Графомания. Литература и ее границы[1]

Данила Давыдов

Наивный автор как (не)графоман:

К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ ПОНЯТИЙ

Danila Davydov

Naive Author as a (Non-)Graphomaniac: Toward the Problem of Correlation of Concepts

Данила Давыдов (Государственный академический университет гуманитарных наук, кафедра теории и истории культуры и искусства, доцент; кандидат филологических наук) komendant3@yandex.ru.

Ключевые слова: графомания, персонажный автор, наивное письмо, примитив, примитивизм

УДК: 82.0+82.09+7.011+930
DOI: 10.53953/08696365_2025_193_3_263

В статье рассматривается история понятия «графомания» и предлагается рабочая версия типологии тех явлений литературы, которые обозначались этим понятием, а также рядом других, отчасти синонимичных. Так, «графоманом 1» предлагается называть «персонажного автора»; «графоманом 2» — порожденное психиатрическим дискурсом представление о маниакальном сочинителе; «графоманом 3» — обыденное представление о бесталанном, но активном стихотворце; «графоманом 4» — порожденный советской литературной системой феномен безликого стандартизованного писателя и его аналог в современной сетевой среде.

Danila Davydov (PhD; State Academic University for the Humanities, Department of Theory and History of Culture and Art, Associate Professor) komendant3@yandex.ru.

Key words: graphomania, character author, naive writing, primitive, primitivism

UDC: 82.0+82.09+7.011+930
DOI: 10.53953/08696365_2025_193_3_263

The article examines the history of the concept of “graphomania” and proposes an operational version of the typology of literary phenomena that have been designated by this concept, as well as a number of other partially synonymous concepts. Thus, it is proposed to call “graphomaniac 1” a “character writer”, “graphomaniac 2” the idea of a manic writer generated by psychiatric discourse, “graphomaniac 3” the common idea of an untalented but prolific poet, “graphomaniac 4” the phenomenon of a faceless standardized writer generated by the Soviet literary system and its analogue in the modern online environment. Furthermore, various aspects of the problem of naive writing are considered: the difference

1 Статьи, составившие этот тематический блок, первоначально прозвучали в виде докладов на онлайн-конференции «Графомания. Русская литература и ее границы», организованной Константином Богдановым и Ярославой Захаровой 7—10 октября 2024 года и проводившейся при поддержке издательского дома «Новое литературное обозрение» с трансляцией на каналах издательства.

Далее рассматриваются различные аспекты проблемы наивного сочинителя: различие между примитивом и примитивизмом, вопрос об отличиях в бытовании наивного и примитивистского творчества в визуальном и словесном искусствах, связь проблематики примитива с постколониальным контекстом. Показываются как принципиальные отличия в способах существования наивного автора и графомана, так и возможные корреляции между отдельными вариациями примитива и графомана.

between primitive and primitivism, the question of the differences in the existence of naive and primitivist creativity in the visual and verbal arts, the connection of the problematics of the primitive with the postcolonial context. It shows both the fundamental differences in the modes of existence of the naive author and the graphomaniac, as well as the possible correlations between individual variations of the primitive and the graphomaniac.

Пытаясь описать черты, роднящие или отличающие «графоманию» и «наивное письмо», натыкаешься на множество препятствий, связанных с неоднозначностью этих понятий, противоречивостью существующих трактовок и постоянно возникающим неразличением бытового и терминологического их использования. При этом зоны неопределенности, стоящие за каждым из понятий, не просто не совпадают, но подчас принадлежат к принципиально разным полям (причем и семантическим, и социальным). Тем не менее очевидны и зоны схождения между ними; в них возникает своего рода интерференция, подчас довольно существенно влияющая на восприятие того или иного текста или автора.

