный труд, время от времени позволяя себе в кругу ближних намекать на некое «письмо к Сталину», будто бы отправленное диктатору. Сейчас не приходится сомневаться, что тысячестраничная «София» и была этим посланием мыслителя, возомнившего, что он может быть философским «сознанием» тирана. Самым убедительным свидетельством семантической и символической направленности этого жеста является вариант титульного листа, обнаруженный в бумагах Кожева французским исследователем:

«Александр Кожев

СИСТЕМА ФИЛОСОФИИ
I
ФЕНОМЕНОЛОГИЯ

ОПЫТ ДИАЛЕКТИЧЕСКОГО ВВЕДЕНИЯ В ФИЛОСОФИЮ
на основе
“Феноменологии Гегеля”, истолкованной в свете
марксизма-ленинизма-сталинизма

[посвящается] Сталину

“Человек — это звучит гордо”.
М. Горький»

4 *Кожев А.* София — Фило-софия и феноменология / Предисл. А.М. Руткевича; подгот. текста Н.А. Руткевич и О.В. Головой. М.: Праксис, 2021.

Трудно сказать, чего больше в этом тексте, особенно если принять во внимание, что он сочинен в Париже, оккупированном немецкими войсками, накануне нападения Германии на Советский Союз, — политического авантюризма, черного юмора или философской провокации, достойной Сократа или Диогена, шокировавших полис не только крамольным образом мысли, но и непотребным поведением. Важно тем не менее, что он всецело соответствует самотолкованию Кожева, неоднократно утверждавшему, что его чтения по религиозной философии Гегеля в 1933–1939 гг., опубликованные в виде книги «Введение в чтение Гегеля» (1947), были не попыткой реанимации академической философской системы, а последовательным *опытом политической пропаганды*, подкрепленным пропедевтическим изложением оригинальной доктрины *феноменологической антропологии*. Действительно, откликаясь на одну из первых рецензий на «Введение в чтение Гегеля», опубликованную в 1948 г. в журнале «Temps Modernes» молодым французским философом вьетнамского происхождения Чан Дык Тхао (1917–1993), Кожев признавал верность главных замечаний критика, уточняя: «…мой курс в основном был *пропагандистским* сочинением, призванным фраппировать умы. Вот почему я сознательно усилил роль диалектики Господина и Раба и, в общем и целом, схематизировал содержание феноменологии»[5].

Не менее существенно и то, что «София» — первая и последняя книга Кожева, написанная на русском языке, — представляла собой своего рода феноменологическую автобиографию мыслителя, направленную не только на то, чтобы вписать собственное философское начинание в традицию русской философии начала века, но и на то, чтобы использовать эту традицию для обоснования опыта строительства Советской империи в свете «Феноменологии духа» Гегеля и новейших философских доктрин, включая марксизм, психоанализ, феноменологию Э. Гуссерля и аналитику присутствия (*Dasein*) М. Хайдеггера. Более того, направляя свою работу в Советский Союз, автор «Софии» выказывал желание быть признанным в качестве «советского философа»: «“Социальное признание” моей “Феноменологии” будет гарантировано в той мере, в какой она увидит свет в СССР и принята как докторская диссертация, то есть в той мере, в какой она пройдет социополитическую и культурную цензуру»[6].

Прежде чем обратиться к разбору трактата «София» и монографии «Сознание Сталина. Александр Кожев и русская философия», имеет смысл остановиться на том интеллектуальном феномене, который необходимо рассматривать как «введение в чтение» «Софии»: речь идет о знаменитом семинаре по религиозной философии Гегеля, который Кожев вел в парижской Практической школе высших исследований в 1933–1939 гг. и который приобрел всемирную известность благодаря его книге «Введение в чтение Гегеля».

Но сначала несколько немаловажных деталей относительно появления этой книги. Дело в том, что Кожев был прирожденным игроком, поставившим свое су-

---

5 Цит. по: *Jarczyk G., Labarière P.-J.* De Kojève à Hegel: cent cinquante ans de pensée hegelienne en France. Paris: Albin Michel, 1996. P. 64.

6 *Kojève A.* Sophia. Цитаты из «Софии» даются в обратном переводе с французского по электронному изданию книги, доступному на платформе Библиотеки Святой Женевьевы (URL: https://www.numeriquepremium.com/doi/book/10.14375/NP.9782073041258). Учитывая возможность трансформаций оригинала при прочтении рукописи и при переводе на французский, а также в ходе нашего переперевода, необходимо принимать во внимание неизбежность погрешностей прямого цитирования, которое сводится здесь к минимуму в пользу критической парафразы, ответственность за которую несет автор этих строк. В самом начале своего предисловия французский переводчик утверждает, что выхода в свет русского подлинника не придется долго ждать, ссылаясь на информацию фонда V-A-C Карена Саркисова.

ществование под знак одной максимы: «Человеческая жизнь — это комедия, играть ее надо всерьез»[7]. Книга «Введение в чтение Гегеля» тоже была гениальным розыгрышем, своеобразной мистификацией, где главная роль отводилась мастеру сюрреалистических плетений словес Раймону Кено, из конспектов которого она в основном и была составлена. Сам автор не удосужился сколь-нибудь основательно править текст, признаваясь в июне 1946 г. Лео Штраусу:

> Я вот-вот опубликую книгу, компендиум моих курсов о Гегеле, на основе конспектов одного из слушателей (Кено) и стенограмм нескольких лекций и среди прочего полного текста последнего курса о мудрости. Книга очень плоха — и у меня совсем нет времени ее перерабатывать. Но там есть интересные вещи. И в основном о мудрости, совершенстве и блаженстве (я говорю, как Гегель, о довольстве)[8].

Сходное отношение к публикации своих трудов Кожев выразил в другом письме к Штраусу, в котором сообщал 6 апреля 1961 г., что почти закончил первый том «Опыта систематического изложения истории языческой философии», вновь подчеркивая неудовлетворенность текстом, ссылаясь при этом на игровое отношение к своим трудам и дням: «По *моему* мнению, это абсолютно не готово для печати. Но если Кено это очень хочет, я не скажу нет (действительно, сказать нет в этом случае значило бы принимать себя всерьез)»[9].

Связь «Введения в чтение Гегеля» с литературным творчеством Кено, который после войны стал одним из самых влиятельных редакторов издательства «Галлимар», была обоснована Кожевым в 1952 г. в критической статье «Романы мудрости», посвященной истолкованию романов «Мой друг Пьеро» (1942), «Вдали от Рюэль» (1945), «Воскресенье жизни» (1952), а также энергично подчеркнута в одном из позднейших писем:

> Вспомните, что я не сам опубликовал «Введение в чтение Гегеля». Книга была опубликована писателем-юмористом Раймоном Кено. Этот пункт чрезвычайно важен для меня. Впрочем, Кено замечательно резюмировал «Феноменологию духа» в романе «Зази в метро». Зази приехала в Париж, чтобы увидеть метро. Но как только она попала в метро, то сразу заснула и ничего не увидела. Вот он — роман мудрости[10].

Возвращаясь к самому семинару, можно сказать, выражаясь фигурально, что истолкование «Феноменологии духа» Гегеля было своего рода моноспектаклем, в котором мастер философских импровизаций раскрывал перед завороженными слушателями картины Реальности, по ту сторону которых угадывались другие времена, другие катастрофы, другие тираны и мудрецы. Действительно, если на авансцене фигурировали Платон и греческий полис, Александр Великий и империя, Рим и Августин, Французская революция и Кант, Йенская битва и Наполеон, в котором Гегель узрел воплощение «мирового духа», то на заднем плане вы-

---

7 *Арон Р.* Мемуары: 50 лет размышлений о политике / Пер. с фр. Г.А. Абрамова, Л.Г. Ларионовой. М.: Ладомир, 2002. С. 113. Этот афоризм повторяется также в воспоминаниях Раймона Бара, премьер-министра Франции (1976–1981), которому в начале политической карьеры довелось работать бок о бок с Кожевым в Управлении внешнеэкономических связей; название, которое он дал своим личным воспоминаниям, говорит само за себя: «Советник государя». См.: *Barre R.* Le conseiller du prince // Hommage à Alexandre Kojève: Actes de la «Journée A. Kojève» du 28 janvier 2003. Paris: Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2007. P. 56–67.

8 Цит. по: *Strauss L.* De la tyranie. Paris: Gallimard, 1997. P. 276.

9 Цит. по: Ibid. P. 361.

10 Цит. по: *Ortigues E.* Pour l'homme Alexandre Kojève // Le Monde. 1999. 4 octobre. P. 17.

рисовывались Маркс и призрак коммунизма, Ленин и русская революция, Хайдеггер и демократизация имперской Германии через гитлеризм, сам Кожев и советская империя Сталина. Гораздо позднее в одном из писем к Карлу Шмитту мыслитель так характеризовал контекст и ключевую проблематику «Введения в чтение Гегеля»:

> Во время моего курса (то есть до войны) я всегда внутренне читал «Сталин» вместо «Наполеон» и комментировал, однако, «Феноменологию духа». <…> Теперь я думаю, что Гегель был *всецело* прав и что история завершилась с историческим Наполеоном. Ибо в конечном счете Гитлер был лишь «вторым, исправленным и дополненным изданием» Наполеона. <…> Таким образом, Вторая мировая война не принесла ничего *существенно* нового. А Первая и вовсе была лишь интермеццо. Чего хотел Наполеон? «Снять» (aufheben) государство как таковое в пользу «общества». И он верил, что сможет добиться этого благодаря «тотальной» победе в «тотальной» войне[11].

Как известно, семинар по религиозной философии Гегеля завершился летом 1939 г. объявлением «Конца истории»: «Если Наполеон — это открытый Бог (der erscheinende Gott), открыл его — Гегель. Это абсолютный дух = исполненность Сознания и Самосознания, то есть реальный (природный) Мир, подразумевающий универсальное и гомогенное Государство, осуществленное Наполеоном и открытое Гегелем. <…> Как бы то ни было — История закончена»[12]. Однако последняя, как будто убоявшись такой бездны премудрости, решила, что все только начинается, и ввергла Европу в мировую войну, своеобразным ответом на которую стала «София» Кожева. Значительно позднее, в 1968 г., когда за плечами Кожева была успешная карьера советника по внешнеэкономической политике Франции и когда конфигурация европейского мира могла казаться вполне стабильной, мыслитель, оглядываясь назад, несколько иначе представлял «Конец истории», вспоминая это время в своем первом и последнем интервью:

> Все это связано с Концом истории. Забавно. Гегель это сказал. Я объяснил, что Гегель это сказал, и никто не хочет согласиться, что отныне история закрыта, никто не может это переварить. По правде говоря, я тоже сначала подумал, что это чепуха, но потом поразмыслил и увидел, что это было гениально. Просто Гегель ошибся на сто пятьдесят лет. Концом истории был не Наполеон, а Сталин, и мне предстояло это возвестить, с той разницей, что я не имел счастья увидеть Сталина верхом на коне под моими окнами, но все же… Потом была война, и я все понял. Нет, Гегель не ошибся, он правильно указал дату конца истории — 1806 год. С той даты что происходит? Ровным счетом ничего, подтягивание провинций. Китайская революция — это всего-навсего введение Кодекса Наполеона в Китае[13].

Так или иначе, но если отвлечься от биографического, исторического и политических контекстов, то необходимо признать, что «книга» «Введение в чтение Гегеля» действительно явилась в 1947 г. грандиозным интеллектуальным событием, которое по сей день существует «в-себе», «для-себя» и «для других», войдя в круг

---

11 Der Briefwechsel Kojève-Schmitt // Schmittiana: Beiträge zu Leben und Werk Carl Schmitts. Bd VI. Berlin: Duncker & Humblot, 1998. S. 110.

12 *Кожев А.* Конец Истории // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX в. СПб.: Мифрил, 1994. С. 312.

13 *Kojève A.* «Les philosophes ne m'intéressent pas, je cherche des sages», une conversation avec Alexandre Kojève // Le grand continent (URL: https://legrandcontinent.eu/fr/2020/12/25/conversation-alexandre-kojeve/).

памятников мировой философской мысли, равнодушных к хуле и похвале капризного сегодня.

Вместе с тем без «Введения в чтение Гегеля» невозможно понять замысел «Софии», где Кожев, представляя историю мировой мысли в свете диалектики Господина и Раба и понятий Борьбы и Желания, Труда и Признания, Сознания и Самосознания, Дискурса и Логоса, предпринимает в 1940 г. опыт феноменологического постижения настоящего времени, ключевым событием которого мыслитель тогда считал построение советской Империи под руководством И.В. Сталина. Историческая функция «отца народов» представлялась философом через гегелевскую триаду «тезис–антитезис–синтез»: «В этом смысле можно сказать, например, что Николай II (или Людовик XVI) был тезисом, Ленин (Робеспьер) — антитезисом, а Сталин — синтезом» (примеч. 212). К этому остается добавить, что если философ Гегель «открыл» Наполеона как воплощение «мирового духа», как абсолютного Господина Европы, «отрицающего» народы, нации, государства ради создания всемирной Империи, то мудрец Кожев ставит «товарища Сталина» даже выше Наполеона, поскольку последний, будучи всецело занят Войной, Действием, Отрицанием, не понимал себя (не знал, что «он есть Бог»), тогда как «Иосиф Виссарионович» прекрасно знает не только то, что он — Наполеон (Человеко-Бог), но также и то, что он — философ: «…он не только всегда делает (как коммунист) то, что говорит, но и всегда говорит (как философ) о том, что делает» (раздел «“Мудрость” как этическое совершенство»).

Прежде чем описать внутреннюю динамику «Софии», необходимо уточнить, что, подобно «Феноменологии духа», и даже, возможно, в гораздо большей мере, чем книга Гегеля, сочинение Кожева было направлено отнюдь не на постижение действительной истории: разумеется, мыслитель знал, какими жертвами, каким насилием, каким террором сопровождалось построение «советской Империи», однако он ставил перед собой задачу не исторического описания реального социализма, а выражения идеальной диалектики исторической действительности, а главное — познания самого себя в катастрофической стихии русской революции, каковая виделась ему кровавым прологом, ведущим к коммунистической империи, призванной раз и навсегда устранить как национально-капиталистические, так и национал-социалистические государства. Вот почему ведущей жанровой формой «Софии» является «феноменологическая автобиография» — не только авангардный вид философской прозы, но и своего рода условие возможности самой феноменологии, автор которой по необходимости «ищет своих “предков”, ищет корни своей эпохи, то есть все, что есть в настоящем, так сказать, у себя и у нее: либо в форме сознательных “исторических воспоминаний”, либо в виде бессознательных исторических предпосылок». Феноменологическая автобиография — не столько изобретение Кожева, сколько открытие философа, увидевшего, что всякая феноменология чревата опытом самоописания мыслителя, идет ли речь о диалогах Платона, «Исповеди» Августина, «Рассуждении о методе» Декарта и, конечно, «Феноменологии духа» Гегеля. Все эти сочинения, будучи опытами философской антропологии, оставались соответствующими своей эпохе формами самопознания мыслителя, исповедями сыновей своего века.

Вместе с тем, говоря об автобиографичности «Софии», не следует упускать из виду такой прием феноменолога, которому в литературе соответствует метафоризация: речь идет о концептуализации феномена, достигаемой сознательным опущением конкретно-исторических деталей и целенаправленным насыщением понятия или явления исключительно философским содержанием. Иными словами, говоря в своей феноменологической автобиографии о «Ленине—Сталине», или «Марксе—Ленине—Сталине», или «Марксе—Ленине—против Троцкого», Кожев

имеет в виду не столько реальных исторических персонажей, хотя знаний в области политической истории современной России ему, судя по всему, было не занимать, сколько своего рода «концептуальных персонажей» (Ж. Делез), которые выступают носителями более чем определенных идей (идефикс), точнее говоря, именно *персональными феноменами*. Тем не менее, подобно тому, как автор «Феноменологии духа» внутренне осознает избирательное родство своего сочинения с фигурой Наполеона, которого после завершения труда всей жизни ему утром посчастливилось увидеть под окнами своего дома, Кожев питает к Сталину смешанные чувства, где восхищение или даже завороженность фигурой тирана умеряется своеобразной иронией, сказывающейся, в частности, в акцентировании расхожих выражений, через употребление которых он как будто дистанцируется от реального советского диктатора:

> В наши дни законным представителем всего советского общества бесспорно является товарищ Сталин. Вот почему, в той мере, в какой товарищ Сталин действует как представитель общества, его суждение является обязывающим для советского философа. Тем не менее отнюдь не потому, что Иосиф Виссарионович так сказал, философ принимает это суждение. Действительно, личное мнение Иосифа Виссарионовича столь же сомнительно, как любое мнение вообще (примеч. 119).

В процитированном пассаже, помимо иронии и самоиронии, составляющих одну из сторон философской прозы «Софии», обнаруживается еще одна стилистическая характеристика: намеренные повторы в изложении, граничащие с тавтологией, призваны передать повторяемость событий в диалектике самой Истории. Однако феномен в феноменологической автобиографии представляется не только через повторы, но и, как уже было сказано, через опущения, пробелы, пропуски в описании того или иного понятия или явления: таким образом достигается особая концентрированность, насыщенность, убедительность описания события истории или мышления.

Повествование «Софии» разворачивается в два взаимообусловленных, согласованных этапа: часть первая — «Совершенное знание, или Мудрость» (София), и философия как устремление к совершенному знанию»; часть вторая — «Феноменология как диалектическое введение в философию». Обращает на себя внимание как тавтологичность, так и замкнутость, точнее, кругообразность композиции, которую Кожев полагает ведущей характеристикой «мудрости» (Софии); все начинается с определения последней, к которой устремляется философия в традиционном понимании этого занятия. Правда, чтобы превзойти, преодолеть в гегелевском смысле традиционную философию, Кожев апеллирует к феноменологическому методу, который позволяет ему отделить собственное философское начинание как от естественных наук, где главенствует математический метод, так и от наук о человеке, или наук о духе (*Geistes-wissenschaften*): история, психология, социология, где главное не столько научность, сколько убедительность.

В толковании Кожева самого понятия «дух» как в названии «Феноменологии духа» Гегеля, так и в традиции русской религиозной философии сказывается необыкновенное лингвистическое чутье философа, сформированное на перекрестье немецкого, русского и французского языков, а также самой практики литературного переложения, которая направляется не столько тенденцией к буквализму, сколько мастерством комментированного перевода, которым он в совершенстве овладел в ходе своего семинара в Практической школе высших исследований:

> Гегель пишет «Geist», то есть «дух». Чтобы избежать всякого недоразумения, я перевожу это как «человек» (в смысле «человечества», которое осуществляет данный

этап исторического развития). Такой перевод совершенно оправдан в отношении смысла постольку, поскольку Гегель постоянно настаивает на том факте, что нет и не может быть никакого «духа» вне человека и его Истории. Он говорит о «духе мира» («Welt-geist») в том же смысле, в каком говорят о «духе времени» и т.п. Кроме того, на немецком языке «гуманитарные» науки называются науками о «духе» («Geistes-wissenschaften»), а история идей называется «историей духа» (Geistesgeschichte). Однако на русском языке слово «дух» имеет «духовный», или «спиритуалистический», оттенок значения, что совершено чуждо Гегелю. Вот почему я избегаю этого слова в своих переводах (примеч. 254).

Не менее радикальной семантической трансформации подвергается в «Софии» одно из самых спорных, противоречивых понятий новейшей интеллектуальной культуры — «дискурс», — которое во французской лингвофилософской традиции восходит к «Рассуждению о методе» Декарта (*Discours de la méthode*). Мне уже приходилось писать, что, поскольку Декарт читал отрывки из своего сочинения в светских салонах и религиозно-философских собраниях, по-русски его сочинение можно было бы назвать «Словом о методе» или «Речью о методе»[14]. Кожев решительно связывает понятие *discours* с понятием «речь», правда, толкуя последнее как собственно человеческую способность к речевой деятельности, решительно отличающую человека от животного. Но если всякий человек, следуя не только своим витальным, но и безмолвным импульсам (животным инстинктам), может говорить, то философа отличает способность к осмысленной, осознанной речи («которую греки называли “логосом”»), то есть способность к разговору, «то есть обмену вопросов и ответов»[15].

В рамках краткого обзора трудно описать все парадоксы, все повороты и все развороты философского пути Кожева к своей «Софии», тем более что к настоящему моменту вышел только первый том философского труда Кожева, который сам он считал незавершенным и требующим дополнения томом «Онтологии» и томом «Космологии». Ясно одно: с выходом этой книги история русской философии — как дореволюционной, так и пореволюционной, как эмигрантской, так и советской — не может оставаться прежней, поскольку этот «Опыт диалектического введения в философию на основе “Феноменологии Гегеля”, истолкованной в свете марксизма–ленинизма–сталинизма» явился или по меньшей мере полагал себя суммой русско-советской софиологии. Правда, чтобы в этом окончательно убедиться, остается ждать издание русского оригинала.

Публикация «Софии» вызвала во Франции как сдержанные, так и резко критические отклики[16]. Парижские интеллектуалы, включая славистов, которые теоретически вполне могли бы постичь истоки и смысл философского большевизма

14 См.: *Фокин С.Л.* Гений кривомыслия: Рене Декарт и французская словесность Великого Века. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

15 *Кожев А.* София / Пер. А.М. Руткевича. С. 43. Ср.: *Щедрина Т.Г.* Смысл «разговора» в концепции Владимира Соловьева (этюд по философской интерпретации) // Соловьевские исследования: периодический сборник научных трудов. Иваново, 2002. Вып. 5. С. 34–42.

16 См.: *Podoroga I.* [Compte rendu] Rambert Nicolas, La conscience de Staline. Kojève et la philosophie russe // Dans Cahiers d’histoire russe, est-européenne, caucasienne et centrasiatique. 2025. № 4. Vol. 66. P. 753–756; *Raynaud Ph.* Le commencement de la fin de l’histoire. Un inédit de Kojève // Commentaire 2025. № 3 (191). P. 684–687; *Besse E.* Alexandre Kojève: Sophia // Actu-philosophia (URL: https://www.actu-philosophia.com/alexandre-kojeve-sophia/); *Legros M.* Alexandre Kojève, l’agent trouble de la raison // Philosophie magazine. 2025. № 5 (189). P. 44–46.

Кожева, особенно если не упускать из виду его раннего сближения с евразийцами и Л.П. Карсавиным[17], недоумевают перед лицом очевидного теперь «феномена»: в жизни и судьбе гениального толкователя «Феноменологии духа» имел место перегиб в философско-политической работе, когда мыслитель сделал ставку на то, чтобы всерьез разыграть из себя «правоверного сталиниста» и «сознание Сталина».

Это недоразумение объясняется, судя по всему, невниманием к автобиографическому аспекту «Софии» и людическому элементу в жизни мыслителя. Кожев был прирожденным игроком — в жизни, в политике, в философии; ставки в этой игре были самыми непомерными, хотя и предельно двусмысленными. В «Софии» Кожев не играл со Сталиным, он, скорее, играл с самим собой в роли «советского философа» и советника Сталина, ясно сознавая, что в действительности ему Тирана не переиграть. Тем не менее, судя по всему, образ последнего так тиранил его сознание, что ему не оставалось ничего другого, как сыграть эту последнюю партию, проиграться в пух и прах и начать путь в философии с чистого листа.

В 1942 г. Кожев уже пишет опус «О понятии авторитета» (переведенный по-русски под названием «Понятие власти»); в 1943 г. приступает к трактату «Идентичность и реальность в “Словаре” Пьера Бейля»; к 1944–1945 гг. относится набросок «Латинская империя — эскиз доктрины французской политики», предназначенный для дипломатов и экономистов из окружения генерала де Голля и призывающий к единению Испании, Италии и Франции в противовес укреплению Германии, США и СССР. По-видимому, о «Софии» он и думать забыл, а воплощением «мирового духа» и провозвестником «Конца истории» вместо Сталина снова стал Наполеон, что до «отца народов», то в 1955 г. он видит в нем всего лишь «индустриализированное» подобие последнего, предрекая в то же время Советскому Союзу стремление к достижению «The American way of life». Он писал Карлу Шмитту: «Для меня шляпа а ля cow boy Молотова — символ будущего»[18]. Так или иначе, именно с проекта «Латинской империи» начинается головокружительная карьера Кожева в роли «серого кардинала» французской экономической политики и главного архитектора Общего рынка.

Недопонимание «Софии» французскими интеллектуалами распространилось и на монографию Рамбера Николя «Сознание Сталина: Александр Кожев и русская философия», автора которой чересчур серьезные критики записали в «сталинисты». Впрочем, возможно, французский философ-славист сам за то в ответе, поскольку он, как и его критики, слишком всерьез воспринял замысел «Софии», тем более что, расшифровывая рукопись и переводя русский текст, вполне мог проникнуться откровениями, парадоксами и пафосом мыслителя.

Монография Николя состоит из трех частей: «Философствовать в России Серебряного века», «Кожев как наследник русской философии», «“Правоверный сталинист”». Таким образом, непосредственно в названиях частей сказывается главная цель исследования, которую можно было бы свести к задаче представить интеллектуальное становление мыслителя в виде своеобразной триады: «философия Серебряного века» — тезис, Кожев как ее наследник — антитезис, Кожев как «правоверный сталинист» — синтез. Строго говоря, если бы автор сосредоточился на решении такой задачи, монография могла бы соответствовать масштабу личности мыслителя и размаху его философского начинания, по крайней мере, генераль-

17 См. полемику с Л.П. Карсавиным в парижской газете «Евразия» в 1929 г., перепечатанную в «Вопросах философии»: *Кожевников А.* Философия и В.К.П. // Вопросы философии. 1992. № 2. С. 72–74; *Карсавин Л.П.* Философия и В.К.П. По поводу статьи А.В. Кожевникова // Там же. С. 75–77.

18 Цит. по: Der Briefwechsel Kojève-Schmitt. S. 117.

ной линии его творческой эволюции в 1920–1940 гг. Однако Рамбер Николя ставит перед собой ряд сверхзадач, которые отвлекают его от решения главной задачи, превращая местами ответственное научное исследование в анахроничный опыт «защиты и прославления» вековечной России, вечно недопонятой, недооцененной, недолюбленной Западом.

В «Предисловии» автор делает первую ошибку, прямо связывая свою работу со злобой дня и забрасывая читателя риторическими вопросами: «Много разглагольствуют об унижении России. Оно — реальность или фантазм? Был ли Клинтон достаточно уважителен по отношению к Ельцину? И прочая пена Истории. Мы не отдаем себе отчет в невероятном оскорблении того, что представляется как *очевидность*, *здравомыслие*: СССР "рухнул", потому что был глупостью или даже тоталитаризмом» (с. 9) и т.д. и т.п. Исследователь сам ставит в себя в неудобное положение: собираясь рассуждать о Кожеве, который мыслил и писал далеко не для средних умов, он перебирает устаревшие штампы, характерные для среднестатистического француза конца прошлого века, который даже имени «автора» «Введения в чтение Гегеля» никогда не слышал. Встав на позицию «адвоката дьявола» (при этом в роли последнего выступает то Россия и русская философия, которые де упорно игнорируются Западом, то сам Кожев, который до сих пор слывет «непризнанным гением»), автор упускает из виду само существо поставленной научной задачи. Действительно, подобно тому, как Кожеву не было никакого дела до того, что думают о нем такие пигмеи от философии, как экзистенциалисты, структуралисты или аналитические философы (разумеется, он судил со своей колокольни), так и автору следовало бы сузить круг своих читателей через более строгий, более требовательный тип рассуждения, а не размениваться на общие места ностальгии по Советскому Союзу, почерпнутые в основном из книги С. Алексиевич «Время секонд хэнд». В результате такой нетребовательности к источникам, представляющим «русскость», главная научная задача монографии остается, так сказать, убегающим вдаль горизонтом рассуждений автора, который, местами сбиваясь с намеченного пути, время от времени пускается то в злободневные замечания, то в сомнительные сопоставления, делающие честь его начитанности, но в действительности затемняющие разнохарактерные подступы Кожева к «Софии».

Первая часть монографии, озаглавленная, напомним, «Философствовать в России Серебряного века», открывается разделом «Серьезность существования» — эта цитата из «Введения в чтение Гегеля» задает основную тональность изложения, исключающую даже намек на людическое начало философского проекта Кожева. Эпиграф из Сталина — «...чтобы не ошибиться в политике, надо быть революционером, а не реформистом» («О диалектическом и историческом материализме», 1938) и упоминание о «философском пароходе» подтверждают серьезный настрой автора, вознамерившегося представить философию Серебряного века как исключительно серьезное, трагедийное начинание, в основе которого находится переживание смерти как творческого принципа. Эта концепция основывается, строго говоря, на *двух* источниках: *брошюре* И.А. Ильина «Духовный смысл войны» (1915), правда, автор монографии не считает нужным упомянуть, что эта работа писалась на злобу дня и была втянута в те вихри ура-патриотических манифестов, которыми обменивались интеллектуалы столкнувшихся в Первой мировой европейских держав, и одном *афоризме* М.А. Бакунина — «Страсть к разрушению есть вместе с тем и творческая страсть!» — из статьи «Реакция в Германии» (1842), также без указания, что статья вышла на немецком за полвека до Серебряного века и представляла собой своего рода предсказание революций в Европе (что и произошло в 1848 г.). Связь мышления Кожева с этими двумя мыслителями невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть, другое дело, что оба текста имеют весьма отдаленное отно-

шение к культуре Серебряного века. Тем не менее следует отдать должное остроумию автора, которому в конце раздела удается связать эпиграф из Сталина с одним собственно политическим постулатом «Введения в чтение Гегеля». Действительно, описывая противостояние человека и мира данностей, философ подчеркивал, что «человек», не испытывающий страха смерти, не способен быть революционером: «Такой человек будет "сноровистым" реформатором, читай конформистом, но никогда истинным революционером»[19].

В трех следующих разделах первой части «философия» Серебряного века и связи с ней Кожева рассматриваются более предметно, правда, почти исключительно через судьбу и творчество В.С. Соловьева, наследие которого Рамбер Николя также освоил весьма основательно: в 2024 г. он выпустил в свет французский перевод «Философских начал цельного знания» — одного из самых систематичных и самых философских трудов русского мыслителя[20]. Тем не менее в четвертом разделе, претенциозно озаглавленном «Скептицизм либерального Запада по отношению к русской философии», роль «адвоката дьявола» вновь отвлекает исследователя от собственно научной задачи; он задается псевдоактуальным вопросом «Как понять, что русская философия никогда не интересовала Запад?». Тем не менее этот раздел не лишен определенного интереса в силу того, что здесь критикуется британский историк русской революции Орландо Файджес, чей тезис о «культурном вакууме» России рубежа XIX–XX вв. как одной из причин Октября французский исследователь энергично опровергает. Не менее существенной оказывается концовка раздела, где Николя вновь задается риторическим вопросом, на этот раз не лишенном остроумия: если в России не было оригинальной философии, как то полагают Файджес и «либеральный Запад», то почему большевики отправили в Европу именно «философский пароход»? Не потому ли, что именно русская философия оказалась камнем преткновения для «кремлевских мечтателей», вознамерившихся построить «Царство Божье» сначала в отдельно взятой России, а затем и во всем мире? Другими словами, как раз поскольку большевики воспринимали русскую религиозную философию *всерьез*, русские мыслители были отстранены от «великой стройки коммунизма» и изгнаны в «чужестранье».

Вторая часть монографии, озаглавленная «Кожев как наследник русской философии», представляет собой наиболее оригинальный и наиболее разработанный раздел исследования. Не менее увлекательной оказывается и третья часть монографии, где, однако, вновь возникают сомнительные интеллектуальные конструкции вроде интерпретации желания желания (признания Другого) в духе философии маркиза де Сада, подразумевающей, как известно, элементарное уничтожение желания (воли, свободы) Другого. И вновь эта проблематичная интерпретация основывается на спорных источниках, наподобие случайного мотива в метафизике любви «Петрополитанских ночей» Л.П. Карсавина или известной скандальной сцены «Мелкого беса» Ф. Сологуба. Отнюдь не отрицая того, что Кожев мог знать эти тексты, трудно признать, что они имели в становлении его политической философии в 1940–1941 гг. то значение, которое могло иметь для него знакомство с такими парасюрреалистами, как Ж. Батай или Ж. Лакан, чьи толкования Сада и садизма отличались гораздо большей философской основательностью, нежели видения и прозрения русских писателей Серебряного века.

---

19 *Кожев А.* Введение в чтение Гегеля: лекции по «Феноменологии духа», читавшиеся с 1933 по 1939 г. в Высшей практической школе / Подборка и публ. Р. Кено; пер. с фр. А.Г. Погоняйло. СПб.: Наука, 2013. С. 37.

20 *Soloviev V.S.* Principes philosophiques de la connaissance intégrale / Introduction et traduction de R. Nicolas. Caen: Presses universitaires de Caen, 2024.

Завершая разбор монографии «Сознание Сталина», необходимо вкратце остановиться на одной сквозной идее, которая проходит красной нитью по второй и третьей частям исследования, равно как возникает в «Заключении». Не приходится сомневаться, что эта идея является одним из самых оригинальных и в то же самое время одним из самых спорных положений работы французского исследователя. Речь идет о том, что «София» Кожева может рассматриваться как своего рода философский аналог фантастических архитектурных проектов, которые вынашивались большевистскими вождями с первых мирных дней советской России.

Зарождение таких проектов французский славист связывает с «Речью на I Съезде Советов Союза Советских Социалистических Республик», произнесенной С.М. Кировым 30 декабря 1922 г. в Большом театре, где едва ли не впервые прозвучала идея замещения разрушенных революцией «дворцов банкиров, помещиков и царей» грандиозным памятником, призванным «тряхнуть проклятую капиталистическую землю»: «В этом здании, в этом дворце, который, по-моему, должен быть выстроен в столице Союза, на самой красивой и лучшей площади, там рабочий и крестьянин должны найти все, что требуется для того, чтобы расширять свой горизонт. Я думаю, что вместе с тем это здание должно являться эмблемой грядущего могущества, торжества коммунизма не только у нас, но и там, на Западе»[21]. Большевистская архитектурная программа достигает апогея в проекте «Дворца Советов» А.Н. Душкина, который должен был появиться на месте главного храма старой России. Был вырыт грандиозный котлован, но здание не было построено, а на месте котлована создан большой бассейн. Тем не менее главный архитектор-конструктивист Советского Союза отыгрался на всемирно знаменитых станциях московского метро: «Дворец Советов», «Площадь Революции», «Маяковская». «Почему метро, почему бассейн»? — задает вопросы французский славист (с. 187, 211), предлагая свои ответы, которые, с одной стороны, перекликаются с финальными положениями «Введения в чтение Гегеля», а с другой — соотносятся со сверхзадачами его работы. Действительно, если метро в гораздо большей мере, нежели дворец, соответствует фигуре «маленького человека», скромного советского труженика, то бассейн, опять же гораздо лучше, нежели какой угодно дворец, служит для восстановления и воспроизводства физической силы работника, или, говоря словами Кожева, его *животности*. Метро и бассейн суть символы «Конца истории» и постисторического человека, которому нет дела до Борьбы за признание и отрицания наличного мира через Революцию. В позднейшем авторском примечании к «Введению в чтение Гегеля» Кожев не без меланхолии замечал:

> В результате нескольких ознакомительных поездок (с 1948 по 1958 год) в США и в СССР у меня сложилось впечатление, что если американцы похожи на разбогатевших советско-китайцев, то это потому, что русские и китайцы — всего лишь пока еще бедные американцы, впрочем, вступившие на путь быстрого обогащения. Все это привело меня к заключению, что American way of life есть образ жизни, свойственный постисторическому периоду, и что настоящее Соединенных Штатов — это прообраз «вечного настоящего» всего человечества. Так, возвращение Человека к животному представилось мне уже не возможностью в будущем, но действительностью в настоящем[22].

Такой «Конец истории» действительно соответствует философско-политическому уроку «Введения в чтение Гегеля», однако французский толкователь «Софии» счи-

---

21 *Киров С.М.* Речь на I Съезде Советов Союза Советских Социалистических Республик. 30 декабря 1922 года // Politpros.com (URL: https://www.politpros.com/library/12/418/).

22 *Кожев А.* Введение в чтение Гегеля. С. 540.

тает необходимым дополнить его прямыми ссылками на политический курс новейшей России, в котором «снимается» в гегелевском смысле метафизический финализм концепции Кожева. Обыгрывая сходства в значениях двух пословиц (русской «В тихом омуте черти водятся» и французской «Остерегайся спящей воды»), Николя приходит к заключениям, которые явно противоречат приведенному эпикризу Кожева:

> Но не будем доверять спящей воде. Ибо бассейн был засыпан, а храм восстановлен. И книга Кожева — да, незавершенная — обретает через восемьдесят лет после своего рождения нежданную молодость и, можно сказать, революционную силу. Ибо — закончили ли мы с коммунизмом? В действительности, если читать Кожева, нет ничего менее достоверного (с. 219).

«Если читать Кожева», такого рода «толкования» — не более чем пена дней, хлопья которой осели где-то в 90-х. Дело даже не в том, что с виду политика новейшей России идет вразрез с финализмом автора «Софии»; дело в том, что Кожев, оставаясь, разумеется, наследником (неблагодарным!) русской религиозной философии и поиграв какое-время в «правоверного сталиниста», сумел пойти намного дальше и намного глубже: философский большевизм был лишь одним из ряда философских путей, которые он играючи выбирал, порой одновременно, порой попеременно, разрабатывая в действительности многовекторный философско-политический проект, который, если придерживаться таких зафиксированных его интеллектуальных предпочтений, как геополитические концепции Л. Штрауса или К. Шмитта, можно было уподобить «консервативной революции» или даже «неоконсерватизму».

Вместе с тем в оценке философской эволюции мыслителя нельзя недооценивать неиссякаемой энергии самоотрицания, что направляла его интеллектуальное становление. В «Философском дневнике», который юный Кожев начал вести в январе 1917 г. в Москве, восемнадцатилетний «русский мальчик» установил для себя правило, которого придерживался, насколько это было возможно, всю сознательную жизнь: «По моему мнению, <…> в жизни человека есть только один долг — всегда стремиться быть таким, каким ты никогда не сможешь стать»[23]. Таким образом, «наследник русской философии» становился в 1920–1930-е гг. знатоком восточных языков и культур, специалистом по квантовой физике и математической логике, одним из самых глубоких толкователей Гуссерля и Хайдеггера, наконец, участником «Коллежа социологии» Батая и домашнего семинара Лакана. Без этих и прочих «масок» Кожева невозможно ни понять, ни представить того, чего добивался Кожев в роли «правоверного сталиниста», равно как его более чем сомнительного поведения в «черные годы» Франции (1940–1944), когда участие в дви-

---

23 Дневник Кожева (запись 1920 г.) цит. по: *Filoni M.* Le philosophe de dimanche. Paris: Gallimard, 2010. P. 61. Помимо развернутых фрагментов, которые приводятся и комментируются в книге Филони, пространные выдержки из дневника есть в более ранней биографии Кожева (*Auffret D.* Alexandre Kojève. La Philosophie, l'Etat, la fin de l'histoire. Paris: Grasset, 1990), которая во многих отношениях, особенно в плане истории русской литературы и философии, не выдерживает критики. Дневник, написанный на русском языке, до недавнего времени был доступен исследователям только в архиве Кожева; в 2013 г. вышел в свет его итальянский перевод (*Kojève A.* Diario del filosofo / A cura di M. Filoni; traduzione di C. Zonghetti. Torino: Aragno, 2013); оригинал дожидается русского издателя. См. также небезынтересную студенческую работу о дневнике: *Заржецкий А.А.* Принципы философии несуществующего: объясняя Кожева // Южный полюс: исследования по истории современной западной философии. 2025. № 14 (2). С. 25–29.

жении Сопротивления сопровождалось заигрыванием с коллаборационистским правительством Виши[24].

В современной России Александр Владимирович Кожевников не удостоился полноценной интеллектуальной биографии[25]; в имеющихся публикациях, даже самых основательных, встречается масса домыслов, неточностей, упрощений. Собственно, такой биографии нет и во Франции, хотя переводы, комментарии и монография Р. Николя могут рассматриваться как серьезная заявка или даже как интеллектуальный вызов иным историкам русской философии, продолжающим довольствоваться расхожими представлениями о трудах и днях мыслителя, которого следует рассматривать в ряду самых оригинальных, самых противоречивых, самых спорных умов XX в., таких как К. Шмитт и М. Хайдеггер, Э. Юнгер и П. Дриё ла Рошель, В. Беньямин и М. Бланшо.