Графоман — лишь одно из обозначений, причем довольно поздних и локальных, которые применяются по отношению к «дурным» поэтам, но не всяким, а наделенным некоторыми дополнительными свойствами, которые располагаются, условно говоря, между литературно-полемическим и психиатрическим дискурсами и имеют тенденцию накладываться друг на друга. В античной традиции известны Бавий и Мевий, о которых писали Вергилий (Buc. III, 90—91) и Гораций (Ep. X). В новоевропейской литературе эти имена оставались нарицательными, их можно встретить у Александра Поупа, Джона Драйдена или графа Роскоммона[2]; широко пользуются этими именами и русские поэты, от Ивана Дмитриева до Василия Курочкина[3]. Нарицательными

2 У последнего см., например: «Иначе вы, Вергилием начав, / Закончите как Мевий-костоправ. / Мерзавец этот (чьи стихи забыты / Совсем, хоть выйти он хотел в пииты) / Пел тоже Трою, стёртую во прах, / В своих блевотных и тупых стихах; / Шумел он много на предмет Марона, Но, чуть к стихам шло дело, эпигону / Так приходилось тужиться, что лишь / Шёл пар, пока гора рожала мышь» (пер. И. Кутика) [Роскоммон 2023: 702].

3 Обращение последнего к данному топосу особенно замечательно. В 1816 году князь Петр Вяземский пишет «К перу моему», вариацию на седьмую сатиру Буало. В этом стихотворении, включенном в широкий полемический контекст, возникает и имя Бавия. Спустя несколько десятилетий, в 1961-м, Курочкин, который не мог не знать этого текста Вяземского, реагирует на празднование 50-летия творческой деятельности старшего поэта, отождествляя уже того с Бавием: «Я — воплощенное преданье, / Пиита, выслуживший срок, / Поэтам юным — назиданье, / Поэтам в старчестве — упрек. / Я протащил свой век печальный, / Как сон, как глупую мечту, / За то, что тканью идеальной / Порочил правды красоту» («Стансы на будущий юбилей Бавия» [Поэты «Искры» 1955: 175]). Помимо очевидного противостояния поэта-демократа реликту аристократического направления в словесности, здесь интересен более общий механизм, подобный тому, что подпитывал репутацию графа Хвостова: «В 1830-е годы “долгоживотность” (как выразился один автор) Хвостова казалась младшим современникам неприличной, если не кощунственной» [Виницкий 2017: 136]. У Курочкина также см. «Эпитафию Бавию».

могли становиться и имена более современные, к примеру Жан Шаплен[4]. Бен Джонсон вводит слово *poetaster*, восходящее к Эразму[5], в одноименной сатирической комедии (1601)[6] противопоставляя «подлинного поэта Горация» и напыщенного бездарного стихотворца Криспина. Алексис Пирон в комедии «La métromanie» (1738) изображает фигуру обуреваемого страстью к стихотворчеству поэта Дамиса; слово «метроман» на некоторое время вошло в обиход, в том числе широко использовалось в России в литературной полемике. Разумеется, постоянно встречались и менее оригинальные определения («рифмоплет» и т.д.); скажем, у Буало по отношению к такого рода стихотворцам используется слово *rimeur*.

Ничтожность дарования в соединении с большими амбициями — лишь одна сторон подобных персонажей; другой стороной оказывается одержимость самим процессом письма. Еще Гораций завершающий фрагмент «Послания к Пизонам» («Наука поэзии») посвящает как раз таким одержимым (причем этот фрагмент на контрасте следует сразу за описанием строгой рациональной критики поэтических неудач)[7]; примеры этого поэтического типа можно найти у Катулла и Марциала. В то же время античная традиция знает неоплатоническую концепцию furor poeticus, поэтического воодушевления (или восторга), воскрешенную в ренессансную эпоху. В «Поэтическом искусстве» Буало

> тип неистового стихотворца не носит сугубо сатирического характера. ...к горацианской дихотомии *одержимые/здравомыслящие* поэты добавлен третий тип — *холодные* писатели (froid écrivain; IV, 38), чья «ледяная муза» (muse... froide et glacée; II, 46) опаснее горячки рифмачей. В литературной иерархии Буало на последнем месте стоит не неистовый стихотворец, а холодный автор, не знающий творческого восторга [Мазур 2009: 146][8].

Можно говорить о двойственном отношении к «неистовым стихотворцам»; если «poetaster» — однозначно негативный образ, то «метроман» (уже у самого Пирона) предстает фигурой не столь одномерной и обладающей плавающей семантикой.

---

4 Ср. у Пушкина объединение античной и современной фигур «дурного поэта»: «Пусть будет Мевием в речах превознесен — / Явится Депрео, исчезнет Шапелен» [Пушкин 1950: 194].

5 См.: Oxford English Dictionary (https://www.oed.com/dictionary/poetaster_n?tab=etymology (дата обращения: 24.01.2025)).

6 По-русски название передается обычно как «Стихоплет» (см., например: [Ромм 1958]), что мне представляется малоудачным, так как утрачивается семантика суффикса. Скорее стоило бы переводить «поэтишка».

7 «Словно тот, кто коростой покрыт, или болен желтухой, / Или Лишился ума, иль наказан гневливой Дианой, / Именно так ужасен для всех поэт полоумный — / Все от него врассыпную, лишь по следу свищут мальчишки <...> / Так от ретивых поэтов бегут и ученый и неуч; / Если ж поймает — конец: зачитает стихами до смерти / И не отстанет, пока не насытится кровью, пиявка» (пер. М. Гаспарова) [Гораций 1970: 394—395].

8 Курсив оригинала. Исследовательница показывает, что такая двойственность происходит из двойной ориентации Буало: на «Искусство поэзии» Горация и на трактат Псевдо-Логина «О возвышенном» (в другом переводе «О высоком»), с французского перевода которого (1674) «началась реабилитация идеи энтузиазма в европейской эстетике» [Мазур 2009: 148].

При этом появление образа «дурного поэта» часто обусловлено литературной и/или идеологической борьбой, начиная с тех же Бавия и Мевия[9]. Так, репутация Шаплена стала результатом борьбы внутри классицистического движения, Джонсон в ходе «войны поэтов» (или «войны театров») создал образ своего «поэтастера» Криспина, который отсылал к фигуре поэта Джона Марстона[10], и т.д.:

> История литературы убедительно свидетельствует о том, что бавиями и мевиями не рождаются. Их выбирают или назначают более удачливые современные поэты и критики из числа литературных неудачников. Их «канонизирует» молва. Почему тот или иной стихотворец получил у современников и потомков репутацию Бавия — вопрос, что называется, индивидуальный [Виницкий 2017: 20].

В то же время не менее важным является и конструирование внутри литературного сообщества не просто негативного образа того или иного автора, но и его канонизация как образцового в этом своем негативном качестве, способном принимать поистине грандиозные масштабы. Обыкновенно для такого рода канонизации недостаточно специфических черт поведения, неудачной позиции, занятой в литературной борьбе, или собственно «дурных», на взгляд современников, текстов; требуется сложение нескольких факторов, которые в результате приобретают принципиально новое качество. При этой операции происходит стирание границ между имплицитным и эксплицитным субъектом письма, а также и внетекстовым поведением автора. Так, репутация Уильяма Макгонаголла рождалась из соединения мегаломании с аффектированными манерами поэта и собственно его обескураживающими современников текстами. Архаизм поэтики Тредиаковского, подчеркивавшийся еще в XVIII веке, для XIX-го был неприемлемым, но значим был и бытовой образ поэта[11].

При этом сложившийся целостный тип явственно отличен от биографического автора. Самым ярким здесь оказывается случай Д.И. Хвостова, когда негативная канонизация явно перерастает саму себя, порождая целый миф о графе Хвостове, в котором различимы отнюдь не только и даже не столько негативные черты. Уникальность фигуры графа Хвостова в его мифологизированном облике объяснялась по-разному. Еще Ю.Н. Тынянов писал о специфической игре, в которую были вовлечены не только оппоненты Хвостова, но и он сам[12].