24 См. об этом второе «исправленное и дополненное» издание книги М. Филони: *Filoni M.* L'azione politica del filosofo: la vita e il pensiero di Alexandre Kojève. Torino: Bollati Boringhieri, 2021. В настоящее время готовится к печати французское издание этой книги, в которое, судя по всему, будут внесены дополнения и уточнения. См. также беседу автора с журналистом авторитетного геополитического интернет-издания «Великий континент»: Alexandre Kojève, philosophe de la politique mondiale, une conversation avec Marco Filoni // Le grand continent (URL: https://legrandcontinent.eu/fr/2022/01/25/alexandre-kojeve-philosophe-de-la-politique-mondiale-une-conversation-avec-marco-filoni/).

25 Пока материал готовился к печати, вышел в свет русский перевод книги Б. Гройса, притязающей на подобного рода исследование (*Гройс Б.* Алекандр Кожев: интеллектуальная биография. М.: Ad Marginem, 2026). Отдельные несоответствия в концепции Б. Гройса были отмечены в свое время Д. Токаревым: *Токарев Д.* Фотографии (у) Александра Кожева: несколько размышлений // Новое литературное обозрение. 2022. № 3 (175) (URL: https://magazines.gorky.media/wp-content/uploads/2022/08/nlo-175-40-53-tokarev.pdf). Разумеется, работа Гройса заслуживает отдельного обстоятельного рассмотрения.

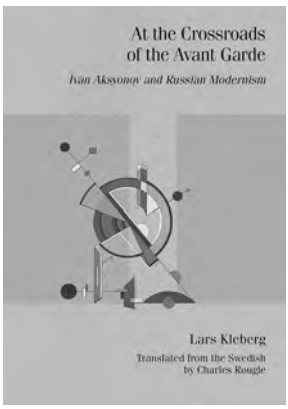
Александр Уланов

Грани незамеченного

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_358

Kleberg L. Ivan Aksyonov and Russian Modernism /
Translated from the Swedish by Charles Rougle.
Evanston: Northwestern University Press, 2026. — 159 p.

Капитан инженерных войск, написавший первую в мире книгу о Пикассо. Переводчик драматургов-елизаветинцев XVI в., для которого футуристы были недостаточно авангардны. Автор замечательных стихов и статьи о хлебопекарной промышленности. Учитель Сергея Эйзенштейна и заключенный румынской военной тюрьмы. И еще многое другое. Но об Иване Аксенове на русском опубликованы пока только статьи, книг нет. Первая такая книга Ларса Клеберга появилась в 2015 г.[1] на шведском, сейчас она издана на английском. Причем книга показывает не только многогранность Аксенова, но и взаимосвязь, казалось бы, взаимоисключающего в нем. Разумеется, такой герой требует почти художественного текста, что и начинается уже с содержания: «Часть первая, в которой происходит свадьба двух поэтов в Киеве в 1910 г., а молодого благородного офицера с репутацией бунтаря приглашают на нее, после чего он вступает в литературу и становится героем настоящей книги». Офицер Аксенов участвовал в восстании солдат в Киеве в 1907 г. и только по недостатку доказательств у обвинения отделался двумя годами службы в Сибири. Два поэта — Гумилев и Ахматова. Аксенов по рекомендации художницы Александры Экстер был шафером на их свадьбе. Но заинтересовал его футуризм, а не акмеизм.



Литературный дебют Аксенова в 1911 г. — перевод стиха англо-французской символистки Рене Вивьен (Клеберг отмечает, что Аксенов выбрал поэтессу с образом жизни, весьма скандальным по тем временам). Критический дебют — в 1912 г. статья о Врубеле, со скептическим отношением к его мистике и символам. Живопись — не окно в повседневное или потустороннее, а работа с формой и цветом. Такие взгляды привели Аксенова к авангардной живописи. Он участвовал как художественный критик в дискуссиях, порой заканчивавшихся вмешательством полиции. Говорил об управлении диссонансом красок, столкновением различных точек зрения. Настаивал, что молодые русские художники не просто подражатели Сезанна и Матисса. Клеберг обращает внимание на стиль Аксенова — быстрые аналогии между различными областями, столкновение почти несопоставимого (с. 3) в противовес прежней русской критике, много рассуждавшей о теме и послании картины. В качестве возможных источников Клеберг называет Розанова и Шестова, который привлекал внимание к афоризмам Ницше, но, кажется, Аксенов мог читать Ницше непосредственно. Его знания, полученные в результате систематического самообразования, были очень велики.

1 *Kleberg L.* Vid avantgardets korsvägar: om Ivan Aksionov och den ryska modernismen. Stockholm: Natur och Kultur, 2015.

Для художников-академистов столицей живописи был Рим, для символистов — Мюнхен, а для авангарда — Париж. Аксенов выписывал парижские издания, но желал видеть все сам и успел перед Первой мировой войной провести в Париже более двух месяцев. Его как инженера увлекала и Эйфелева башня. Уже тогда он говорит о монтаже конструкции из множества частей. И в кубизме его интересовала материальность — от совмещения множества точек зрения на трехмерный объект до включения предметов в коллаж. Аксенов одним из первых увидел в Пикассо не разрушителя, а создателя новых точек зрения, новых возможностей, многослойных пространств. Ни мистицизма, ни демонизма: мир и его вещи. Он развлекал Пикассо баснями о русских волках, догоняющих автомобили и прокусывающих шины, — и внимательно разглядывал картины, пытаясь понять, как они создаются. Сохраняя дистанцию, не вписываясь в богему. Итальянский футурист Арденго Соффичи описывает Аксенова как чужеродный элемент: монокль, щегольская одежда, ледяные глаза, насмешливое выражение лица. Таким Аксенов оставался до смерти, даже в бедности. Эйзенштейн вспоминает его острый язык и еще более острый ум, из-за чего его более боялись, чем любили. Ведь ниспровергатели авторитетов часто требуют, чтобы к ним самим относились как к авторитетам.

В мае 1914 г. Аксенов привез в Киев «Песни Мальдорора» — задолго до переоткрытия Лотреамона сюрреалистами. Разговор об Аксенове неизбежно выходит на нереализованные возможности. Если не сюрреализма за 10 лет до его появления во Франции, то хотя бы встречи с ним, когда он наконец появился. Аксенов перевел неизвестного тогда в России «Короля Убю» Альфреда Жарри. Но такой текст смутил даже Мейерхольда.

А потом Аксенов отступал в составе русской армии, взрывая мосты. Не геройствовал, как Гумилев, но произведен в капитаны. Читал, вспоминал Монмартр. Вступил в переписку с Сергеем Бобровым, одним из ведущих авторов «Центрифуги». Видимо, это объединение поэтов привлекло Аксенова потому, что оглядывалось на европейские модели поэзии, искусства и эстетики, не разделяя с футуристами любовь к примитиву и эстетике безобразного. Он финансировал многие издания «Центрифуги» на доходы от своего поместья.

Среди крови войны Аксенов переводил кровавые пьесы елизаветинцев, младших современников Шекспира: Джона Форда, Джона Вебстера, Сирила Тернера. Старался переводить фразы (многие из которых сейчас неясны даже для английских исследователей) строка в строку, эквивалентно по звуку и ритму (что очень тяжело при коротких английских словах), противодействуя русской традиции перевода как адаптации к вкусу читателя. «Своеобразный кубистический перевод с прямолинейными столкновениями между словами и фразами разных оттенков или текстур, которые, казалось, стремились сохранить фрагменты оригинала, а не создать удобную для читателя иллюзию единого целого» (с. 36). Клеберг полагает, что здесь Аксенов предвосхитил взгляды на перевод Вальтера Беньямина. Критики жаловались, что перевод часто непонятен из-за попыток втиснуть в строку как можно больше. Поэт-имажинист Иван Грузинов говорил, что это смесь Тредиаковского и Малларме.

Малларме действительно понадобился. Аксенов отправил свой экземпляр поэмы «Бросок костей» как образец в типографию, печатавшую его первый сборник стихов «Неуважительные основания». Там и то, что через тридцать лет американский поэт Чарльз Олсон назовет пространственной композицией, и аллюзии от Ветхого Завета до Макса Жакоба. И наложение различных семантических слоев, использование фонетической близости слов. Клеберг в связи с этим говорит о Маяковском и раннем Пастернаке, французских сюрреалистах, но странно, что не упо-

минает поэтов-конструктивистов тем более что Аксенов с конструктивистами активно сотрудничал. В 1917 г. — публикация первой в мире книги о Пикассо. Некоторые корни Пикассо Аксенов усматривает в барокко, особенно в Эль Греко. Аксенову было близко использование в барокко диссонансов. Здесь встречаются его интерес к елизаветинцам и работы Беньямина о германском театре. Клеберг вспоминает, что Аксенов — один из первых критиков, установивших связь между современным искусством и барокко, и это внимание к барокко характерно и для постмодернистов (с. 47).

После Февральской революции Аксенов вошел в руководство солдатского совета Румынского фронта, создал ячейку большевиков в армии, редактировал газету. После Октябрьской революции и развала армии был арестован румынами, на допросах — дыба и пытка водой. Однако даже в заключении он набрасывал заметки для романа «Геркулесовы столпы» на оставшихся бланках отчетов. Истоки романа Клеберг видит в орнаментальной прозе Андрея Белого, дальнейшее движение в этом направлении — в гротесках Ильи Эренбурга и Витольда Гомбровича.

Обменянный на арестованных в Одессе румынских офицеров, Аксенов очень активен в Москве. Он был заместителем председателя Центральной комиссии по борьбе с дезертирством. За дезертирство расстреливали. «Невозможно подсчитать, сколько смертных приговоров было вынесено Центральной комиссией и санкционировано бывшим капитаном» (с. 58). Параллельно Аксенов читал лекции о современной поэзии, участвовал в дискуссиях («никто не избежал его сарказма и остроумия», с. 60), работал в жюри конкурса литературы о революции, читал свои произведения — события каждые 3–4 дня. Во времена НЭПа Аксенов писал рецензии в каждом выпуске журнала «Печать и революция» на публикации авторов от Маяковского до Анатоля Франса. Именно Аксенов перевел «Великодушного рогоносца» Кроммелинка, по которому Мейерхольд поставил свой знаменитый спектакль. Клеберг характеризует его как «театральный кубизм в движении» (с. 72), выявляя связь с прежним вниманием Аксенова к Пикассо. Блестящему импровизатору и плохому организатору Мейерхольду вообще был нужен партнер, каким оказался Аксенов с его огромной эрудицией и организаторским опытом инженера и военного. Однако в постановке агитационного спектакля Мейерхольда «Земля дыбом» Аксенов не участвовал. К идеологии в искусстве он относился отрицательно, его не устраивало упрощенное для целей пропаганды искусство вместо авангарда. И он принадлежал к людям, которые хотели изменить мир, а не сесть ему на шею, как советская бюрократия.

Аксенов пытался полемизировать. Опровергал представления Осипа Брика об утилитарном искусстве и слиянии искусства с промышленным производством (с. 65). Но его критику Маяковского в статье 1926 г., что Маяковский не воспевает революцию, а рекламирует ее, так как не смог овладеть ее языком, что язык Маяковского сложился до революции и с тех пор ничего нового не приобрел, — не поняли. Статью восприняли как неэтичную атаку на Маяковского, который и без того был под давлением близких к власти «пролетарских» критиков. Обэриут Николай Олейников назвал ее «работой придворного конюха» (с. 96). В ситуации идеологического диктата, прекращения дискуссий, уничтожения независимых изданий и издательств Аксенову места не было. После 1926 г. он постепенно уходит из художественной жизни. Прекратилось сотрудничество с Мейерхольдом, преподавание в школе режиссеров. Все меньше опубликованных статей. Членство в партии большевиков окончилось еще в 1922 г. из-за «неактивности».

Остались манера держаться, всегда безупречно выбритый лоб и белая рубашка, только что отглаженная, хотя и потертая. В 1925 г. Аксенов женился на поэтессе Сусанне Мар, чью независимость отмечала очень строгая к людям Н.Я. Мандель-

штам. Она же упоминала, что Аксенов был беден, как церковная мышь. В 1930 г. он учил рабочих на Днепрогэсе геометрии и физике. Восемь часов в классе, жизнь в общем бараке без воды и туалета, ни чая, ни сахара в магазине, нерегулярная зарплата. В 1933 г. Мейерхольд вместо помощи предложил написать статью к дню рождения клоуна Виталия Лазаренко, которую Мейерхольд подписал бы. А в 1934 г. вообще предпочел не заметить Аксенова, пришедшего на спектакль.

Участник авангардного театра был приглашен консервативным Художественным театром — читать лекции о Шекспире. В последней своей прижизненной книге, о «Гамлете», Аксенов отметил, что формалисты, сосредоточившись на поэзии и прозе», не имели средств говорить о театре, который не только литература, но и сцена, действия актеров. Основа интереса к Шекспиру — не его идеология, а динамизм его письма, страсть к анализу. Стиль книги без внезапных разрывов и загадочных поворотов мысли, более объясняющий и плавный. Аксенов явно учитывал изменение аудитории. К тому же времени относится статья о перспективах кооперативной хлебопекарной промышленности. В написанном явно ради заработка Клеберг отмечает энергичный стиль и резкую образность, при чтении ее видно, что писал критик и поэт. Халтурить Аксенов не умел. И проявлял обычное внимание к системе и порядку, в данном случае в производстве хлеба.

Последние работы — о художнике Петре Кончаловском, актрисе Марии Бабановой, режиссере Сергее Эйзенштейне. «Все три художника посвятили свою жизнь трансформации своих медиа в идеальные средства воплощения своих идей» (с. 118). О Бабановой Аксенов писал, потому что ее основной темой была личность, находящаяся под двойным давлением — со стороны жестокого мира и внутреннего стремления к независимости. Портрет Эйзенштейна, возможно, основан на словах самого Эйзенштейна о своих детских травмах (от жестокости времен революции 1905 г., недостаточного внимания родителей, затем их развода), что повело и к сценам жестокости в его фильмах, и к протестному потенциалу. «У текста в действительности два автора» (с. 120). В финале эссе наличие двух голосов становится явным: внутренний монолог Эйзенштейна о возможностях, которые новая литература предоставляет для кино, и комментарий Аксенова о старой боли, отмеряющей время при каждом ударе сердца. Но для времени написания это было слишком личным, слишком сложным, слишком трагичным, и Эйзенштейн не способствовал публикации. Путь Аксенова закончился тем, с чего начинался, — елизаветинцами, большой статьей о Бене Джонсоне. В описании драматурга, который не способен льстить даже под угрозой смерти и скорее потеряет друга, чем возможность пошутить за его счет, Клеберг предполагает долю автопортрета. Более широко Аксенова к изданию английской классики не привлекли. Самоучка без диплома филолога, с нестандартными идеями о переводе, в советскую издательскую бюрократию не вписывался.

К 1935 г. с деньгами стало получше, но вокруг нарастала волна арестов. У Аксенова были опухоли, от которых он и умер в 50 лет. Возможно, организм просто отказался жить в ситуации рака, охватившего всю страну. Странно, что Аксенова не арестовали раньше, — решительных, критически настроенных людей диктатура уничтожает в первую очередь. Забывать его начали, еще когда он был жив. В 1934 г. в «Литературной энциклопедии» его по ошибке совместили с критиком Иннокентием Оксеновым.

Только в 1990-е начинают переиздаваться публикации Аксенова и появляться работы о нем. В 2008 г. был издан его двухтомник[2]. В 2022 г. вышло полное собра-

2 *Аксенов И.А.* Из творческого наследия: В 2 т. / Сост., вступ. статья и коммент. Н.Л. Адаскиной. М.: RA, 2008.

ние стихотворений[3]. Первый перевод в 1997 г. — эссе об Эйзенштейне на немецкий. В 2015 г. — книга Клеберга, в 2017 г. — книга Алессандро Фарсетти на итальянском[4].

А ведь Аксенова современники знали. Видимо, ко многому оказались не готовы, а он саморекламой не занимался. Несоциализированный: «…категоричная и высокомерная манера, в которой он выражал свое мнение как об искусстве, так и о других людях, со временем создала ему множество врагов и очень мало друзей» (с. 89). Но он и себя не щадил. Постоянная провокация, самопародия — чтобы не застывать на месте. «Постоянная игра с двойными смыслами, сбивающие с толку сочетания противоречивых утверждений и холодно-ироничное отношение к собственному творчеству» (с. 66). Аксенов помог состояться экспериментам Мейерхольда и Эйзенштейна, но сам остался в тени. Он слишком неудобен: «…свет, который Аксенов проливает на прошлое, — это не безобидное сияние настольной лампы, вокруг которой собираются друзья, а резкий, пронизывающий взгляд со стороны» (с. 123). Но, может быть, именно у таких авторов можно найти больше, чем у строителей своих карьер? И без внимания к ним не придется ли вздыхать о нереализованных возможностях в поэзии, критике, переводе, театре?

В книге приводятся слова М.Л. Гаспарова, который называл строку из трагедии «Коринфяне» Аксенова самой оптимистичной в русской поэзии, какую он знает и вспоминает в трудных случаях жизни: «Медея зарезала детей, сожгла соперницу, пожар по всему Коринфу, Ясон рассылает пожарников “и на Подол, и на Пересыпь”, хор поет гимн огню со строчкой “укуси? укуси? укуси?”, вестники браво рапортуют, что все концы выгорели дотла, — и Ясон, выслушав, начинает финальный монолог словами: “Но не в последний раз горит Коринф!”»[5]

---

3 Иван Аксенов: одописец Эйфелевой башни: полное собрание стихотворений / Сост., автор вступ. статьи, коммент. и библиографии А. Фарсетти. СПб.: Изд-во ЕУСПб, 2022. См. также: Пикассо и окрестности Ивана Аксенова: первая в мире монография о Пикассо: комментированное издание / Подгот. А. Фарсетти и А. Россомахин. СПб.: Изд-во ЕУСПб, 2023; *Аксенов И.А.* Собрание сочинений: В 3 т. / Подгот. издания, вступ. беседы И.Г. Аксенова. СПб.: V-A-C Press, 2025.

4 *Farsetti A.* Una voce parigina nel Futurismo russo: la poesia di Ivan Aksenov. Firenze: Firenze University Press, 2017.

5 *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 44.

Андрей Ранчин

Современные российские интернет-журналы, посвященные поэзии:

ПОПЫТКА ОБЗОРА

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_363

Нижеследующий текст требует некоторого предварительного пояснения. Во-первых, не все сетевые издания посвящены исключительно поэзии: в некоторых из них столь же регулярно присутствуют и публикации прозаических произведений, видеотексты, статьи о театре и кино. Во-вторых, ряд интернет-изданий («Альманах-огонь», «Химеры», «Хлам») оказался мне недоступен: ссылки на них в Сети сейчас не работают[1]. Прежде всего именно по этой причине я предпочел назвать свой текст не обзором, а всего лишь его попыткой. Тем не менее, как представляется, даже такой по необходимости «урезанный» обзор способен сформировать общее впечатление о ситуации с современными интернет-журналами, в которых стихотворные произведения и/или опыты их анализа являются главными или даже единственными материалами. Итак, приступим.

Начнем с издания «POETICA», снабженного обманчивым подзаголовком «Литературный онлайн-журнал»[2]. Несомненно, во многом это связано с особенностями как размещения текстов в сетевой периодике, так и рецепции интернет-изданий читателями. Даже если основная система ссылок на электронные публикации привязана к конкретным номерам журнала или альманаха (как это сделано в «POETICA»), у читателя обычно имеется возможность знакомиться с публикациями иным образом — в произвольном порядке через ссылки на тематические рубрики (хештеги) или на имена и фамилии авторов: единство номера как целого оказывается размыто в пользу гипертекста, представленного на той или иной интернет-странице издания.

«POETICA» (исконное написание — прописными буквами) — это не просто журнал, а целый проект, как его и именуют издатели-редакторы: «Полное название проекта — Licenza poetica. Изначально он включал в себя онлайн-журнал и YouTube-канал, а также книжную серию. Позже мы добавили ряд проектов: “Лабораторию” для текстов молодых авторок, “Ленту” для вненомерных публикаций и др.»[3].

Журнал «POETICA» — издание с «лица не общим выраженьем», четко декларирующее свою литературную позицию: «POETICA — журнал, сфокусированный на смысловых, визуальных и эстетических открытиях, которые происходят в поле современной поэзии. Нам важно всё новое, что происходит в литературе, а больше всего: к чему движется поэзия. Поэтому мы обращаем внимание не только на состоявшихся авторов — но и на новые голоса»[4].

Декларация вполне определенная, причем в изначальном виде она выглядела намного более резко: после слов «в поле современной поэзии» в исходной версии этого манифеста, озаглавленного «О нас», следовало: «оживляя монотонную ре-

1 Информация о неработающих и работающих ссылках (кроме одного отдельно оговоренного случая) актуальна на 18.07.2026.

2 URL: https://licenzapoetica.name/.

3 URL: https://licenzapoetica.name/about.

4 Там же.

прессивность языка»[5]. Репрессивность языка явно отсылала к постструктуралистской критике (изначально французской), но выражение, видимо, было сочтено редакцией излишне резким и «партийным», ограничивающим возможности сотрудничества издания с авторами разных художественных направлений: отнюдь не все стихотворцы разделяют представление о репрессивной природе языка. Однако апелляция к модному в нынешней России дискурсу отчасти сохранена и в настоящей версии заявления о позиции «POETICA»: выражение «поле современной литературы» явно отсылает к терминологии П. Бурдье, а феминитив «авторок»[6] свидетельствует о борьбе с все той же языковой репрессивностью («навязыванием» с помощью нормативного *автор*, слова мужского рода, маскулинной гендерной модели) и о лингвистическом феминизме редакции.

И в латинском/итальянском названии журнала, и в декларации «POETICA» вообще акцентируется приверженность «ученому», «филологическому» отношению к поэзии, хотя делается это стилистически весьма неудачно: совершенно непонятно, почему смысловые и визуальные открытия отличаются от эстетических, а не являются составляющими последних. (Визуальные открытия в поэзии, впрочем, крайне редки: если не иметь в виду визуализацию словесных образов в сознании читателя, то это разве что *carmina figurata*.) Не менее показательна следующая часть заявления: «Licenza poetica в прямом переводе с итальянского означает “поэтическая вольность”. Нам важно совмещать эту дихотомию: некую карнавальность, но одновременно — свободу, оставаясь при этом в рамках литературоцентричного подхода к формированию публикаций»[7]. Здесь имеются и ученое слово «дихотомия» (хотя непонятно, почему «карнавальность» и «свобода» образуют оппозицию, по крайней мере, в бахтинском понимании свобода — атрибут карнавальности), и собственно «карнавальность», восходящая к работам все того же М. Бахтина, и определение «литературоцентричный». Никакой карнавальности, впрочем, в текстах «POETICA» не наблюдается. Смысл заявления о литературоцентричном подходе остается при этом совершенно непонятным: литературоцентричность присуща любому литературному изданию, что называется, по умолчанию. Зато очевидно другое — предпочтение современной поэзии, признаваемой актуальной, преимущественное внимание к новаторству в стихотворстве. Что предполагает издание прежде всего текстов, которые можно назвать неоавангардными. Подразумеваемые ассоциации с выражением *licenza poetica* призваны указать на художественную свободу, на нарушение принятых литературных конвенций. (Другое дело, что приемы, используемые в большинстве текстов, публикуемых в журнале, стали уже, если использовать язык русских формалистов, канонизированными современной поэзией.) Одновременно название «POETICA» напоминает о «Ars poetica» — горациевском руководстве по созданию поэтических текстов, тем самым как бы указывая на претензию журнала задавать нормы и создавать образцы современного стихотворства.

---

5 Привожу неотредактированный текст по цитате в статье: *Комаров К.* О «лицензионном» убожестве журнала Poetica // Вопросы литературы. 2022. № 3 (URL: https://voplit.ru/column-post/o-litsenzirovannom-ubozhestve-zhurnala-poetica/). Оскорбительную тональность оценки, вынесенной альманаху, я принять не могу.

6 В справках о стихотворцах и критиках женского пола, представленных в журнале, используются феминитивы «поэтка» и «критикесса», но не систематически, видимо, в соответствии с желанием оных «поэток» и «критикесс». К слову, неясно, почему в первом случае не утвердилось старое «поэтесса» (хотя в справках об авторах оно иногда встречается), в отличие от «критикессы» не обладающее ироническим ореолом. Впрочем, *критка* или *критичка*, понятно, были бы явным перебором.

7 URL: https://licenzapoetica.name/about.

Редакционная политика альманаха в целом соответствует декларации. В издании два раздела — «Тексты» (с рубриками «Поэзия» и «Переводы») и «Точка зрения» (с рубриками «Критика», «Эссе», «Интервью» и «Опросы»). Разделение прихотливое, намеренно логически не выверенное: эссе или рецензия — это тоже тексты. По-видимому, для редакции понятие «Тексты» обладает более высоким ценностным статусом, чем «Стихотворения».

В журнале преобладают поэтические произведения, написанные неклассическими формами стиха, без рифмы, с отсутствием пунктуации или с ненормативной расстановкой знаков препинания. В № 1 это, например, подборка «Переселяясь в горы» Наталии Азаровой, известной также в качестве лингвиста — исследователя современной русской поэзии. Возьмем в качестве примера некоторые произведения из № 4. Одно из них — текст Даши Сотниковой «о бражниках и свете»:

когда стекло воды крошится, я седею
пигмент изнашивается —
вместо него остаются челюсти
и пластик
—
дельфины тоже скорбят.
от этого хрусталики лопаются
и подводный песок
встревоженный волной
встаёт поперёк глотки
в него помещается вся наша жизнь[8]

Текст Ольги Чермашенцевой в том же номере «я тебя не слышу я тебя не вижу» — это уже скорее стихотворение в прозе, в подаче которого большую роль играет визуальный эффект: это своего рода поток сознания, произведение, исполненное трагизма, напечатано белыми буквами на черном, траурном фоне, оно — голос из как-бы-посмертья[9].

Написанное верлибром стихотворение Влады Баронец «Дом из семнадцати этажей» (№ 4) интересно как пример использования лексического повтора в позиции рифмы, а также собственно рифм, но спорадических. Свои произведения она часто строит как «возможные», «потенциальные» тексты, предполагающие выбор грамматических вариантов, — прием, для современной поэзии вообще характерный:

и тогда пошёл/пошла искать звук/свет
может где есть хороший звук и хороший свет
если долго идти
если кругом обойти весь весь
дом из двадцати четырёх подъездов
из семнадцати этажей
если идти
шёл/шла
и нашёл/нашла
там высокая/глубокая гора
то есть не гора а полянка такая
наподобие москвы[10]

8 URL: https://licenzapoetica.name/texts/poetry/o-brazhnikah-i-svete.
9 URL: https://licenzapoetica.name/texts/poetry/ya-tebya-ne-slyshu-ya-tebya-ne-vizhu.
10 URL: https://licenzapoetica.name/texts/poetry/dom-iz-semnadczati-etazhej.

Некоторые тексты на этом фоне выглядят более традиционными. Таков «Луч проектора» Алексея Александрова — поэта уже немолодого и обладающего статусом институциональной признанности (он печатался в «Знамени», «Урале» и других «толстых» журналах, является редактором отдела поэзии в журнале «Волга», автором поэтических книг, лауреатом Премии Андрея Белого 2024 года). Александров предпочитает вольный дольник и не отказывается от пунктуационных знаков, однако его визуальная метафорическая образность навеяна авангардистской живописью — кубизмом:

> Луч проектора, щекочущий затылок,
> Проникает сквозь коробку черепную,
> В самое её нутро, обнаруживая там
> Идеально чёрный куб[11].

Особый пласт, реализацию социального проекта, в журнале составляют стихотворения слепоглухих авторов и посвященные им эссе. Замечательны тексты из подборки Ирины Поволоцкой «Она пришла не извне, эта тьма»: своего рода вступительное эссе — стихотворение в прозе и следующие за ним исполненные трагизма стихи, написанные как верлибром, так и дольником, и силлабо-тоническим стихом, и по-хорошему традиционные[12].

Тема слепоты и других физических изъянов, а также тема тяжелых психологических испытаний, отчасти с этими изъянами связанная, представлена и в некоторых прозаических текстах альманаха, включенных в рубрику «Эссе» раздела «Точка зрения»: в № 4 это эссе Элины Лехциер «Серия мелких ударов (Игорь и Алёна)», эссе Виктории Чайкиной «Опираясь плечом» и отчасти (около)философский текст Павла Кричевского «Основные пролегомены к метафизике слуха и зрения».

Рубрика «Критика» представлена рецензиями на отдельные книги стихов и обзорами более общего характера. Анна Нуждина («В мире победившей (?) энтропии», № 3), публиковавшая рецензии и на страницах «НЛО», рассматривает книги Марии Земляновой «Для более прикольного мира» (СПб., 2022) и Егора Зернова «Кто не спрятался, я не виноват» (СПб., 2024) в рамках постструктуралистского подхода, размышляя об ателесности, стирании иерархических границ и границ значимости, об индуктивном методе («от частного к общему») у Земляновой и о дедуктивной поэтике (поэтике списка) у Зернова. Характерный пример стиля рецензента: «Трансгрессия письма остаётся внеположной как зрителю/читателю, так и субъекту речи, всё ещё представляющему события в рамках сценария или пьесы»[13]. Дерридианская терминология в сочетании с понятиями, позаимствованными из физики и геометрии, отличает ее рецензию («Антиконструкция», № 2) на книгу стихов Кати Сим «Общество защиты химер» (М., 2021):

> Стихи деконструируют пространство, их композиция нелинейна, а структура неоднородна. <…> Описывая структурность стихов Сим с точки зрения наличия конструкции, я бы предложила употребить термин «антиконструкция», по аналогии с антиматерией. В данном случае мы не отрицаем наличие законов конструирования художественного мира как таковых (иначе бы не было стихов), просто эти законы отличаются от общепринятых. Параллельное существование Евклидовой и неевклидовых геометрий не ниспровергает ни одну, ни другие, однако они не сопри-

11 URL: https://licenzapoetica.name/texts/poetry/luch-proektora.
12 URL: https://licenzapoetica.name/texts/poetry/ona-prishla-ne-izvne-eta-tma.
13 URL: https://licenzapoetica.name/points-of-view/critique/v-mire-pobedivshej-entropii.

> касаются, и терминология одной едва ли применима к объектам другой. Также и неконвенциональная поэзия Сим не может быть описана слишком давно сформировавшимся языком условных ясностей»; «главным образом книги можно было бы назвать распад мира — как мы уже убедились, и на текстуальном, и на тематическом, и на семантическом уровнях[14].

Строгость использования понятий при этом оказывается необязательной: текстуальный уровень вполне может быть одновременно тематическим. Но пристрастие к квазиученым терминам во многом вообще отличительно для рецензий альманаха. Как еще один пример можно назвать статью Ланы Ленковой «От мокьюментари до заговора: как пишет поколение-2002» в № 2 (рассматриваются стихотворения Егора Зернова, Максима Хатова, Лизы Хереш, Тамары Жуковой и Жени Липовецкой):

> В каком-то смысле современная поэзия формально привязана к приёмам и принципам ушедших эпох — с чем связана тяга современных авторов к ретроспекции и пастишу. Однако при ностальгии по формам меняется парадигма и самого творчества, и продвижения поэзии (поэтические тг-каналы, zoom-чтения, чтения «для никого», совместные импровизации, трансмедиальные практики и т.д.). Сегодняшнее поэтическое пространство (во всяком случае, его актуальный сегмент) свободно от чёткого деления, поэтому мы не ставим себе задачу как-то его охватить и охарактеризовать — данная статья лишь репрезентует срез и разные стратегии двадцатилетних (а именно — рождённых в 2002 году)[15].

Звучит красиво, но что такое «тяга к ретроспекции» и «парадигма творчества» и почему окказионализм «репрезентует» лучше старого, но сочтенного недобрым «показывает» — бог весть… Очевидно лишь одно: так формируется особый язык/дискурс как опознавательный знак кружка, группы. И как знак металитературной и метаязыковой установки издания, многие авторы которого не случайно являются выпускниками филологических факультетов различных университетов. Но критики, публикующиеся в журнале, — нередко одновременно и поэты и в таком качестве тоже выступают в «POETICA» (примеры — Влада Баронец, Лана Ленкова).

Впрочем, в «POETICA» печатаются и рецензии, написанные намного более простым языком и представляющие собой детальные разборы поэтических текстов. Таковы две рецензии Влады Баронец: «Внутренний мир дирижабля» (№ 2) — на книгу Бориса Поплавского «Дирижабль осатанел» (М., 2023) и «Фантастические и человеческие твари» (№ 3) — на книгу Анны Гринки «Курсор на лезвии» (СПб., 2023). Собственно филологические научные тексты для «Критики» нехарактерны, однако как исключение можно назвать «Ремесло сверхприсутствия: о переводах Игоря Булатовского из Целана — Мандельштама» (№ 3) профессора РГГУ Александра Маркова. (В статье скрупулезно разбираются обратные переводы Булатовского, переложившего на русский язык целановские переводы стихотворений, написанных автором «Камня» и «Tristia».)

Подводя итог: «POETICA» — журнал не только о поэзии (в нем печатается и проза), отличающийся явной ориентацией на нетрадиционалистскую, неоавангардистскую словесность и с тяготением к критике постструктуралистского рода. Возможности, предоставляемые электронным форматом, в нем используются ограниченно, только в использовании системы ссылок внутри сайта. Дизайн минима-

14 URL: https://licenzapoetica.name/points-of-view/critique/antikonstrukciya/.

15 URL: https://licenzapoetica.name/points-of-view/critique/ot-mokjumentari-do-zagovora-kak-pishet-pokolenie-2002.

листский, в большинстве публикаций иллюстраций, заставок и тому подобного нет, имеются лишь фотографии авторов.

К альманаху «POETICA» по эстетической установке во многом близок интернет-журнал «*Всеализм. Всеединство и реализм*»[16]. Тематически публикации в «Всеализме» перекликаются с размещенными в «POETICA»: и там и тут мотивы отчуждения, коммуникации и ее затрудненности, рецепции окружающего. Частично совпадает и круг авторов. Название напоминает о модернистских течениях начала прошлого века — от символизма до футуризма, кубизма, супрематизма и проч. Самоименование издания как журнала условно: в отличие от прежде рассмотренного «POETICA» материалы здесь не разбиты по номерам, а выложены с указанием дня, месяца и года размещения. Сведения о редакции не приводятся[17]. Позиция журнала (буду дальше условно называть его так) заявлена так: «Всеализм — журнал-исследование экспериментальной поэзии и современных художественных и когнитивных практик» («О журнале»). Однако акцент в этой декларации сделан не на издании художественных произведений, а на рефлексии по их поводу. В отличие от «POETICA» «Всеализм» посвящен не только словесности, но и другим искусствам. Слово «всеединство», в сокращенном виде составившее первую часть названия, довольно неопределенно понимается как «конечная цель, достижение которой мы видим в изучении коммуникации, индивидуальных особенностей творческого контакта и различных форм синтеза искусств, а также в создании художественных коллабораций с людьми и нечеловеческими агентами и развитии способов сотворчества». (Под *нечеловеческими агентами*, видимо, подразумевается все-таки ИИ, а не инопланетяне или художественно одаренные животные.) Еще менее отчетлива трактовка второго элемента — реализма, подарившего названию «постфикс» -изм: «Реализм — вектор взгляда, направленный на внешний мир. Редакции интересны разнообразные оптики преломления реальности, внешние по отношению к автору влияния на творчество, роль случайности в художественном процессе, искренность как эмпатическая вовлеченность в окружающее». Заявлено: «Мы ориентируемся на современные экспериментальные практики, интроспективную, темную поэзию, поэзию, размывающую субъект/объектные отношения, языковую поэзию». Одна из целей, ради которых организован журнал, — институциональная: «…создание творческого сообщества современных создателей, открытого новым идеям и творческим голосам»[18].

Заявленные цели должны вроде бы выразиться в статьях философского характера. Однако эта позиция осталась нереализованной: в разделе «Эссе/статьи» абсолютно преобладают тексты иного жанра — рецензии на поэтические сборники, причем часто лишенные философской или квазифилософской терминологии, являющиеся не столько аналитикой, разборами, сколько импрессионистскими описаниями-откликами, как, например, у Евгении Либерман («Разбор границ речи»): «Сборник Павла Кричевского “Странные хрупкие вещи” продолжает традицию бытописания с позиции уязвимости, тонкости и легкости. Доверие, с которым он подходит к рассказу о микропроцессах, происходящих в воде, небе и звуковом поле, громадно. Кричевский выступает в роли наблюдателя, биолога, орнитолога или

16 URL: https://vsealism.ru/.

17 Редакторы издания, существующего с 2022 года, — Валерий Горюнов, Сергей Хан, Настя Голованова, живущие в Краснодаре, Самаре и Новосибирске; сведения взяты из статьи: *Хатов М.* О дивный «Новый мир» // Blueprint. 06.05.2025 (https://the-blueprint.ru/culture/paper/literary-magazines).

18 URL: https://vsealism.ru/o-zhurnale/. Здесь и далее все выделения в цитатах принадлежат авторам соответствующих текстов.

антрополога, фиксирующего малейшие перемены в природе, социальной среде, в которую он помещает своих персонажей, в самом воздухе»[19].

Публикации журнала распределены по рубрикам «Поэзия», «Переводы», «Эссе/статьи», «Сотворчество»[20], «Синтезы», «Интервью». Поэтические тексты довольно разнообразны. Например, встречаются своего рода стихотворения в прозе (жанр, присутствующий и в «POETICA»), построенные в виде нанизывания метафорических рядов, объединенных в наблюдения, как «Внутри диорамы. Из цикла “из Тура Ульвена по памяти”» Валентина Трусова. Но есть и более традиционные произведения, например подборка Тани Крыловой «Мостик через ручей», где есть и лирическая героиня, и лирическая ситуация. Роднит эти произведения восприятие мира как текста; ср.: «Ласточки улетают прописью. Взгляд нерва бросается пока среда окружает танец. Скорлупа обещаний зажата, но / шерсть сопротивляется. Когда дождь закончился, мы разговариваем тише. Первичные признаки задерживаются / уравнением. Подпись когтей темнеет» (Валентин Трусов)[21]; «Я оплакиваю тебя каждый день. / Мир стал меньше и твёрже с тех пор / Мы высекаем из него, как из кремня, / И заставляем вращаться шар (над головой). Я оплакиваю каждую ветку и ветер, / Угол в доме и цветы за окном, / А больше всего невидимую ткань / Текста, в котором мы живём» (Таня Крылова)[22].

Одна из особенностей «Всеализма» — интермедиальность: словесные тексты обязательно сопровождаются рисунками даже в тех случаях, когда они не образуют единое семантическое пространство. Примеры смыслового единства представлены в разделе «Синтезы», из публикаций которого хотелось бы выделить замечательный поэтический текст Наталии Алексеевой «Monster High Poem», посвященный проблеме диалога, контакта, сопровождаемый фотографиями его персонажей-кукол[23].

«Всеализм» — интернет-журнал, использующий такую опцию, как возможность читательского отклика на публикацию. Отклики помещаются сайте. Правда, опция эта, видимо, не очень востребована: при просмотренных текстах читательский комментарий мне встретился лишь единожды. В сравнении с «POETICA» «Всеализм» при всем сходстве отличается в меньшей степени «кружковым» характером, более привлекательным дизайном.

«*журнал на коленке*» (исконное написание — со строчной литеры)[24], как заметил в своей рецензии на это издание Алексей Чипига, «своим названием намекает на некое самозабвенное кустарничество, а вместе с тем на укромную самобытность»[25]. Впечатление это, однако, обманчиво. «журнал на коленке» — единственное из рассматриваемых в моем обзоре интернет-изданий, выходящее не только в электронной, но и в бумажной версии, причем последний на момент написания этого текста 17-й номер вышел только на бумаге: очевидно, печатная версия мыслится редакцией как более «престижная», более статусная в сравнении с электронной. Еще одна особенность издания — высокая частотность и достаточно строго выдерживаемая регулярность номеров: обычно они выходят (вместе со спецноме-

19 URL: https://vsealism.ru/evgeniya-liberman-razbor-granic-rechi/.

20 Принцип, по которому выделена эта рубрика, — наличие более чем одного автора. Иногда это два создателя драматического текста, иногда — текст поэта и сопровождающие его рисунок или рисунки художника.