---

9 «Причиной их дурной репутации могла быть как политика, так и личная неприязнь. Вергилий и Гораций были сторонниками Августа во время гражданской войны, в то время как Бавий и Мевий, возможно, были сторонниками Антония» [Herren 2001: 10]. На эту работу ссылается и Илья Виницкий в важной для рассматриваемой темы книге: [Виницкий 2017].

10 «Мы знаем это из-за любви Криспина к необычным и самобытным словам… которые Марстон придумал или использовал в своих более ранних произведениях. Более того, хотел того Джонсон или нет, но, по крайней мере, некоторые из его современников воспринимали друга Криспина (и коллегу-поэта) Димитрия как портрет драматурга Томаса Деккера, а образ Горация — как портрет самого Джонсона» [Yearling 2016: 5].

11 «К концу 1860-х годов… сложилась литературная репутация Тредиаковского как “смешного” поэта (читай: поэта абсурда), чье стихотворчество осталось за пределами литературного канона, но чьи теоретические построения сохранили свою актуальность и оказали определенное влияние на литературный процесс. При этом биография Тредиаковского и его публичное поведение воспринимались как пример морального конформизма» [Немировский 2024: 170].

12 «Хвостов нужен был как стержень, как герой развития особой системы пародического стиля» [Тынянов 1977: 304]. См. также далее: [Там же: 305].

По Марку Альтшуллеру, Хвостов, последовательно отстаивая поэтику классицизма, оказался не понят современниками, видевшими за его последовательностью художественного метода только бессмыслицу[13]. Илья Виницкий видит в фигуре Хвостова реализацию некоторого требования культуры его времени:

> Русской литературе так называемого золотого века поэзии *необходим* был свой антипоэт, и этот антипоэт должен был быть единственным в своем роде. На его роль современники «пробовали» разных сочинителей (тот же Тредиаковский, Бобров, Шаховской, Шаликов, позднее прозаик Орлов), но стал им «классик»-долгожитель Дмитрий Иванович Хвостов, оказавшийся одинаково удобной мишенью для всех поэтических партий этой эпохи [Виницкий 2017: 20][14].

Эти наблюдения резонны, но наиболее значимой все же представляется указанная Тыняновым сконструированность мифа о графе Хвостове и вовлеченность в это конструирование обеих сторон; однако при всей исключительности хвостовского феномена его особое положение, как мне представляется, связано не столько с внутренними его свойствами, сколько с тем, что хвостовский миф наложился на другой миф — о золотом веке русской словесности, в которой все носило исключительный и превосходный характер (поэтому, возможно, столь трудно дается восстановление репутаций авторов, «вымытых» из этого мифа, вроде В.Г. Бенедиктова)[15].

Во всех этих случаях возникает то, что Тынянов называл «пародической личностью», но что, на мой взгляд, вернее было бы назвать «персонажным автором»[16] (возвышенная вариация такой фигуры — «поэт-пророк»; при этом

---

13 «Таким образом, становится ясным, что все нарушения общепринятых представлений, все то, что казалось читателям-современникам проявлением скудоумия несчастного графомана, на самом деле является художественным приемом. Каждая нелепость, если рассматривать ее с точки зрения внутренней системы хвостовской басни, становится функционально действующей: намеренно просторечной безыскусностью. Если даже ее нельзя счесть художественно необходимой, то, во всяком случае, она внутри системы становится понятной и логически обусловленной» [Альтшуллер 2007: 204].

14 Курсив оригинала. См. далее: «Между тем русский антипоэт… оказался совсем не похож на своих европейских и русских собратьев. Над Хвостовым смеялись не так, как над Бавием, Мевием, Тресотином, Шапеленом, Тредиаковским et tutti quanti. Хвостов воспринимался современниками не столько как отвратительная карикатура на высокого поэта, сколько как комический спутник, незадачливый трикстер или гротескный двойник истинного автора, будь то Державин, Дмитриев, Карамзин или Пушкин. Более того, общим местом русской хвостовианы стало утверждение, что в каждом из поэтов есть частица Хвостова. Поскреби любого и убедись: те же амбиции, суетность, страсть к бумагомаранию, многословие, культ поэзии, аристократическая спесь, желание славы и поэтического бессмертия» [Виницкий 2017: 21].

15 Говоря о различии между биографическим автором и его мифологизированной ипостасью, стоит вспомнить и о том, что и Тредиаковскому, и Хвостову приписывались тексты, ими не сочиненные (при этом эти тексты часто в глазах публики наиболее отчетливо характеризовали автора, который их при этом не писал. О «Псевдо-Хвостове» см., например: [Альтшуллер 2007: 211]; о «Псевдо-Тредиаковском» см.: [Успенский 2012: 462—490].

16 Я заимствую это понятие из терминологии московского концептуализма: «ХУДОЖНИК-ПЕРСОНАЖ — фигура посредника между автором произведения и его зрителем. Термин введен С. Гундлахом в 1983 г. … Концепция разработана И. Кабаковым. <…> Далее расширение дискурсивной “партитуры” персонажности имело еще два этапа: в 1988 г. в диалоге И. Кабакова и А. Монастырского “Зритель-персонаж”, 1988… Кабаков ввел термин “зритель-персонаж”, а в 1989-м в диалоге И. Бакштейна и

сниженная и возвышенная вариации не вполне уравниваются при сравнении по модулю, так как сниженная версия включает ряд качеств возвышенной, пускай и в искаженном виде, обратное же неверно). Персонажным автором его делает то, что отделившийся от биографического автора образ функционирует в культуре примерно на тех же основаниях, что и физически не существующий, но представленный в литературе автор с очерченным корпусом текстов, самый яркий пример чему, конечно же, Козьма Прутков, и персонаж текста, в культурном своем бытовании обретший самостоятельность, подобно капитану Лебядкину (замечу, что Тынянов называл «пародической личностью» и Хвостова, и Пруткова [Тынянов 1977: 303, 309]). Прецеденты такого рода штучны[17], за ними всегда стоит ряд недовополощенных персонажных авторов (вроде добролюбовских Конрада Лилиеншвагера, Якова Хама или Аполлона Капелькина), которые остаются явлениями исключительно пародийными[18]. Пародийность же персонажных авторов является лишь частью их облика, хотя и важной. Особенное значение тут приобретают взаимосвязи между «реальными» и «виртуальными» персонажными авторами (скажем, Тредиаковским или А.Е. Анаевским как отчасти прототипами капитана Лебядкина [Немировский 2023; 2024]).

Это устойчивая модель, которую можно обозначить «графоман 1» (помня о том, что само понятие графомании входит в широкий обиход позже, нежели сформировался мифологический образ, например, того же графа Хвостова). Именно на нее ориентировались многие авторы XX века, создавая свои варианты трансгрессивного персонажного авторства и говоря о своем расположении к графу Хвостову, Козьме Пруткову или капитану Лебядкину. Обратно, это позволяет прочитывать «трансгрессивных персонажных авторов» сниженного типа сквозь модернистскую, авангардную или постмодернистскую картину мира, тем самым «реабилитируя» их[19].

А. Монастырского “Для журнала ‘Искусство’” А. Монастырским были введены понятия “критик-персонаж” и “идеолог-персонаж”» [Словарь терминов 1999: 93—94]. Рассмотрение связи концептуалистской персонажности с более ранними ее примерами нужно проводить отдельно.

17 Уникальность этих обретших самостоятельность виртуальных личностей хорошо описал Владислав Ходасевич (далеко, впрочем, не всегда способный воспринимать поэтику такого рода, особенно если речь шла о его современниках): «*Комизм* Пруткова основан на том, что у него низкое и нелепое содержание облечено в высокую поэтическую форму. *Трагикомизм* (Курсив оригинала. — *Д.Д.*) Лебядкина — в том, что у него высокое содержание невольно облекается в низкую форму. Прутков в совершенстве владеет формой — и мелет вздор. Лебядкин высказывает святейшее, что в нем есть, и нечто объективно поэтическое, — но чем более старается он подражать поэтическому канону и общепринятым в поэзии приемам, тем безвкуснее и нелепее у него это выходит» [Ходасевич 1996: 199].