21 URL: https://vsealism.ru/valentin-trusov-vnutri-dioramy/.

22 URL: https://vsealism.ru/tanya-krylova-mostik-cherez-ruchej/.

23 См.: URL: https://vsealism.ru/nataliya-alekseeva-monster-high-poem/.

24 URL: https://na-kolenke-zin.ru/.

25 *Чипига А.* Ребенок в компании курящих юношей. Журнал на коленке: сетевой культурный журнал для друзей // https://na-kolenke-zin.ru // Знамя. 2024. № 4. С. 233.

рами) практически ежемесячно или раз в два месяца. У журнала, как и надлежит традиционному периодическому изданию, есть редакция: список ее сотрудников с их фотографиями выложен на сайте[26].

На главной странице интернет-издание представлено как «культурный журнал», что может означать не только несколько эпатажное противопоставление себя другим журналам как «некультурным», но и представление себя как журнала о культуре, а не какой-либо одной ее составляющей, будь то поэзия/литература, кинематограф, театр, музыка и т.п. Неслучайно последний спецномер[27] носит заглавие «Кино и театр», две подборки стихов, в нем напечатанные (Дмитрия Григорьева и Сергей Трафедлюка), посвящены кино- и анимационным фильмам. Хотя журнал адресован отнюдь не массовой аудитории (об этом, несомненно, свидетельствует характер публикаций), культура понимается при этом предельно широко, без иерархий и разделений. Показателен недавний, апрельский спецвыпуск «журнала на коленке» под названием «Женщина, которая поет», изданный к юбилею Аллы Пугачевой и содержащий заметки — подношения певице от литературных критиков и поэтов — от Ольги Балла до Бориса Кутенкова[28], а также аудиозапись — *homage* от музыкантов (*PELEVINA*, Аррtт, Аня Ерофеева). Но незадолго до этого был выпущен специальный номер «Розовое платье для Марины», посвященный Цветаевой — поэту-классику, но отнюдь не представительнице «поэзии для всех».

Рубрикация в «журнале на коленке» отличается от принятой в прежде описанных интернет-изданиях: «Тексты» (в отдельных выпусках вместо нее встречаются две — «Поэзия» и «Проза»), «Разговоры», «Заметки», «Картинки». Поэзия в отдельную рубрику не выделена, в «Текстах» наряду со стихотворениями собраны прозаические произведения, в частности очерки мемуарного характера. При этом состав рубрик, открывающийся по прямым ссылкам, и их состав в выпусках журнала не всегда совпадают. Среди авторов есть те же, что в «POETICA» и «Всеализме», но в стихотворных текстах отчетливо прослеживается тенденция к поэтике конкретности, к предметности. Так происходит в изданных вне выпусков «Стихах для нормисок и нитакусиков» Гликерия Улунова[29], где иронически обыгрываются стереотипы офисной работы и бытовой культуры, в уже упомянутых стихотворениях Дмитрия Григорьева, одно из которых посвящено Дзиге Вертову (вып. 16-й), у Влады Баронец: «фотографии моря / фотографии поля / много снимков отдельных участков моря и поля // много фотографий незнакомых людей / держащих меня на руках / моря не видно / но слышно что оно рядом» (там же)[30]. В отдельных случаях представлены тексты очень простые, лишенные установки на языковой изыск, написанные стародавним хореем: «Видеть сны. Блуждать, плутать / в их дремучих чащах. / просыпаться. Прозревать. / Воскресать из спящих / двадцать-тридцать тысяч утр, / тридцать пять от силы. / Утро мудро. Вечер мудр. / Колыбель. Могила» (Вера Павлова, вып. 2-й)[31]. Абсолютного предпочтения вольного стиха не наблюдается, журнал не брезгует традиционной силлабо-тоникой. «журнал на коленке» обращен не к поклонникам неоавангардистской поэтики, а к более широкому кругу читателей.

---

26 Редакторы: Стас Мокин, Степан Самарин, Миша Симонов, Вадим Лапшин, Илья Похлебалов; художницы: Маша Гусарова и Даша Плешкова.

27 Спецвыпуски «журнала на коленке» выходят без номеров, в отличие от выпусков обычных.

28 См.: URL: https://na-kolenke-zin.ru/?page_id=2541.

29 См.: URL: https://na-kolenke-zin.ru/?p=2646.

30 URL: https://na-kolenke-zin.ru/?p=2424.

31 URL: https://na-kolenke-zin.ru/?p=180.

В рубрике «Заметки» представлены рецензии — отклики на поэтические книги, фильмы и другие явления искусства, при этом в случае с рецензиями на издания стихов в одной подборке представлены мнения сразу нескольких критиков по поводу одной книги. Ориентация на постструктуралистский метаязык отсутствует. «Разговоры», как явствует уже из самого названия, — интервью. Со стихотворцами, с людьми искусства, с литературоведами.

Возможности электронной формы «журнал на коленке» использует весьма интенсивно, размещая наряду со словесными текстами видео- и аудиофайлы. К публикациям можно делать комментарии, как и в «Всеализме». Словесные тексты иногда сопровождаются рисунками. В издании, к сожалению, отсутствуют справки о создателях текстов и ссылка «Авторы», дающая возможность просмотреть все публикации одного литератора.

Намного труднее определить программу журнала «*гало*» (написание названия в самом журнале со строчной литеры)[32]. Об этом свидетельствует уже само название — метафора, заимствованная из астрофизики: «*гало*» в одном из значений — светящее кольцо вокруг Солнца или Луны. (Серия иллюстраций в журнале, заставок, выполненных с помощью компьютерной графики, свидетельствует, что многозначное слово «гало» употреблено в заглавии именно в этом смысле: на этих заставках изображается на разном фоне белое светило, окруженное голубым кольцом.)

Редакторы издания, решившие скрыть свои имена и фамилии, определяют его цели очень широко и расплывчато:

> гало — медиа, посвященное тексту, пространству и природе. Нас интересуют разные способы писать о средовых взаимодействиях, практиковать их, а также исследовать и творчески осмыслять. Мы не рассматриваем места, ландшафты и природу эссенциально, но учитываем их гибридность, спутанность с технологиями, социальными порядками, искусством. Нам важны расположенные знания, локальность, эко- и медиа-чувствительность, внимание к материальности языка. Мы надеемся публиковать тексты и мультимедийные работы различных форматов, не ограничиваясь категориями жанра и рода. гало — медиа обитания. В каждом выпуске мы стремимся создавать отдельную констелляцию материалов, в которой можно быть и к которой можно возвращаться.

Можно сказать, что это издание о том пространстве культуры, которое Ю. Лотман назвал семиосферой, и даже о ноосфере в понимании В. Вернадского. При этом каждый номер журнала стремится стать неким единым семантическим целым. В сети сейчас размещены № 1, 2 и сдвоенный № 3/4. Тексты номеров действительно обладают семантическим единством, образуя некий сверхтекст. Редакция предполагает сделать издание квартальным. В «гало» три раздела: «В первый раздел *практика* попадают тексты, направленные на опытное исследование пространства, а также поэзия, проза, тексты гибридных жанров, визуальные работы. В разделе *мета* размещаются тексты, рассказывающие о других текстах, а также исследовательские статьи и эссе. Отдельная страница *перевод* позволяет увидеть ранее не публиковавшиеся на русском языке материалы разных жанров»[33]. Установка на стремление к целостности, к поиску единых мотивов между разными текстами роднит «гало» с «Всеализмом», однако издание лишено установки на эстетический радикализм, свойственный «Всеализму» и еще более — «POETICA».

---

32 URL: https://halomedia.space/.

33 URL: https://halomedia.space/about.

Поэтические тексты в «гало» достаточно разнообразны. Ограничусь примерами из № 3/4. Это и стихи Анны Гринки из цикла «Акулье измерение», построенные на свободной игре ассоциаций и ритмически также свободные («в моих снах руки гибнут: / расходятся как сырость в древесине / теряют плотность / больше их не схватить»[34]), и ритмически более строгие, дольниковые тексты Натальи Игнатьевой из подборки «Имена городов» («в береге раскрошено зеркало миллионами двоеточий / они скользят из скрипичных клювиков чаек / волны оставляют за собой шелест слов предыдущего языка / снег сливается со штормовой пеной / лица героев распадаются в пиксельных клетках»[35]) и Евгении Сусловой («Ввергнуться и очнуться / в тканях незнакомого тела, // зеркало с кожи стереть — / потерять из чего состоишь. // Что еще предстояло / в объятия формы? // Небо уже раскрошилось на дни, / и теперь я не увижу дальше, / чем любят предметы» — «Сквозь тусклый прозрачный живот»[36]). Мотивное сходство между этими текстами несомненно — оно проявляется в тематике (время, пространство, зрительное восприятие, предметы, тело, рождение) и в особом внимании к восприятию и даже ощущению окружающего мира. Последовательно используется лексика, относящаяся к пространству: «Сёстры / доверенные рельефу / собирают прохладу, воду. // Редкое чувство / встреченного, покóя. // Однолетние зéмли пишут / солнце, задетое за / живое» (Анна Фролова, из цикла «Пережившие землю» в № 2)[37]. Перед нами поэзия, использующая (квази)философские понятия как метафоры, поэзия рефлексивная.

Характеристика раздела «мета», данная в самом издании, несколько обманчива. В нем представлены не только интервью с поэтами, но и публикации переводной поэзии и прозы (в том числе беллетристической, как, например, рассказ американской писательницы Патриции Хайсмит «Смотритель улиток» в № 3/4), сопровождаемые поясняющими текстами переводчиков. Ожидаемые рецензии или статьи о литературных текстах здесь отсутствуют. Имеются не только словесные тексты, но и серии фотографий («The Black Sun of Autocrasy» Ники Сандлер).

«гало» ориентируется на неоавангардную поэзию, не ставя, однако, основной целью познакомить читателей именно с современной российской поэзией, обычно именуемой актуальной. Отчасти, как и «POETICA», журнал привержен феминистскому лингвистическому дискурсу: последнее проявляется в справках об авторах (здесь можно встретить и «кандидатку филологических наук», и «литературоведку» наряду с их традиционными аналогами — выбор, очевидно, остается за автором). Но в отличие от «POETICA» и во многом близкого к ней «Всеализма» «гало» — журнал, претендующий на особенную изысканность дизайна, если угодно, эстетский, что проявляется и в черно-белых графических заставках или «иконках» перед ссылками, и в неброских голубых или лиловых красках в заставках цветных.

Структура сайта «гало» неудачна: размещение текстов по номерам лишено связи с рубриками: отыскивая тот или иной текст через ссылку рубрики, невозможно понять, к какому номеру он относится.

На фоне прежде рассмотренных периодических интернет-изданий отчетливо выделяется журнал «Несовременник»[38]. Он посвящен не только поэзии и не только словесности вообще — печатает и прозаические произведения, и научные статьи, так или иначе связанные с литературой, живописью, культурой. Редакция

34 URL: https://halomedia.space/shark-dimension.
35 URL: https://halomedia.space/naming-of-cities.
36 URL: https://halomedia.space/through-the-dull-transparent-belly.
37 URL: https://halomedia.space/survivors-of-the-earth.
38 URL: https://nesovremennik.ru/.

журнала (сведения о которой размещены на сайте[39]) декларирует свою приверженность вечным художественным ценностям, противопоставляя свою позицию социальной ангажированности и, очевидно, неоавангардистскому мейнстриму современной «актуальной» поэзии. Позиция подкрепляется ссылкой на авторитет создателя «Войны и мира» и «Анны Карениной» (а также Мандельштама и Рильке) — новый журнал преподносится как реализация неосуществленного замысла Льва Толстого:

> Во времена Толстого это название звучало как прямая конфронтация с «Современником» Некрасова. Все, что было близко Некрасову и его кругу — остросоциальная литература и критика — Толстой отбрасывает: искусство в его журнале будет только несовременное (то есть вечное).
>
> Когда в 2018 году (спустя 150 лет после письма Толстого Погодину) мы придумывали концепцию журнала, идея несовременного искусства была ключевой. Она рифмовалась для нас со стихотворением Мандельштама «Нет, никогда, ничей я не был современник» и с цитатой Рильке: «Хотя бы лишь на день станьте несовременными — и вы увидите, сколько вечности несёте в себе».
>
> «Несовременник» у Толстого остался лишь в планах. Наверно, он бы удивился тому, как видоизменилась его идея. Но так или иначе она продолжает жить («О нас»)[40].

Декларация ответственная, но, полагаю, не вполне подтвержденная практикой: сомневаюсь, что все публикуемые в «Несовременнике» художественные тексты относятся к «вечным» ценностям.

По своей структуре, однако, «Несовременник» — не собственно журнал, а интернет-портал. (Условно все же буду называть его журналом.) Тексты сгруппированы по рубрикам («Поэзия», «Эссе», «Переводы»), но не по номерам, хотя имеются спецвыпуски, посвященные Филиппу Жакоте и Паулю Целану.

Определенный эстетический «консерватизм» журнала проявляется прежде всего в отборе публикуемых текстов: они лишены явных неоавангардистских примет. Показательна подборка поэта старшего поколения Михаила Айзенберга «Все ли в силе?», предваряемая преамбулой Вячеслава Глазырина, перекликающейся с декларацией журнала:

> И если сейчас нам не на что опереться, то, быть может, точку опоры нам даст прошлое? Но и ему доверия нет: сорок бочек на сто лет арестантами набиты. Сейчас — только бесконечное восхождение. Сейчас — предлагают истлеть без следа. Сейчас, кажется, поэту остается быть только певчей птицей, которую вот-вот съедят.
>
> Но вопреки всему мерцает тихая, горькая надежда, что где-то впереди нас ждет смотровая площадка и мы сможем почувствовать твердую поверхность под ногами, оглядеться и начать дышать иным воздухом[41].

Среди авторов «Несовременника» есть и те, кто публикуется и в неоавангардистской «POETICA», — как Влада Баронец или Лев Оборин[42], однако, во-первых, эти авторы не относятся к числу наиболее радикальных по своей поэтике, а во-вторых,

---

39 Редакторы: Александр Бредихин, Михаил и Вячеслав Глазырины, Илья Федоров, Алиса Вересова, Иван Алексеев, Александр Шимановский, Никита Федоров, Юлия Токарева, Надежда Черноскутова, Алиса Карнаухова.

40 URL: https://nesovremennik.ru/onas.

41 URL: https://nesovremennik.ru/ars_poetica#rec951226416.

42 Стихотворение Льва Оборина «Сокращения» размещено не в одном из номеров альманаха «POETICA», а в его своеобразном приложении — «Ленте».

тексты Баронец в «Несовременнике» намного прозрачнее и, если угодно, проще, чем в вышедшие в журнале «POETICA». Как пример — такие строки:

много пей в одиночестве
представляя что делать
оказавшись в заложниках
репетируй
самую смелую благородную речь
так чтобы не дрожали руки
хотя бы одна
пусть она не дрожит
(«Если не можешь говорить…»)[43]

Далеки от традиционных в обыденном понимании стихи Владимира Кошелева, построенные в большинстве своем на претенциозных, но иногда и на банальных (вода — зеркала) метафорах:

Спешу сообщить тебе новости этого часа:
вода — головная боль ангела, рак короля, —
о, как плотоядна её голубая пластмасса,
в парном чернозёме варили её зеркала!

Ты скажешь: вода — это где, но вода — это гдé ты
и город торжественный с тысячей бабочек-львов.
Вода — это комната, в ней вымирают кометы.
За двадцать пять лет я нашёл виноград черепов
(«Эпистола-вода»)[44]

Впрочем, такая метафорика уже перестала быть чем-то новым — как заметила в преамбуле Наталия Азарова, «[н]а первый взгляд у Кошелева прослеживается явная традиция метареализма, которую он не только не скрывает, но даже, похоже, намеренно демонстрирует, обнажая узнаваемые интертексты»; в этом кратком предуведомлении она даже предложила вообще отказаться от оппозиции «новаторство — традиция» по отношению к поэзии наших дней. «Несовременник» отдает предпочтение не собственно традиционалистским текстам, а сочинениям, для которых В. Тюпа предложил термин неотрадиционализм[45]. Эти предпочтения очевидным образом засвидетельствованы публикацией статьи Петра Казарновского «И снова о поэзии Леонида Аронзона»: Аронзон фактически уже признан классиком, не относится к «актуальной» поэзии, и размещение такой статьи в большинстве других интернет-изданий, ориентированных именно на «текущую» словесность, представить себе довольно сложно.

43 URL: https://nesovremennik.ru/zeichen_vlb.

44 URL: https://nesovremennik.ru/chiedono_vk.

45 См., например, одну из последних работ автора по этой теме: *Тюпа В.И.* Неотрадиционализм: реставрация эстетического // Под знаком «нео-»: теория и история ретроспективных течений в литературе Новейшего времени / Отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 51–74. См. также попытки развить концепцию В. Тюпы, изложенную в его более ранних публикациях: *Скляров О.Н.* «В заговоре против пустоты и небытия»: Неотрадиционализм в русской литературе XX века: монография. М.: Изд-во ПСТГУ, 2014; *Козлов В.И.* 18 тезисов о неотрадиционализме в русской поэзии // Prosodia. 2025. № 23 (URL: https://prosodia.ru/catalog/shtudii/18-tezisov-o-neotraditsionalizme-v-russkoy-poezii/).

Еще две отличительные особенности «Несовременника»: полное отсутствие рецензий — откликов на недавно вышедшие книги стихов и прозы и публикация материалов, посвященных словесности и культуре (например, живописи) прошлого, порой весьма отдаленного. Среди них интервью «“Сделать сложное простым”: Дарья Ильгова о древнеирландской поэзии, проклятии филидов и коте Пангуре»[46] и статья Даниила Лебедева «Два подхода к пацифизму: Лев Толстой и Дитрих Бонхёффер»[47].

«Несовременник» — издание, несколько нетривиально совмещающее коммерцию и просветительство. Коммерческая установка проявляется в предложениях о покупке изданных «Несовременником» книг и записанных лекционных курсов (например, курса Ксении Голубович о поэзии Ольги Седаковой — классика современной словесности), просветительская — в тематике этих книг, курсов, статей, порой снабженных списком рекомендуемой литературы, как упомянутый текст Даниила Лебедева.

«Несовременник» — журнал/портал, претендующий на солидность, что проявляется в визуальном сопровождении словесных текстов посредством строгих, обычно черно-белых фотографий, в отказе от компьютерной графики или ее минимализации, в снабжении портала опцией выбора языков (английского, французского, испанского, китайского), в создании личного кабинета для читателей.

От всех предыдущих изданий разительно отличается журнал «*Кварта*»[48]. Его редакторы поэт и филолог Валерий Шубинский и ныне покойный поэт и философ Богдан Агрис объясняли своеобразие своего издания так: «Сейчас немало изданий, целиком посвященных поэзии. Зачем же еще одно? Сами соредакторы смогли ответить себе на этот вопрос, лишь составив первый номер.

В отличие от других такого рода проектов, этот — авторский. Соредакторы честно признаются в том, что выбор авторов и текстов отражает их вкусы (в той мере, в какой им удается прийти к консенсусу) и их представления о путях развития русской поэзии. Они с удовольствием будут предоставлять слово и своим коллегам, в том числе оппонентам, но не претендуют на абсолютную объективность и нейтралитет» («О нашем журнале»)[49]. Не заявляется определенная литературная и культурная позиция, отличие содержания издания от других, тематически с ним пересекающихся, а объявляется вкус как единственный критерий отбора текстов. Собственно, это тоже позиция, но особенная. Необходимость появления еще одного журнала о поэзии она, конечно, не объясняет. Впрочем, чем больше разных изданий о стихотворстве — тем лучше.

«Кварта» — ежеквартальный журнал, как о том свидетельствует и его название. Издается с середины 2021 г., за прошедшее с тех пор время вышло 19 номеров, последний — в первой половине 2026 г. По своему типу, по тематике «Кварта» во многом близка к специализированным журналам о поэзии наподобие почившего семь лет назад «Ариона», который, однако, выходил не только в электронной форме, но и на бумаге. Но в отличие от более прихотливого именования разделов в «Арионе» («Читальный зал», «Голоса», «Листки», «Свежий оттиск», «Пантеон», «Транскрипции», «Монологи», «Анналы») рубрикация в «Кварте» более тради-

46 URL: https://nesovremennik.ru/drevneirlandskaya. Показательно, что интервьюируемая в соответствии со старой почтенной нормой названа не «исследовательницей», а «исследователем».

47 URL: https://nesovremennik.ru/pacifism_dl.

48 URL: http://quarta-poetry.ru/.

49 URL: http://quarta-poetry.ru/%d0%be-%d0%b6%d1%83%d1%80%d0%bd%d0%b0%d0%bb%d0%b5/.

ционна и отчасти напоминает присущую «толстым» литературным журналам: «Стихи», «Переводы», «Публикации», «Теория и история литературы», «Исторические замечания и примечания», «Рецензии»[50].

По своему формату «Кварта» — как бы интернет-версия традиционного «бумажного» журнала, хотя не имеет и никогда не имела печатной версии. Проявляется это в отсутствии какого бы то ни было иллюстративного ряда — в «Кварте» нет ни компьютерной графики, ни какого-либо иного визуального «сопровождения». Нет даже цветовой заливки фона, имевшейся в электронном варианте журнала «Арион». Отсутствуют хештеги, перекрестные ссылки: тексты можно прочитать, только открыв номер и нажав на соответствующую ссылку в его содержания. Номера, начиная с № 17 (3) за 2025 г., выкладываются не только в обычном электронном формате html, но и в pdf-формате с возможностью скачивания, причем предполагается перевести в pdf и более ранние номера.

Таким образом, дизайн и формат «Кварты» ближе к формату интернет-версий научных журналов, чем к формату других интернет-изданий, полностью или частично посвященных поэзии. При этом, однако, «Кварта» является прежде всего журналом поэзии, а не журналом исследований о поэзии: вместе взятые разделы «Стихотворение номера», «Стихи» и «Переводы» в трех последних номерах, где постраничный подсчет возможен благодаря pdf-версии, составляют, соответственно, ⅓, ½ и ⅔ общего объема, то есть в среднем половину. Однако серьезные филологические штудии, в частности статьи редактора Валерия Шубинского (о Заболоцком и Олейникове и др.) и Олега Лекманова[51] (о Гайдаре, Мандельштаме и др.), несомненно, во многом определяют специфику издания.

Визитной карточкой журнала является первый раздел, имеющийся в каждом из выпусков, — «Стихотворение номера», в котором помещается какой-либо поэтический текст классика (диапазон очень широкий: здесь и «Сон» Лермонтова, и «Рождественский романс» Бродского, и стихи Кузмина и Хлебникова) с небольшими комментариями современных литераторов. Получаются своего рода пролегомены к современной поэзии.

Стихи нынешних авторов разные. В последнем (№ 19), например, это верлибры Янины Бальтаз (но с сохранением семантической связности) и более радикальные опыты Анны Гринки, силлаботоника или дольники (причем с рифмами) у Игоря Булатовского, у Г.К. Петра сохранена и традиционная пунктуация. Порой традиционная силлаботоника (правда, не ямб, как сказано в тексте, а хорей — ошибка это автора или его ирония — кто знает?) сочетается с полным отказом от пунктуации:

наша речь стремится к ямбу
больше некуда стремиться
и безвольно длится слово
торжество полураспада

(Дарья Мезенцева, «Санаторий»[52])

---

50 Перечисляю разделы, как они представлены в последнем, 19 (1) номере за 2026 год. Раздел «Теория и история литературы» в более ранних номерах именовался просто «Теория». Оба названия совершенно не соответствуют тематике раздела — в нем, как правило, помещаются чисто историко-литературные статьи, посвященные творчеству какого-либо поэта либо разборы отдельных стихотворений.

51 Внесен Минюстом РФ в список иностранных агентов. — *Примеч. редакции.*

52 Кварта. 2026. № 19 (1). С. 44 (URL: http://quarta-poetry.ru/). Стихотворение на отдельной интернет-странице (URL: http://quarta-poetry.ru/дарья-мезенцева/19).

Простота и ясность вообще свойственны многим стихотворениям «Кварты». Как пример приведу поэтический текст Екатерины Боярских «В высоте высот огоньки да лёд...» из № 1 за 2021 г.:

Это юность в негу, и в пух, и в пыл,
ну а старость в снега и в прах.
Я собрался быть, но забыл, кем был,
и очнулся старик, дурак.
Снежной пылью, солью уносит сон,
и бесцветна ветошь холодных дней.
Погадать бы мне по руке времён,
только кровь на ней:
заводная рыба разбила лоб — не пробила лёд.
Золотая тень в высоте высот,
суета сует, пустота пустот,
молоко и мёд[53].

В целом «Кварта» предпочитает традиционалистскую поэзию, а не неоавангардную борьбу с языком и с семантической связностью текста.

Несмотря на существенные различия между современными периодическими интернет-изданиями, между ними можно найти и нечто общее. Не принимая утверждение, что «[с]овременные литературные журналы мало похожи на “Знамя”, “Новый мир” и другие артефакты советского прошлого»[54] в той части, где старые «толстые» журналы оценены как отжившие свой век (у них по-прежнему есть свои читатели, и публикация в них для части поэтов остается желанной), нельзя не признать, что поэзия в интернет-изданиях носит, как правило, более радикальный характер и принадлежит обычно более молодым авторам. Еще одна особенность многих поэтов, публикующихся в сетевой периодике, — филологический бэкграунд (учеба на филологических факультетах) и совмещение ролей стихотворца и литературного критика[55]. С этой особенностью связаны «сделанность» их поэтических текстов («как делать стихи» они знают лучше Маяковского) и высокая мера интертекстуальности. Формирование каких-то явных течений и литературных школ, видимо, произойдет в будущем. Несомненно, интернет-журналы могут стать (и отчасти уже становятся) институциями, вокруг которых такие школы и течения будут складываться.

53 URL: http://quarta-poetry.ru/boyarskih1/.

54 Из преамбулы к статье: *Хатов М.* Указ. соч.

55 Было бы с этой точки зрения интересным сопоставить авторов и тексты в «толстых» журналах, в интернет-периодике и на портале Стихи.ру (в последнем случае абсолютно преобладают так называемые дилетантские стихотворения, но некоторые авторы, печатающиеся в изданиях первого и второго рода, на портале представлены). Ср. в этой связи интересный пример статистического векторного анализа — сопоставления профессиональной поэзии и «дилетантской» (взятой с этого портала) в статье: *Левченко М.* А внутре у ней не(йр)онка: статистические векторные модели в анализе поэтических текстов // Новое литературное обозрение. 2026. № 198 (2). С. 174–192.

Новые книги

Gamper M. Zeit der Prosa: Literarische Zeitästhetik ab 1750.

Göttingen: Wallstein, 2025. — 333 S.

В книге М. Гампера «Время прозы: литературная эстетика времени после 1750 г.» исследуется собственное время повествования как отличное от времени описываемых в этом повествовании событий. Как отмечает автор, отказ литературы в ее темпоральном строе от подражания внешним событиям означает признание сконструированности всякого времени, которое не обязательно должно описываться как протекающее линейно. Литература тем самым обращает внимание читателя не столько на то, что является объектом описания, сколько на собственные изобразительные возможности, стремится сделать их восприятие более критическим. Гампер отталкивается от размышлений А. Роб-Грийе, который во «Времени и описании в современном повествовании» (1963) отмечал переход литературы от миметического понимания времени к эпистемологическому, определяемому точкой зрения наблюдателя и независимому от часов или календаря в выделении отдельных моментов, интервалов и последовательностей.

Гампер прослеживает историю и формы использования такого особого времени прозы с середины XVIII в., когда в литературе под влиянием работ А.Г. Баумгартена и Г.Ф. Мейера эстетические аспекты текстов становятся самостоятельно значимыми. Кроме того, именно в это время происходит, с одной стороны, проникновение прозаических форм в поэзию (опыты со свободным строением стиха), а с другой — обсуждение разных возможностей ритмизации прозаического языка, который из-за моды на романы становится все более значимым для литературы. В более широком плане канун Французской революции еще у Р. Козеллека и М. Фуко связывался с появлением нового восприятия времени как уникального, обладающего различным качеством в отдельные промежутки и в то же время несводимого к имеющемуся опыту человека, то есть способного преодолевать его рамки.

Особое внимание в этой связи Гампер уделяет «Лаокоону» (1766) Г.Э. Лессинга, где противопоставление литературы и изобразительных искусств (живописи, скульптуры) организуется именно вокруг категории времени: литература, считал Лессинг, в меньшей степени способна показывать вещи и действия в их одновременности. Тем самым, пишет Гампер, темпоральность провозглашается Лессингом базовой семиотической структурой литературного текста — в противоположность живописному полотну. В черновиках Лессинга поначалу речь шла об изображении «движений», и лишь в процессе переработки руко-

писи они были заменены «действиями», то есть темпоральность стала однозначно локализироваться на уровне объекта описания, а не развертывания текста; последовательность действий получила приоритет перед последовательностью письменных знаков. Маргинализация словесного уровня проявилась у Лессинга и в рассуждениях о том, что поэт создает образы, моментально воспринимаемые нами как живые, и хотя слова исчезают, но созданное ими впечатление остается.

Огромное влияние «Лаокоона» на последующую литературную теорию сделало миметическое понимание времени преобладающим, вытеснившим исследования других авторов вроде Ф.Г. Клопштока, сознательно экспериментировавшего с временем самого текста. В поэтологическом разделе «Республики ученых» (1774) он указывал, что поэзия, в отличие от живописи, показывает свои объекты в определенном времени, при этом они появляются не сразу — литература выстраивает ожидание того, что еще должно быть открытым. По этой причине последовательность слов первостепенна, именно в ней передаются чувства, происходит нарастание напряжения. Хотя Клопшток и писал о поэзии, но его опыты с античными стихотворными размерами и свободными ритмами как раз в это время размывали границу поэтического и прозаического языка. Оказывалось, что темпоральная поэтика последовательности слов характерна для языка вообще.

Поэтологические рассуждения Клопштока вскоре оказались забыты, и постепенный отход от лессинговской парадигмы в теории литературы стал происходить только в XX в.: в противопоставлении фабулы и сюжета у Б.В. Томашевского, истории и дискурса у Ц. Тодорова, рассказанного времени и времени рассказа у Г. Мюллера, в исследовании категорий порядка и длительности повествования у Ж. Женетта. Впрочем, и этих авторов, отмечает Гампер, интересует не время повествования само по себе, а соотношение времен истории и текста.

В новейшее время славист В. Шмид в «Нарратологии» (М., 2003) выделял по последовательности или эквивалентности временные и вневременные соединения элементов текста, что имело в основе опыт изучения русской постреалистической орнаментальной и бессюжетной прозы 1890–1930 гг., для которой была важна конструируемая языковыми средствами синхрония, а не развитие действий. Выпадение времени действия акцентировало время самого текста, которое реализуется, актуализируется и конкретизируется в чтении в соответствии с языковыми структурами, конвенциями чтения и личными пристрастиями. То, что Шмид описывал как вневременность, оказывается, как пишет Гампер, именно открытием собственного времени слов, которое невозможно изгнать: слова так или иначе располагаются на странице в определенной последовательности. В «Нарратологии» этот аспект эквивалентности остается недостаточно продуманным, в итоге среди нескольких выделяемых Шмидом уровней анализа текста базовым остается диегетический.

Время прозы у Гампера — это время самого языка, то есть текст рассматривается не как изображающий действие, а как сам являющийся таковым. Собственная эстетическая временность текста может быть дифференцирована от исторической или культурной темпоральности. Автор отмечает, что уже этимологически *oratio prosa* и *versus* указывали на прямое и непрямое разворачивание речи, но уже в античной риторике происходило сближение того и другого. При этом становление письменной литературы переносило язык из темпорального измерения в пространственное. Доминирование письма замыкало язык в двуразмерном пространстве, под-

чиненном конвенциональным направленностям. Используя терминологию Ж. Делёза, Гампер пишет о том, что определение границ письма производит территориализацию текста. Так, в латинской письменности вместо интонаций и пауз возникает пунктуация, которая задает единства и их градации. Однако, хотя эти образования имеют пространственные характеристики, при чтении они обретают временны́е свойства, способные детерриториализировать текст. Темпорализация, однако, работает в поэзии и прозе по-разному: так, если лирическое произведение зачастую легко охватить одним взглядом, то проза, особенно если речь идет о романе, требует последовательного временно́го движения со страницы на страницу в соответствии со стандартизированным расположением текста. Таким образом, существует специфика времени прозы (отличного от диегетического времени повествования), которая может быть исследована в противопоставлении времени поэтического текста.

В этой проблематике Гампер выделяет несколько аспектов, связанных с определенными периодами в истории литературы, каждому из которых посвящена отдельная глава. Сначала он обращается к ритму как временно́му порядку прозы, что было предметом обсуждения еще в Античности (у Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана). Наследие античной риторики послужило в Германии второй половины XVIII в. основой для дискуссий об использовании различных ритмов для повышения качества прозаических текстов. Так, И.Г. Гердер во «Фрагментах о новейшей немецкой литературе» (1766–1767) писал, что уравновешенность в использовании периодов свидетельствует о возмужалости языка (который, в свою очередь, указывает на характер народа, его культурный возраст). Способность осознанно варьировать темпоральный строй текста становится важнейшим критерием оценки качества литературного произведения. В работах И.Я. Брейтингера, И.Г. Зульцера, К.Ф. Морица и других теоретиков обсуждалась также возможность перенесения метрики из поэзии в прозу, при этом, правда, вопросы ритма и метра часто смешивались; речь шла о жанровой специфике использования ритма и о его зависимости от просодики в разных языках. Позднее романтиков (Ф. и А.В. Шлегелей, У. Вордсворта) больше интересовала возможность приближения поэтической речи к прозаической народно-повседневной, у которой есть своя, особая ритмика. А.В. Шлегель настаивал, что развитие немецкого романа невозможно без разработки специфических ритмов прозы. Наконец, в 1837 г. подробную теорию ритмов прозы предложил в «Искусстве немецкой прозы» Т. Мундт, стремившийся соединить опыт античной риторики с результатами стилистических дискуссий времен Гердера и Шлегелей. Для Мундта метрика, следуя за мыслью, возникает из предложения, а не наоборот; проза есть то, что характеризуется собственным, возникающим именно в предложении временем. Время, таким образом, создается не мимезисом, а организацией текста. Музыка мыслей творит особую темпоральную эстетику прозаического произведения, при этом индивидуальность прозаического ритма определяет особость времени прозы.

Другой исследуемый Гампером аспект — роль описаний в эрозии диегетического времени повествования. Сначала автор обращается к рассказу И.П. Хебеля «Когда уж не надеялась вновь увидеться» (1811) — о шахтере, который погиб и законсервировался в особом воздухе шахты; когда его извлекли через пятьдесят лет, его возлюбленная видит его почти не изменившимся, в ней просыпаются прежние чувства… Гампер показывает, как использование повторов и особой грамматической организации текста создает

эффект наложения нескольких слоев времени, в результате чего на уровне текста по-своему конструируется то, что описывается на уровне сюжета. Но больше в этой главе автора интересуют расхождения описания обстоятельств действия с изображением развития самих действий. Гампер отталкивается от статьи Г. Лукача «Рассказывать и описывать» (1936), написанной в контексте советских дебатов о реализме и формализме, где противопоставлялись описания, функционально привязанные к действиям героев (у Бальзака, Стендаля, Диккенса, Л.Н. Толстого), и отстраненные изображения мира овеществленного, независимого от деятельности людей (у Флобера и Золя). Во втором случае удается показать подлинную античеловечность капитализма, который, однако, предстает как нечто неизменное. Лукач мало интересовался формальными вопросами, но Гампер находит возможным соотнести его рассуждения с определением «стиля декаданса» у Ницше: слово обретает суверенность и вываливается из предложения, которое, в свою очередь, разрушает смысл страницы и т.д. Тем самым изображение мира отступает перед устройством текста, и происходит это в особенности тогда, когда становится невозможным изображение мира как человеческого целого. Потому, по сути, и в антигуманистических описаниях, по Лукачу, не действия героев определяют строение текста, а собственное время прозы. Особенно описания обстоятельств, акцентирующие симультанность, противостоят временно́му развитию действия. Вслед за П. Клотцем, специально занимающимся разработкой теории описаний (Klotz P. Beschreiben: Grundzüge einer Deskriptologie. Berlin, 2013), Гампер отмечает, что описание не может опираться на какой-то естественно данный порядок, и в этом особость его художественного характера, его поэтологическая и эпистемологическая ценность. Вопреки Лукачу Гампер показывает, что особая темпоральная экономика описаний характерна и для Бальзака, Диккенса или, например, Дж. Элиот.

Следующие главы книги посвящены осмыслению различий времени поэзии и прозы в символизме, преимущественно у П. Валери; экспериментальным возможностям времени прозы на примере авангардной литературы XX в. (речь идет о Г. Стайн и ее рецепции в Германии после 1950 г.); наконец, использованию формы ежедневных заметок или дневников у П. Хандке, Р. Гёца и В. Лотца, при котором повторяющиеся бытовые обстоятельства делают прозу повседневности ритмически неотличимой от поэзии.

Гампер не всегда убедителен, например когда стремится трактовать вопросы ритма именно как временны́е, но его концептуализация немиметического времени прозы как обладающего особым потенциалом для дестабилизации «естественных» порядков заслуживает внимания.

Евгений Савицкий

Poetry in the Digital Age / Ed. by C. Benthien, V. Keylin, H. Wehmeier.

Berlin; Boston: De Gruyter, 2025. — XV, 631 p. — (Poetry in the Digital Age; Vol. 5).

Поэзия обычно определяется либо особым языковым устройством, либо особым режимом восприятия текста. В первом случае поэтическая речь трактуется как «речь-построение» (В. Шкловский), а стихотворение — как высказывание, сосредоточенное на своей форме (Р. Якобсон). Согласно же второму подходу, даже записанный в столбик список литературы можно прочесть как стихотворение, если задействован устойчивый репертуар рецептивных конвенций (см.: Fish S. How to Recognize a Poem When You See One // Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities. Cambridge, 1980. P. 322–337; ср.: Eagleton T. The Event of Literature. New Haven; London, 2012. P. 56). В обеих трактовках поэтического текста он оторван от своего носителя, а между тем система приемов надстраивается не только над кодом языка, но и над кодами медиума. Отсюда — третий способ определения поэзии, основанный на функциональной взаимозависимости специфики приема и особенностей текстового носителя: «Задача поэзии, — писал Дж. Макганн, — как можно сильнее “сгустить” сам медиум, если говорить буквально — выставить ресурсы медиума на всеобщее обозрение» (McGann J. The Textual Condition. Princeton, 1991. P. 14). Именно этот подход разрабатывается в шестисотстраничной коллективной монографии «Поэзия в цифровом веке» под редакцией К. Бентин, В. Кейлина и Х. Вехмайера — на материале явлений, относящихся к «поэтическому буму» рубежа тысячелетий: поэтических слэмов, инстапоэзии, видеопоэзии и др.

Первая часть книги посвящена ревизии базовых понятий. По мысли авторов, поэтический язык отличается от обыденного не только более сложной структурой, но и функцией — деавтоматизацией, затруднением восприятия. Предметом репрезентации в поэзии, как пишет Е. Цеттельман, служит «настроение» (*Stimmung*), телесно-эстетическое переживание, ощущение соприсутствия с носителем лирического переживания. Эффект соприсутствия, как замечают Х. Шталь и А. Шмидт, производится не только средствами языка — его может порождать и носитель поэзии, медиум: так, в перформансах современных поэтесс «настроение» ассоциируется с «эффектом аутентичности», то есть тем, что сам автор исполняет текст, добавляя к словам «зерно голоса» — интонацию и т.п. (Шталь). Э. Кильхман переопределяет поэтическую функцию языка как материально (и медийно) воплощенную: ей присуща «ощутимость знаков» (с. 42).

Медиум конститутивен по отношению к поэтическому тексту: смена медиума означает трансформацию самого поэтического объекта. Поэзия зачастую воспринимается как «по умолчанию» книжная; С. Даугор отмечает, что медиум кодекса исторически закреплял жанровые конвенции поэзии; Дж. Нихаус описывает последние как «типографический диспозитив», ряд материальных признаков стиха в пространстве страницы: укороченная строка, «рваный» правый край и «рамка» белого листа вокруг. Стихотворение в книге воспринимается дробно, от строки к строке, читатель дольше задерживается на каждом слове.

В статье К. Хенкель показано, что диспозитив привилегированного медиума диктует и версификационные конвенции: когда-то метрико-ритмическая структура задавалась музыкальным сопровождением и исполнительским голосом (отсюда пропеваемые дистихи и терцины), а затем — печатной страницей, вплоть до появления новых минимальных единиц «зримого» стиха (повторяющаяся буква, тире, минус-прием пробела). Сейчас же, в эпоху «цифрового изобилия» (Л. Пакет, с. 527), печатный текст является, по выражению Даугор, одним из способов вывода данных (с. 161) — наряду с аудио- и видеофор-

мами. При переносе поэзии в цифровую среду меняется и его устройство, и акт рецепции: в случае с «программируемой поэзией» (*code poetry*) текст вписан в код — исполняемую компьютером программу — и предстает перед читателем либо в виде комплекса «текст плюс спецэффекты видеоанимации», либо в виде интерактивного произведения с системой выборов. Такой текст не имеет «книжного» медиа-эквивалента.

В. Форрат прилагает этот тезис к конкретным кейсам. Цифровое стихотворение, распечатанное на принтере, является вторично оцифрованным, а не цифровым по происхождению произведением. Разница — в онтологическом статусе текста. Пример — веб-проект Дж. Моррисси «Последнее представление» (*The Last Performance*, 2007–2009): виртуальный набор экранных «сот», годами заполнявшихся поэтическими миниатюрами по заданным формальным ограничениям, экспонированный в виде интерактивной карты — «купола» воображаемого собора. Ныне утраченный, этот проект не может иметь полноценного печатного аналога, поскольку невоспроизводимы его черты: интерактивность (возможность выбрать и заполнить ячейку), нелинейность (свободное перемещение между ячейками), коллаборативность авторства.

Специфика рецепции цифровой поэзии связана, как пишет О. Соколова, с изменением в стратегиях субъективации и адресации: в условиях непрозрачности канала (программируемой среды) и герметичности компьютерного кода меняются отношения высказывания и действительности. Переопределяются функции языка: идеациональная соотносит высказывание не только с реальностью, но и со структурами скрытого в платформе кода; интерперсональная допускает в качестве адресата невидимый алгоритм, а текстуальная обеспечивается уже и интерфейсом приложения. Если у Якобсона поэтическая функция обусловлена направленностью сообщения на самое себя, то в цифровом мире она определяется способом взаимодействия с платформой. Поэтический флешмоб поэтичен не потому, что каждый текст автореференциален, а потому, что пользователи соцсетей ощущают коммуникативную структуру интерфейса и высказывания.

Чем более всепроникающей становится цифровая среда, тем сильнее реципиент нуждается в ощущении материальности (тактильности) носителя поэтического текста, в ощущении телесного опыта, который не может передать цифровое пространство. Отсюда — созданные К. Йоргенсен стихи на чайных пакетиках (предмет анализа Даугор) или, скажем, рассматриваемый Д. Сильвой де Фрейтас проект португальской писательницы Грады Киломбы «Лодка» (*The Boat*, 2021) — полноразмерная реконструкция трюма невольнического корабля, собранная из деревянных блоков, на которые нанесены стихи: для их прочтения пространство трюма необходимо исследовать и обживать телесно, опосредованно воображая пространственный опыт рабов.

Иной вектор возврата к материальности носителя и телесности поэтического опыта — устная поэзия, которая в цифровом веке возродилась в виде эстрадной поэзии и поэтических аудиозаписей. Ф. фон Аммон называет определяющим критерием поэзии для сцены — песенной лирики, слэм-поэзии, рэпа — пригодность для устного произнесения (*speakability*, с. 127). Ф. Вольбринг связывает последнюю с классическим понятием ритма. На пересечении диктата ритма и семантики поэтического высказывания возникает «предрасположенность текстового фрагмента к инвариантной запоминаемости и дискурсивной мобильности» (с. 117).

Словесный и ритмический ряды запоминаются без искажений, поскольку ритм подсказывает слова, а слова —

ритм; А. Хоффман называет это мнемоническим контейнером (с. 403). Эта формула затем воспроизводится в монографии в разных контекстах, обретая новые смыслы, как, например, в случае со строкой из популярной рэп-песни Ш. Дэвида *Lieben wir* (2021). Эта строка стала слоганом рекламной кампании «Макдоналдса», хэштегом и мемом в соцсетях — все благодаря усилению фразы структурой бита. Темп 96 ударов в минуту соизмерим с повседневной речью, а ударения на второй и четвертой долях впечатывают фразу в память — так она становится вирусным сообщением. Поэтическая функция языка обретает новое значение: ее задача — и привлекать внимание к форме сообщения, и обеспечивать его вирусность.

М. Маттер посвящает свою статью «аудиолитературному письму»: лирическое произведение предстает как коллаж записанных прочтений, где сама техника — нарезка, зацикливание, наложение голосов — становится предметом репрезентации. С комбинацией медиума и поэтического приема сопряжена проблема субъектности в поэзии. Авторы монографии отмечают, что романтическая концепция лирического «я» как суверенного, единого субъекта, наделенного уникальным переживанием, принадлежит к эпохе печатных медиа. Р. Мюллер предлагает дифференцировать инстанции «говорящего» (*speaker*) и лирического субъекта: при воспроизведении текста, например сгенерированным голосом, они не обязательно совпадают. Шталь предлагает говорить о «полиморфной модели субъекта» (с. 73): лирическая субъективность есть комплекс семиотически структурированных отношений между воображаемыми субъектными инстанциями, текстом и медиумом, в который входит текст-субъект (аналог лирического «я»), а также (пользуясь термином Б. Гройса) субмедиальные субъекты, не говорящие от лица лирического героя, а словно бы свидетельствующие через медиум, в котором текст воплощен. В генеративной поэзии субмедиальный субъект — воображаемая инстанция, которую мы проецируем на медиум, — может выходить на первый план, создавая «фикцию» субъектного присутствия.

Говоря об искусственном интеллекте (ИИ) как о субмедиальном субъекте, Кейлин и Форрат выделяют три возможные роли ИИ как автора: автономный поэт, коллаборатор и платформа для производства реди-мейдов. В первом случае большая языковая модель подбирает статистически наиболее вероятные цепочки слов, однако поэтом ее делает не это, а антропоморфные проекции реципиента-человека — стремление увидеть за любым текстом говорящего и отвечающего субъекта. ИИ как коллаборатор — медиатехнологический инструмент, задающий набор формальных ограничений для производства текста; здесь возможны сопроцессинг (ИИ генерирует, человек правит) и постпроцессинг (человек отбирает лучшее из нескольких ответов), а авторство поэта-человека определяется как вторичное и третичное. Наконец, ИИ-реди-мейды — пример «четвертичного» авторства: здесь оператор-человек формулирует задачу и только присваивает написанный ИИ текст, обрамляя его как самостоятельное произведение. Творчество в тандеме с ИИ приводит к рассеянию («дисперсии») субъекта, пишет Й. Олссон: конкретные субъекты — авторы текстов, на которых обучена LLM-модель, растворены в тысяче источников. Это не «смерть автора»: автор «жив», но не знает, что является потенциальным «поэтом». Здесь авторство — воображаемый человеком эффект.

Это подводит к еще одному важному для рассматриваемой монографии тезису: в современном медиаклимате первична не имманентная тексту поэтическая структура, а рецептивная компетенция чтения поэзии — умение увидеть

«поэтическое» благодаря набору освоенных конвенций. Б.С. Педерсен пишет: традиционный рецептивный режим — рассечение текста (*cutting through*) — связан с усилием по декодированию словесных знаков и процедурой интерпретации; современный режим чтения — следование (*going along*) — связан с творческим воспроизведением текста и вчувствованием в него, переживанием текста в процессе исполнения. М. Часар предлагает включать в поле поэзии такие мало исследованные артефакты массовой культуры, как поздравительные стихи на открытках, исполняемые в краоке-барах песенные композиции, рекламные джинглы, посты в соцсетях, стихи в видеоиграх вроде «Призрака Цусимы» (*Ghost of Tsushima*, 2020) и т.п.

От читателя «цифровой» поэзии требуется набор медиаспецифических компетенций, как называет их М.Э. Корецка. Компетентный читатель считывает функциональные медиапаратексты, к числу которых относятся эмодзи с их семантической нагрузкой, учитывает возможности выражения рецептивного отклика, неявное присутствие рекомендательных алгоритмов и т.д. Между тем не только субъект поэтического текста может быть нечеловеческим, но и адресат, обладающий соответствующей этому «рецептивной компетенцией». Об этом рассуждает Х.К. Рустад, задавшийся в своей статье вопросом, может ли поэзию понять ИИ — и что именно он воспринимает. Большие языковые модели обрабатывают стихи (и обучаются на них); алгоритмы рекомендательных систем решают, какие стихи показать пользователю; боты собирают рифмованные двустишия из нескольких случайных твитов (см. проект Р. Бхатнагара *Pentametron*). Рецептивная компетенция в постантропоцентрической перспективе предполагает готовность к тому, что нечеловеческий агент может «понять» реципиента способом, недоступным человеку.

Один из главных выводов, к которым приходишь по прочтении шестисотстраничной «Поэзии в цифровом веке», можно кратко сформулировать в виде расхожего выражения: красота — в глазах смотрящего. Условиями распознавания этой «цифропоэтической» красоты являются медиаграмотность, навыки медиа-анализа, умение ориентироваться в конвенциях и выразительных особенностях современных медиа.

Анна Швец

Автухович Т.Е.

Массовая литература XVIII и XXI вв. как культ-товар: параллели и соответствия: монография.

Гродно: ГрГУ им. Янки Купалы, 2025. — 379 с. — 75 экз.

Всеобъемлющие исследования, посвященные феномену массовой литературы, появляются на издательском рынке довольно редко. Это не удивительно: если массовое искусство вообще, в особенности кино или, скажем, комикс, привлекает внимание ученых разных стран более ста лет, то массовая литература остается предметом трудно уловимым, а потому плохо поддающимся любым обобщениям и классификациям. Само собой разумеется, что эмпиричес-

кие исследования, посвященные отдельным авторам, писавшим «для всех», «для народа» или «для широких масс трудящихся», существуют издавна, а некоторые из них имеют несомненную теоретическую ценность. Особенно преуспели в этой области русские формалисты — В.Б. Шкловский и Ю.Н. Тынянов. Литературоведы, критики и рядовые читатели могут составить себе представление о том, чем на самом деле является массовая литература, но общепринятых дефиниций или хотя бы критериев ее выделения на пестром и противоречивом фоне литературной продукции различных эпох не существует. Поэтому любую попытку исследовать исторические причины появления той или иной тенденции, относящейся к появлению и развитию «культ-товара», следует приветствовать. При всех возможных или даже неизбежных недостатках она будет содействовать активизации исследовательского поиска в этой трудной для описания области. Сказанное напрямую относится к новой монографии гродненской исследовательницы Татьяны Автухович, в обширном корпусе работ которой можно найти статьи и книги о литературе XVIII, XIX, XX и XXI вв., которая рассматривается в широком историко-культурном и социологическом контексте.

Итак, главным «героем» новой книги является массовая литература. Но почему именно XVIII и XXI вв.? Автор уточняет: речь пойдет не о всем XVIII и не о первой четверти XXI в., а о переходных эпохах, которыми, по его мнению, следует считать рубеж XVIII и XIX вв., а также рубеж XX и XXI вв. «Человек в контексте большой истории, — утверждает Т.Е. Автухович, — эта сквозная тема великих романов XIX в. — была открыта русскими романистами, а также авторами автобиографических записок — свидетелями событий второй половины XVIII в., продолженная в XX в. и ставшая объектом осмысления на рубеже XX и XXI вв. <…> Рубежи XVIII–XIX и XX–XXI вв. выступают как начало и завершение целостного этапа эстетического развития русской литературы, процесс поиска нового художественного языка» (с. 5). Из сказанного следует, что вторым, а может быть, даже первым «главным героем» монографии является феномен переходной эпохи.

Типологическое сравнение двух упомянутых «рубежей» выглядит интересно и даже заманчиво, хотя и тут возникают вопросы, например: почему екатерининско-павловско-александровский рубеж оказывается переходным, а николаевско-александровский (эпоха Великих реформ) таковым не считается; почему период начиная с 1985-го и кончая, скажем, 2014 г. «переходен», а период с 1953-го по 1964 г. — нет? Гораздо важнее с точки зрения авторской концепции другой вопрос, а именно: неужели не просто злободневная, актуальная, а именно массовая литература, адресованная миллионам «таких обычных», становится особенно нужна читателю тогда, когда «все перевернулось и все стоявшее прежде вверх ногами стало вверх головами» (Л.Н. Толстой)? В моей памяти сохранилось нечто иное: в относительно спокойном 1966 г. (если не считать суда над А.Д. Синявским и Ю.М. Даниэлем) на провинциальных вокзалах в киосках «Союзпечати» продавались стихи Эдуарда Асадова и новый роман Антонины Коптяевой — культтовар, в те времена весьма популярный в широких слоях населения. И вообще сравнивать условно переходные и условно стабильные или даже застойные эпохи — дело нелегкое, чреватое схематизмом. К примеру: казалось бы, какой «непереходной» была хорошо знакомая поколению Автухович брежневская эпоха. Но не все так просто: автор этих строк провел сравнительный анализ мотивики и нарративной техники советских популярных кинофильмов с начала 1960-х гг. до середины 1980-х, и

оказалось, что и изображаемый быт, и умонастроения героев, и стиль их поведения, и предлагаемые авторами идейные решения за полтора десятилетия претерпели значительные изменения, хотя данная эпоха традиционно считается противоположностью переходных эпох. Но разве в те годы издательский рынок ощущал какой-либо недостаток в товаре, предназначенном массовому читателю?

Стоит, однако, рассказать о содержании монографии Т.Е. Автухович несколько подробнее.

За кратким предисловием следует вступительная глава — «Некоторые теоретические установки». Автор монографии использует теоретические установки разных литературоведческих школ. Следуя Тынянову, она вполне справедливо пишет о «недопустимости высокомерного отношения к эпигонству, ученичеству, массовой литературе» (с. 9) и считает, что низовой писатель не подражает, а подготавливает почву для будущих художественных открытий. Рубежи XVIII–XIX и XX–XXI вв., по мнению исследовательницы, подлежат типологическому сравнению, так как именно для этих эпох характерно возрастание роли беллетристики за счет ослабления читательского интереса к той литературе, которая в данную эпоху считается классикой. При этом автор спорадически апеллирует к понятию «коллективного бессознательного», которое, как она считает, лучше всего изучать, познавая «антропологическую перспективу приемов письма авторов массовой литературы», потому что массовая литература «в буквальном смысле записывает эпоху» (с. 10). Массовый дискурс, утверждает Автухович, «характеризуется двунаправленностью: он отражает как мир актуальных текстов, так и социально-культурный контекст». Отсюда вывод: «Анализ дискурсивной практики позволяет реконструировать коллективное бессознательное эпохи» (там же). Далее следует попытка уточнить понятие «переходная эпоха». Это, по мнению автора, в данном случае следующего за мыслью Л.А. Черной, три этапа единого когнитивно-социологического процесса: сначала обнаружение несостоятельности прежней культуры и желание ее «оживить», затем фаза неосознанного сосуществования старого и нового и нового под эгидой старого, что приводит к обострению их конфликта, а в заключение торжество новой концепции человека и соответствующей этой концепции новой культуры. Далее приводятся не вызывающие принципиальных возражений примеры переходных эпох истории России: 1) вторая половина XVII — первая половина XVIII в., 2) Серебряный век, 3) двадцатые гг. XX в., 4) период с 1985 по 2000 г. Позволю себе все же заметить, что эпоха Великих реформ при этом не упоминается, а Серебряный век решительно отделяется от 1920-х гг., хотя и до и после революции 1917 г. в культурной жизни одновременно (хотя и не сообща) выступают два полупоколения — модернистов (год рождения 1880-й или около того) и авангардистов (пришедших на свет в первой половине 1890-х гг.).

Пытаясь разгадать секрет массового сознания, Автухович обращается к идее В.И. Тюпы о четырех этапах становления индивидуального сознания: роевое Мы-сознание, ролевое Он-сознание, дивергентный Я-менталитет и конвергентный Ты-менталитет — справедливо полагая, что переход от одной стадии к следующей не означает одномоментного вытеснения предыдущей, а «разный индивидуальный жизненный опыт в сочетании с врожденным психотипом и этнически обусловленными особенностями определяет разный тип менталитета внутри социальной группы» (с. 14). Поэтому в произведениях «высокой», в данном случае официальной, литературы (имеется в виду XVIII в. и период с 1917-го по 1991 г.) звучит ри-

торическое представление страны как «общего дела», а в массовой литературе появляются авторы и герои, которых можно счесть индивидуалистами, чудаками и отщепенцами. Кроме того, одни авторы или же их герои пытаются изменить мир к лучшему (как бы ни понимать это лучшее), а другие остаются безучастными конформистами или «людьми ограниченными» (по выражению Ю.А. Левады, которого сочувственно цитирует Автухович).

С этими и со многими другими высказанными ею соображениями можно вполне согласиться. Удивляет другое — примеры писателей, выступающих в роли создателей массовой литературы. Если, к примеру, Федор Эмин, Александр Назарьев или Матвей Комаров сомнений не вызывают, то трудно вообразить, что грамотным крестьянам, мещанам или купцам понравились бы «Жизнь и приключения Андрея Болотова», а тем более «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, адресованные интеллектуально развитому читателю. Кстати, трудно согласиться с мнением автора, согласно которому травелоги приравниваются к произведениям массовой литературы только потому, что этот жанр способствует поиску нового художественного языка (с. 20). На мой взгляд, массовая литература предназначена именно для масс, бóльшая часть которых способна понять и по достоинству оценить лишь такой художественный язык, элементы которого почерпнуты из живой разговорной речи самих масс, без каких бы то ни было проявлений индивидуального художественного новаторства.

Главным достоинством монографии являются все же не теоретические обобщения, а весьма интересные размышления и выводы, касающиеся конкретного историко-литературного материала. Этот материал разбит на пять частей: «В диалоге с XVIII веком», «Утопия. Миф. Жизнь», «Человек в истории на переломе эпох», «Автор — текст — читатель в контексте переходной эпохи» и «В поисках нового художественного языка». Каждая из этих частей состоит из нескольких подразделов, иногда логически связанных с предыдущим и последующим повествованием, но чаще всего представляющих собой логически завершенные и самостоятельно звучащие статьи. Впрочем, в предисловии автор прямо говорит о том, что в нее включены ранее публиковавшиеся, но переработанные для нужд монографии статьи (с. 6). На мой взгляд, наиболее интересны предлагаемые автором компаративистские параллели, например: «“Желание быть городом” Дм. Бавильского и “Письма русского путешественника” Н.М. Карамзина», «Распад СССР в восприятии и оценке современных писателей», «Вторичная мифологизация Великой Отечественной войны в современном российском кино», «Мода как мир иных в зеркале сатиры XVIII века и социологии», «А. Слаповский vs. Ф. Достоевский, или Быт массового человека без Бытия». С другой стороны, трудно избавиться от мысли, что многие удачные историко-литературные опыты Т.Е. Автухович выглядели бы гораздо интереснее и убедительнее без навязанного концепцией сравнения с литературой, появившейся на свет на два с половиной века раньше или, наоборот, позже. А если уж сравнивать, то почему бы не придерживаться поставленной задачи: доказать типологическую общность между массовой литературой XVIII в. и именно читаемой в самом деле широкими массами литературой конца XX и начала XXI в.? Ведь если придерживаться избранного предмета исследования, то причем тут Болотов, Екатерина Дашкова, Карамзин?.. Все же это далеко не Александр Назарьев — автор «Несчастного Никанора». И с другой стороны, когда мы говорим о массовой литературе последних десятилетий, то обращаемся к массовому интернетному

творчеству с его презабавными сатирами или чувствительными мелодрамами в канале «Полевые цветы» в «Дзене» (вот он, спустившийся в народно-стилистические низы Карамзин!), а не произведениям Светланы Алексиевич, Виктора Пелевина, Владимира Сорокина и др., как это делает Автухович. Неужели это — литература для широких масс? Справедливости ради следует упомянуть, что автор монографии обращается также к творчеству писателей, так или иначе соприкасавшихся со стихией низовой литературы: это, с одной стороны, Г. Добрынин, В. Лёвшин, Н. Курганов, а с другой — А.И. Слаповский и Д.В. Бавильский, а также авторы анонимных произведений.

Но коль скоро речь зашла о низовой литературе, то следовало бы определить ее соотношение с литературой массовой. В самом деле, не следует считать эти два понятия синонимами. Низовая литература создается, как правило, авторами, лично соприкасающимися с низшими сословиями, — такими, как, например, Матвей Комаров. Ее потребителями становятся также представители средних и низших общественных слоев (если последние умеют читать или хотя бы слушают читаемое). О массовой литературе, на мой взгляд, можно говорить лишь тогда, когда имеющиеся средства передачи информации позволяют довести написанный текст до тысяч и тысяч реципиентов. Но такие средства появляются одновременно с исчезновением разделения общества на грамотных и неграмотных, а впоследствии — на имеющих доступ к средствам массовой коммуникации (радио, телевидение, интернет) и такового не имеющих. В настоящее время ноутбуки и смартфоны, а вместе с ними произведения, рассчитанные на массовое прочтение, сделались всеобщим достоянием. Это, однако, не значит, что исчезли литературные элиты — и писательские, и читательские. Ведь, к примеру, романы Евгения Водолазкина прочтет до конца не каждый, и далеко не каждый подобного уровня романы напишет. Таким образом, низовая литература перестала существовать, чего, правда, нельзя сказать о низовом, чаще всего блатном фольклоре. В то же время стремительно набирает силу литература массовая — многочисленные детективы, мелодраматические и исторические романы. Это явление иного рода, нежели ее дальняя родственница — литература XVIII, XIX и XX вв., адресованная относительно широкому кругу читателей.

В обширной и несомненно ценной монографии Автухович мы, к сожалению, не найдем главного для избранной автором темы, а именно определения границ понятия «массовая литература». Казалось бы, всем известно, что это такое, но не так просто ответить на вопрос, где пролегают границы этого явления. По-моему, чтобы его разрешить, следует обратить внимание не на авторов произведений, которые якобы нарочно создают тексты «для масс» или хотя бы «для многих», а на потенциальных читателей, на их сознание и коллективное бессознательное, а также на их читательские запросы, которые так или иначе должен учесть автор подобных произведений. И тогда окажется, что Карамзин, Кржижановский или Глуховский вовсе не пишут «для широкого круга читателей», а если даже и захотели бы такое написать, то «широкий круг» прошел бы мимо их творений.

В.Г. Щукин

Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: современное состояние изучения /

Гл. ред. Т.А. Касаткина: В 2 т.

М.: ИМЛИ РАН, 2026. — 752 с., 792 с.

СОДЕРЖАНИЕ: I том: *Касаткина Т.* «Преступление и наказание»: новое видение: предисловие; **Герменевтика, богословские смыслы романа:** *Касаткина Т.* «Преступление и наказание»: стратегии создания глубокого текста; *Меерсон О.* Библейские подтексты у Достоевского как арбитры при толковании спорных мест; *Корбелла К.* «Преступление и наказание» в работах католических богословов Д. Барсотти и Р. Гуардини; *Касаткина Т.* Человек ли женщина? О «смешной и неважной» ссылке на журнал и книгу в «Преступлении и наказании»; *Она же.* О дрожащей твари в «Преступлении и наказании»; *Магарил-Ильяева Т.* Идея *нового* и образ солнца в ранних текстах Ф.М. Достоевского и «Преступлении и наказании»; *Корбелла К.* «Комедия» Данте в «Преступлении и наказании»; *Подосокорский Н.* Ф.М. Достоевский и Иероним Босх: воз сена в романе «Преступление и наказание»; **Исторический фон и культурный контекст:** *Подосокорский Н.* Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в свете наполеоновского мифа: законодатели человечества в теории Раскольникова, русское сектантство, ошибка героя, правитель-солнце, образ Петербурга; *Криницын А.* Шиллеровские мотивы в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского; *Он же.* Социально-философское осмысление темы справедливости в диалоге «Государство» Платона и в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского; *Ковалевская Т.* «Преступление и наказание» и британская готика ужасов; *Касаткина Т.* Кир Персидский и «Физиология» Льюиса в «Преступлении и наказании»; *Деханова О.* Книга в книге: «Физиология обыденной жизни» Д.Г. Льюиса в романе «Преступление и наказание»; *Она же.* Питейные заведения в романе «Преступление и наказание». Художественная деталь в правовом поле питейной реформы 1861 года; *Она же.* Отражение ольфакторной культуры XIX века в произведениях Ф.М. Достоевского. Запах города на примере романа «Преступление и наказание»; *Богданова О.* Русская усадьба в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказании»; *Ветловская В.* Прототипы героев Достоевского: пристав следственных дел Порфирий Петрович, и не только; **Герои:** *Тихомиров Б.* «Я покончeнный человек, больше ничего… а вы другая статья: вам Бог жизнь приготовил» (Порфирий Петрович и Раскольников. Третья встреча); *Ищенко Н.* Порфирий Петрович как Сократ в сюжете «Преступления и наказания»; *Касаткина Т.* «Жирный» и «полный» в «Преступлении и наказании». К апологии Порфирия Петровича; *Сараскина Л.* Влюбленный Разумихин: чу́дная судьба героя второго плана. Рассуждение в жанре апологии; *Юрьева О.* «Особый шарм» Аркадия Ивановича Свидригайлова; *Касаткина Т.* Последний путь и посмертная судьба Свидригайлова. **II том. Онтология и психология:** *Викторович В.* «Преступление и наказание» как роман сознания; *Аполлонио К.* О чертях и дверях: онтологическая проблема Раскольн-

никова / Пер. с англ. Т. Касаткиной; *Мартинсен Д.А.* Тоска в «Преступлении и наказании» / Пер. с англ. Т. Касаткиной; *Карпенко Б.* «Так нас природа сотворила…»: преступление без наказания? (Ф.М. Достоевский и И.А. Бунин); *Риццо В.* Дрожать/трепетать перед Судьбой / Пер. с итальянского К. Корбеллы; *Боборыкина Т.* «Преступление и наказание»: хореография текста и текст хореографии; *Степанян Е.* О проблеме «телесного сопереживания» читателя героям «Преступления и наказания»; *Капустин Н.* Поэтика и семантика взгляда героя в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»; **Поэтика:** *Тихомиров Б.* «Вот у вас ползет клоп…» (из наблюдений над «энтомологией Достоевского»); *Юхнович Ю.* Образ открытых дверей в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание; *Войводич Я.* Смена одежды в романе «Преступление и наказание»; **Проблемы перевода. Что скрывает и что помогает открыть перевод в оригинальном тексте:** *Боборыкина Т.* Слов божественная высь (О двух словах в переводах романа «Преступление и наказание»); **Текстология, черновики, тематические обзоры:** *Тарасова Н.* Творческие дневники Достоевского: текстологические, поэтологические, интертекстуальные аспекты исследования романа «Преступление и наказание»; **Интермедиальная рецепция в XX–XXI веке:** *Сараскина Л.* «Преступление и наказание» в зарубежных киноверсиях: трансформации хронотопа; *Успенская Э.* Актуализация эпилога романа «Преступление и наказание» в кинематографических трансформациях; *Подосокорский Н.* Образ Наполеона в экранизациях романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: версии Д. фон Штернберга, Ж. Лампена, Д. Сарджента, В.В. Мирзоева; *Кочеткова О.* «Метафизическое кино» П. Думалы и роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: о работе с мультипликационными фильмами на уроках литературы; *Сараскина Л.* Лев Мышкин и Соня Мармеладова в мире после апокалипсиса. Фантазии Вячеслава Бутусова о Достоевском; *Успенская Э.* «Преступление и наказание» в сербском театре первой половины XX века; *Магарил-Ильяева Т.* И начали веселиться. Спектакль «Преступление и наказание» театра «СОбытие»; *Капустина С.* Варианты продолжения романа «Преступление и наказание» в русскоязычном сегменте фанфикшн; *Крюкова О., Раренко М.* Манга Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание»: закономерности и парадоксы интермедиальности; *Степанян Е.* О неуловимости символа. К вопросу об иллюстрировании «Преступления и наказания»; *Борисова В.* Иллюстрации М. Шемякина к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в восприятии современных студентов; **Практика преподавания:** *Фокин П.* Войти в роман. «Преступление и наказание» в экспозиции «Московского дома Достоевского» и формы работы с ней в процессе изучения романа в школе; *Касаткина Т.* Не иллюстрация к тексту, а источник и основа образа; *Меерсон О.* Преподавание теории литературы через шок от непонятного в тексте. «Преступление и наказание»; *Юрьева О.* Название «Преступление и Наказание» как ключ к целостному анализу романа Ф.М. Достоевского в школе; *Касаткина Т.* Обзор II Международной научной онлайн-конференции «“Преступление и наказание”: современное состояние изучения» (Москва, 28 февраля — 2 марта 2023 года); *Касаткина Т.* Обзор III Международной научной онлайн-конференции «Преступление и наказание»: современное состояние изучения, 28, 29 февраля — 1 марта 2024 года; *Касаткина Т.* Преподавание романа «Преступление и наказание» в школе и вузе. Круглый стол 1 марта 2024.

Беляков С.С.

Николай Заболоцкий: разрушение мифа.

М.: АСТ. 2026. — 346 с. — 3000 экз.

Когда в стихотворении Заболоцкого «Некрасивая девочка», для того и написанном, чтобы напомнить о несводимости красоты к телесной оболочке, твердолобая феминистка обнаруживает педофилию (с. 8), надо что-то делать. Упертым в идеологию, безразлично какую, ничего не объяснить, а вот остальным можно попробовать — написав книгу. Тем более, что книг о Заболоцком немного, и тиражи большинства из них невелики. Основной своей целью автор называет разрушение мифа о том, что Заболоцких двое: один — обэриут, другой — советский поэт.

Заболоцкий, в отличие от остальных обэриутов, вырос близко к природе. Отец — агроном, детство поэта прошло в селах, где к тому же большая доля населения — полуязычники-марийцы. И отношение к природе у поэта было очень настороженным (кажется, авторам современной экопоэзии не мешало бы его послушать). Природа представала как череда ежесекундных бесконечных поеданий одним существом другого, тюрьма, место мучений с рождения до смерти. Заболоцкого часто представляют продолжателем Николая Федорова. Беляков отмечает, что неизвестно, читал ли его Заболоцкий, — ни упоминаний в письмах, ни его книг в домашней библиотеке. «Кроме того, Федоров — религиозный философ, а Заболоцкий был атеистом» (с. 138). Заболоцкий тоже мечтал об исцелении природы разумом, но хотел не победить смерть (только людей, как Федоров), а прекратить череду убийств (с. 138). «Долг человека — спасти природу от самой себя, привнести разум в ее безумный, хаотичный и жестокий мир» (с. 141). Чтобы волк ел пирог и писал интеграл.

В книге возникает, но почти не обсуждается вопрос о том, как сочетались у Заболоцкого «поэтическое безумие» (по словам Лидии Гинзбург) и стремление к крайней упорядоченности жизни. Заболоцкий еще со времен реального училища с немцем-инспектором усвоил аккуратность и педантизм настолько, что в Питере его звали Карлушей Миллером. В армии он дослужился до командира взвода. Может быть, порядок — хорошее основание для беспорядка? Беляков приводит воспоминания Д. Максимова о поражающем при чтении стихов Заболоцким контрасте между иррационализмом словосочетаний и четкостью голоса и мысли (с. 62). Или стихи — компенсация того, что автор не смел позволить себе в жизни? Эпатаж в рамках? «Заболоцкий отправился гулять с девушкой по улицам Ленинграда. Он нанес себе на щеки какие-то таинственные знаки чернилами. Увы, никто, кроме девушки, не обратил на него внимание» (с. 79). Или Заболоцкий воспринимал порядок, дисциплину именно как то, что противостоит стихии мещанства? (с. 105, по воспоминаниям И. Синельникова). Или и борьба с мещанством — камуфляж в духе эпохи? (с. 108). Или жить наоборот тоже надо по правилам? Заболоцкий упрекал Введенского: «...ужель не знаешь правил, / как жить наоборот?» Или была абсурдной изначальная идея Заболоцкого о перевоспитании природы при

помощи разума? У Заболоцкого и влюбленности очень серьезные, в колебаниях между надеждой на женщину как подругу и нацеленностью на одинокую работу поэта (на Заболоцкого большое впечатление произвел монашеский образ жизни Павла Филонова, не только его картины). Установку Заболоцкого на то, что жена должна не работать, а сидеть дома с детьми и готовить, его любовь к порядку вплоть до «Домостроя» не феминистки придумали.

Несомненное влияние на Заболоцкого оказал Циолковский, они переписывались. Но у Циолковского блаженство достигалось для атомов в людях, а животных, в которых атомы страдают, предполагалось постепенно ликвидировать. Беляков в переселениях бессмертных атомов видит параллели с индийской философией (с. 155). Сильный шок Заболоцкий пережил при знакомстве с работами академика В.И. Вернадского, показавшего, что живые организмы при несдерживаемом размножении быстро заполонят все, и получается, что без поедания не обойтись.

Но дальнейшее развитие поэта оказалось прерванным. Заболоцкий мечтал освободить от рабства животных и растения. Современная ему власть стремилась поработить все, от человека до природы. Столкновение было неизбежно. В откликах на поэму «Торжество земледелия» ее называли кулацкой, издевательством над материализмом, юродством (это у рационалиста Заболоцкого). Возражения не терпели — требовалось смиренное признание ошибок. Впрочем, не спасали ни оно, ни законопослушность. Оставалось или честно погибнуть, или, не признавая себя виновным, продолжать действовать почеловечески в нечеловеческих обстоятельствах. Писать в лагерях у Заболоцкого не было сил, но при малейшем послаблении, в ссылке, он возвратился к переводу «Слова о полку Игореве» на современный русский. Перевод, видимо, вообще более подходит для сохранения головы в тяжелой ситуации — следовать все же легче. В книге много внимания уделено связям Заболоцкого с грузинской поэзией. Для переводчика важно умение не выпячивать себя, которым Заболоцкий владел (трудно представить Хармса или Введенского как переводчиков).

Но Заболоцкий после лагерей — все же другой. Учет конъюнктуры во многих стихах Беляков признает. И упрощающие переделки старых стихов для публикации: «Заболоцкий убрал американца Бёрбанка, да и кактусы оказались не нужны советской поэзии. Вставил новые строчки — чужие, казенные, почти графоманские» (с. 272). Глава Союза писателей Фадеев плакал, слушая стихотворение Заболоцкого о слепом, но говорил, что печатать его нельзя, портит благостную картину советской жизни. Он же просил редактора изъять или попросить переделать в публикуемых стихах Заболоцкого «места, где зверям, насекомым и пр. отводится место, равное человеку» (с. 273). Видимо, действие таких переделок на Заболоцкого было сопоставимо с лагерями; он снова три года почти не писал стихи, ограничиваясь переводами.

И постоянный страх. Заболоцкий ждал ареста, хранил ватник, старые крепкие сапоги и готовальню: может, в лагере снова разрешат работать чертежником, а не в разъедающей воде содового озера, где поэт едва выжил. Отношения с последней любимой были сильно испорчены ее взглядами: могла прямо сказать, что она не советский человек, сочувствовала восстанию 1956 г. в Венгрии. (Вряд ли возможно представить «поздних» Введенского или Хармса. Они погибли, но измениться просто не могли.)

«Заболоцкий ни в чем не отступил от своих идей, просто он стал разъяснять их более понятным языком» (с. 282). Но в языке-то и дело. О переделках ста-

рых стихов сам Беляков пишет без энтузиазма. «Да, Заболоцкий стал писать точнее, ведь нет у окна лопастей, это не пропеллер. Но сравнение “как золото” уж слишком банальное, недостойное Заболоцкого» (с. 314). Как оказывается, все-таки Заболоцких двое.

Но можно подумать не только о потерях, но и о приобретениях. Любовь у Заболоцкого и в юности бывала, судя по письмам — сильная, но в стихи он ее не пускал. Самодисциплина? отказ от древнего жанра, представлявшегося клишированным? близость любви к природе, к которой у Заболоцкого было очень критическое отношение? А в поздних стихах любовная лирика есть. С природой Заболоцкий тоже в некоторой степени помирился, применяя растущие из нее образы. Хотя не без странностей: Беляков обращает внимание на то, что маки облетают в июне, а журавли улетают в сентябре, и при совмещении этих картин природа действительно «не похожа сама на себя» (с. 288). Может быть, пришло понимание, что разум без опоры на чувства (связанные, в частности, и с природой) тоже может натворить много ужасного. Изменился и характер. Воспоминания последней любимой Заболоцкого рисуют не «немца», не последователя «Домостроя», а нервного, вспыльчивого, переменчивого человека.

Заболоцкий публиковал адаптированные редакции книг Рабле, Дефо и др. Разумеется, религия и секс выбрасывались по требованию властей. Но, возможно, сама идея упрощения текста для первого знакомства не так плоха (собственно, и перевод «Слова» — в некотором смысле адаптация). Конечно, при полной доступности неадаптированных текстов. И простые стихи о некрасивой девочке или можжевеловом кусте тоже нужны против одичания. При этом поздние стихи Заболоцкого ближе к XIX в., но ритмы, образность в них учитывают достижения начала XX в.

Александр Уланов

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

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

Павел Глушаков

Неизвестное письмо К.М. Симонова об издании книги О.Э. Мандельштама «Стихотворения» в «Библиотеке поэта»

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_395

Статья о К.М. Симонове в «Мандельштамовской энциклопедии» чрезвычайно лапидарна и демонстративно скупа: «В 1965 охотно одолжил Н[адежде] М[андельштам] деньги на приобретение кооперативной квартиры в Москве. С 11.6.1968 и до смерти — председатель Комиссии по литературному наследию О[сипа] М[андельштама] при СП СССР»[1].

В другой статье той же энциклопедии сообщается: «От имени К[омиссии по литературному наследию Мандельштама] Симонов приложил немало усилий для выхода в свет “Стихотворений” (1973), а также сборника критич[еской] прозы О.М. “Слово и культура”. Однако после смерти Н[адежды] М[андельштам] в 1980 и Симонова эта комиссия продолжала существовать только на бумаге»[2].

Эти сухие строки свидетельствуют о роли Симонова как неутомимого организатора литературного процесса (без участия которого дело на время замерло); достаточно напомнить, что Симонов (помимо иной общественной работы) возглавлял Комиссии по литературному наследию М. Булгакова, Вс. Вишневского, Б. Горбатова, И. Исакова, А. Твардовского, Н. Хикмета…

Однако случай Мандельштама, конечно, особый. Симонов любил творчество Мандельштама с ранних лет: «В юношеском моем восприятии, когда мне было лет восемнадцать-девятнадцать и когда я особенно много читал стихов и, в общем-то, жил ими, для меня в плеяде акмеистов самым интересным и значительным поэтом был Мандельштам и, по этому первому юношескому впечатлению, таким и остался по сей день, среди других своих спутников и современников»[3].

Симонов признавался: «…главной и ни с чем другим не сравнимой страстью моей оставался Блок, а рядом существовала несравнимая по масштабам, но тоже постоянная, без колебаний, любовь к стихам Мандельштама»[4].

Эта любовь Симонова заставляла его хлопотать об издании наследия Мандельштама даже тогда, когда сам Константин Михайлович был уже смертельно болен. За два месяца до кончины он направляет письмо сотруднику издательства «Советского писателя»:

> В 1981 году исполняется девяностолетие со дня рождения Осипа Мандельштама. Его место в истории нашей русской поэзии и, шире говоря, литературы XX века прямо обязывает нас отметить эту дату выходом книги его произведений в нашем писательском издательстве. Однотомник стихов Мандельштама выпущен несколько лет назад в «Библиотеке поэта», в ее Большой серии. Большой и законо-

---

1 Мандельштамовская энциклопедия: В 2 т. М.: Политическая энциклопедия, 2017. Т. 1. С. 440.

2 Там же. С. 296.

3 *Симонов К.М.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 12 (доп.). С. 434. (Из письма В.Я. Виленкину от 9 ноября 1976 г.)

4 Там же. С. 437.