18 В тыняновской терминологии — «пародийными псевдонимами» [Тынянов 1977: 309].

19 Так, М. Альтшуллер видит у Хвостова «странный, с гиперболизированными деталями, почти сюрреалистический мир, похожий на те чудовищные картины, которые мы гораздо позднее найдем в странных композициях Сальвадора Дали или Михаила Шемякина» [Альтшуллер 2007: 204], — и сравнивает его поэтику с обэриутской. А.А. Кобринский, возражая на это, отмечает, что «вряд ли стоит сомневаться в том, что Хвостов, в отличие от них, не ставил целью последовательное разрушение основных логических и языковых категорий» [Кобринский 2013: 9]; «В другой “басне” “Художник и Часы” Хармс сознательное разрушает сам жанр басни, элиминируя из нее такие признаки, как связность и логичность сюжета, а также принцип логического

В рамках фигуры «графомана 1» роль психиатрического дискурса скорее вспомогательна (тем более что сам набор установок, стоящий за этой фигурой, возникает до формирования позитивистской психиатрии). Собственно, как таковой психиатрический дискурс актуализирует сами понятия «графоман» и «графомания» начиная с середины XIX века. Именно в рамках этих представлений возникает «графоман 2». Принципиальное его отличие от «графомана 1» не только в прямой связанности с психиатрическим дискурсом, но и в большей социальности. «Графоман 1» всегда уникум, эксцентрическая и уникальная фигура, в то время как «графоман 2» представляет собой социальное явление. Можно было говорить о «бавиях» и «мевиях», но все равно речь шла о единицах; теперь же речь идет о социально-психологическом типе, об определенном виде душевной патологии.

Психиатрическое понимание графомании восходит к работе Чезаре Ломброзо «Гениальность и помешательство» (1-е изд. 1863; 3-е изд. 1877), в которой отдельная глава посвящена «маттоидам[20]-графоманам или психопатам»:

> Маттоидами-графоманами я предложил бы назвать разновидность, составляющую промежуточное звено, переходную ступень между гениальными безумцами, здоровыми людьми и собственно помешанными [Ломброзо 1892: 117].

Если доселе (в рамках модели «графомана 1») «дурного» поэта выделяла уникальная эксцентричность, то в рамках новой позитивистской программы «графомана 2» такого рода эксцентричность признается типической; если «графоман 1» по-своему интересен как персонажный автор, то «графоман 2» заведомо представляет только клинический интерес. Мишель Фуко писал:

> ...биологическая, анатомическая, психологическая, психиатрическая наука позволит незамедлительно распознавать в политическом движении тех, кто может быть действительно признан, и тех, кто подлежит развенчанию. Именно об этом Ломброзо говорил, описывая применения антропологии: антропология предоставляет нам возможность отличить подлинную революцию, всегда плодотворную и полезную, от мятежа и бунта, заведомо бесплодных [Фуко 2005: 189].

Но такое же распознание Ломброзо производит и в области художественного творчества:

вытекания морали из последнего. <...> Излишне, видимо, говорить, что сходство здесь лишь формальное: Хвостов не только не расшатывает жанр басни, но наоборот, твердо следует традициям, как он их понимает [Там же: 10]; «Ведь, в отличие от Хвостова, у Олейникова весь эстетический эффект существует только потому, что читатель постоянно ощущает стилистическую и внутрижанровую дисгармонию текста, она “торчит” буквально из каждого стиха. У Хвостова такого художественного единства, разумеется, нет, что наводит на размышления о причинах его эклектизма» [Там же: 11] (на мой взгляд, причины эклектизма Хвостова, в отличие от стройности эстетической системы Олейникова, довольно прозрачны: первый остается «персонажным автором» со всеми присущими такого рода типу авторства немотивированными провалами, тогда как второй остается последовательным примитивистом). В то же время Кобринский замечет: «Строго говоря, поведение Хвостова вполне адекватно классической модели авангардного поведения XX века. Принцип маски, которой поэт соответствует во всех областях жизни, поддерживается Хвостовым весьма последовательно» [Там же]. О связи поэзии капитана Лебядкина с художественными системами XX века см., например: [Улановская 1993].