мерный интерес к его поэзии уже ставил и еще будет ставить перед нами вопрос о переиздании его стихов в этой же серии, но это дело отдаленного будущего…[5]

Однотомник, о котором здесь идет речь, — избранные стихотворения поэта в Большой серии «Библиотека поэта», изданные в 1973 г. Издание это — прорыв в деле возвращения Мандельштама, как говорилось в то время, широкому советскому читателю. Драматическая история этой книги хорошо теперь известна, но один документ, продвигавший и, кажется, окончательно продвинувший залегшее было издание, не был до сих пор известен. Это письмо, направленное Симоновым в редакционную коллегию «Библиотеки поэта» и сохранившееся в архиве члена редколлегии (а в прошлом заместителя главного редактора) Исаака Григорьевича Ямпольского (1903–1992).

Письмо это и официальное, и личное одновременно. Превосходный знаток официального стиля общения, Симонов задействует все регистры идеологической и бюрократической убедительности. Понимая логику чиновничьего подхода, автор письма вскрывает механизм волокиты, вопиющей даже по меркам неспешного издательского процесса тех лет. Указание, что книга готовится к печати на протяжении двенадцати лет, сделано, чтобы активизировать неповоротливый, но чуткий к такого рода обращениям надзорный механизм, для которого «срыв плана» был болезненным и нежелательным.

Идеологическим ревнителям предназначаются строки, в которых Симонов окончательно присваивает наследие Мандельштама социалистическому обществу («Мандельштам принадлежит нам…»), и местоимения «нам», «наш» снимают отчужденность, благодаря которой удавалось многие годы не печатать стихи поэта.

Симонов обращает внимание на то, что Мандельштам активно издается за рубежом. Это болезненное в то время обстоятельство, как ни странно, использовано Симоновым не для защиты, а для нападения. История с «Доктором Живаго», романами Солженицына, «По праву памяти» Твардовского многому научила власти, сделала их «эластичнее». Скорейшее издание стихов Мандельштама, подготовленное «с нашей советской точки зрения», по мысли автора письма, позволит пресечь хождение «разных искаженных вариантов его стихов и нездоровую атмосферу, создавшуюся вокруг его имени».

Наконец, Симонов использует и личный аргумент: его авторитет как председателя комиссии по литературному наследству поэта страдает от волокиты с выпуском в свет книги в серии «Библиотека поэта». Это «подкрепление» кажется не лишенным резона: Мандельштаму еще можно было бы отказать, тогда как Симонову отказать невозможно.

Думается, публикуемое ниже обращение Симонова сделало свое дело, а уж риторические приемы (четырежды на протяжении небольшого текста употреблено слово «не откладывая», чем создан суггестивный эффект), нарочитое упрощение, граничащее с имитацией примитивного языка уже канувшей эпохи («…сборник подготовлен хорошо, *правильно*, что вступительная статья и комментарии дают *правильное* представление о творческом пути Мандельштама…»), и вынужденные инвективы в сторону Н.Я. Мандельштам (которой, как хорошо известно, Симонов помогал в самые непростые для нее годы) были лишь тактическими ухищрениями, использованными для большой и важной цели.

Текст письма (авторизованная машинопись) публикуется по оригиналу: ОР РНБ. Ф. 1386. Оп. 1. № 580. Л. 1–3.

---

5 Там же. С. 552. (Из письма В.Н. Еременко от 18 июня 1979 г.)

*

И.Г. Ямпольскому[6]

В редакционную коллегию «Библиотеки поэта»

В качестве председателя комиссии по литературному наследию О.Э. Мандельштама считаю необходимым поставить перед редколлегией «Библиотеки поэта» вопрос об издании однотомника Мандельштама и включении его в план выпуска 1972 года.

Выход однотомника растянулся уже на двенадцать с лишним лет. Первый вариант сборника был сдан в издательство составителем и редактором его Н.И. Харджиевым в 1958 году. Первый макет сборника был подготовлен в 1960 году. Издание сборника было запланировано в печатном плане выпуска в 1963 году.

После обсуждения сборника и замены вступительной статьи А. Македонова[7] новой статьей Л.Я. Гинзбург[8] сборник был снова подготовлен к печати и в 1968 году был сделан второй макет сборника[9].

Этот макет рассылался по очереди всем членам редколлегии, а также был послан в Секретариат Союза писателей СССР.

В 1969 году книга по этому макету была одобрена на московском заседании редакционной коллегии «Библиотеки поэта» и включена в проект плана выпуска на 1971 год.

Сейчас — январь 1971 года, но в плане выпуска на семьдесят первый год однотомник Мандельштама вновь отсутствует.

Я, как председатель комиссии по литературному наследству Мандельштама, познакомился в Секретариате Союза писателей СССР с макетом однотомника и считаю, что сборник подготовлен хорошо, правильно, что вступительная статья и комментарии дают правильное представление о творческом пути Мандельштама, а стихи представляют все лучшее, что им было создано на протяжении жизни. И мне остается только присоединиться к мнению редакционной коллегии «Библиотеки поэта», высказанному в 1969 году, о том, что этот сборник должен быть издан именно в таком виде, без всяких дополнительных переделок или исправлений.

Дело за малым — за выходом книги.

Все это и требуется сделать не откладывая. Это нужно сделать не откладывая, во-первых, потому, что Мандельштам — крупный поэт, и история нашей поэзии

---

6 Надпись от руки чернилами.

7 О судьбе этой статьи см.: *Котова Э.Л.* История несостоявшейся публикации: Адриан Македонов об Осипе Мандельштаме // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2016. № 1. С. 187–196.

8 Впервые опубликована: *Гинзбург Л.Я.* Поэтика О. Мандельштама // Известия АН СССР. Сер. лит. и языка. 1972. Т. 31. Вып. 4. С. 309–327.

9 В итоговом третьем варианте сборника автором вступительной статьи стал А.Л. Дымшиц, который, по воспоминаниям Е.Г. Эткинда, так оценивал свою роль в издании Мандельштама в «Библиотеке поэта»: «“Мы живём в сложное время. В руках тех, кто Мандельштама издавать не желает и ничего в нём не понимает, диктаторская власть. Наша задача — любой ценой издать Мандельштама. Любой ценой…” — “Если так — не удивляйтесь, когда вам не станут подавать руки”. — “Я на это шёл, — попрежнему гордо сказал Дымшиц. — Я знал, что ваши чистоплюи меня отвергнут — вместо того, чтобы поблагодарить. Ну и пёс с ними. Стихи Мандельштама выйдут в свет, и это моя заслуга”» (*Эткинд Е.* Записки незаговорщика. СПб.: Академический проект, 2001. С. 394).

двадцатого века, представленная в издании «Библиотеки поэта», останется неполной без выхода этого однотомника. Это самое главное.

Но есть и второстепенное, и тоже существенное.

За последние годы эмигрантскими издательствами были выпущены три тома сочинений Мандельштама, составленных ненаучно, халтурно, с точки зрения текстологии[10], а вдобавок к тому еще с развязными антисоветскими комментариями псевдоспециалистов, конечная цель которых как раз и состоит в том, чтобы вырвать Мандельштама из общего контекста истории советской поэзии[11].

К этому добавилось ныне новое обстоятельство. За рубежом вышла книга, принадлежащая перу вдовы Мандельштама Н.Я. Мандельштам[12], некоторые аспекты которой тоже могут способствовать необъективному и даже искаженному представлению о поэтическом пути Мандельштама.

Мандельштам принадлежит нам, принадлежит истории нашей поэзии, — нам нет никаких причин продолжать отдавать его на откуп и на расправу зарубежным издательствам.

Чем скорей мы издадим научно подготовленный, научно, с нашей советской точки зрения, прокомментированный однотомник Мандельштама, тем скорее мы пресечем и хождение разных искаженных вариантов его стихов, и нездоровую атмосферу, создавшуюся вокруг его имени.

Я очень прошу редакционную коллегию, не откладывая, принять решение об издании однотомника — решение твердое и окончательное — и хочу добавить к этому, что дальнейшее откладывание с изданием этого однотомника меня лично, как председателя комиссии по литературному наследию Мандельштама, ставит

---

10 Имеется в виду трехтомник (позже вышел четвертый, дополнительный, том): *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 3 т. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1967–1981. По характеристике А.Г. Меца, «тома “Собрания сочинений”, выходившие в США в 1955–1981 гг., благодаря настойчивости редакторов Г. Струве и Б. Филиппова, использовавших все возможности для совершенствования, стали в последних выпусках удовлетворительными по состоянию текстов и дали читателю наиболее полный их свод. Однако, по условиям своего времени, издание не было критическим и собственно текстологических задач не ставило. Первое научное издание вышло в “Библиотеке поэта” в 1973 г. (подготовлено Н. Харджиевым). Для своего времени оно было высоким по уровню: здесь был установлен хронологический принцип композиции в книгах поэта, тщательно разработана библиография и, в большинстве, определены основные редакции текстов. Главный недостаток — неполнота и изъяны в редакциях текстов — был обусловлен продолжавшими действовать цензурными условиями» (*Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 1995. С. 515–516).

11 В предисловии к собранию сочинений поэта («О.Э. Мандельштам. Опыт биографии и критического комментария») Глеб Струве справедливо писал: «В Советском Союзе, где жизнь Мандельштама окончилась смертью, которую почти можно назвать насильственной, над ним учинили и литературную казнь. Правда, у него было много поклонников, особенно среди молодого поколения, и стихи его давно ходят по рукам, часто в дефектных списках, чем объясняется и ряд ошибок, допущенных нами в первом издании этого тома: ошибки эти восходят к таким ходившим по рукам спискам.

Только с начала шестидесятых годов Мандельштама, как поэта, начали понемногу “воскрешать” и печатать.

Но если не считать журнальных публикаций, сочинения Мандельштама до сих пор остаются не собранными на родине. В 1959 году был объявлен однотомник его стихов в большой серии “Библиотеки поэта”, но это издание так и не осуществилось» (*Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Нью-Йорк, 1967. С. LXXV).

12 См.: *Мандельштам Н.* Воспоминания. Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1970.

в поистине странное положение. Если мы не можем издать давным-давно подготовленный однотомник поэта, то зачем тогда вообще существует наша комиссия и какова в ней моя роль как председателя?

Я со своей стороны рассматриваю издание этого сборника поэзии Мандельштама лишь как главное и первоочередное дело, вслед за которым следует предпринять научное издание статей Мандельштама, представляющих очень большой интерес для широких кругов читателей, утверждающих Мандельштама в сознании читателей именно как литератора советской эпохи.

Очень прошу решить поставленный мной вопрос на ближайшем заседании редакционной коллегии.

С товарищеским приветом

К. Симонов

26. I. 71.

Хроника научной жизни

Международная конференция **«Перевод и комментарий»**

(*ШАГИ РАНХиГС, Москва, 3–4 октября 2025 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_400

Уже несколько лет Лаборатория историко-литературных исследований Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС проводит конференции, посвященные тем или иным аспектам перевода. В 2018 году прошла конференция «Переводы классики старые и/или новые», в 2019-м — «Классики переводят классиков», в 2022-м — «Хороший перевод — красивый или точный?»[1]; в 2024-м — «Как переводить старые тексты: границы архаизации». Темой конференции 2025 года стало соотношение перевода и комментария.

Конференцию открыл доклад *Веры Мильчиной* (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) «*Границы комментария: имеет ли комментатор перевода право на гипотезу?*». На вопрос, поставленный в названии, докладчица ответила утвердительно: да, имеет, в том случае, разумеется, если речь идет об академическом издании. Эту мысль докладчица проиллюстрировала несколькими примерами из своего комментария к роману Шарля Нодье «История короля Богемии и его семи замков» (1830), подготовленному в ее переводе к изданию в серии «Литературные памятники»[2]. В этом игровом стернианском романе, где у повествователя есть три ипостаси — лирический Теодор, ученый педант Дон де Фарферлюкио и шут Брелок, — происходит соревнование разных жанров: газетной рецензии, готической новеллы, фольклорной сказки и проч. Один из «соревнующихся» жанров — сентиментальная повесть о любви слепого мальчика и слепой девочки. Когда Теодор наконец заканчивает свой пересказ этой повести, который четырежды прерывается

1 Отчеты об этих конференциях см.: *Мильчина В.* Международная конференция «Переводы классики старые и/или новые» (ШАГИ РАНХиГС, 12 апреля 2018 года) // Новое литературное обозрение. 2018. № 153. С. 425–433; *Мильчина В.* Международная научная конференция «Классики переводят классиков» (ШАГИ РАНХиГС, 17 мая 2019 года) // Новое литературное обозрение. 2020. № 163. С. 398–407; *Мильчина В.* Всероссийская научная конференция «Хороший перевод — красивый или точный?» (ШАГИ РАНХиГС, 9 июня 2022 года) // Новое литературное обозрение. 2023. № 179. С. 422–429.

2 В августе 2026 года книга вышла из печати. См.: *Нодье Ш.* История короля Богемии и его семи замков / Издание подготовила В.А. Мильчина. М.: Ладомир; Наука, 2026.

длиннейшими бурлескными отступлениями, он ждет от Брелока восторженной реакции, но не получает ее и решает задать своему слушателю вопрос из тех, «за которыми скрывается неколебимая уверенность вопрошающего в собственной правоте и на которые невозможно ответить отрицательно, не нанеся страшного оскорбления: “Скажи, дражайший Брелок, разве я не умница? Разве ты не находишь, что моя история рассказана великолепно?”» После чего следует пассаж, представляющий собой настоящий вызов для комментатора: «Именно в такую форму я отлил свой вопрос. Но, взглянув на Брелока, я вышвырнул эту форму в огород одного превосходного тулузского поэта, моего знакомца, который с тех пор не раз прибегал к ней». Комментатор обязан дать какой-то ответ на вопрос о личности «тулузского поэта». Казалось бы, здесь напрашивается кандидатура поэта-классициста, члена Французской академии Пьера Баура-Лормиана, который родился в Тулузе и даже имел прозвище «тулузский лебедь». Однако в особом восхвалении самого себя этот поэт не был замечен, и потому его упоминание в комментарии носило бы чисто механический характер. Зато в ближайшем окружении Нодье был другой поэт, окруженный среди соратников атмосферой безоговорочного обожания и сам эту атмосферу старательно пестовавший. Это Виктор Гюго, с которым Нодье дружил и талант которого высоко ценил, однако как раз к концу 1820-х годов их отношения начали разлаживаться, потому что Нодье смотрел на «секту» поклонников Гюго скептически. Гюго, конечно, не был тулузским поэтом, но в 1819 году он стал лауреатом знаменитого поэтического конкурса «Тулузские цветочные игры», и потому можно предположить, что свою «форму» Нодье швырнул именно в его огород. Хотя это, разумеется, всего лишь гипотеза.

Игорь Шайтанов (РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) в докладе «*Рождение метафизики в речевом остроумии*» рассказал о подготовленном им переводе трагедии Шекспира «Ричард II». Перевод уже закончен, однако для издания необходимы комментарии двух видов: исторические и стилистические. Пока Шайтанов еще не приступил к первым и потому вел речь о вторых. Тем не менее в начале доклада Шайтанов остановился именно на обстоятельствах появления трагедии. «Ричард II» — одна из тех пьес Шекспира, для которых точно известна дата их написания; из письма одного английского интеллектуала другому мы знаем, что она была поставлена в 1595 году. Год же этот для Шекспира был чрезвычайно важен; после перерыва он вновь вернулся от поэзии к театру и создал три пьесы, каждую из которых можно считать плодом освоения автором определенного нового опыта: в комедии «Сон в летнюю ночь» это народная стихия, в «Ромео и Джульетте» — куртуазная традиция (которую Шекспир усваивает и тут же прощается с нею, как прощается с нею Ромео, в начале пьесы говоривший с чужого голоса). Что же касается «Ричарда II», то в этой пьесе Шекспир не столько перерабатывает прошлый поэтический опыт, сколько прокладывает новый путь, осваивает метафизический стиль, который, возможно, воспринял от него Джон Донн. Именно адекватной передачи этого метафизического стиля нет, по мнению Шайтанова, в предшествующих четырех переводах «Ричарда II». Для метафизического стиля характерны недосказанность и каламбурные повторы; здесь мысль рождается на глазах зрителя. Меж тем, по мнению Шайтанова, предыдущие переводчики, включая М. Донского, автора последнего по времени перевода трагедии, эти повторы убирали как нечто ненужное, лишнее. Шайтанов же старался уделять особое внимание игре слов, воспроизводящей подводное течение мысли; именно она помогает показать всю многогранность фигуры Ричарда — героя, стоящего между Монтенем и Макиавелли, тогда как его антагонист Болингброк, лишающий его короны, наследует одному лишь Макиавелли. В обсуждении доклада произошел эпизод, очень характерный для отношения переводчиков к собственному переводу: мы так привыкаем к по-

рожденному нами тексту, что утрачиваем способность посмотреть на него со стороны. *Михаил Андреев* (ИМЛИ РАН / ШАГИ РАНХиГС, Москва) спросил у докладчика, намеренно ли тот сделал двусмысленной фразу: «Морщин не стало больше», которую можно понять двояко: то ли число морщин не увеличилось, то ли их вовсе не стало? Шайтанов, однако, был настолько уверен в первом значении, что даже не сразу осознал возможность второго.

Название доклада *Веры Зубаревой* (Пенсильванский университет, Филадельфия) таило в себе некоторую загадку. Поскольку назывался он «*Целостный подход и роль субъективности в художественном переводе. На примере работы над новым переводом "Слова о полку Игореве"*», а докладчица работает в Америке, некоторые простодушные слушатели, включая автора этих строк, решили, что речь идет о переводе «Слова» на английский язык. Недоразумение разъяснилось примерно на двадцатой минуте доклада, но до этого слушателям была предъявлена теоретическая часть, посвященная системному подходу к анализу литературных произведений. Выяснилось, что системный подход заключается в том, что синтез (тождественный, насколько можно было понять, внутреннему ощущению) предшествует анализу, а затем наступает новый синтез. Исследователь обязан определить узловую точку, исходя из которой он сформирует свое представление о целом. Применительно к «Слову» такой узловой точкой докладчица назвала приоритет христианских верований, благодаря которым закладывается фундамент новой государственности. В «Слове» Зубарева усмотрела парадигму нового типа певца при правителе и парадигму формирования нового типа правителя с помощью нового типа певца; этот певец нового типа должен не просто воспевать государя, но улавливать новую государственную мысль. Все слушатели сгорали от желания узнать, каким же образом это системное прочтение отразилось на практике в переводе. В финале докладчица не аналитически, а весьма синтетически и очень выразительно продекламировала сотню строк из своего перевода. Тут-то и выяснилось, что перевод был сделан отнюдь не на английский, а на самый что ни на есть русский язык (однако Зубарева не посвятила аудиторию в тот небезынтересный факт, что ее перевод, которому она посвятила доклад, был опубликован в Издательском доме ЯСК в далеком 2018 году). Слушателей особенно поразило, что Боян по-прежнему растекается по древу мыслию, хотя уже давно была высказана аргументированная гипотеза, что эта мысль не совсем мысль, а скорее мысь, то есть белка. На вопрос о том, как она относится к спору о мысли/мыси, докладчица дала исчерпывающий ответ: ей больше нравится мысль, поэтому о мыси она и слышать не желает. Не менее исчерпывающий ответ был дан на вопрос об ее отношении к предшествующим переводчикам «Слова» на современный русский язык. Зубарева сказала, что предшественников этих было так много, что обо всех не рассказать, и вообще она больше доверяет собственному поэтическому чутью. Больше вопросов к ней не последовало.

Светлана Межерицкая (ИЛИ РАН, Москва) выступила с докладом «*Между ересью и ортодоксией: Языковая игра и интерпретация текста в трактате "Reprobatio nefandi sermonis editi per Radulphum de quodam Nemine heretico et dampnato"*»[3]. Речь пошла о двух латинских трактатах XIII века. Первый, «История Немо», автором которого считается монах Радульф, был открыт и издан лишь во второй половине XIX века; имя его автора известно из второго трактата, который монах Стефан сочинил ради опровержения первого. Комментированные переводы

3 Основные положения доклада были впоследствии отражены в статье: *Межерицкая С.И.* Между ересью и ортодоксией: языковая игра и интерпретация текста в средневековых латинских сочинениях о Немо // Шаги/Steps. 2026. № 12 (2). С. 197–206.

обоих трактатов сделаны для готовящегося в серии «Литературные памятники» двухтомника «Памятники немецко-австрийской средневековой литературы»; трактат Радульфа перевел Михаил Реутин, а ответ Стефана — докладчица. Трактат Радульфа принадлежит к средневековой смеховой культуре с ее пристрастием к изображению мира наизнанку; здесь кухонная утварь становится оружием, обычная речь заменяется ругательствами; благодаря всему этому происходит выплескивание народной энергии. Одна из форм таких перелицовок — замена не только утверждения отрицанием, но и, напротив, отрицания утверждением. «История Немо» как раз и строится на такой перелицовке канонических текстов, где мистическое существо по имени Немо, то есть Никто, выступает персонажем Священного Писания, равным по природе и могуществу Иисусу Христу и Богу Отцу. Никакого богоборчества и ереси в трактате, разумеется, нет; это комическое, шутливое сочинение, призванное позабавить публику. Об этом свидетельствует тот факт, что Святой Престол не нашел в нем ничего предосудительного и даже рекомендовал для чтения. Однако среди католических священников нашлись такие, которые сочли «нечестивую проповедь» небезопасной. С этой целью Стефан пишет свой трактат. Если у «нечестивца» Радульфа Немо выступал четвертым в Троице, Стефан подбирает такие цитаты из Писания, которые призваны доказать, что Немо не существует. С точки зрения Стефана, Радульф — не безобидный забавник, а опасный еретик, подобный лжемессии Симону Волхву; поэтому в конце своего трактата Стефан высказывает надежду на то, что Радульф будет осужден и сожжен. Казалось бы, у авторов двух трактатов совершенно разные установки, однако оба активно используют языковую игру, основывающуюся в первую очередь на подстановке в качестве действующего субъекта слова *Nemo*. С этим была связана и главная проблема для переводчиков двух трактатов. Проще всего было бы называть его Никто, как это делается в переводах девятой песни «Одиссеи» (эпизод с Полифемом). Однако такому решению препятствует строение русского языка с его двойным отрицанием: по-русски нельзя сказать «никто сделал», а можно только «никто не сделал», отсюда невозможность вставить субъекта под названием Никто в утвердительные конструкции. Поэтому переводчики приняли решение сохранить имя этого «героя» в латинизированной форме — Немо. Другая трудность, стоявшая перед переводчицей трактата Стефана, которая была обязана одновременно быть и комментатором, — обилие библейских цитат и аллюзий. Монах-опровергатель постоянно дает иное истолкование тех же фрагментов Священного Писания, с которыми «играл» его предшественник. Стефан проникнут искренним негодованием, однако и он тоже проявляет его в словесной игре. Не привожу здесь конкретных примеров, которых в докладе было достаточно, в надежде на то, что после выхода сборника все желающие смогут самолично убедиться в высоком качестве этой переводческой и комментаторской работы. В ходе обсуждения трактата *Ирина Ершова* (ИМЛИ РАН / ШАГИ РАНХиГС, Москва) задала вопрос об адресатах подобных пародий; докладчица ответила, что такими адресатами, способными понять тонкую лингвистическую игру с латинскими священными текстами, были ваганты и нижний клир.

Разговор о современных изданиях средневековой литературы продолжила *Ольга Смолицкая* (РАНХиГС, Москва), выступившая с докладом «*Опыт перевода и комментария “Песни о Роланде”: проблема комментирования современного издания средневекового текста*»[4]. В своем переводе, который также еще только

4 Некоторые положения доклада были впоследствии отражены в статье: *Смолицкая О.В.* Приемы архаизации при переводе военной топики во французских средневековых текстах: «Песнь о Роланде» и «Взятие Константинополя» Жоффруа де Виллардуэна (из опыта перевода) // Шаги/Steps. 2026. № 12 (2). С. 15–26.

готовится к печати, докладчица поставила своей целью максимально сохранить поэтику оригинального текста с его формульными выражениями. Ради этого она заменила размер подлинника (десятисложник) свободным стихом. Новый подход к переводу продиктовал и новый подход к комментарию. Все имена собственные и реалии вынесены в сплошной комментированный указатель и глоссарий. В комментарии же поясняется то, что связано именно с данным фрагментом текста (впрочем, заметила Смолицкая, не стоит и превращать комментарии в пространные микроисследования, как это делал Борис Ярхо). Например, в строке «Король наш Карл Великий император» комментария заслуживает слово «наш», указывающее на единство повествователя со слушателями. Если сарацинская знать именуется князьями и герцогами, в комментарии нужно подчеркнуть, что в этом случае имеет место обозначение чужих реалий через собственные понятия; то же самое происходит, когда повествователь представляет мусульман язычниками. Если упомянуты «перелинявшие ястребы», комментатор поясняет, что ястребы для охоты особенно высоко ценились после первой линьки. Другая деталь, которую переводчица считает важным сохранить в тексте, — персонажи «зашнуровали» шлемы. Шлемы пришнуровывались для большей надежности; эта деталь многократно повторяется в тексте, поэтому ее следует сохранить и пояснить. Кроме того, Смолицкая считает очень важным комментировать не только содержание и форму переводимого текста, но и сам перевод. Отсюда введение в комментарий параллельных мест из предшествующих переводов (аналогичным образом при публикации оригинала публикуются разночтения по другим вариантам рукописи). В отличие от переводчицы «Слова о полку Игореве», Смолицкая не пренебрегла работами своих предшественников и тщательно их изучила, однако согласилась с ними далеко не во всем. Переводчик средневекового текста обязан быть очень внимателен к терминам. Поэтому если предшественники Смолицкой путали панцирь, кольчугу и броню, хотя это совершенно разные предметы средневекового военного обихода, переводчица может и даже должна не только употребить правильное слово, но и пояснить, почему другие варианты неправильны. Тут *Ирина Ершова*, специалист по испанскому средневековому эпосу, возмущенно воскликнула: «А в переводе Корнеева Сид владеет шпагой!» — возмущение, понятное тому, кто знает, что шпаги появились в Испании в XV веке, а национальный герой Испании Сид Кампеадор жил в XI веке.

Доклад *Михаила Реутина* (РАНХиГС, Москва) «*“Игра о герцоге Бургундском” Ганса Фольца — инсценировка карнавального еврейского погрома в Нюрнберге конца XV века*» продолжил доклад Светланы Межерицкой, однако на материале гораздо более чувствительном, чем «разборки» между двумя средневековыми монахами по поводу обращения с библейскими текстами; тема доклада Реутина, к сожалению, куда более актуальна. Впрочем, сам докладчик эту актуальность никак не педалировал и оставался в строго научных рамках. «Игра о герцоге Бургундском» — фастнахтшпиль, масленичная пьеса (то есть комическое народное представление, исполнявшееся во время карнавала) начала XV века. Докладчик перевел и откомментировал ее для уже упоминавшихся «Памятников немецко-австрийской средневековой литературы». Ганс Фольц, немецкий мейстерзингер, драматург и поэт, уроженец Вормса, в Нюрнберге был чужаком, но, несмотря на это, сумел войти в круг именитых граждан, вероятно, не в последнюю очередь благодаря согласию с общим антисемитским духом, царившим в этом городе, что и проявилось в «Игре о герцоге Бургундском». Пьеса эта длинная, в ней без малого семь сотен стихов, то есть в два-три раза больше, чем в обычных масленичных пьесах. Собственно, герцог в пьесе не более чем замена короля или императора из других масленичных пьес, а в самой пьесе его частично замещает Сивилла, предска-

зывающая скорое появление Лжемессии, который будет претендовать на мировое господство. Таковой незамедлительно появляется, и Сивилла сначала побеждает его в богословском споре, затем сажает его вместе с герцогом в «колесо счастья», в котором герцог оказывается наверху, а Лжемессия — внизу, и, наконец, побивает его в еще одном состязании — питейном. Пьяный Лжемессия валится на пол, с него спадает маска, и под ней обнаруживается обыкновенный иудей. Этим событиям посвящена первая треть пьесы; остальные две трети изображают суд над разоблаченным Мессией и его казнь, которая поручена в первую очередь двум шутам, но действо это становится истинно народным, и в нем принимает участие вся община. Во всем этом проявляется низовая площадная культура и заметны даже элементы сезонных аграрных ритуалов: казнь Лжемессии отчасти напоминает проводы зимы. Переводчик должен передать весь колорит старой средневерхненемецкой пьесы на русском языке, по возможности оставаясь на уровне средневековой аудитории, а комментатор — перевести все это еще и на уровень доказанного научного знания. Перевод не дает ответа на вопросы, которые неминуемо возникают у современников переводчика, а комментарий — дает или по крайней мере должен давать. В докладе много говорилось о карнавальной стихии и смеховой культуре, но поскольку стихия эта от нас довольно далека, разговор о финале пьесы с пытками и казнью особо радостных эмоций не пробуждал. Немного оптимизма внес в ходе обсуждения *Николай Бондарко*, который напомнил, что, поскольку пытки и казни носят все-таки игровой характер, евреи в конце концов остаются в живых. Напомнил он и о том, что в этом финале проявляется также и социальная сатира: шут предлагает самую страшную казнь — евреев следует ограбить. Как резюмировала *Ирина Ершова*, нюрнбергские зрители явно получали во время этого представления массу удовольствия, но нам разделить их чувства довольно затруднительно.

Маргарита Черкашина (РАНХиГС / ИМЛИ РАН, Москва) выступила с докладом «*“Chansons bas” Стефана Малларме: когда поэт берется иллюстрировать изображения*». Название короткого стихотворного цикла Малларме, которому был посвящен доклад, не случайно оставлено в его названии без перевода: выражение это — неологизм поэта, и точного русского аналога для него не существует. Существуют варианты «Низкие песни», «Песни улицы», «Уличные песни», но ни один из них нельзя назвать точным. Цикл этот состоит из семи стихотворений: двух сонетов и пяти четверостиший (в позднейших изданиях Малларме печатается и восьмой катрен, но в первое издание он не вошел); каждое стихотворение посвящено какому-либо уличному торговцу: холодному сапожнику, продавцу чеснока и лука, разносчику газет, торговке подержанным платьем и т.д. Написан этот цикл был по заказу издателя Эжена Плона, который задумал выпустить иллюстрированную книгу под названием «Парижские типы». Для создания визуального ряда был приглашен известный рисовальщик Жан-Франсуа Рафаэлли, а сочинение текстов издатель поручил самым знаменитым тогдашним литераторам, таким как Эдмон де Гонкур, Эмиль Золя, Альфонс Доде, Поль Бурже, Ги де Мопассан. Книга вышла в 1889 году десятью выпусками; стихотворения Малларме опубликованы в седьмом выпуске, носящем название «Уличные типы». Книга была задумана как живописная энциклопедия всего, что можно увидеть в Париже; исследователи видят в ней продолжение той традиции, которая была воспета Бодлером в статье «Поэт современной жизни» (более точным, чем этот общепринятый перевод, был бы, замечу от себя, «Художник современной жизни») и для которой Вальтер Беньямин предложил название «панорамическая литература». Художник Рафаэлли посоветовал Малларме не «иллюстрировать иллюстрации», а писать «рядом» с его рисунками, и в самом деле стихи Малларме самостоятельны и самодостаточны, их никак нельзя назвать экфрасисом рисунков, и вдобавок в них звучит ирония, которой со-

вершенно лишены «реалистические» работы Рафаэлли. Докладчица уделила много внимания не только соотношению словесного и визуального рядов в «Уличных типах», но и тому, что она назвала демократизмом Малларме. Дело в том, что Малларме, будучи видным французским символистом, при этом не чуждался стихов на случай; он писал их на тарелочках и даже на гальке, на книгах, конвертах и коробках конфет; в 1874 году он выпускал журнал мод «Последняя мода», где выступал в качестве едва ли не единственного автора и публиковал статьи под псевдонимом «Мисс Атлас». В цикле, сочиненном для «Парижских типов», этот демократизм нашел своеобразное воплощение: бурлескные образы вроде «гвоздей-зубоскалов», бурлескные рифмы вроде *роих* (вошь)/*époux* (супруг) — все это служит разоблачению иллюзий поэтического творчества; поэт позиционирует себя как один из толпы, труженик, подобный изображенным на рисунках торговцам или ремесленникам, а вовсе не боговдохновенный творец.

Николай Бондарко (ИЛИ РАН, Москва) назвал свой доклад «*Владимир Микушевич — переводчик "Фауста" Гёте*», однако говорил он не только о новом переводе «Фауста», который был подписан в печать почти одновременно с кончиной переводчика (он скончался в возрасте восьмидесяти восьми лет 23 октября 2024 года), но и в целом о переводческих принципах и установках Микушевича. Взгляды Микушевича на перевод были порой весьма оригинальны: например, относительно «Божественной комедии» он утверждал, что она непереводима, но сам хотел бы (и мог бы) сделать к ней такие комментарии, которые заменили бы перевод и позволили читать поэму Данте в подлиннике. Впрочем, его оценка двух предшествующих переводов «Фауста», сделанных Н. Холодковским и Б. Пастернаком, представляется достаточно традиционной: Холодковский точен, но не лиричен и не поэтичен, близок по форме, но далек по духу, Пастернак же написал своего собственного «Фауста», и его перевод стал фактом русской поэзии, однако не приблизил читателей к пониманию Гёте. Сам Микушевич, разумеется, претендовал на то, что его перевод окажется наиболее близким оригиналу и по форме, и по смыслу. Бондарко оценил это намерение с большим беспристрастием; его вердикт звучал следующим образом: перевод Микушевича — это просто еще один перевод «Фауста», перевод XXI века, имеющий свои достоинства, но ничуть не более близкий к подлиннику, чем переводы предшественников. Хотя в теории Микушевич проповедовал обязанность поэта-переводчика смиренно склоняться то ли перед «божественным глаголом», то ли перед духом языка и даже называл такое смирение особенно свойственным русской культуре, в подходе к конкретным текстам он проявлял и немало своеволия. Он действовал как переводчик-философ и переводчик-интерпретатор, но не со всеми его интерпретациями можно согласиться. Бондарко продемонстрировал это на примере слова *wolh*, которое Микушевич предложил трактовать не только как вероятность, но также и как благо, хотя, с точки зрения специалиста по грамматике, эта гипотеза не выдерживает критики. В ходе обсуждения доклада Бондарко привел еще одну важную характеристику перевода Микушевича: переводчик стремится «взломать» текст Гёте, чтобы реконструировать его исходный смысл, но делает это только в особо значимых местах, в целом же его перевод не слишком сильно отступает от прежних версий. Сам Микушевич говорил, что испытательный срок перевода — десять лет; после этого он либо забывается, либо входит в литературу. Поскольку для нового «Фауста» этот срок еще не наступил, приходится воздержаться от окончательных оценок и подождать.

Завершил конференцию доклад *Михаила Липкина* (Литературный институт им. А.М. Горького, Москва) «*Поздняя книга Бялика "Ва-йеhи hа-йом" и особенности ее перевода на русский язык*». Как и в случае с названием цикла Малларме, докладчик оставил заглавие книги, которой посвятил свой доклад, без перевода в на-

звании доклада, но в самом его начале пояснил, что эти слова означают «И было однажды…». Липкин сказал, что взялся за этот перевод почти случайно: в редакцию издательства «Книжники» поступило наследие умершего коллекционера, и там обнаружилась «брошюрка» в 60 страниц за авторством Хаима-Нахмана Бялика (1873–1934). Потом, впрочем, выяснилось, что это только первый том, а всего в оригинале три сотни страниц ивритского текста; книга вышла в Тель-Авиве в 1934 году. Эта находка вызвала изумление среди литературоведов, потому что было принято считать, что после 1903 года, когда Бялик написал поэму «Сказание о погроме», он, потрясенный страшным событиями в Кишиневе (отнюдь не карнавальными и не масленичными), перестал писать что-то серьезное; для следующих тридцати лет его жизни был даже придуман термин «молчание Бялика». Меж тем молчание это было весьма специфическим: Бялик писал много, но сосредоточился на переводах и компиляциях, а затем создал вот эту свою последнюю книгу, которую прекрасно знают в Израиле, где она входит в школьную программу, но проходит по разряду детской литературы. Книга «И было однажды…» значительно отличается от более известной «Сефер Агада» — сборника мидрашей из Талмуда и других источников, который Бялик выпустил до того. Хотя она формально тоже представляет собой пересказ библейских легенд, это оригинальный художественный проект. Оригинальность проявляется уже в первом сказании об Орфе, сестре Руфи, которая не последовала за нею в Иудейскую землю, а осталась среди язычников. Потомком Руфи стал Давид, а потомком Орфы — Голиаф. И вот в финале этого рассказа у Бялика два врага стоят друг напротив друга, но писатель описывает их одинаковыми словами, как бы говоря: враги такие же люди, как и мы, — мысль, для библейского оригинала невозможная. Бялик поставил своей целью совместить в своей книге разные традиции — не только ашкеназских евреев, но и евреев мусульманского мира, поэтому у него рядом могут располагаться «еврейская» и «арабская» сказка на один и тот же сюжет, но с разными характеристиками персонажей: в соответствии с пристрастиями разных частей аудитории в первом варианте царь Шломо добр и милостив, а во втором грозен и жесток. В стремлении заимствовать элементы арабской литературной традиции Бялик доходит до того, что начинает писать практически в жанре макамы — рифмованной прозы типа русского раешника. Так написана последняя история — «Повесть о Рыцаре Лука и Рыцаре Чеснока», которая вообще не имеет прототипов в библейских сказаниях и представляет собой стилизацию европейской средневековой новеллы с элементами восточного колорита. Но сам выбор заглавных лука и чеснока не случаен; именно в их отсутствии евреи упрекают Моисея в конце книги Исхода: пусть в Египте мы были в рабстве, но зато не были лишены любимых овощей. Подобными деталями Бялик дает понять своим читателям: как бы вы ни хотели считать себя частью европейской культуры, вы все равно остаетесь евреями и потому поймете мои намеки, изречения и цитаты, рассыпанные по тексту. Понятно, что перевод подобного текста, обыгрывающего и по-новому интерпретирующего библейские мотивы, ставит перед переводчиком труднейшие задачи. Липкин вспомнил по этому поводу слова Бориса Заходера, который говорил, что для того, чтобы перевести «Алису в Стране чудес», нужно перевезти в Россию Англию. В случае книги Бялика такой Англией оказывается традиционное еврейское образование в хедере, где ученики заучивали наизусть отрывки из Талмуда, Торы, мидрашей. Книга Бялика обращена к этому субъекту культуры, только он способен в полной мере ее понять. Но в современной России этот субъект во многом утрачен; что же делать переводчику? Липкин решил не наводнять текст комментариями, а просто брать обороты из синодального перевода, в расчете на мгновенное узнавание. Насколько это удалось, может узнать каждый, кто купит русское издание, вышедшее в 2023 году

в переводе Липкина под названием «Легенды о царях Давиде и Шломо» (издательство «Книжники»)[5]. Что же касается «молчания Бялика», то, по предположению докладчика, Бялик перестал писать стихи не столько оттого, что был потрясен кишиневскими ужасами, сколько оттого, что после 1903 года вошел в русскую интеллигентскую поэтическую среду, ощутил себя там старомодным провинциалом и решил встретить вызов мировой культуры на своей территории — реформировав ивритскую литературу. Попытка была не слишком удачной в том смысле, что израильская литература пошла по другому пути и Бялика больше ценили за сионистские стихи, написанные до 1903 года. Не слишком удачной — но оттого отнюдь не менее интересной.

Что же касается конференции, то она, по признанию всех присутствовавших, оказалась не только интересной, но и удачной.

Вера Мильчина

Конференция
«XXII Сапгировские чтения. Круг Сапгира и не только: проблемы поэтики, текстологии, издательской практики русской поэзии конца XX — начала XXI вв.»

(*РГГУ, Москва, 21–22 ноября 2025 года*)*

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_408

В ноябре 2025 года в Российском государственном гуманитарном университете состоялась ежегодная конференция «Сапгировские чтения». Доклады этого года были посвящены широкому кругу проблем, связанных с изучением и изданием русской поэзии конца XX — начала XXI века. Основное внимание участников было сосредоточено на вопросах поэтики, текстологии и издательской практики, особый акцент делался на проблемах сохранения и публикации наследия деятелей неофициальной культуры. Программа чтений охватывала как классические текстологические подходы к наследию поэтов первой трети XX века, так и специфические эдиционные стратегии, необходимые для работы с текстами «второй культуры» и новейшей литературы. В состав оргкомитета конференции вошли: доктор филологических наук *Юрий Орлицкий* (РГГУ, Москва), а также *Михаил Дорогов* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) и *Александра Цибуля* (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН / Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург).

---

5 Можно также прочесть очень выразительный фрагмент в журнальной публикации: *Бялик Х.Н.* Царь Шломо и пчелка / Пер. М. Липкина // Литературa. 2026. № 242 (июль — август) (https://literratura.org/perevody/4867-haim-nahman-byalik-car-shlomo-i-pchelka.html).

* Публикация подготовлена в ходе проведения исследования «Институции ленинградского андеграунда 1950-1980-х гг.: Картографирование, систематизация, описание» (проект № 26-00-072) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)».

Открыла конференцию *Вера Терёхина* (ИМЛИ РАН, Москва), представившая доклад «*Полное собрание произведений В.В. Маяковского в 20-ти томах: от проспекта к изданию*». В начале выступления Терёхина отметила, что творческое наследие Маяковского неоднократно публиковалось в собраниях сочинений. Проспект проекта, обозначенный «необычным» для подобных изданий названием «Полное собрание произведений», был разработан около тридцати лет назад. Общий принцип издания произведений футуриста — жанрово-хронологический. В процессе подготовки «полного собрания» Маяковского выделены две серии: первая охватывает художественные произведения, упорядоченные по жанрам, к настоящему времени подготовлено шесть томов. Вторую серию в составе шести томов планируется посвятить агитационно-производственному искусству или, иными словами, вербально-визуальным произведениям футуриста. Первый том с плакатами 1919–1920-х годов уже утвержден, около шестидесяти из них публикуются впервые. Девятнадцатый и двадцатый том собрания составят записные книжки Маяковского, которые включат в себя не только творческие планы и наброски, но и бытовые заметки. В заключение Терёхина отметила, что от первоначального большого коллектива осталось лишь два старейших текстолога, в настоящее время ведется подготовка молодых исследователей, которым предстоит завершить проект двадцатитомного собрания произведений Маяковского.

Работу секции продолжил *Максим Скороходов* (ИМЛИ РАН, Москва) докладом «*Есенин в фокусе научных изданий 1990–2020-х годов*». В начале выступления докладчик напомнил, что подготовка собрания сочинений С.А. Есенина началась в 1989 году. Примерно в то же время стали выходить сборники-«спутники» в серии «Новое о Есенине», где публиковались материалы международных научных конференций, впоследствии послужившие основой для комментария к проблемным местам произведений поэта. Логическим продолжением этой работы выступила серия «Есенин в XXI веке». Переходя к изданиям начала 2000-х годов, докладчик обратился к трехтомному собранию сочинений Есенина, отметив, что его композиция повторяет итоговый свод, подготовленный самим поэтом в 1925 году. Собрание также включает обширный корпус вариантов, позволяющий проследить работу автора над текстом, а особое место в нем занимают прижизненные критические отзывы, которые Есенин читал и на которые нередко реагировал. Далее Скороходов обратился к многотомному проекту «Летопись жизни и творчества С.А. Есенина». На основе подневных заметок в официальной печати о произведениях поэта исследователи реконструируют его биографию. Завершая выступление, докладчик упомянул проект «Есенинская энциклопедия», а также уделил внимание научно-методическому журналу «Современное есениноведение», где четыре раза в год публикуются новые исследования.

Завершила секцию *Наталья Грякалова* (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург) докладом «*Как мы издаем Блока*». К настоящему моменту были опубликованы первые восемь томов, а также тринадцатый том первого академического собрания сочинений А.А. Блока, содержащий первую часть записных книжек поэта с 1901 по 1914 год. Подготовка проекта началась в конце прошлого века. Долгий срок издания обусловлен не только трудоемкостью, но и противоречием между позитивистской методологией (историзм, биографизм, внимание к генезису текста) и особенностями модернистской литературы, где выдвигаются вопросы субъективности, авторского «я» и авторских мифов. Сам Блок, по замечанию Грякаловой, критиковал позитивистскую филологию, но высоко ценил А.Н. Веселовского. Проект учитывает подходы Тартуской школы: реконструкцию авторских мифов, неомифологизм и соотношение жизни и творчества. При этом комментарий, ориентированный на последнюю авторскую волю и мотивный ана-

лиз, имеет пределы: авторский миф о «пути» может подчинять все творчество, а полигенетичность текста и опора на источники могут размывать смысловое ядро, не исчерпывая символистскую герменевтику. В конце выступления в качестве одного из решений Грякалова предложила обратиться к альтернативным модусам чтения и интерпретации произведений Блока и поставила вопрос о границах комментария.

Первым в следующей секции выступил *Валерий Шубинский* (независимый исследователь) с докладом «*Издания неподцензурной поэзии в издательстве Ивана Лимбаха: принципы подготовки и комментирования текстов*». Докладчик подчеркнул, что с момента основания «Издательство Ивана Лимбаха» выпускало поэзию неподцензурных авторов второй половины XX века, не претендуя на научность. В качестве основного примера Шубинский привел двухтомное собрание стихотворений Л.Л. Аронзона (2006), подготовленное В.И. Эрлем, И.С. Кукуем и П.А. Казарновским на основе архива поэта и выполненное в соответствии со всеми правилами академического издания. Вторым способом издания наследия неподцензурных авторов докладчик называл случай публикации произведений В.Б. Кривулина, подготовленных О.Б. Кушлиной и М.Я. Шейнкером. В сборниках нет развернутого текстологического комментария, поскольку в этом случае задача комментаторов заключается в реконструировании контекста создания стихотворений и передаче «духа эпохи». Третий путь издания, приведенный докладчиком, реализован в сборнике стихотворений О.А. Юрьева, подготовленном В.И. Шубинским и О.Б. Мартыновой. Составители подробно восстановили авторскую историю текста (черновики, самиздатские публикации), сместив акцент на реалии и процесс бытования текста. В финале выступления Шубинский подчеркнул, что подходы к изданию авторов «второй культуры» только складываются, а ключ к изданию одного автора не подходит к другому.

Затем слово взял *Данила Давыдов* (ГАУГН, Москва), представивший доклад «*Текстология и эдиционная практика, связанные с неподцензурной и новейшей словесностью: некоторые наблюдения*». В начале выступления докладчик отметил, что в случае материалов, подготовленных на печатном станке, текстолог «властвует» над своим материалом, однако в условиях самиздата, так называемой «догуттенбергской эпохи», автор нередко пишет не для печатного станка, а для редактора, что повышает роль последнего и размывает авторскую фигуру. Особую проблему в этом контексте создают поставангардные установки на текст как процесс и внимание к визуальному уровню: в неподцензурных текстах возникает дискуссия о том, какие деформации являются намеренными, а какие — продуктом редакторского вмешательства. На примерах А. Ривина, В.Б. Кривулина, Р.Ч. Мандельштама, Г.В. Сапгира и И.С. Холина докладчик показал, как сложно фиксировать текст в рамках цикла или книги, а также выделил разные стратегии работы с редакциями и вариациями текстов. Давыдов отдельно отметил проблему авторов эпохи электронных текстов, где важную роль играют цифровые документы и социальные сети. В завершение выступления докладчик предложил отказаться от ориентации только на традиционную текстологию эпохи Д.С. Лихачева и С.А. Рейсера и опираться на подходы генетической критики, учитывая специфику неподцензурной и новейшей литературы.

Юлия Валиева (РХГА им. Ф.М. Достоевского, Санкт-Петербург) в докладе «*Проблема “авторства” и “твердого текста” в издании наследия “Второй культуры”*» зафиксировала два полюса отношения поэтов к текстам авторов неофициальной культуры: «малосадовскую» письменную традицию, ориентированную на хранение рукописей и выверенный «твердый текст» для печати (пример — Владимир Эрль и его круг), и «сайгонавтскую» устную импровизационную культуру,

где ценится вариативность, добавление текстов от себя и отсутствие интереса к окончательной редакции. Именно второй тип отношения к тексту наиболее ярко проявился при подготовке книги «Сумерки “Сайгона”» и последующего звукового архива 1950–1990-х, во время которой Валиева выявила значительные расхождения между авторскими чтениями и публикуемыми текстами. Во второй части выступления докладчица остановилась более подробно на звуковом архиве, включающем авторское чтение более ста поэтов «второй культуры», в том числе редкие фонограммы Б.И. Тайгина. Затем Валиева описала типы вариативности, возникающие при чтении и зафиксированные в записях: осознанное «становление текста» (А.Т. Драгомощенко), фольклоризацию (А.С. Морев), драматизацию, риторическое усиление, изменение композиции и концепции (последний тип особенно характерен для Е.П. Вензеля). В финале докладчица подчеркнула специфику «игрового» авторства в «филологической школе».

Доклад *Дмитрия Козлова* (НИУ ВШЭ / Архив музея современного искусства «Гараж», Санкт-Петербург) «*Личный архив (не)официального поэта. Случай Владимира Уфлянда*» был посвящен личному фонду поэта В.И. Уфлянда, хранящемуся в архиве музея современного искусства «Гараж». Особенностью фонда является то, что в нем в равной степени отложились как документы, касающиеся неподцензурного творчества поэта (самиздат, рукописи не публиковавшихся в советское время текстов, переписку с деятелями «второй культуры»), так и обширный корпус текстов, созданных им для театра, кино и телевидения или опубликованных в официальной печати. Несмотря на то что Уфлянд выстраивал свои мемуары с конца 1980-х годов в дискурсе конфликта официальной и неофициальной культуры, в поздних прижизненных поэтических сборниках он публиковал подцензурные тексты (в частности, написанные для детей) наравне со стихами, имевшими хождение в самиздате. По мнению докладчика, такая двойственность отношения к собственной биографии и текстам позволяет проблематизировать саму оппозицию категорий «официальное»/«неофициальное» как минимум относительно наследия одного поэта. В заключение Козлов также подчеркнул, что отношение исследователей к подцензурным текстам представителей «второй культуры» не только как к ошибкам или компромиссам позволило бы перейти от анализа мифологии андеграунда к построению его нюансированной истории.

Следующей взяла слово *Татьяна Царькова* (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург), представившая доклад «*“Поздние петербуржцы” — задержанное поколение*». В выступлении докладчица обозначила специфику архивов деятелей «второй культуры», хранящихся в Рукописном отделе Пушкинского Дома. В центре внимания Царьковой оказалась антология «Поздние петербуржцы» (1995), составленная Виктором Топоровым при участии Максима Максимова, где представлены сорок семь авторов «детей оттепели» и более старшего поколения, а также сборника «Круг» и «Клуба-81». Далее докладчица подробно описала фонды Б.И. Иванова, Б.И. Тайгина, О.Ю. Бешенковской, Е.А. Игнатовой, П.Н. Чейгина, М.Ф. Ерёмина, А.С. Морева, А.Ф. Домашова, В.Б. Кривулина, Е.П. Вензеля, Е.О. Пудовкиной, Р.И. Грачёва, Е.А. Звягина и др., отмечая богатство творческих и личных документов. Важным проблемным вопросом доклада стала трудность доступа к материалам: фонды долго обрабатываются, а в силу семидесятипятилетнего ограничения после смерти автора или лица, фигурирующего в документах, для открытия дела требуется разрешение наследников. При этом архивы не являются полностью закрытыми, но за счет их необработанности фактически остаются труднодоступными. Тем не менее, как подчеркнула Царькова, работа с фондами ведется, и наиболее ценные документы постепенно публикуются в академических изданиях, например в «Ежегоднике Рукописного отдела Пушкинского Дома».

Завершил работу утренней секции *Михаил Павловец* (НИУ ВШЭ, Москва) докладом «*Литература на страницах художественного журнала “А — Я”*». Выступление началось с общих сведений о журнале: издание выходило в Париже с 1979 по 1986 год, его редакторами были И.С. Шелковский и А.И. Сидоров (псевд. Алексей Алексеев). «А — Я» издавался на трех языках (русский, английский, французский) и ориентировался в первую очередь на советское андеграундное искусство, но на его страницах появлялась и литература. В первом номере была перепечатана статья-манифест Б.Е. Гройса «Московский романтический концептуализм», а также материалы Л.С. Рубинштейна и Д.А. Пригова, в дальнейших номерах тексты визуальной и «вербальной» поэзии интегрировались в художественный материал, фиксируя взаимосвязь искусства и словесности. В 1984 году вышел отдельный литературный номер «А—Я» с произведениями Вс.Н. Некрасова, Пригова, Е.В. Харитонова, а также прозой, отражая предпочтение Шелковского прозе как литературе, более востребованной у читателя. В конце доклада Павловец показал, как отношения между редакторами постепенно обострялись, усиливаясь конфликтом вокруг места и роли Некрасова. В итоге проект журнала был прекращен после семи художественных и одного литературного выпуска из-за целого ряда причин: различий в литературных вкусах редакторов, редких выходов номеров (раз в 12–14 месяцев) и наступления перестройки.

Конференция продолжилась докладом *Алексея Масалова* (РГГУ, Москва) «*Текстология метареализма: варианты, неопубликованные тексты, архивы*». Выступление было посвящено архивам, вариантам и неопубликованным текстам поэтов-метареалистов, в частности А.М. Парщикова и А.Т. Драгомощенко. Так, особое внимание было уделено неопубликованному тексту Парщикова «Дрёма», образно связанному с поэмой «Дирижабли». Кроме того, отдельное внимание Масалов уделил Литинститутской папке Парщикова, где собраны как опубликованные впоследствии, так и неопубликованные тексты, близкие поэтике А.В. Ерёменко. Далее докладчик перешел к публикации Драгомощенко «Из тетради “В пределах песка”» («Часы», 1983, № 46), позволяющей уточнить ряд особенностей генезиса его поэтики. По мнению исследователя, эти тексты становятся первой публикацией «новой», лингвистически ориентированной поэтики Драгомощенко после знакомства и с Л. Хеджинян и Парщиковым. Отсюда в этих текстах и возникает близкая метареализму метафоризация связей мира. Кроме того, особого внимания заслуживает первая редакция текста «Accidia», позже опубликованная в сокращенном виде в книге «Тавтология» (2011). Доклад Масалова завершился обзором высказываний Парщикова и Драгомощенко друг о друге. Таким образом, анализ метареализма как тенденции нуждается в текстологии, выявляющей схождения в неопубликованных или неучтенных текстах и вариантах. Так, оказывается, что взаимовлияние Парщикова и А. Ерёменко, Парщикова и Драгомощенко — тема не только историко-литературная, но и текстологическая.

Мария Шумилова (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) выступила с докладом «*История (не)состоявшихся публикаций в контексте изучения наследия Александра Шумилова (1946–2014)*». В докладе был описан опыт анализа личного архива А.А. Шумилова: на материалах, включающих черновики, переписки, дневниковые записи и прочие документы, докладчица контекстуализировала литературную жизнь автора позднесоветского и постсоветского периода, когда формировались его эстетические и идейные ориентиры. Особое внимание докладчица уделила взаимодействию Шумилова с «официальными» издательствами и «неофициальным» литературным кругом, а также причинам, по которым значительная часть работ поэта осталась неопубликованной в СССР. В частности, в докладе была рассмотрена история несостоявшейся публикации перевода поэтического цикла Васко

Попы «Ко́ра», выполненного в конце 1970-х — начале 1980-х годов. Результаты исследования демонстрируют, что Шумилов стал первым советским автором, осуществившим полный перевод этого цикла на русский язык: до 1986 года произведения Попы в СССР публиковались лишь фрагментарно. Однако перевод так и не дошел до широкого читателя из-за совокупности институциональных и личных причин. Во второй части доклада Шумилова проанализировала перевод поэмы Петара Негоша «Горный венец», существенно отличающийся от более ранних русских переводов. Несмотря на оригинальность и значимость этой работы, она была опубликована лишь в Югославии.

Следующей взяла слово *Елена Пенская* (НИУ ВШЭ, Москва), представившая доклад «*Генрих Сапгир в эго-документах современников 1960–2000-х*». В основу доклада легла необходимость изучать опубликованные и неопубликованные эго-документы для восстановления фактологии и рецепции, необходимых для атрибуции текстов и комментирования историко-литературного контекста практически любого автора. По замечанию докладчицы, случай Г.В. Сапгира показателен в первую очередь в количественном отношении. Присутствие поэта в чужих стихах — интерпретации его образа — соотносимо с его присутствием в чужих эго-документах. Эти нюансы требуют анализа и выявления корреляции. Один из самых крупных корпусов с упоминанием Сапгира — корпус И.С. Холина, самое раннее включение поэта в текст зафиксировано в стихотворении Е.Л. Кропивницкого «Люди, сколько вы прожили…» (1950). Во второй части доклада Пенская перешла к анализу изображения Сапгира в дневниках современников. Поэт присутствует в нескольких позициях: как элемент списка (дневник Э.М. Герштейн, «На фоне всех ревизий века» (1999); А.А. Вознесенский, «На виртуальном ветру» (1998) и т.д.), как регулярно встречающийся герой (М.Я. Гробман, «Дневник» (1963)), как канонизированный автор (А.В. Монастырский, «Белая стена Бодхикадбы. Дневники» (2013) (неопуб. Личный архив автора)) и др. Подводя итог, Пенская подчеркнула роль эго-документов в формировании «персонажности» героев в контексте истории «второй культуры».

Затем выступила *Александра Цибуля* (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН / Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) с докладом «*Михаил Ерёмин: поэтика черновика*». Доклад подготовлен на материале черновиков малого формата, хранящихся в Рукописном Отделе Пушкинского Дома и находящихся в научно-технической обработке. В выступлении было показано, что в качестве черновиков М.Ф. Ерёмин мог использовать упаковки от сигарет и таблеток, фантики, бумажные обрезки, а также билеты, являющиеся датирующим признаком: они помогают отнести эти черновики к 2010-м годам. По мнению Цибули, черновики на карточках представляют собой творческую лабораторию поэта, с их помощью осуществлялся первый этап работы над стихотворением. На карточках можно найти как случайные записи и номера телефонов, так и выписки из источников: названия бабочек и их характеристики, цитаты на латыни, научные термины и неологизмы со значением или без, ссылки на Псалтирь. Среди фрагментов чужого текста обнаруживаются также записи философического характера, ряды синонимичных эпитетов и первые наброски стихотворений, в которых происходит поиск правильной интонации. Сегодня эта поэтическая лаборатория только начинает приоткрываться и может рассказать нам не только о том, как Ерёмин писал стихи, но и стать дополнительным материалом, способствующим трактовке произведений.

Продолжила серию докладов, посвященных поэтам «филологической школы», *Виктория Власова* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург). В докладе «*“Отыщу убещур…”: поэтическая археология как метод Александра Кондратова*» она представила первое научное издание лирики ленинградского неофициального поэта,

прозаика, драматурга и ученого «Отыщу убещур: археология авангарда», выпущенное в конце 2025 года. Рассказ о сборнике докладчица предварила историей публикации художественных текстов А.М. Кондратова в официальной печати, показав, что первые его стихотворения без указания авторства были представлены в научно-популярной книге «Формулы чуда» в 1987 году. В то же время поэзия автора неоднократно появлялась в сам- и тамиздате еще с конца 1970-х годов. Новый поэтический сборник Кондратова концептуально строится вокруг рецепции наследия первого авангарда и показывает автора как внимательного читателя текстов В.В. Маяковского, В. Хлебникова, И. Северянина и обэриутов. В финале выступления Власова подчеркнула ряд сложностей, затруднивших подготовку книги, главной из которых оказалась писательская стратегия переработки, многократного переписывания и редупликации одних и тех же произведений и их фрагментов в рамках сборников и циклов. Наиболее ярко эта особенность нашла свое отражение в разделе сборника «Отыщу убещур: археология авангарда», названном «Другие версии текстов».

Анна Родионова (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*“Техническое воображение” Александра Кондратова: между авторскими архивами и научно-популярной литературой*» обратилась к анализу поэтического метода А.М. Кондратова, одного из популяризаторов кибернетики и автора множества научно-популярных книг. Обращаясь к его метавысказываниям, исследовательским проектам, научно-популярным и поэтическим текстам, Родионова проанализировала работу поэта с идеей техники, выраженной в авторской интерпретации «технического воображения». В докладе также рассматривалась роль комбинаторики у Кондратова, в том числе в контексте его наследования историческому авангарду и современным поэту процессам в культурной концептуализации техники. В частности, особое внимание было уделено развитию кибернетики и ее двойственному положению в советской реальности 1960–1980-х годов: она несла в себе эмансипаторный заряд и могла становиться основой для «другой эстетики», но в то же время оказывалась проводником властных директив, а позже — крайне бюрократизированной областью. Эта сложность соотносится с двойственностью поэтического проекта самого Кондратова, в котором кибернетическое, исчисляемое, с одной стороны, становится средством продолжить работу поэтов исторического авангарда в новых условиях, с другой — является объектом популяризации, а с третьей — обнаруживает потенциал для изменения взгляда на сам процесс поэтического творчества и роли автора в нем.

В докладе «*О некоторых аспектах изданий произведений Виктора Кривулина*» *Тимур Хайрулин* (ГМИРЛИ им. В.И. Даля, Москва) вновь обратил внимание участников конференции на двухтомное издание одного из ключевых представителей ленинградской неофициальной культуры — В.Б. Кривулина, — вышедшее в «Издательстве Ивана Лимбаха». Докладчик напомнил, что начиная с 1990-х годов Кривулин предпочитал публиковать поэтические сборники, включавшие только новые произведения и демонстрировавшие обновленную поэтику автора, как, например, «Стихи после стихов». После смерти поэта, на фоне растущего интереса к истории «второй культуры», стала очевидной необходимость описать, проанализировать и представить его наследие читателю. Возвращению стихотворений Кривулина в печатное поле способствовали издания «Композиции» (2009) и «Воскресные облака» (2017), подготовленные О.Б. Кушлиной и М.Я. Шейнкером. По мнению докладчика, стратегия составителей способствует сохранению авторской воли, закреплению канонического облика поэтических сборников и формированию «твердого текста». Особое значение в этом контексте приобретает двухтомник Кривулина, подготовленный в 2003 году в «Издательстве Ивана Лимбаха» (гото-

вится третий том). При этом до настоящего момента остается лакуной литературно-критическая составляющая наследия поэта: его теоретические и критические статьи, составляющие важную часть авторского корпуса, до сих пор нуждаются в полном издании.

Арсен Мирзаев (независимый исследователь) представил доклад «*“Сумерки” — журнал ленинградско-петербургского самиздата в эпоху “поздней неподцензурности”*». Выступление началось с общих сведений о журнале: «Сумерки» издавались с 1988 года до 1995 года, всего вышло шестнадцать номеров. Первые четыре номера напечатаны на машинке (от 32 до 50 экз.), а последующие — на ксероксе (110 экз.). Номера 11, 15 и 16 удалось опубликовать в типографии (тиражи — от 500 до 5000 экз.). Затем Мирзаев подчеркнул, что, помимо стандартных номеров журнала, выпускались и три приложения (к 70-летию А.И. Солженицына, «Неторопливый гребец» Д. Григорьева со стихами и рисунками автора, «Теория и практика “Игры в аду” (к 80-летию русского авангарда)», а также «Несчастно как-то в Петербурге…» (к 50-летию Леонида Аронзона; отдельный оттиск)). Редакторами журнала были А. Гурьянов, А. Новаковский, Д. Синочкин, А. Мирзаев; в редколлегию в разные годы входили: И. Брондз, А. Измаильская, И. Ильина, А. Скидан. В оформлении номеров участвовали как признанные, так и малоизвестные художники: Е. Иванова, В. Барсуков, А. Клопов, В. Яшке и др. В финале доклада Мирзаев поделился сведениями о бытовании и рецепции журнала: первый типографский номер (№ 11) спонсировался СКО «Нева» и Союзом кинематографистов. Журнал получил большое количество откликов и упоминаний в публикациях отечественных и зарубежных изданий. Более того, докладчик рассказал о судьбе невышедшего семнадцатого номера журнала, показав план его содержания, сохранившийся в редакционном портфеле «Сумерек».

Доклад *Бориса Шифрина* (СПбГУАП, Санкт-Петербург) «*Легенда и “креатив”: смысл и имя в поэтике Александра Горнона*» был посвящен поэтике А.Г. Горнона, в основе которой лежит принципиальная несводимость текста к печатной партитуре: публикации 1990-х годов существовали в форме визуальных ребусов, аудиоисполнений и анимационных версий, а единственная книга «25 кадр, или Стихи не о том» вышла лишь в 2014 году. Докладчик выделил три взаимодействующих регистра поэтики Горнона: «легенда», «креатив» и «метатекст». Легенда отсылает к начальному импульсу — смысловому пятну, требующему артикуляции; креатив реализуется как спонтанная речевая активность, контаминирующая газетно-медийные клише, бытовую идиоматику и омонимические сближения; метатекст проявляется в рефлексивных оборотах типа «иначе говоря», сигналах приблизительности и фигурах умолчания, маркирующих смысловой зазор. Во второй части доклада особое внимание было уделено функционированию имени собственного. Имя у Горнона не столько обособляет, сколько связывает разнородные контексты, преодолевая омонимическую раздробленность. Так, строка «радиоактивность из портов» оборачивается императивом «Роди активность из портов!». По словам Шифрина, в книге «25 кадр…» предтекстовый глоссарий имен — композиционная рамка, при повторении имени в тексте одновременно активизируются легендарное, креативное и метатекстуальное измерения. В качестве показательного примера докладчик проанализировал вхождение имени Олеко Дундич (топоним петербургского Купчина) в глоссарий Горнона.

Следующим с докладом «*О проблеме публикации книги ранних стихов Станислава Красовицкого*» выступил *Никита Красовицкий* (Литинститут им. А.М. Горького, Москва). Докладчик начал выступление с напоминания о «традиции» самоуничтожения рукописей, характерной для многих авторов русской литературы от Пушкина и Гоголя до Пастернака и Сосноры, к которой приобщился и С.Я. Красо-

вицкий в начале 1960-х годов, а также о двадцатилетнем поэтическом молчании поэта, который, вернувшись к стихам в 1990-е годы, настаивал на радикальном разрыве с ранним творчеством. Основная трудность издания художественного наследия Красовицкого, по словам докладчика, связана с позицией автора, считавшего многие тексты фальсификациями и запрещавшего их публикацию. Сохранившиеся стихи (их около 230) рассеяны по частным архивам (домашний архив Красовицкого сгорел в 2018 году) и содержат разночтения, а несанкционированные журнальные публикации усложняют текстологическую работу. Далее Красовицкий рассказал о попытках познакомить читателя с произведениями московского поэта. Так, в 2006 году О. Нечаева и О. Гриценко составили неофициальный свод ранних стихов, оставшийся неизданным из-за протеста автора. После смерти Красовицкого в январе 2025 года издательство «НЛО» выразило готовность выпустить книгу, но наследники приостановили проект, ссылаясь на волю автора. В финале выступления докладчик подчеркнул, что ранние стихи Красовицкого имеют право быть прочитанными.

Затем взяла слово *Галина Зыкова* (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва), раскрывшая в докладе «*Всеволод Некрасов: источники и проблемы посмертных изданий*» два сюжета: состояние архивного фонда Вс. Некрасова и эдиционные проблемы его посмертных изданий. В первой части выступления докладчица охарактеризовала ситуацию с РГАЛИ, где готовится научная опись фонда поэта (ф. 3545). Материалы, переданные в архив, включают рабочие тетради, письма и авторские машинописи. Параллельно при поддержке НИУ ВШЭ проводится оцифровка и размещение материалов Некрасова на сайте, что отчасти компенсирует трудности доступа к уже сданным в РГАЛИ единицам хранения. Вторая часть доклада касалась посмертных публикаций. Две выпущенные книги строго следовали авторским сводам. Принципиальная сложность, однако, заключается в обширном корпусе незавершенных текстов: наряду с беловиками сохранилось множество блокнотных записей, машинописей с маркерами фрагментарной завершенности и компьютерных файлов, внешне законченных, но содержащих не устраненные автором повторы и композиционные несогласованности. В качестве возможного ориентира для будущих изданий Зыкова, вслед за М.К. Дороговым, предлагает опереться на корпус аудиозаписей авторских чтений и текстов, переданных Некрасовым А.Ш. Левину на флешке для размещения в сети. Эти файлы, просмотренные и отобранные супругой поэта А. Журавлёвой, позволяют представить позднее творчество Некрасова, не нарушая авторской воли.

Продолжил разговор о московском неофициальном поэте Всеволоде Некрасове *Михаил Дорогов* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург), представивший доклад «*Внутреннее рецензирование как вариант вненаходимости. К документам архива Всеволода Некрасова*», посвященный роли автора как внутреннего рецензента (прежде всего в сфере детской литературы). Опираясь на материалы личного архива автора и архива издательства «Детская литература», докладчик рассмотрел несколько кейсов, позволяющих реконструировать особенности этой работы. Так, пример Т. Поликарповой демонстрирует последовательное и почти патронажное взаимодействие: Некрасов постранично работал с рукописью, отстаивал интересы автора на заседаниях и в частной переписке. Этот случай, по мнению Дорогова, можно сопоставить с системой наставничества в «ЛИТО», где Некрасов выступает как медиатор и покровитель, заинтересованный в продвижении автора. Иной характер носит пример В. Протасова. В этом случае речь идет о посмертном наследии рано умершего поэта, о формировании корпуса текстов, их подготовке к публикации и коммуникации с издательствами и журналами. В переписке с отцом поэта Некрасов проявляет себя как внимательный участник литературного процесса, демон-

стрируя элементы писательского «бэкстейджа». Случай М. Мамоновой, напротив, отражает пределы такого сотрудничества: резкая критика рукописей прервала сотрудничество с Некрасовым и завершила его работу с детскими издательствами.

Александр Скидан (журнал «Новое литературное обозрение», Санкт-Петербург) в докладе «К текстологии “Неба соответствий” А. Драгомощенко» представил текстологическое исследование книги Аркадия Драгомощенко, сосредоточившись на ее структуре и истории формирования. Обратившись к оцифрованному архиву самиздатского журнала «Часы», докладчик обнаружил в № 58 за 1985 год раннюю версию корпуса «Неба соответствий». Эта публикация, состоящая из девятнадцати пронумерованных фрагментов, открывается эпиграфом из А.И. Введенского и авторским предуведомлением, включает фрагмент письма Лин Хеджинян и композиционно восходит к поэме «Ужин с приветливыми богами» (1984), представляя собой иную версию канонического трехчастного текста, включающего циклы «Сумма элегий», «Острова Сирен», «Настурция как реальность». В свою очередь, «канонический» вариант появился в № 7 «Митиного журнала» за 1986 год и в дальнейшем без существенных изменений вошел в издание 1990 года. Из первого корпуса автор републиковал лишь одно стихотворение, полностью отказавшись от остального массива. Докладчик связал столь радикальный пересмотр текста с интенсивным общением Драгомощенко с Хеджинян, их совместным проектом *The Corresponding Sky* и ускоренной эволюцией поэтики в сторону усложнения паратаксиса и барочной констелляции образов.

Последним в первый день конференции выступил *Дмитрий Григорьев* (независимый исследователь). Доклад «*Архивы депрессионизма*» был посвящен архивным самиздатовским материалам литературной группы «Депрессионисты», существовавшей в середине 1980-х годов. В это творческое объединение входили четыре поэта: Б. Пу (Борис Пузыно), В. Ртомкер (Вячеслав Филиппов), Транк МК (Михаил Кондратьев) и Д.В.О. (Дмитрий Григорьев). По словам докладчика, у группы не было манифестов, и ее основная позиция заключалась не в противостоянии чему-либо, а в отказе от участия в военном призыве, социалистическом строительстве и социальных процессах. Все, что создавали депрессионисты, относилось к совершенно иной плоскости реальности. Депрессионисты выбирали разные способы творческой реализации своей позиции, иногда это выражалось в пародии, доводящей до абсурда любую общественную действительность. Например, это проявлялось в чтении журналов «Корея» и «Корея сегодня», что привело к созданию коллективного эпоса «Правда о Кровавой Кейке». Во второй части доклада Григорьев представил сборник «Модитен Депо» (1986), ярко отражающий поэзию группы. Докладчик подчеркнул связь между названием сборника и термином «депрессионисты»: так, «Модитен Депо» отсылает к препарату для лечения психозов, а происхождение самого наименования группы связано с маниакально-депрессивными состояниями, свойственными каждому человеку в разной степени.

Второй день конференции открылся докладом *Татьяны Ковальковой* (независимый исследователь) «*Проблема интерпретации социального контекста при издании текстов, утративших связь с современным литературным процессом*». По мнению докладчицы, проблема, обозначенная в названии, приобрела особую актуальность после 2022 года в связи с изменением общественной ситуации и новым этапом эмиграции части культурного сообщества. Ковалькова отметила, что работа с текстами авторов, оказавшихся за пределами страны, требует внимательного отношения к их социальному контексту, который нередко воспринимается исследователями и издателями сквозь призму текущей полемики, что может вести к упрощениям и искажениям. Сравнивая сегодняшнюю ситуацию с опытом предшествующих волн эмиграции, докладчица указала на опасность механиче-

ского переноса готовых интерпретационных моделей и подчеркнула необходимость исторической и филологической дистанции при подготовке таких изданий. В завершение были проанализированы некоторые причины сложившейся ситуации и предложены возможные подходы к решению обозначенной проблемы.

Юрий Орлицкий (РГГУ, Москва) представил доклад «*Сапгир неподцензурный и "официальный": до и после собрания сочинений*», посвященный пересмотру оптики восприятия Г.В. Сапгира. Ключевым событием, повлиявшим на рецепцию московского неофициального поэта, по мнению докладчика, стал выход четырехтомного собрания сочинений Сапгира в «НЛО», в подготовке которого, помимо Орлицкого, поучаствовали Д. Давыдов, М. Павловец и С. Артёмова. В своем выступлении докладчик показал, как публикация объемного корпуса текстов привела к важному повороту в исследованиях Сапгира: снятию бинарной оптики на творчество поэта, разделявшей его на «неподцензурного» автора и «официального» детского литератора. Размытию этой границы поспособствовала структура собрания, представившая наследие Сапгира как тотальный гипертекст, где встретились радикальные эксперименты автора на стыке поэзии и прозы и тонкие стилизации под классические произведения, драма, переводы, творческие диалоги с предшественниками и современниками и т.д. В финале выступления Орлицкий подчеркнул, что важную роль в пересмотре репутации и творческого наследия Сапгира сыграла именно структура четырехтомника, показавшая работу автора с самыми разными формами и жанрами.

Следующей выступила *Светлана Артёмова* (ТвГУ, Тверь) с докладом «*Собрание сочинений поэта: феномен последнего тома*». Докладчица продолжила разговор о четырехтомном собрании сочинений Г.В. Сапгира, в котором на смену историко-литературному принципу расположения текстов приходит иная логика формирования композиции, описанная в докладе Орлицкого. Говоря о последнем томе собрания, Артёмова отметила, что в него вошли тексты, ориентированные автором в заголовочно-финальном комплексе (термин Орлицкого, обозначающий «затекстовые» и «надтекстовые» элементы произведения), или самой структуре текста, на жанровую традицию. Затем докладчица описала парадокс издания, который заключается в том, что заявленное как неклассическое собрание на практике демонстрирует структурные признаки, типологически сближающие его с академическими собраниями сочинений. Артёмова выделила четыре таких признака. Во-первых, собрание включает в себя рубрику «Стихи разных лет», характерную для классических многотомных изданий. Во-вторых, роман «Дядя Володя» вписывается в традицию сочинения большого итогового романа. В-третьих, в том включены переводы, которые обычно и публикуются после основного корпуса стихов. И, наконец, в-четвертых, в финальной позиции тома стоит большой раздел «Стихи для детей», произведения в котором вне жанрово-тематической рубрики читаются как вполне «взрослые» и экспериментальные. В финале выступления докладчица пришла к выводу о том, что концептуализация итогового тома происходит сама собой, а тексты тяготеют к обобщению.

Владислав Кулаков (независимый исследователь) в докладе «*Поэт поэзии — памяти Станислава Красовицкого*» показал, как на примере одной из центральных фигур неофициальной литературы 1950–1960-х годов, С.Я. Красовицкого (1935–2025), можно переосмыслить феномен «чистых поэтов», авторов, которые, по выражению С.С. Аверинцева, сформулированному в статье «Так почему же все-таки Мандельштам?», «не имеют внепоэтической серьезности». По мысли Кулакова, некоторые поэты могут быть названы «чистыми» вне указания на эстетическую программу «чистого искусства», а с фокусом на их особую значимость для поэтического языка. Такие авторы, не формируя собственной школы в узком смысле, во

многом определяют динамику и облик литературной эпохи. Мандельштамовская формула «блаженное, бессмысленное слово», использованная Аверинцевым, была дополнена в докладе пушкинской «глуповатостью поэзии» в трактовке В. Ходасевича (статья «Глуповатость поэзии», 1924). Докладчик продемонстрировал, что именно это «онтологизирующее» (эпитет Ходасевича) качество поэзии составляет ее сущностное определение. В финале доклада Кулаков подчеркнул, что Красовицкий был одним из первых в советский период, кто вернул поэзии это качество, утраченное в системе идеологически навязанного социалистического реализма, и тем самым вывел русскую поэзию второй половины XX века на онтологизирующий уровень.

В докладе «*Поэтическое наследие "Уктусской школы": состав архива и специфика изучения*» *Руслан Комадей* (независимый исследователь) показал, как творческие методы уктуссцев повлияли на устройство их поэтических архивов. Сперва докладчик привел общие сведения о степени исследованности и местах хранения произведений деятелей этого объединения. Ключевой лозунг Уктусской школы, «сохраняйте все», предложенный В. Дьяченко, имел одновременно архивное и творческое значение. Он предлагал сохранять любые объекты, будь то произведения искусства или артефакты советской повседневности. Каждый объект можно было подвергнуть обработке и «оживить». Производными этой идеи были: «исполнение» Дьяченко (точное копирование объекта для лучшего понимания), «транспонирование» Таршис (перевод произведения в иную тональность) и синектический метод (работа с «толчковыми фразами»). В качестве примера последнего Комадей привел «переписьмо» Сергея Сигова и его вариант исполнения, включавшего добавление или уменьшение исходных элементов, а также документалистские практики Евгения Арбенева и Александра Галамаги, предполагавшие сбор объектов советской действительности и их структурирование. Эта система приемов нашла отражение в структуре архивов вышеуказанных авторов. Так, стихотворения в архивах часто многократно воспроизводятся с небольшими изменениями и создают сеть равноправных вариантов. Поводя итог, докладчик показал сходства и различия между архивами участников этого объединения и выделил системообразующие элементы в них.

Дмитрий Патолятов (МПГУ, Москва) в докладе «*После Холина: теоретические и практические проблемы изучения творческого наследия мастера*» обратил внимание на сложность целостного восприятия биографии и творчества лианозовца. По мнению докладчика, критические материалы о И.С. Холине содержат большое количество общих мест, а попытки вместить его творчество в «барачную поэзию» и «конкретизм» оказываются уместными лишь для отдельных циклов. В зрелый период Холин часто обращался к прозаическим жанрам короткого рассказа, анекдота, смыкающимся со сказкой, в которых находится место и приемам, характерным для советского андеграунда, — отказу от канонов, интересу к сюрреализму, абсурдизму, языковой игре. Наиболее продуктивным для изучения как биографии, так и позднего творчества лианозовца докладчик считает фольклорный вектор. Затем Патолятов отметил, что ответы на многие вопросы, связанные с творчеством Холина, содержатся в его прозе, малоисследованной, недооцененной читателями и содержащей биографические данные и авторскую эстетическую рефлексию. Развивая эту мысль, исследователь напомнил о назревшей необходимости критического издания сочинений Холина, которое представит целостный образ автора, динамику его приоритетов, поэзию 1990-х и переписку с художниками. В заключение Патолятов отметил, что работа с наследием Холина требует от исследователя выхода из зоны комфорта, умения пренебречь новизной оболочки ради новизны сущностной, а также ощущения внутренней свободы, присущей Холину.