20 От итал. *matto* — сумасшедший.

> Ненормальность писателей-маттоидов не всегда легко было заметить, если бы, при всей кажущейся серьезности и увлечении данной идеей, — в чем они обнаруживают сходство с мономаньяками и гениальными людьми, — к сочинениям их не примешивалось зачастую множество нелепых выводов, постоянных противоречий, многословия, бессмысленной мелочности и главным образом себялюбия и тщеславия, составляющих преобладающее свойство гениальных людей, лишившихся рассудка [Ломброзо 1892: 120—121].

Не меньшую роль в распространении психиатрического значения «графомании» сыграл Макс Нордау; его книга «Вырождение» (1892)[21], заостряющая и без того резкие положения Ломброзо, окончательно уравняла творчество и безумие; при этом само понятие «вырождения» воспринималось как применимое в первую очередь к текущему положению дел, в том числе в литературе. При этом именно Нордау делает акцент на центральных явлениях модерной культуры:

> Великий поэт символистов, их первообраз, вызывающий удивление и подражание, давший им, по их собственному признанию, сильнейший импульс, — Поль Верлен. Ни в одном человеке не находим мы такого полного сочетания физических и психических признаков вырождения, как в нем; я не знаю ни одного писателя, на котором можно было бы проследить так отчетливо, черта за чертою, клиническую картину вырождения: вся его наружность, его жизнь, его образ мыслей, мир его представлений, его способ выражения — все подходит под эту картину [Нордау 1894: 122].

Или:

> Таким образом, мы видели, что символизм, как и прерафаэлизм, у которого он заимствовал свое настроение и некоторые лозунги, составляет не что иное, как одну из форм мистического мышления психопатов. Попытки некоторых сторонников этого движения осмыслить бормотание своих вождей и установить соответствующую программу не выдерживают даже поверхностной критики и оказываются простыми бреднями графоманов, лишенных не только чутья правды, но и здравого смысла [Там же: 149].

Впрочем, объектом диагностирования Нордау становится и Лев Толстой; если Ломброзо после визита к писателю «признал, что ошибался в своих предположениях о болезненности Толстого, его последователь Макс Нордау, никогда не видевший писателя, продолжал находить в нем патологию» [Сироткина 2008: 105]. Так, он писал: «…все умственные особенности, характеризующие Толстого, представляют собою не что иное, как хорошо известные и прочно установленные признаки вырождения высшего порядка» [Нордау 1894: 176].

Радикализм Нордау устраивал не всех трансляторов психиатрического дискурса. Первичным моментом расхождения стало творчество признанных классиков: Гоголя, Достоевского, Мопассана. Даже находя у классиков патологические черты, носитель психиатрического дискурса находит для них и слова оправдания (как В.Ф. Чиж в отношении Гоголя)[22]. Жанр патографии при

---

21 О концепции «вырождения» в отношении русской литературы см.: [Николози 2019].

22 Например: «Относительно второй части “Мертвых душ” психиатр может сказать весьма немного; ослабление творчества в этом произведении так ясно, что не возбуждает сомнений, и только болезнию можно объяснить это печальное явление. Гоголь

таком ракурсе не предполагает обращения к понятиям вырождения в понимании Ломброзо и Нордау, речь о графомании не идет:

> Изучение болезни Гоголя, так же как и болезни Ницше, приводит к заключению, что гениальные люди и в болезни отличаются от обыкновенных людей. Ломброзо был вполне прав, указав на тот факт, что многие великие люди страдали душевной болезнию, были наделены психопатической организацией. Но великие люди, насколько мы можем судить по тем далеко неполным и не совсем точным сведениям о их жизни, какими мы обладаем, страдали своеобразными душевными заболеваниями, весьма отличными от тех, какими заболевают обыкновенные люди [Чиж 1904: 215].