Петр Казарновский (независимый исследователь) посвятил доклад «*А. Ник: история неизданности*» судьбе художественных произведений поэта, прозаика и художника А. Ника (1945–2011), основная часть наследия которого остается до сих пор неизданной. В первую очередь это большие циклы писем друзьям по сообществу Малой Садовой, где А. Ник, как и многие его соратники, начинал свой литературный путь. Попытка Владимира Эрля собрать эпистолярное наследие поэтов этого круга в том «Аураника» во второй половине 1980-х годов не осуществилась. Описывая положение, занимаемое А. Ником во «второй культуре», Казарновский обратился к характеристике «посторонний», предложенной С. Савицким в контексте «Книги Хеленуктизм». Так, поэт с 1973 года жил в Праге, что постепенно ослабляло связи А. Ника со «второй культурой». Более того, он так и не смог закрепиться в «Транспонансе» и в итоге предпочел визуальное искусство словесному. Затем Казарновский перешел к описанию корпуса текстов А. Ника, который насчитывает около шестисот стихотворений и восьми прозаических циклов. Ключевой чертой поэтики автора, по мнению докладчика, выступает принципиальный отказ от единообразия и «сделанности»: фрагментарность, спонтанность образуют концептуальную установку на передачу атмосферы веселого содружества, противостоящего унылой повседневности. Сквозными мотивами являются сон/сновидение, навязчивый счет времени, порождающий абсурдные квазинумерологические конструкции, а также мотив расщепленного «я». Завершая доклад, Казарновский подчеркнул, что сохранившиеся в разных архивах, в том числе частных, тексты позволяют реконструировать авторскую стратегию А. Ника, которую необходимо учитывать при подготовке публикаций.

Последним в утренней секции был доклад «*Измерения поэтической коммуникации. К проблеме исследования современного регионального литературного процесса*» *Евгении Самостиенко* (*Сусловой*) (ННГУ им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород), посвященный анализу поэтической коммуникации на материале сообщества «Нижегородская волна» 2010-х годов. Опираясь на коллективные тексты и интервью участников, исследовательница показала, что объединение не являлось школой или течением, но выступало общим названием для проектов, ориентированных на актуальную для современной поэзии проблематику. В качестве ключевой особенности сообщества Самостиенко выявила установку на децентрализацию и экспликацию внутренних связей, пришедшую в «посткураторский период», когда статус и функции куратора пересматриваются в рамках регионального поэтического движения. Так, по словам Евгения Прощина, внутри поэтического сообщества возникает рефлексия над механизмами внешней легитимации. Отдельное внимание в докладе было уделено факторам формирования сообщества: выработке рефлексивного языка, обеспечивавшего фиксацию и пересборку смыслов, и практике гибридных форматов взаимодействия: фестиваль «Стрелка», ридинги, коллаборации с университетской средой. Во второй части выступления докладчица проанализировала ответы представителей регионального поэтического движения на ее вопросник. Удалось зафиксировать восприятие «Нижегородской волны» как открытого горизонтального сообщества, в котором практики со-общения и со-мышления оказываются частью культурного ландшафта. В завершение выступления Самостиенко отметила, что сообщество продолжает существовать и сегодня, сохраняя поддерживающие связи вне институциональных структур.

Дневную секцию конференции открыл *Игорь Лощилов* (Институт филологии СО РАН, Новосибирск). В докладе «*Поэзия Владимира Державина: проблемы публикации*» он поделился опытом подготовки тома наследия поэта и художника В.В. Державина (1908–1975), после 1940 года публиковавшегося только в качестве переводчика. В книгу «Бегство из плена: Стихотворения и поэмы», составленную

и подготовленную Лощиловым и выпущенную в 2024 году, вошли практически все найденные к сегодняшнему дню оригинальные произведения поэта: единственный вышедший при его жизни сборник «Стихотворения» (1936), публикации в общесоюзной печати 1928–1940 годов и в изданиях Болшевской трудовой коммуны (1931–1936), материалы из государственных и частных архивов. Кроме того, Лощилов отметил, что ценный корпус стихотворений 1927–1931 годов отложился в фонде поэта С.В. Шервинского в РГАЛИ (ф. 1364). В то время как стихи, которые Державин писал в 1940–1975 годы, частично сохранились у его приемного сына, А.Б. Слонимера. В завершение выступления докладчик подчеркнул, что со времени выхода книги не было найдено новых сочинений Державина (только варианты), но неизвестным читателю остается его изобразительное наследие, и это намечает перспективу будущих, дополненных и иллюстрированных изданий его поэзии.

Следующей взяла слова *Татьяна Данильянц* (АИС-AICA, Москва), представившая доклад «*Так близко — так далеко. Актуализация наследия Анны Альчук (1955–2008) сегодня*», в котором она обратилась к проблеме постепенного исчезновения имени поэтессы, художницы, куратора и аналитика культуры из литературно-художественного процесса, несмотря на ее значимую роль в авангардных процессах рубежа XX–XXI веков, в которых Альчук заложила почву для развития целого ряда направлений не только в творческих, но и в исследовательских практиках. Среди ключевых трудов автора докладчица выделила поэтическую книгу «Словарево» (2000), охарактеризованную Данильянц как «поваренная книга» поэта-авангардиста, сборник статей «Женщина и визуальные знаки» (2000), где Альчук выступила редактором, составителем и автором предисловия, а также художественно-исследовательские проекты «Фигуры закона I» (1995) и «Фигуры закона II» (2002). К 70-летию со дня рождения Альчук в 2025 году докладчица инициировала ряд мемориальных акций: репрезентативные публикации в журналах «Волга» и «Артикуляция» с воспоминаниями и редкими фотоматериалами, а также проект «Встреча друзей» в Библиотеке имени Лермонтова. В качестве цели этих мероприятий Данильянц назвала возвращение имени Альчук в актуальный контекст, обнаружение «слепых пятен» в наследии, его систематизация и дальнейшее изучение.

Продолжила работу секции *Татьяна Грауз* (независимый исследователь), представившая доклад «*Литературно-художественный проект “(Не)видимый снег. Посвящается Айги” (2024)*». В начале выступления докладчица подчеркнула, что доклад вырос из инициативы 2018 года, когда Грауз предложила Э. Шац создать международную коллаборацию современных русских и итальянских художников, чьи практики могли бы вступить в сущностное взаимодействие с авангардной поэтикой Г. Айги. Замысел, получивший название «Айги-21», частично реализовался в 2024 году на нескольких московских площадках. Так, состоялись две выставки: «(Не)видимый снег / посвящение Айги» в Библиотеке Поэзии и «Будет иное отныне — пространство-и-тело Поэзии: Айги — Мандельштам» в арт-пространстве «Нигде кроме». В программу вошли исполнение «Детской кантаты» И. Юсуповой и ее сочинений с зашифрованными текстами Айги, показ фильмов о поэте и на его стихи, а также презентация сборника «(Не)видимый снег. Посвящается Айги». В качестве научной составляющей проекта была организована конференция «Геннадий Айги: Творец будущих знаков» (со-куратор О. Соколова), приуроченная к 90-летию поэта. Таким образом, проект «Айги-21» соединил выставочные, музыкальные, кинематографические и исследовательские форматы, расширяя круг реципиентов поэзии Айги.

В следующем докладе «*Корпус новейшей русскоязычной поэзии (КНРП): для кого и зачем*» *Ольга Соколова* и *Владимир Фещенко* (ИЯз РАН, Москва) предста-

вили корпус, включающий в себя репрезентативное собрание поэтических текстов 1960–2020-х годов, созданное для исследования современного поэтического дискурса. Докладчики подчеркнули, что, в отличие от существующих корпусов, ориентированных преимущественно на классическую и метрическую поэзию, КНРП включает как силлабо-тонические, так и верлибрические тексты, а также, шире, — отражает новейшие поэтические практики. Корпус сформирован на основе авторских книжных изданий, что обеспечивает его текстологическую надежность. В настоящее время он насчитывает около пяти миллионов слов, около двухсот авторов и четырехсот книг. Завершая выступление, Соколова и Фещенко сказали, что КНРП предназначен для лингвистических и литературоведческих исследований и в перспективе будет доступен онлайн с возможностью поиска и аннотирования.

Вероника Третьяк (РГГУ, Москва) посвятила доклад «*Анализ рукописей и черновиков: архив Андрея Таврова*» описанию состояния и перспектив систематизации наследия поэта, прозаика и эссеиста. В начале выступления докладчица сообщила, что архив А.М. Таврова продолжает формироваться: физически он представляет собой пластиковый контейнер с папками, рукописями, машинописями, записными книжками и внешними жесткими дисками. Особый интерес, по словам Третьяк, представляет каталог домашней библиотеки, а также цифровые фотографии, служившие оформлением книг и журнала «Гвидеон». Значительная часть материалов отсканирована, однако главная трудность заключается в расшифровке, атрибуции и систематизации: рукописи 2011–2023 годов хаотичны, а почерк Таврова неразборчив, что осложняет выявление неизданных текстов. Далее Третьяк обратила внимание на то, что наследие автора отражает характерное противоречие: с одной стороны, Тавров был широко публикуем, с другой — многие его книги и журнальные публикации сегодня стали библиографической редкостью. Ситуацию отчасти исправляет планируемый четырехтомник от «Русского Гулливера», где будут сосредоточены поэтические тексты, и начатая издательством «Территория ноль тысяч» публикация неизданной прозы. Важным источником для текстологической работы выступает мемориальный сайт[1]. Третьяк отметила, что в перспективе для популяризации наследия Таврова необходимы научная конференция, републикация труднодоступных текстов, составление подробной документированной биографии и полного академического собрания сочинений.

Затем выступила *Анфиса Прошкина* (ЕУСПб), представившая доклад «*Визуальные и нарративные источники к биографии Бориса Кудрякова*». Сперва докладчица представила слушателям Бориса Кудрякова (1946–2005), важного представителя ленинградского фотографического андеграунда. Затем она перешла к центральной проблеме своего исследования: реконструкции биографии Кудрякова, который сознательно подменял факты своей жизни, создавая вокруг себя миф. Прошкина показала, что мистификация стала для «Гран-Бориса» художественным методом, а его автобиографические тексты, полные вымысла, требуют внимательного прочтения для выявления механизмов создания личного мифа. Особое внимание в докладе было уделено литературному наследию Кудрякова, в частности его «Дневнику писателя» (1980). Завершая выступление, докладчица подчеркнула, что для изучения творчества Кудрякова и интерпретации его наследия необходимо знать точные факты его биографии, а реконструкция личного мифа позволяет проследить, как образ Кудрякова был представлен, воспринят и интерпретирован внутри сообщества ленинградской «второй культуры».

1 Андрей Тавров — Мемориальный сайт (URL: https://tavrov.ru/).

Следующей выступила *Наталья Игнатьева* (НИУ ВШЭ, Москва) с докладом «*Об архиве Елизаветы Мнацакановой*», посвященным поэтессе-неоавангардистке, создавшей синтетический язык на стыке поэзии и музыки. В 1975 году Е.А. Мнацаканова эмигрировала в Вену, предварительно уничтожив большинство ранних рукописей (материалы до 1970-х практически отсутствуют, часть была передана Г. Бёллю). Разрозненные документы хранятся в РГАЛИ (машинопись поэмы «Осень в лазарете невинных сестер», письма 1960-х годов к Л. Гроссману, М. Прокофьевой, Л. Копелеву, также около пятнадцати живописных работ), в венской «Альбертине» и в Национальной библиотеке Армении. Архив Мнацакановой в начале 2000-ых годов был передан целиком в Гарвардский университет. Об этом подробно пишет Стефани Сандлер в статье «Архивная поэтика Елизаветы Мнацакановой», проблематизируя поэтику автора. Каталог архива включает семь разделов: сочинения и рисунки, переводы, работы других авторов, переписка, академические труды, биографические материалы, печатные издания. Среди материалов — неопубликованные циклы с каллиграфией, немецкие стихи, переводы, лекционные записи, рецензии, а также теоретические работы, в которых память выступает центральной темой. По мнению Игнатьевой, архив позволяет воссоздать целостный личностный и творческий портрет поэтессы и проследить развитие ее художественных идей.

В докладе *Светланы Варкан* (независимая исследовательница) «*Наследие Александра Ожиганова: опыт поиска документов в государственных архивах и частных коллекциях*» были представлены результаты поиска и систематизации материалов, связанных с творчеством А.Ф. Ожиганова, поэта ленинградской неподцензурной среды, что позволит реконструировать ранний корпус его текстов, а также показать восприятие творчества поэта современниками. Важные находки были сделаны в ЦГАЛИ СПб, где в фонде редакции журнала «Аврора» (ф. Р-213) сохранилась подборка стихотворений Ожиганова 1974 года и рецензия В. Сосноры, высоко оценившего его ранние стихи. Там же, в фонде Э. Шнейдермана (ф. Р-815), хранится машинописная книга «Стрекоза» (1974), что свидетельствует о включенности поэта в круг самиздатовских редакторов. Дальнейшие разыскания привели Варкан к документам, содержащим подборки Ожиганова: это экземпляр антологии К. Кузьминского «Живое зеркало (второй этап ленинградской поэзии)» (1974), а также альманах «Майя» (№5 в частной коллекции, №6 в отделе Редкой книги Псковской областной библиотеки). Помимо этого, в архивах журналов «Часы» и «37» (в «Центре Андрея Белого» и Университете Торонто) докладчица выявила неучтенные публикации и ряд упоминаний. Копии сканов документов переданы в архив самиздата «ЦАБ» для расширения исследовательской базы.

Следующим с докладом «*Архив Литературного института имени А.М. Горького как литературный и социокультурный источник*» выступил *Сергей Дмитренко* (Литинститут имени А.М. Горького, Москва). Докладчик начал с общей характеристики архива: созданный как необходимое подразделение вуза, архив Литинститута превратился в уникальное собрание документов, отражающих литературный процесс в СССР и творческие и бытовые подробности жизни многих отечественных и зарубежных писателей, учившихся здесь на Высших литературных курсах с середины 1950-х годов. В советское время значительная часть материалов архива передавалась в ЦГАЛИ (ныне РГАЛИ) на произвольной основе. Как правило, это были дела писателей, получивших литературную известность или литературно-административный ранг. Однако и в оставшихся делах менее известных выпускников открывается немало интересных сведений. Дмитренко отметил, что сейчас архив находится в удовлетворительном состоянии: особую ценность представляют творческие папки студентов и журналы семинаров, отражающие писательскую эволюцию авторов в широком историко-культурном контексте, включая

бытование произведений и стратегии самореализации авторов в литературной жизни. Завершая доклад, Дмитренко подчеркнул ценность архива как значимого социокультурного феномена для изучения истории литературы и советского литературного образования, а также обозначил необходимость модернизации обработки содержащихся в нем сведений.

Данил Швед (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) представил доклад «*Неизданный и неизученный поэт, "прекративший литературное творчество": случай Романа Белоусова*». В докладе Швед исследовал фигуру поэта Романа Белоусова, представителя аронзоновского круга и «Малой Садовой», который в историографии «второй культуры» часто редуцируется до статуса «ученик Аронзона». В центре внимания докладчика оказалась поздняя писательская стратегия Белоусова, направленная на интеграцию в современный литературный процесс. На материале двух пластов наследия Белоусова, «архива» 1960-х годов и цифрового архива (блог, онлайн-публикации), Швед проследил, как именно меняются тактики саморепрезентации неподцензурного автора при переходе в цифровую среду современного литературного процесса.

Закрыла конференцию *Наталья Дьякова* (*Тимофеевская*) (независимая исследовательница) докладом «*Об архиве Александра Тимофеевского*». По замечанию докладчицы, архив А.П. Тимофеевского (1933–2022) представляет собой массив и литературных материалов, и биографических документов 1940–2020 годов, связанных с созданием разнообразных поэтических произведений, а также работой в качестве сценариста и редактора в анимации. Впервые стихи Тимофеевского были опубликованы в 1960 году во втором номере самиздатского альманаха «Синтаксис». Вторая публикация автора состоялась только в 1988 году. Впоследствии, начиная с конца 1990-х годов, стихи и стихотворные сборники Тимофеевского выходили ежегодно. Благодаря этому в настоящее время кроме традиционного архива существует электронный архив, куда входят в том числе видео- и аудиозаписи. Одновременно с этим был начат разбор традиционного архива, в котором, так же как и для электронного архива, будет составлена опись в разделах: поэзия, сценарии пьесы, произведения для детей, проза, дневники, интервью, статьи, письма и т.д. Кроме материалов Тимофеевского, архив содержит материалы его семьи: прадеда, известного Петербургского дьякона Т.П. Тимофеевского (1833–1917), деда, военного ученого-медика, одного из организаторов тактики медицинской службы П.И. Тимофеевского (1878–1943), матери, тети поэта, а также других авторов, относящихся к разделу материалов, собранных Тимофеевским.

В завершение хочется отметить, что конференция позволила поставить ряд важных вопросов о доступности архивов авторов XX — начала XXI века, об издательских стратегиях и текстологических особенностях публикации. Доклады участников охватили широкий спектр тем: от классических академических подходов к наследию поэтов первой трети XX века до поиска новых эдиционных решений при работе с текстами авторов «второй культуры» и новейшей литературы. Особое внимание было уделено специфике архивов деятелей андеграунда, проблеме вариативности текста и границам авторской воли, а также роли цифровых форматов в сохранении и репрезентации поэтического наследия.

Виктория Власова

Международная конференция
«Ленинградская “вторая культура” в официальном и неофициальном поле»

(*ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, 28–29 апреля 2025 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_425

28–29 апреля в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) РАН состоялась международная научная конференция «Ленинградская “вторая культура” в официальном и неофициальном поле». Форум, посвященный комплексному изучению неподцензурной литературной жизни Ленинграда второй половины XX века, продолжил серию научных мероприятий, инициированных оргкомитетом[1]. Как отметила одна из организаторов, *Елена Колесникова* (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург), импульсом к проведению конференции стала работа с архивом поэта и деятеля ленинградского андеграунда Рида Грачева, которая актуализировала интерес к более широкому контексту феномена «второй культуры». Конференция собрала исследователей из разных городов России — Санкт-Петербурга, Москвы, Воронежа, Ставрополя, Красноярска, Нижнего Новгорода, Смоленска, а также ближнего и дальнего зарубежья — Беларуси, КНР, Германии, Италии и США.

Первая секция конференции открылась докладом *Татьяны Царьковой* (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург) «*“Я пишу о России и для России”. В память о Лене Игнатовой (10.06.1947–24.02.2025)*». Царькова начала доклад с обращения к памяти ушедших дарителей архива Пушкинского Дома, к числу которых принадлежала и Елена Игнатова. В рассказе о знакомстве с ней докладчица реконструировала ранний литературный круг будущей поэтессы: занятия в студии «Дерзание» у педагогов Е.Н. Роговой и Н.А. Князевой, где бытовали редкая литература и первый самиздат. Царькова проследила ключевые вехи творческого пути Игнатовой — от написания диплома о Тютчеве под руководством Б.Ф. Егорова в 1970 году до публикации первой книги «Стихи о причастности» в парижском издательстве «Ритм» (1976) и последующей эмиграции в 1990-м году. В заключение докладчица отметила двойственное отношение Игнатовой к ленинградской «второй культуре»: будучи членом «Клуба-81» и публикуясь в неофициальных изданиях, поэтесса сохраняла внутреннюю дистанцию и критическую позицию по отношению к отдельным явлениям и практикам этого круга.

Мемориальная тема получила развитие в докладе *Андрея Арьева* «*Журнал “Звезда” и Сергей Вольф*» (журнал «Звезда», Санкт-Петербург). Докладчик отметил творческую ориентацию Вольфа на наследие Серебряного века и в особенности на традицию обэриутов, которая определила стилистику его ранней поэзии, выстроенной на «внятном житейском абсурде», отражавшем экзистенциальный абсурд бытия. Хотя как прозаик Вольф, по словам Арьева, был скорее узнаваем, чем широко знаменит, его сотрудничество с журналом «Звезда» было долгим и плодотворным. Первый «взрослый» рассказ Вольфа «Просто Бахус» был опубликован в «Звезде» в 1991 году, в знаковый период перехода журнала под самостоятельное

1 *Колесникова Е.И.* Хроника международной конференции «Время Рида Грачева (памяти писателя: 1935–2004)» // Филологический класс. 2024. № 4. С. 183–193; Выставка «...Но я храню молекулы любви. Молекулы любви тебе знакомы?», посвященная памяти Рида Грачева (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, 2024).

управление редакционного коллектива. Докладчик уделил значительное внимание особенностям организации художественного мира и идентичности героев произведений Вольфа, отражающих авторское мировоззрение.

Александр Житенев (ВГУ, Воронеж) в докладе «*Автоописательные тексты в практике художников "второй культуры": Е. Михнов-Войтенко*» предложил анализ текстового наследия художника как ключа к пониманию практик саморефлексии в неофициальной культуре. Житенев выявил характерную для него афористичную, преимущественно автокоммуникативную практику, где слово служило не для пояснения визуального, а для артикуляции внутренних эстетических и экзистенциальных принципов. Художник испытывал сопротивление прямому именованию своих работ, но одновременно остро нуждался в слове для артикуляции эстетических принципов и фиксации событийности творческого акта. По словам докладчика, слово у Михнова-Войтенко не существует автономно, а составляет единый континуум с его визуальным творчеством, требуя целостного анализа.

Работу секции продолжил доклад «*Неофициальные ленинградские писатели 1970-х и журнал "Аврора": стратегии и тактики взаимодействия*», в котором *Дмитрий Козлов* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) рассмотрел особенности редакционной политики журнала в 1969–1981 годы. Развивая представление о 1970-х как о периоде борьбы за легитимацию «второй культуры», докладчик показал, что редакция «Авроры» еще в конце 1960-х предпринимала попытки интеграции молодых авторов в литературный процесс. Основываясь на архивных материалах, Козлов предложил типологию стратегий, которые использовали неофициальные поэты в диалоге с редакцией: от демонстрации серьезного намерения опубликоваться или сотрудничать с журналом в качестве переводчика или рецензента до прямой провокации. В последнем случае сам факт отправки рукописи в редакцию, нацеленный на установление диалога с институцией на равных, мог представляться не меньшим художественным жестом, чем содержание посылаемого текста.

Александра Пахомова (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) представила доклад «*К генеалогии ленинградской "второй культуры" 1960–1970-х гг.: Сети, связи и трансляция памяти*», предложив новый взгляд на истоки «второй культуры» через анализ социальных сетей и механизмов культурной преемственности. Как показала докладчица на примере «мифа о поэте» Михаила Кузмина, становление ленинградского андеграунда не столько продолжало текстуальную традицию Серебряного века, сколько было обусловлено имплицитным «мифом», который передавался через бытовые практики, личное общение и живую память. С помощью инструментов сетевого анализа (программа *Gephi*) на материале дневников Кузмина Пахомова реконструировала динамику круга поэта в 1920-е годы: к концу десятилетия, на фоне нарастающего раскола культуры на официальную и неофициальную, плотность сети возрастала, а связи становились более прочными. Так, проведенный анализ позволил сместить акцент с роли художественного текста на неформальные практики, формировавшие устойчивую модель альтернативного творческого сообщества ленинградской «второй культуры».

Лю Гаочэнь (СПбГУ, Санкт-Петербург) в докладе «*"Обводный канал" как микрокосм ленинградской неофициальной поэтики 1980-х гг.*» проанализировал один из самиздатских журналов как ключевой институт самоорганизации и саморефлексии неофициального культурного сообщества. Докладчик отметил его специфику на фоне других неофициальных изданий: высокую селективность материалов, поддерживавшую ориентацию на узкий круг «своих» авторов и ярко выраженную критико-полемическую направленность. Докладчик выделил три основные линии, объединявшие поэтику публиковавшихся авторов: трансформацию «петербургского

текста», метапоэтическую рефлексию о границах слова и молчания и конструирование маргинальной субъектности как особой модели самоидентификации. «Обводный канал» был не только площадкой для публикации, но и инструментом формирования мировоззрения: через коллективные мистификации и критическую полемику сообщество осуществляло сложную работу по поиску собственной идентичности и выработке эстетических принципов.

Завершилась секция докладом *Алены Еременко* (РГГУ / Музей современного искусства «Гараж», Москва) «*“Естественное письмо” Беллы Улановской: между антропологией и энвайронментализмом*». Фокус исследования был сосредоточен на повестях «Осенний поход лягушек» (1992) и «Кто видел ворона» (2004), где Калининская АЭС на озере Удомля становится ключевым элементом художественного осмысления взаимодействия технологической цивилизации и природы. Докладчица выявила методологическую близость Улановской к американскому экологу Рейчел Карсон, обнаружив значимые пересечения в описании воздействия деятельности человека на природу. Так, свою книгу о негативном влиянии пестицидов на окружающую среду — «Безмолвная весна» (1962) — Карсон начинает с близкого к сказочному описания мира, где смолкли голоса птиц; у Улановской обнаруживается сходный риторический прием.

Следующую секцию открыла *Ирина Ваганова* (СЗИУ РАНХиГС, Санкт-Петербург), представив доклад «*Владимир Аллой: от самиздатовского исторического сборника “Память” до официального издательства “Атенеум-Феникс”*», посвященный биографии и издательской деятельности одного из значимых представителей «второй культуры». На основе проведенного ей интервью с машинистками (Е. Русакова, Т. Прутыгина) докладчица реконструировала детали истории тамиздатского сборника «Память», печатавшегося с конца 1970-х годов. Аллой продолжил этот проект, став редактором исторического альманаха «Минувшее» с 1986 года. В ходе дискуссии после доклада были затронуты практические вопросы транспортировки самиздата и тамиздата между СССР и Западом.

Доклад «*Александр Ожиганов в пространстве “второй культуры”*», подготовленный совместно с вдовой поэта *Светланой Варкан-Ожигановой*, представил *Андрей Филиппов* (независимый исследователь, Москва). Сообщение было посвящено творческой биографии поэта (1944–2019) — активного участника ленинградской литературной жизни 1960-х годов. В подробном обзоре его деятельности было освещено общение с широким кругом представителей «второй культуры», участие в литобъединениях Д. Дара и Г. Семенова, публикации в самиздате, его выход в официальную печать в 1992 году и последующее включение произведений в антологии неподцензурной поэзии. Филиппов завершил свое выступление цитатой из эссе «Кон(тр)тексты: памяти Виктора Кривулина» (2001), в котором сам Ожиганов определял свое место в отношении «второй культуры», акцентируя собственный маргинальный статус даже внутри неофициального поля.

В докладе «*In memoriam неофициальной литературы Ленинграда: между “проклятыми поэтами” и мучениками*» *Софья Зайцева* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) поставила вопрос о возможности формирования литературного канона в ленинградской «второй культуре». Как показала докладчица, сборник «Лепта» (1975), первый раздел которого был посвящен памяти Л. Аронзона и Р. Мандельштама, задал модель последующей канонизации трагически погибших поэтов. Эта практика была продолжена в антологии «Острова» и затем в энциклопедии «Самиздат Ленинграда», а к формировавшемуся пантеону прибавилась фигура А. Морева. По словам докладчицы, выделение мемориального раздела было призвано маркировать эстетическую автономию ленинградского андеграунда, его институциональную самостоятельность: посмертные репутации Мандельштама, Аронзона и Морева,

формируемые под влиянием идеи «мученичества», стали одной из опорных точек мифологии «второй культуры», скреплявшей ее коллективную идентичность.

Наталья Игнатьева (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Творчество Геннадия Айги в контексте премии Андрея Белого*» рассмотрела особенности присуждения независимой литературной награды поэту в 1987 году. Докладчица подчеркнула двойственность репутации Айги для представителей ленинградского андеграунда, характерную для середины 1980-х годов, и его сложную полилингвальную идентичность (чувашский поэт, переводчик и русскоязычный автор), отмеченную в самиздатской критике (С. Стратановский). Для премии Андрея Белого, которая трансформировала свою концептуальную основу на рубеже 1970–1980-х, выбор Айги стал особенной стратегической точкой: он позиционировался как авангардный автор, расширявший географические и эстетические рамки награды. Таким образом, это награждение не только легитимировало Айги в русском литературном поле, но и послужило импульсом для консолидации представителей неофициальной культуры в эпоху перестройки.

Виктория Власова (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) представила доклад «*“Воображаемый Запад” в зеркале автофикционального романа Александра Кондратова “Здравствуй, ад!”*», в котором исследовала рецепцию и трансформацию западного литературного канона в рамках неофициальной советской культуры. Опираясь на концепцию «воображаемого Запада» А. Юрчака, докладчица показала, как эстетика таких авторов, как Г. Миллер, Л.-Ф. Селин и Дж. Джойс, была аккумулирована Кондратовым для создания критического дискурса о советской действительности. Власова проследила эту стратегию от ранней статьи Кондратова «От нуля к нулю» (1961), где пародийная критика западных авторов служила легальным предлогом для их цитирования, до ключевого романа «Здравствуй, ад!» (1957–1976). Отметив сложную структуру романа, докладчица подчеркнула особое влияние Селина как философской основы и Миллера как источника методологии «исповедального письма», позволившей Кондратову выстроить свою литературную генеалогию от западного модернизма.

Работу секции завершил доклад *Ольги Кравцовой* (ГБУК «СКУНБ им. Лермонтова», Ставрополь) «*Ленинград и ленинградцы: пространство культуры в лирике Александра Радашкевича 1971–1978 гг. и романе “Лис, или Инферно: ленинградский карманный роман”*». На основе интервью и воспоминаний докладчица реконструировала творческую биографию поэта Александра Радашкевича, в частности его переезд в Ленинград в конце 1960-х и знакомство с литературоведом и переводчицей Н.Я. Рыковой, ставшей его главным собеседником в этот период жизни и поспособствовавшей его первой официальной публикации в 1992 году. В центре анализа оказалось единство ранней лирики (авторские «интуитивные верлибры») и более поздней прозы, посвященной памяти художника В. Лисунова. Кравцова показала, как роман, детально описывающий ленинградский период автора, вступает в перекличку с поэзией, а также инкорпорирует автобиографические сюжеты, в числе которых оказалось и общение с Рыковой.

Следующая секция открылась докладом *Юрия Орлицкого* (РГГУ, Москва) «*Ленинградский верлибр, официальный и неофициальный*». Докладчик рассмотрел два способа позиционирования свободного стиха в ленинградском литературном поле (когда верлибр не отделяется от других видов стихосложения или противопоставляется им) на примере двух знаковых для «второй культуры» антологий — «У голубой лагуны», составленной Константином Кузьминским и Григорием Ковалевым, и «Ленинградского верлибра» Леона Гроховского. Докладчик отметил, что граница между «официальным» и «неофициальным» в бытовании верлибра была достаточно проницаемой: многие авторы публиковались в советской перио-

дике, в то время как признанные в поле официальной литературы поэты, такие как А. Софронов, О. Шестинский или В. Шошин, также экспериментировали со свободным стихом, несмотря на предубеждение редакторов по отношению к верлибру.

Доклад «*“Доты” А. Ника: стратегия игры*», посвященный анализу цикла прозаических миниатюр, представила *Ирина Скоропанова* (БГУ, Беларусь). Скоропанова отметила связь творчества Николая Аксельрода (псевдоним — А. Ник) с эстетической системой Хеленуктов, одной из значимых художественных установок которой была десакрализация образа писателя. Скоропанова показала, что жанр литературного анекдота, вынесенный в заглавие цикла, становится для А. Ника ключевым инструментом его игровой стратегии. Среди приемов она отметила механизм буквализации фразеологизмов, сюжетообразующий для многих миниатюр. По словам докладчицы, подобная литературная игра функционировала не только как эстетический жест, но и как способ увеличения символического капитала андеграунда, его литературного быта, укрепляя внутренние ценности и автономные критерии признания внутри неофициальной культуры.

Заданную предыдущим сообщением тему продолжил доклад *Татьяны Светашевой* (БГУ, Беларусь) «*Игровые стратегии в ленинградском поэтическом андеграунде 1960–1980-х годов*». Докладчица рассмотрела игровое начало как механизм формирования альтернативного творческого пространства, освобождающего от идеологических и эстетических стереотипов официальной культуры. На примере произведений наиболее узнаваемых деятелей «второй культуры» Светашева выделила несколько уровней реализации этих стратегий. Проявление игрового начала было выявлено как на языковом уровне (например, ирония и цитатность, организующие диалог с культурной традицией), так и на уровне поэтического субъекта — через инфантилизацию и абсурдистский «детский» юмор, а также создание коллективных имиджевых масок.

После этого *Михаил Вистгоф* (Литературный институт им. А.М. Горького., Москва) в докладе «*“Сохрани эту ночь у себя на груди” Л. Аронзона как претекст “Писем к стене” И. Бродского*» предложил пересмотреть сложившиеся представления о литературном диалоге двух ключевых фигур ленинградского поэтического андеграунда. Вопреки устоявшейся точке зрения о влиянии Бродского на Аронзона, докладчик выдвинул гипотезу об обратной преемственности. Опираясь на анализ структурных и звуковых сближений, а также образную схожесть и ключевую для обоих текстов роль мотива сохранения памяти, докладчик предложил по-новому взглянуть на характер диалога между поэтами. Доклад вызвал живую дискуссию, фокус которой был сосредоточен на методологии исследования и возможности подкрепить тезис о литературном диалоге фактами личного общения поэтов.

Тему рецепции творчества Аронзона продолжил *Данил Швед* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) в докладе «*“Аронзоновский стиль” в современной русской поэзии*». Докладчик проследил особенности восприятия сложившегося образа поэта молодыми авторами рубежа 1990–2000-х годов и показал, что для этого поколения Аронзон предстал уже в статусе классика, чья фигура воспринимается целостно — через единство поэтики и биографического мифа. На примерах произведений П. Кочеткова, Н. Третьяк и Р. Горбунова Швед продемонстрировал, что проявления «аронзоновского стиля» включают в себя не только формальные элементы (как, например, сонетная форма, ассоциированная с Аронзоном), но и образные доминанты его поэтического мира.

Доклад «*“Догорай, моя лучина, догорай” В.А. Сосноры: романс скомороха*» *Егора Киргизова* (СПбГУ, Санкт-Петербург) был посвящен анализу поэтики одного из стихотворений цикла «Последние песни Бояна» в сборнике «Всадники». До-

кладчик продолжил линию рассмотрения характерного для творчества Сосноры принципа «художественной энантиосемии» — взаимной дополнительности антонимических смыслов, — который в цикле «Последние песни Бояна» реализуется через столкновение жанровых модусов высокой романсно-балладной традиции и скоморошьей нелепицы. Было показано, как алогичные небылицы остраняют драматизм балладного начала, а мотивы смерти и воскрешения обретают новое звучание. Киргизов также обратился к истории публикации стихотворения и обозначил концептуальную открытость этого текста Сосноры к интерпретациям, соотносящуюся с принципом «поэтики отброшенных ключей».

Следующие доклады были посвящены творчеству Михаила Еремина и раскрывали художественную практику одного из представителей «филологической школы» с новых, зачастую неожиданных сторон. Так, *Анна Родионова* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Натурфилософская поэзия Михаила Еремина: риторическая традиция и экокритическое прочтение*» предложила рассмотреть поздние стихотворения поэта сквозь призму экокритики. Родионова поставила вопрос о модели взаимоотношений субъекта с природой, стоящей за характерной для Еремина практикой использования научных терминов как основы для создания неологизмов. Родионова показала, что этот принцип конструирует особый тип перцептивной связи между субъектом и средой, где поэтический текст рождается в акте ее восприятия.

В завершающем секцию докладе «*Михаил Еремин и театр: к вопросу о постановке пьес “Защитник В. Ульянов” (1970) и “Медвезайцы” (1976)*» *Александра Цибуля* (ИРЛИ РАН / Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) обратилась к драматургической практике поэта. Докладчица реконструировала историю пьес, созданных в соавторстве с Леонидом Виноградовым и поставленных на сценах БДТ и Ленинградского кукольного театра. Особое внимание она уделила роли социальных сетей в неофициальной среде: над адаптацией текста пьесы «Защитник В. Ульянов» для постановки работала Д.М. Шварц, что отразилось в ее дневниках, а также черновых машинописях пьесы. Проведя интервью с одной из актрис, участвовавших в спектакле «Медвезайцы», Цибуле удалось детализировать и историю пьесы уже после ее постановки на сцене. В ходе дискуссии после доклада был поставлен вопрос об отношении самих авторов к этой театральной работе и степени их знакомства с документальными источниками сюжета пьесы о Ленине.

Следующая секция открылась докладом *Светланы Петровой* (СЗИУ РАНХиГС, Санкт-Петербург) «*Котельная “Камчатка” как арт-пространство и как состояние сознания в творчестве В. Цоя*». Докладчица предложила рассматривать котельную, в которой работал Виктор Цой, как сложную интермедиальную структуру, где пересекаются разные уровни смысла: от географического топоса и музыкального претекста до биографического и культурного мифа. По словам Петровой, семиотически насыщенное пространство и его символическая соотнесенность с фигурой культурно значимого субъекта обуславливают его функцию *разрушения обыденности*. Так, «Камчатка» функционирует не только как один из топосов ленинградского андеграунда 1980-х годов, но и как особое «внутреннее состояние», нашедшее отражение в образной системе и поэтике музыканта.

С докладом «*О Георгии Николаевиче Соколове; “Культура-Три” или “Культура-Зеро”?*» выступил *Михаил Лепехин* (БАН, Санкт-Петербург). Докладчик начал с мемориального слова, посвященного памяти Г.Н. Соколова (1953–2022), и воссоздал существенные детали его биографии. Кроме того, Лепехин поделился воспоминанием о разговоре с Соколовым и А.Б. Горяниным после дневного заседания конференции «Академик А.И. Солженицын. К 90-летию со дня рождения», проходившей в 2008 году. Обратившись к этой дискуссии о множественности куль-

тур, последовавшей за обсуждением литературной энциклопедии «Самиздат Ленинграда» и сборника международной конференции «Вторая культура: Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970–1980-е годы», докладчик проблематизировал правомерность отделения неподцензурной литературы от советской.

Доклад *Полины Мякиной* (НИУ ВШЭ, Москва) «*"Странные сближения": Пушкинские традиции в лирике Кари Унксовой*» был посвящен анализу рецепции творчества Пушкина в период «ученичества» поэтессы. По словам докладчицы, диалог с пушкинским мифом в раннем творчестве Унксовой представляется важной поэтической тактикой, служащей одним из векторов формирования индивидуального авторского мифа. На материале стихотворения «Соловей» она рассмотрела ряд характерных аллюзий: это центральный образ соловья как символ слияния поэта и певца, заключающий в себе отсылку к фигуре Пушкина, контаминация тем дуэли и самоубийства, а также поэтическое освоение топоса Царского Села. Мякина подчеркнула, что Унксова не стремилась деконструировать присвоенный советской культурой образ поэта, но утверждала свое право возводить к нему собственную творческую генеалогию.

Работа секции продолжилась докладом *Галины Боевой* (СПбГУПТД, Санкт-Петербург) «*Травма полупризнания: проблематизация литературного успеха в прозе Г.И. Алексеева*». Боева обратилась к анализу творчества одного из основоположников ленинградского верлибра, чья репутация сложилась преимущественно в узких профессиональных кругах и не предполагала широкой читательской известности. Докладчица проследила, как сквозная для Алексеева тема литературного успеха проявляется в его прозе и дневниках, выявив три основных способа рефлексии: дескриптивный, связанный с фиксацией наблюдений над литературным бытом и стилями современников; декларативный, проявляющийся в прямых эстетических высказываниях и иерархических оценках других авторов; и *художественно сублимированный*, нашедший наиболее полное воплощение в романе «Зеленые берега» (1990). В качестве центральной категории анализа Боева предложила понятие «травмы полупризнания», описывающее специфическое состояние автора, получившего высокий символический капитал в среде андеграунда при фактическом отсутствии успеха в публичном литературном поле.

Елена Туманова (НИУ ВШЭ, Нижний Новгород) представила доклад «*"Баллада о маленьком буксире" И.А. Бродского в контексте эпохи и творчества поэта*», посвященный анализу одного из ранних стихотворений Бродского. Этот текст обнаруживает переосмысление канона советской детской поэзии 1950-х годов, а также маркирует важный этап в формировании индивидуальной поэтической системы поэта. Докладчица показала, что, несмотря на иронические коннотации, заданные в названии, в стихотворении доминирует лирико-философское начало, центральный образ наделяется романтическим и одновременно стоическим сознанием. Посредством сопоставительного анализа с другими произведениями Бродского («Стансы городу» и др.) Туманова выявила сквозные для его творчества мотивы и лексические пересечения, что позволило интерпретировать буксир как *alter ego* лирического субъекта.

Даниил Соболев (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Стихи Сергея Стратановского о Чеченских войнах*» представил исследование способов репрезентации и рецепции актуальных исторических событий в поэзии одного из представителей «второй культуры». Анализируя соответствующий корпус текстов, докладчик выявил принцип диалогичности, который определяет их поэтическую структуру. В основе этого диалога, как показал Соболев, лежит неразрешимое противостояние, репрезентирующее саму природу конфликта. Лирический субъект в этих стихах либо занимает позицию внешнего наблюдателя, либо так или иначе ассоциирован

с Россией. Докладчик также проследил эволюцию военной темы: если ранние тексты Стратановского в большей степени отражают позицию, близкую к авторской, то более поздние стихотворения приобретают эпический характер, стремясь к всеохватной объективности свидетельства и масштабному осмыслению исторических событий.

Затем *Петр Казарновский* (ЧОУ СПб ШТТиШБ, Санкт-Петербург) представил доклад «*“Статья об Аронзоне в одном действии” Елены Шварц в свете мифа о поэте*», посвященный реконструкции одного из ранних этапов формирования посмертного мифа поэта Леонида Аронзона. Докладчик сосредоточился на анализе статьи-пьесы Е. Шварц 1977 года и показал, как поэтесса сознательно конструировала образ Аронзона в качестве сакральной фигуры. Текст Шварц встраивался в ряд первых высказываний, последовавших за смертью поэта, и имел своей стратегической целью введение Аронзона в пантеон новейшей русской поэзии, символически выводя неофициальную культуру из состояния «погребения заживо».

В докладе «*Стихи Вс.Н. Некрасова в ленинградском журнале “37” как пример авторской версии концептуализма*» *Михаил Сапрыкин* (МГУ, Москва) обратился к переписке Некрасова с В. Кривулиным, посвященной его публикации в самиздатском журнале в 1979 году. Сапрыкин показал, что Кривулин, стремясь представить московского автора ленинградским читателям, воспринимал его через призму локального понимания концептуализма как рефлексии над языком и дискурсом. Вместе с тем стратегию Некрасова, направленную на соблюдение баланса между «лирической» и «полемической» частями стихотворной подборки, докладчик связал с теоретической работой «Экология искусства», интерпретировав ее как перлокутивный акт. Сапрыкин показал, как спор о публикации в «37» подчеркнул особенность авторской самоидентификации.

После этого с докладом «*Маленький человек и сверхчеловек через призму авиационного дискурса (на материале прозы Д.А. Пригова)*» выступила *Татьяна Загидулина* (РХГА, Санкт-Петербург / КГПУ им. В.П. Астафьева, Красноярск), представив исследование стратегии деконструкции одной из важнейших составляющих соцреалистического канона. Анализируя трансформацию авиационной темы в эссе «Тварь неподсудная» (2004) и романе «Живите в Москве» (2000) Пригова, Загидулина показала неразрывную связь переосмысления героического образа летчика с мотивом взросления. Центральным приемом при этом становится индивидуализация наррации, замещающая коллективный субъект официального мифа маргинальным «маленьким человеком». Загидулина проследила, как витальность героя-авиатора подвергается осмеянию, а связанная с ним сексуальная символика обретает негативные коннотации измены и насилия.

Работу секции продолжил доклад *Анастасии Колчиной* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) «*Академическое литературоведение в прозе Виктора Кривулина*». Колчина проблематизировала отношение поэта к академическому литературоведению. На материале прозы 1980-х годов (роман «Шмон», рассказ «Родословная. Записки сукина сына») она проанализировала, как Кривулин осмысляет возможные способы взаимодействия с институциональным полем филологии. В рассмотренных произведениях синтез художественной и научной деятельности оказался невозможен из-за «репрессивных» условий академического мира. Говоря о писательской стратегии Кривулина, Колчина отметила создание пародийных образов ученых и героев-двойников, через которых автор моделирует альтернативные версии собственной биографии — внутри и вне мира филологических институций.

Иван Соколов (Университет Калифорнии, США) выступил с докладом «*Виктор Соснора в “серой зоне” позднесоветской литературы*». В центре внимания докладчика оказался вопрос о пространственной модели взаимодействия офици-

альной и неофициальной культур. Отталкиваясь от предложенной И. Кукулиным идеи проницаемости границ официального и неофициального в «серых зонах», Соколов предпринял попытку установить положение В. Сосноры, определив его как «спорадическое всеприсутствие». С начала 1960-х поэт существовал в неофициальном поле, в середине десятилетия публиковался в официальной советской печати, за границей и в самиздате, при этом принципиально настаивая на своей непринадлежности ни к одной из литературных фракций. Это позволило Соколову говорить о творчестве Сосноры как о «пространстве негативности» — автономной художественной области, порождаемой самим актом творчества и сопротивляющейся жесткой институциональной идентификации.

Заключительная секция конференции открылась докладом *Натальи Цветовой* (СПбГУ, Санкт-Петербург) «*Эссеистика Рида Грачева: аксиологические смыслы*», посвященным анализу ценностных оснований и историко-культурной рефлексии в прозе писателя. Докладчица отметила, что Грачев, создавая свои эссе в период формирования новой эстетики 1960-х годов, предлагал глубоко индивидуальное осмысление ключевых для эпохи концептов (интеллигенция, совесть, право на жизнь), выходящее за рамки распространенных идеологических клише. Его проблемный подход, по словам Цветовой, сохраняет свою актуальность и сегодня, позволяя рассматривать эссеистику Грачева не только как документ времени, но и как значимый опыт этического и художественного осмысления эпохи.

Наталья Ковтун (РХГА, Санкт-Петербург / КГПУ им. В.П. Астафьева, Красноярск) в докладе «*Герои-нонконформисты в поздней прозе Ф. Абрамова*» представила исследование поэтики «двойничества» в тетралогии «Братья и сестры». Как показала докладчица, Абрамов избегает однозначных оценок, осмысляя конфликт личности и истории через систему героев-двойников: Михаил Пряслин — Егорша Ставров; Егорша Ставров — Калина Дунаев. В этом сопоставлении раскрывается как эсхатологический вариант утопии «нового человека» (желание выделиться, приобщиться к «новой жизни»), так и архетипические модели «культурных героев», рассматриваемых через призму христианского и фольклорного контекста.

Далее с докладом «*"Засоциальный" герой в прозе Б. Иванова*» выступила *Елена Панкратова* (СмолГУ, Смоленск). Она рассмотрела творчество одного из главных идеологов «второй культуры», писателя Бориса Иванова, как нарративную иллюстрацию его собственной культурфилософской концепции. Согласно Иванову, основу культурного противостояния образует противопоставление ориентации на авторитет и ориентации на мир, лежащий за пределами общепризнанных значений. В этом контексте культура трактуется как исследование иной, «засоциальной» реальности, к которой по определению принадлежит неофициальное искусство. Панкратова показала, как эта идея Иванова находит прямое воплощение в его прозе, изредка публиковавшейся в журнале «Часы» («Верните аисту перья», «Ночь длинна и тиха, пастырь режет овец», «Бедный Кнок», «Похороны во вторник»): сознательно маргинализированный герой проводит ревизию и отвергает заданные авторитеты, что открывает ему связь с подлинной культурой и возможность увидеть иную реальность, еще не имеющую выражения.

В докладе «*Кинематографические влияния в повести "Адамчик" Рида Грачева*» *Марта Капоссела* (независимая исследовательница) проследила влияние языка кино на поэтику прозы писателя. Обратившись к эссе Грачева о Микеланджело Антониони («Эстетика факта у М. Антониони» (1967); «М. Антониони как моралист» (1969)) и его повести «Адамчик» (1962), докладчица показала, как писатель творчески усваивает эстетику авангарда 1920-х годов, где монтаж выступал значимым средством выражения новой реальности, и переосмысляет ее. На материале повести был проведен детальный анализ принципов «визуального письма»,

среди которых были рассмотрены фрагментарная композиция, отказ от целостного портрета героя, чередование «крупных» и «общих» планов, использование эллипсисов, смена ракурсов и замедление действия.

Работу секции продолжила *Наталья Щукина* (ЛГУ им. А.С. Пушкина, Санкт-Петербург). В докладе «*Ленинградский текст Рида Грачева (рассказы "Промежуток" и "Расхождение во времени")*» она рассмотрела прозу писателя в рамках формирующегося локального сверхтекста, следуя традиции изучения «петербургского текста» русской литературы. Щукина сосредоточилась на двух рассказах, в которых биографический (блокадный) опыт автора становится основой для художественной рефлексии. Грачев, работая с топонимикой послевоенного Ленинграда, трансформирует ее в пространство метафизического и исторического испытания, где личная память сплетается с коллективной. Докладчица отметила мотивы деконструкции времени и экзистенциального существования на грани возможного, ощущение призрачности города.

Кэрол Юланд (Университет Дрю, Мэдисон) в докладе «*Повествование травмы блокады: Новаторство в художественной прозе и критике Лидии Гинзбург и Рида Грачева*» исследовала особенности репрезентации травматического опыта в ленинградской литературе середины XX века. Отметив роль литературных объединений (как официальных ЛИТО, так и неформальных кружков) в трансформации поля литературы, докладчица сосредоточилась на фигуре Л. Гинзбург, чьим протеже в 1950–1964 годы был Р. Грачев. Юланд выявила общие для обоих авторов принципы наррации травмы, в числе которых были отмечены синтез документального и художественного, когда автобиографические события берутся за основу для поиска универсальных человеческих переживаний, прием остранения, а также сходные черты поэтики — минимальный объем диалогов и намеренное избегание прямых упоминаний о смерти.

Завершая работу конференции, *Елена Колесникова* отметила, что представленные доклады позволили значительно расширить и детализировать понимание поля неофициальной культуры Ленинграда. Она также подчеркнула весомую роль сохранения и изучения архивных материалов как основы для будущих исследований, без которой реконструкция целостной картины «второй культуры» и ее сложных взаимоотношений с официальными институциями была бы невозможна. Так, широкий методологический спектр представленных исследований и возможность акцентировать внимание на отдельных фигурах ленинградского андеграунда, структуре и специфике культурных институций позволили говорить о неофициальной культуре не как об изолированном явлении, а как о сложном, динамичном поле, находившемся в состоянии постоянного взаимного влияния с культурой официальной.

Софья Зайцева

Наши авторы

Тимур Атнашев
МВШСН; PhD
timur.atnashev@gmail.com.

Ольга Балла
литературный критик, эссеист
gertman65@gmail.com.

Томас Бедорф
Хагенский заочный университет, профессор
thomas.bedorf@fernuni-hagen.de.

Татьяна Борисова
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (СПб.), старший научный сотрудник; к. и. н.
tyuborisova@gmail.com.

Петр Будрин
Лондонский университет королевы Марии, кафедра сравнительной литературы, научный сотрудник; д. филос. н.
p.budrin@qmul.ac.uk.

Татьяна Вайзер
Журнал «Новое литературное обозрение», редактор / Дрезденский технический университет, Институт славистики, профессор; PhD
tianavaizer@yandex.ru.

Игорь Вдовенко
РИИИ, старший научный сотрудник; к. иск.
igor_vdovenko@ mail.ru.

Татьяна Венедиктова
МГУ, кафедра общей теории словесности, филологический факультет, заведующая, профессор; д. ф. н.
tvenediktova@mail.ru.

Виктория Власова
НИУ ВШЭ (СПб.)
viktoriavlasova547@gmail.com.

Павел Глушаков
Независимый исследователь; доктор филологических наук
pavel.glushakov@gmail.com.

Михаил Дорогов
НИУ ВШЭ (СПб.), Школа гуманитарных наук и искусств, магистрант, стажер-исследователь
mkdorogov@edu.hse.ru.

Александр Житенев
ВГУ, профессор; д. ф. н.
zhitenev@phil.vsu.ru.

Софья Зайцева
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Литературный музей, специалист по учету коллекций
sophiaszaytseva@gmail.com.

Михаил Киселев
ИИиА УрО РАН, старший научный сотрудник; ЛМГИ, заведующий; к. и. н.
mihail.a.kiselev@gmail.com.

Александра Кисилева
Писательница, куратор
sandykiseleva@gmail.com.

Глеб Коломиец
СПбГТИ (ТУ), старший преподаватель; к. филос. н.
gkolomiets@eu.spb.ru.

Руслан Комадей
Независимый исследователь
slovoslavie@mail.ru.

Илья Кукуй
Институт славянской филологии при Университете Людвига-Максимилиана, Мюнхен, Германия, старший преподаватель; PhD
ilja.kukuj@lmu.de.

Мартина Мекко
Свободный университет Брюсселя, славист, переводчица
martina.mecco@ulb.be.

Вера Мильчина
ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник / ШАГИ ИОН РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; к. ф. н.
vmilchina@gmail.ru.

Мо Вэйшу
Хубэйский педагогический университет, Институт иностранных языков, старший преподаватель; PhD
229585783@qq.com.

Мэн Яодэн
Чжуннаньский университет экономики и права, Кафедра русского языка и литературы, доцент; PhD
ydmeng2015@pku.edu.cn.

Николай Нахшунов
«Новое литературное обозрение», редактор
nakhshunov.n@gmail.com.

Павел Нерлер
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Центр цифровых архивных исследований, ведущий эксперт; д. г. н.
pavel.polian@gmail.com.

Дмитрий Нечипорук
ТюмГУ, кафедра международных отношений, зарубежного регионоведения и туризма, доцент; к. и. н.
d.m.nechiporuk@utmn.ru.

Валерий Отяковский
Журнал «Новое литературное обозрение», редактор; PhD
valeriiotiakovskii@gmail.com.

Вадим Парсамов
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор, ведущий научный сотрудник
parsamovvs@gmail.com.

Николай Плотников
Рурский университет, Бохум; Институт русской культуры Ю.М. Лотмана, научный сотрудник; д. филос. н.
nikolaj.plotnikov@rub.de.

Алексей Порвин
Поэт, критик
sensus.interni@gmail.com.

Андрей Ранчин
МГУ, профессор / ИНИОН РАН, ведущий сотрудник; д. ф. н.
aranchin@mail.ru.

Ирина Ризнычок
Университет Констрактер, Бремен, Германия; постдокторант
iriznychok@constructor.university.

Евгения Риц
Поэт, критик
zerdv@mail.ru.

Алексей Савин
РАНХиГС, Москва / Московская школа управления «Сколково», профессор / ТГУ, Институт феноменологии, директор
savinae2018@gmail.com.

Евгений Савицкий
ИВИ РАН, старший научный сотрудник; к. и. н.
e_savitski@mail.ru.

Ирина Сандомирская
Университет Сёдертёрна, Швеция; почетный профессор; к. ф. н.
irina.sandomirskaja@sh.se.

Се Цзинь
Чжуннаньский университет экономики и права, Кафедра русского языка и литературы, магистрант
2861364948@qq.com.

Яков Слепков
РНБ, Отдел рукописей, ведущий археограф
iakovslepkov@gmail.com.

Владимир Турчаненко
ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН, Рукописный отдел, научный сотрудник; к. ф. н.
vladimir.turchanenko@mail.ru.

Александр Уланов
СГАУ, доцент; д. т. н.
alexulanov@mail.ru.

Сергей Л. Фокин
СПбГЭУ, кафедра романо-германской филологии и перевода, заведующий, профессор; д. ф. н.
serge.fokine@yandex.ru.

Нэнси Фрейзер
Новая школа социальных исследований (Нью-Йорк), профессор; член редколлегии (Editorial Committee) «New Left Review»
frasern@newschool.edu.

Дмитрий Цыганов
ИМЛИ РАН, Отдел рукописей, научный сотрудник / НИУ ВШЭ, научный сотрудник
tzyganoff.mitia@yandex.ru.

Алексей Чудиновских
поэт, digital artist, киновед
apartbrut@mail.ru.

Анна Швец
МГУ, филологический факультет, кафедра общей теории словесности, старший преподаватель / НИУ ВШЭ, Факультет гуманитарных наук, Школа филологических наук, старший преподаватель; к. ф. н.
av_shvets@phdphil.ru.

В.Г. Щукин
Ягеллонский университет, Польша; Институт восточнославянской филологии, ординарный профессор; Dr. habil.
wszczukin@ yandex.com.

Александр Юрский
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Центр цифровых социально-исторических исследований, стажер-исследователь; Факультет гуманитарных наук, Школа исторических наук, аспирант, преподаватель
alj.yurski@gmail.com.

Summary

Shklovsky: Regimes of Publicity

Editor: Valerii Otiakovskii

The article «Viktor Shklovsky and Boris Eikhenbaum in a Debate on Literary Byt» by **Valerii Otiakovskii** and **Dmitry Tsyganov** proposes an approach to reassessing the final stage of the Formal Method and the crisis precipitated by the turn of Soviet scholars in the humanities towards the sociology of literature. The problem of *literary byt*, formulated by Boris Eikhenbaum in his celebrated article, resonated deeply with Viktor Shklovsky and significantly influenced his attempts to adapt to the changing intellectual environment of the late 1920s. The study examines the Formalists' transition from theoretical inquiry to the project of constructing a collective history of Russian literature. Drawing on correspondence among the Formalists, the article reconstructs a number of important contexts surrounding Eikhenbaum's article and, subsequently, Shklovsky's books on literary history.

The article «"The First Impression Will Be Chaos": Shklovsky's "Sterne's 'Tristram Shandy' and the Theory of the Novel" as Collage» by **Peter Budrin** examines Viktor Shklovsky's «Sterne's "Tristram Shandy" and the Theory of the Novel» (1921), a key episode in the Formalist reception of Sterne, through the lens of its early reception. Particular attention is paid to the coexistence of theoretical analysis and a rhetorical-associative mode, in which paradoxes, digressions, diagrams, and extended quotations combine to produce a collage-like critical form. The very features that contemporary critics regarded as shortcomings—fragmentation, ahistoricism, and sweeping generalization—contributed to the construction of a new, «modern» Sterne and to his renewed prominence in the literary culture of the 1920s.

The article «A Formalist with a Movie Camera: Viktor Shklovsky's Screenplay as a Provocation of Socialist Realism» by **Sofya Zaytseva** and **Vladimir Turchanenko** focuses on the unrealized script for the feature-documentary film «In the Footsteps of Pushkin» (1935–1937), created by Viktor Shklovsky, based on a plan by Yuri Tynyanov, together with director Esther Shub, in anticipation of the centenary of the poet's death. The article traces the stages of development of the creative concept for this non-fiction biographical film, constructed using a montage of documents, manuscripts, and film footage of locations associated with Pushkin. Particular attention is paid to the mechanisms of interaction between power, ideology, and the creative individual amid the campaign against Formalism. The expert opinions of Sergei Eisenstein and Oleg Leonidov, introduced into scholarly circulation for the first time, shed light on the theoretical debate about the boundaries of Socialist Realism that unfolded in the wake of the conflict between Shklovsky and the *Mosfilm* studio.

The publication of the correspondence between Viktor Shklovsky and Yan Satunovsky reveals one of the key episodes in the poet's biography—his attempt to integrate into official Soviet

literature through the mechanism of literary patronage. Examining this episode is particularly important given the very scarce biographical material available on Satunovsky. The article «"s Byldazhilom on Druzhil": Yan Satunovsky and Viktor Shklovsky — A Case of Literary Patronage» by **Mikhail Dorogov** examines the range of patronage practices in the relationship between an unofficial poet and an «approved» avant-garde writer: the conferral of symbolic capital through co-authorship, recommendations, reviews, and the writing of a foreword.

Publicity and Glasnost' in Russia During the Era of the Great Reforms: On the 160-Year Anniversary of the Court Reforms

Guest Editor: Tatiana Borisova

The article «Glasnost', Bureaucracy, and the (Non)existence of the Public Sphere in Russia During the Great Reforms» by **Alexander Yurski** focuses on the concept of *glasnost*, widely used by both contemporaries and researchers of the mid-19th century in Russia. Historians, referring to this concept, rarely problematize its meaning, which in fact turns out to be extremely important and indicative for understanding the public debates of this period. Researchers often refer to the first decade of Alexander II's reign as the «era of *glasnost*,» while looking closely at the concept itself raises the very question of the (non)existence of a public sphere in Russia. It is shown that the public understanding (understanding by the public) of *glasnost* is primarily oriented towards freedom of speech, the absence of censorship, and the ability to openly speak out on various topics. At the same time, for the bureaucracy in its «enlightened» part, *glasnost* is not seen as an analogue of freedom of speech. For them, *glasnost* is a way of carrying out reforms (primarily peasant reforms), and a way of including the public in the decision-making process, albeit only in an advisory role.

The article «"Divine Judgment" and "Human Judgment" in Dostoevsky's Novel *The Brothers Karamazov*» by **Vadim Parsamov** examines the author's final novel, in which Dostoevsky explores the problem of the relationship between state and church courts—a prominent topic of discussion in the press of the 1870s. Exploring various possible solutions, the writer juxtaposes several points of view. The Elder Zosima takes a utopian position on the gradual transformation of the state into a church and the corresponding abolition of human justice. Ivan Karamazov creates a kind of dystopia in which human justice absorbs the divine, the logical conclusion of which should be a human judgment of God. Mitya Karamazov shares the popular belief in retribution in the afterlife for evil committed in this world and is prepared to accept this retribution with gratitude and love. Dostoevsky's own position does not coincide with any of the points of view he presents. He does not offer ready-made answers, but rather reveals the problems created by judicial reform.

The article «"Citizen" Lawyer: The Judiciary in the Pages of V.P. Meshchersky's Weekly Magazine in 1873» by **Tatiana Borisova** examines the public debate about the problems of expert legal knowledge in the Russian Empire during the Great Reforms, initiated by the weekly

newspaper «Grazhdanin» (Citizen) in the early 1870s. The author demonstrates that this understudied aspect of the conservative press sheds light on a more nuanced understanding of the Russian public sphere and the context of reforms and counterreforms in the judicial system. On the one hand, the policy of *glasnost* facilitated the development of the broadest possible opportunities for discussing judicial practice. However, on the other hand, an aggressive debate erupted in the press about the existence of reliable legal expertise. Behind the façade of mutual devaluation of «Grazhdanin» and its «liberal» opponents, the debate highlighted issues of «honor» and responsibility of judicial officials and the new «public authority.»

The Uktuss School: New Vectors of Research

Guest Editor: Ruslan Komadey

Emerging from an amateur artists' studio, the Uktuss School (1964–1974) is an interesting example of the combination of neo-avant-garde artistic practice with the conscious amateurism of its participants. The article «Amateurism as a Principle: "Tattered" and "Naïve" in the Artistic Practices of the Uktuss School» by **Irina Riznychok** focuses on the early period of the Uktuss School, analyzing the gradual transformation of amateurism from the initial settings of its participants, non-professional artists and poets, into a position and strategy. Not only did amateurism allow the members of the group to experiment in the context of a lack of knowledge about contemporary art and the historical avant-garde, but it also became a safe strategy for an alternative circle of artists and poets in the fading Thaw cultural climate.

The article «From Chat to Archive: The Critical Section in the Journal "Nomer" (1965–1974)» by **Ruslan Komadey** examines how the criticism column of the journal «Nomer» by the Uktuss School was organized, what functions it performed, and what led to its emergence within the community's neo-avant-garde aesthetics. It shows how the initial focus on processuality and creative communication was replaced in the journal by a predominance of the archival function within the framework of A. Tarshis's personal artistic strategy.

The article «Lyrical Prose as an Avant-Garde Device: "The Poor Knight" by Elena Guro and "Student Jesus" by Anna Tarshis» by **Ilja Kukuj** is devoted to the comparison of two works in prose—Elena Guro's «lyrical super-novel» «The Poor Knight» (1910–1913) and Anna-Ry Nikonova-Tarshis's «delightful commentaries» «Student Jesus» (1968–1969). A comparison of these texts suggests the presence of some independent common core that determines in each case the choice of literary strategies. However, while Guro's experiment only outlines a way beyond the limits of modernist prose, fifty-five years later Tarshis realizes the possibilities of this poetics within the framework of the «second», postwar avant-garde.

Ego-document: Research Approaches

The article «Nadezhda Mandelstam on Kyiv Artists (Two Letters to Nikolai Khardzhiev and Their Contexts)» by **Pavel Nerler** and **Dmitry Nechiporuk** presents letters from Nadezhda Yakovlevna Mandelstam to Nikolai Ivanovich Khardzhiev, containing recollections of her Kyiv years and of the circle of artists, poets, and cultural figures with whom she associated during the 1910s and 1920s. These epistolary testimonies are accompanied by a detailed historical and cultural commentary.

In Memoriam

The Right to Say «No.» Jürgen Habermas (1929–2026)

This section is dedicated to the memory of Jürgen Habermas, the last great thinker and architect of the modern European political project, and the foremost representative of the second generation of the Frankfurt School, a legacy which he subverted from within. This issue features essays in memoriam by **Nancy Fraser**, **Nikolai Plotnikov**, **Timur Atnashev**, **Tatiana Weiser**, and **Mikhail Kiselev**.

On the Other Side of Order. Bernhard Waldenfels (1934–2026)

Dedicated to the memory of Bernhard Waldenfels — a leading figure in contemporary phenomenology who served as Professor Emeritus and Honorary Professor of Philosophy at the Ruhr University Bochum — this section presents essays in memoriam by **Thomas Bedorf**, **Nikolai Plotnikov**, **Aleksei Savin**, and **Nikolai Nakhshunov**.

Table of contents No. 201 [5'2026]

7 From the Editors

BELLE-LETTRES

9 *Aleksandra Kiseleva.* Nobody (Letters to the Future Lover)

14 *Aleksei Chudinovskikh.* Denizens of the peaks

SHKLOVSKY: REGIMES OF PUBLICITY

17 *Valerii Otiakovskii.* From the Editor

PART 1. THE MECHANISM OF POLEMICS

21 *Irina Sandomirskaja.* Shklovsky as Public Sphere

37 *Valerii Otiakovskii*, *Dmitry Tsyganov.* Viktor Shklovsky and Boris Eikhenbaum in a Debate on *Literary Byt*

55 *Peter Budrin.* «The First Impression Will Be Chaos»: Shklovsky's «Sterne's "Tristram Shandy" and the Theory of the Novel» as Collage

PART 2. PERIPHERIES OF PUBLIC

69 *Sofya Zaytseva*, *Vladimir Turchanenko.* A Formalist with a Movie Camera: Viktor Shklovsky's Screenplay as a Provocation of Socialist Realism

88 *Sergei Eisenstein*, *Oleg Leonidov.* Expert Opinions of Viktor Shklovsky's Screenplay «In the Footsteps of Pushkin»

100 *Mikhail Dorogov.* «s Byldazhilom on Druzhil»: Yan Satunovsky and Viktor Shklovsky — A Case of Literary Patronage

PUBLICITY AND GLASNOST' IN RUSSIA DURING THE ERA OF THE GREAT REFORMS: ON THE 160-YEAR ANNIVERSARY OF THE COURT REFORMS

121 *Tatiana Borisova.* From the Guest Editor

124 *Alexander Yurski.* Glasnost', Bureaucracy, and The (Non)existence of the Public Sphere in Russia During the Great Reforms

145 *Vadim Parsamov.* «Divine Judgment» and «Human Judgment» in Dostoevsky's Novel «The Brothers Karamazov»

158 *Tatiana Borisova.* «Citizen» Lawyer: The Judiciary in the Pages of V.P. Meshchersky's Weekly Magazine in 1873

THE UKTUSS SCHOOL: NEW VECTORS OF RESEARCH

172 *Ruslan Komadey.* From the Guest Editor

175 *Irina Riznychok.* Amateurism as a Principle: «Tattered» and «Naïve» in the Artistic Practices of the Uktuss School

190 *Ruslan Komadey.* From Chat to Archive: The Critical Section in the Journal «Nomer» (1965–1974)

208 *Ilja Kukuj.* Lyrical Prose as an Avant-Garde Device: «The Poor Knight» by Elena Guro and «Student Jesus» by Anna Tarshis

219 Supplement

Evgeny Arbenev, *Aleksandr Galamaga*, *Aleksandr Guz*, *Valery Dyachenko*, *Sergei Sigov*, *Anna Tarshis.* Poems by members of the Uktuss School (*compiled by* R. Komadey)

NOTES AND EXTRACTS

227 *Igor Vdovenko.* Recognitions

EGO-DOCUMENT: RESEARCH APPROACHES

235 *Pavel Nerler*, *Dmitry Nechiporuk.* Nadezhda Mandelstam on Kyiv Artists (Two Letters to Nikolai Khardzhiev and Their Contexts)

IN MEMORIAM

THE RIGHT TO SAY «NO.» JÜRGEN HABERMAS (1929–2026)

252 *Nancy Fraser.* After Habermas (*trans. from English by* N. Nakhshunov)

254 *Nikolai Plotnikov.* Philosopher of Reasonable Dialogue

259 *Timur Atnashev.* Conversation as a Form of Life, or the Right to Say «No»

264 *Tatiana Weiser.* The Cognition of Limits and Limitlessness of Consciousness

267 *Mikhail Kiselev.* Jürgen Habermas and the Russian Eighteenth Century

ON THE OTHER SIDE OF ORDER. BERNHARD WALDENFELS (1934–2026)

271 *Thomas Bedorf.* The Phenomenologist-Platonist between Paris and Bochum (*trans. from German by* A. Nikonov)

273 *Nikolai Plotnikov.* Nostra res agitur

274 *Aleksei Savin.* He Cared About People...

277 *Nikolai Nakhshunov.* The Other is in Pain

CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

282 *Aleksandr Zhitenev.* The Trace of Objects, Hiding From Us (Review of Abdullaev Sh. *The Apparentness of the South. Collection of Poems.* Moscow, 2026)

289 *Evgeniya Rits.* Pinocchio on the Moon (Review of Svarovsky F. *Onboard Journal. FS 2006–2026.* Moscow, 2026)

293 *Aleksandr Ulanov.* Facing (Review of Khan S. *Cabinet of Eyes/Glazov.* Almaty, 2026)

297 *Aleksei Porvin.* Seances of Distance (Review of Skidan A. *An Expiring Man: Essays on Real Art.* St. Petersburg, 2025)

301 *Olga Balla.* As If Frisking and Playing (Review of Shmarakov R. *A Little Plague: Short Stories.* St. Petersburg, 2026)

BIBLIOGRAPHY

305 *Tatiana Venediktova.* Lessons for the Literature Scholar from William James (Review of *William James and Literary Studies.* Cambridge, 2026)

311 *Gleb Kolomiets.* How the Linguistic Body Aches (Review of Zechner D. *The Violence of Reading.* Cham, 2024)

320 *Vera Milchina.* «Not Like a Normal Slavist…» (Review of Depretto C. *Littérature, sciences humaines, pratique diariste.* Paris, 2025)

326 *Martina Mecco.* Roman Jakobson in New York: The Reconsideration of Saussure and International Linguistics during World War II (Review of Testenoire P-Y. *Les cours de Roman Jakobson à l'École libre des hautes études.* New York, 1942–1946. Berlin, 2025)

332 *Yakov Slepkov.* «"Dad, is that a good novel?" — "No, it's a bad one."»: A Book on Viktor Shklovsky and His Family (Review of Gromov N., Pozdnyakova T. *The Shklovskys: A Family Chronicle.* Moscow, 2025)

337 *Mo Weishu*, *Meng Yaodeng*, *Xie Jin.* The Public Sphere as a New Research Perspective on the Study of Russian Art (Review of *The Study of Contemporary Russian Creative Public Sphere.* Beijing, 2023)

344 *Sergei Fokin.* Alexandre Kojève and Joseph Stalin: The Wiseman and his Tyrant (Review of Kojève A. *Sophia. T. I. Philosophie et phénoménologie.* Paris, 2025; Rambert N. *La conscience de Staline: Kojève et la philosophie russe.* Paris, 2025)

358 *Aleksandr Ulanov.* The Bounds of the Unnoticed (Review of Kleberg L. *Ivan Aksyonov and Russian Modernism.* Evanston, 2026)

363 *Andrei Ranchin.* Contemporary Online Journals in the Russian Federation Dedicated to Poetry: an Attempt at a Survey

378 New Books

395 *Pavel Glushakov.* K.M. Simonov's Previously Unknown Letter about the Publication of O.E. Mandelstam's «Poems» in the «Biblioteka Poeta» Series

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

400 *Vera Milchina.* International Conference «Translation and Commentaries» (The School for Advanced Studies in the Humanities, RANEPA, Moscow, October 3–4, 2025)

408 *Viktoria Vlasova.* Conference «XXII Sapgir Readings. The Sapgir Circle and Not Only: Problems of Poetics, Textology, Publication Practices of Russian Poetry from the Late 20th-Early 21st Centuries» (RSUH, Moscow, November 21–22, 2025)

425 *Sofya Zaytseva.* International Conference of the «Leningrad "Second Culture" in the Official and Unofficial Fields» (Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS, St. Petersburg, April 28–29, 2025)

437 Summary

441 Table of Contents

445 Our Authors

Our authors

Timur Atnashev
MSSES; PhD
timur.atnashev@gmail.com.

Olga Balla
Literary Critic, Essayist
gertman65@gmail.com.

Thomas Bedorf
University of Hagen, Professor
thomas.bedorf@fernuni-hagen.de.

Tatiana Borisova
HSE University (St. Petersburg), Senior Researcher; PhD
tyuborisova@gmail.com.

Peter Budrin
Queen Mary University of London, Department of Comparative Literature, Research Fellow; DPhil., University of Oxford
p.budrin@qmul.ac.uk.

Alexey Chudinovskikh
Poet, Digital Artist, Film Critic
apartbrut@mail.ru.

Mikhail Dorogov
HSE University (St. Petersburg), School of Humanities and Arts, Master's student, Research Intern
mkdorogov@edu.hse.ru.

Sergey L. Fokin
UNECON, Faculty of Humanities, Head of Romance Languages and Translation Department, Professor; Dr. habil.
serge.fokine@yandex.ru.

Nancy Fraser
New School for Social Research (New York), Professor; *New Left Review*, Member of the Editorial Committee
frasern@newschool.edu.

Pavel Glushakov
Independent Scholar; Dr. habil.
glushakovp@mail.ru.

Mikhail Kiselev
IHA UB RAS, Laboratory of Interdisciplinary Humanities Research, Head, Senior Researcher; PhD
mihail.a.kiselev@gmail.com.

Aleksandra Kiseleva
Writer, Curator
sandykiseleva@gmail.com.

Gleb Kolomiets
SPSIT, Senior Lecturer; PhD
gkolomiets@eu.spb.ru.

Ruslan Komadey
Independent Researcher
slovoslavie@mail.ru.

Ilja Kukuj
Ludwig-Maximilian University of Munich, Germany; Institute for Slavic Philology, Senior Lecturer; PhD
ilja.kukuj@lmu.de.

Martina Mecco
Université Libre de Bruxelles; Slavic Studies Scholar, Translator; PhD
martina.mecco@ulb.be.

Meng Yaodeng
Zhongnan University of Economics and Law, Department of Russian Language and Literature, Associate Professor; PhD
ydmeng2015@pku.edu.cn.

Vera Milchina
RSUH, Institute of Higher Humanities Research, Leading Researcher / Leading Researcher, SASH ISS RANEPA; PhD
vmilchina@gmail.com.

Mo Weishu
Hubei Normal University, School of Foreign Languages, Senior Lecturer; PhD
229585783@qq.com.

Nikolai Nakhshunov
New Literary Observer, Editor
nakhshunov.n@gmail.com.

Dmitry Nechiporuk
University of Tyumen, Department of International Relations, Foreign Regional Studies and Tourism, Associate Professor; PhD
d.m.nechiporuk@utmn.ru.

Pavel Nerler
HSE University, Center for Digital Archival Research, Leading Expert; Dr. habil.
pavel.polian@gmail.com.

Valerii Otiakovskii
New Literary Observer, Editor; PhD
valeriiotiakovskii@gmail.com.

Vadim Parsamov
HSE University, Leading Research Fellow, Professor
parsamovvs@gmail.com.

Nilokai Plotnikov
Ruhr-Universität Bochum, Seminar für Slavistik & Lotman-Institut, Researcher; Prof. Dr.
nikolaj.plotnikov@rub.de.

Aleksei Porvin
Poet, Critic
sensus.interni@gmail.com.

Andrei Ranchin
Lomonosov MSU, Professor / INION RAN, Leading Researcher; Dr. habil.
aranchin@mail.ru.

Evgenia Rits
Poet, Literary Critic
zerdv@mail.ru.

Irina Riznychok
Constructor University, Bremen, Germany; Postdoctoral Fellow
iriznychok@constructor.university.

Irina Sandomirskaja
Södertörn University, Professor Emeritus; PhD
irina.sandomirskaja@sh.se.

Alexey Savin
RANEPA, Professor / Moscow School of Management SKOLKOVO, Professor / TSU, Institute of Phenomenology, Director
savinae2018@gmail.com.

Evgeny Savitsky
Institute of World History, RAS, Senior Research Fellow; PhD
e_savitski@mail.ru.

Anna Shvets
Lomonosov MSU, Department of Theory of Discourse and Communication, Faculty of Philology, Senior Lecturer / HSE University, Faculty of Humanities, School of Philological Sciences, Senior Lecturer; PhD
av_shvets@phdphil.ru.

Yakov Slepkov
NLR, Department of Manuscripts, Leading Archaeographer
iakovslepkov@gmail.com.

Wasilij Szczukin
Jagiellonian University, Institute of Eastern Slavonic Studies, Professor; Dr. habil.
wszczukin@yandex.com.

Dmitrii Tsyganov
A.M. Gorky Institute of World Literature, RAS, Manuscript Department, Research Fellow / HSE University, Research Fellow
tzyganoff.mitia@yandex.ru.

Vladimir Turchanenko
Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS, Manuscript Department, Research Fellow; PhD
vladimir.turchanenko@mail.ru.

Aleksandr Ulanov
SSAU (Samara University), Associate Professor; Dr. habil.
alexulanov@mail.ru.

Igor Vdovenko
Russian Institute for the History of the Arts, Leading Researcher; PhD
igor_vdovenko@mail.ru.

Tatiana Venediktova
Lomonosov MSU, Faculty of Philology, Department of Discourse and Communication Studies, Professor and Chair; PhD
tvenediktova@mail.ru.

Viktoria Vlasova
HSE University (St. Petersburg)
viktoriavlasova547@gmail.com.

Tatiana Weiser
New Literary Observer, Editor / TU Dresden, Institute of Slavic Studies, Professor; PhD
tianavaizer@yandex.ru.

Xie Jin
Zhongnan University of Economics and Law, Department of Russian Language and Literature, MA Student
2861364948@qq.com.

Alexander Yurski
HSE University, Centre for Digital Social History Studies, Research Assistant; Faculty of Humanities, School of History, Lecturer; PhD Student
alj.yurski@gmail.com.

Sofya Zaytseva
Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS, Literary Museum, Collection Specialist
sophiaszaytseva@gmail.com.

Aleksandr Zhitenev
VSU, Professor; Doctor of Philology
zhitenev@phil.vsu.ru.

Editorial board

Irina Prokhorova	PhD (founder and establisher of journal)
Tatiana Weiser	PhD (editor-in-chief)
Valerii Otiakovskii	PhD (theory)
Kirill Zubkov	PhD (history)
Alexander Skidan	(practice)
Abram Reitblat	PhD (bibliography)
Vladislav Tretyakov	PhD (bibliography)
Nikolai Nakhshunov	M.A. (chronicle of scholarly life)
Nadezhda Krylova	M.A. (executive editor)

Advisory board

Konstantin Azadovsky
PhD

Henryk Baran
PhD, State University of New York at Albany, professor

Evgeny Dobrenko
PhD, Universitá Ca'Foscari Venezia, professor

Tatiana Venediktova
Dr. habil. Lomonosov Moscow State University, professor

Elena Vishlenkova
Dr. habil. HSE University, professor

Tomáš Glanc
PhD, University of Zurich, professor / Charles University in Prague, professor

Hans Ulrich Gumbrecht
PhD, Stanford University, professor

Alexander Zholkovsky
PhD, University of South Carolina, professor

Andrey Zorin
Dr. habil. Oxford University, professor / The Moscow school of social and economic sciences, professor

Boris Kolonitskii
Dr. habil. European University at Saint Petersburg, professor / Saint Petersburg Institute of History, Russian Academy of Sciences, leading researcher

Alexander Lavrov
Dr. habil. Full member of Russian Academy of Sciences Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences, leading researcher

Mark Lipovetsky
Dr. habil. Columbia University, professor

Alexander Ospovat
University of California, Los Angeles; Research Professor

Pekka Pesonen
PhD, University of Helsinki, professor emeritus

Oleg Proskurin
PhD, Emory University, professor

Roman Timenchik
PhD, The Hebrew University of Jerusalem, professor

Pavel Uvarov
Dr. habil. Corresponding member of Russian Academy of Sciences. Institute of World History, Russian Academy of Sciences, research professor / HSE University, professor

Alexander Etkind*
European University Institute (Florence)

Mikhail Yampolsky
Dr. habil. New York University, professor

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.