В этой «вторичной канонизации» «великих авторов» носители психиатрического дискурса, вроде бы говорящие изнутри позитивистской парадигмы, воспроизводят романтическую модель, перенося ее из мира морали (по пушкинской формуле: «Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы, — иначе») в мир душевного здоровья / болезни.

При этом, разумеется, данный дискурс не подразумевал столь же лояльного отношения ни к новейшим художественным течениям, ни к рядовым пациентам. В первом случае представители разных поколений психиатров отвергают разные поколения художников-новаторов: если мишенью, скажем, Г.И. Россолимо становятся широко понимаемые «декаденты» (Верлен, По, Метерлинк, Киплинг, Ибсен)[23], то в следующем поколении речь идет уже о футуристах, которым посвящена довольно обширная психиатрическая и квазипсихиатрическая литература[24]. Подобный ракурс психиатрического дискурса выходит за пределы собственно клинических оценок и становится более об-

---

писал это незаконченное произведение в том возрасте, когда у здоровых людей духовные силы достигают наивысшего развития, и потому только болезнь могла так неблагоприятно повлиять на художественную деятельность великого сатирика» [Чиж 1904: 134]. См. также: [Баженов 1903].

23 «А литература последнего времени, поэзия, беллетристика, драма? Разве вы не замечаете, как в ее чистые струи все чаще и чаще вливаются ручьи, несущие нечто, ничего общего не имеющие ни с сущностью, ни с задачами ее? Разве пресловутое литературное декадентство и символизм с преобладанием сюжетов из сферы больной души, с изощренной словесной иллюстрацией маловажных индивидуальных и случайных, чувств и настроений, с обезличением творений в интересах хитросплетенных сочетаний мертвых слов и музыкальных звуков, не есть то же, что и некоторые течения в современной живописи, не напоминает ли, вернее, тех ламентаций и рифмований, которые с утра до вечера раздаются под сводами домов для умалишенных с их характерными чертами: неологизмом, аллитерацией, эхолалией, копролалией, рабашажем?» [Россолимо 1901: 42]. «Рабашаж» — от фр. *rabâchage*, повторение, пережевывание одного и того же.

24 Из наиболее заметных сочинений этого рода, посвященных футуризму, см.: [Вавулин 1913; Закржевский 1914; Радин 1914]. Следует отметить, что это дискурс продолжает существовать, но окончательно обособился от поля литературы (чего не было в эпоху господства психиатрического дискурса. Иосиф Зислин остроумно замечает: «...то, что принималось за авангардизм сто лет тому назад, для диагноста осталось таким в области заумного, непонятного, вычурного и, отсюда, столь клинически подозрительного. Доказательством может служить схожесть психиатрических подходов и диагнозов при анализе творчества и поведения авангардистов... на протяжении последних ста лет» [Зислин 2023: 294], находя стиль анализа того же Е.П. Радина вполне сопоставимым с современными патографиями.

щим, проникая в журналистику, публицистику и т.д. Автор-новатор предстает графоманом («графоманом 2») в резко негативном обличии: он либо мошенник, либо умалишенный (а порой и то и другое вместе).

Если Ломброзо понимал графоманию довольно расширительно, то, начиная с Нордау, понятие графомана соотносится (вполне в соответствии с внутренней формой слова) именно со словесностью, в случае же других искусств используются иные понятия. Если же дело идет о письме (и шире, вообще творчестве), то постепенно, войдя в широкое словоупотребление, понятие графомании перестало быть обязательным при описании словесных опытов обычных пациентов; психиатрическая «графомания 2» заложила основу для вычленения расхожего и бытового понятия «графомания 3», уже практически совпадающего с современным интуитивным и дорефлексивным консенсусом носителей языка.

«Темная», негативная вариация образа «графомана 2» не отменяет того, что параллельно возникают и нейтральная, и «светлая», апологетическая вариации.

С одной стороны, в рамках авангардного поведения негативное «внешнее» восприятие футуристических, дадаистических и т.д. акций оказалось как раз наиболее релевантной реакцией[25]; это вполне соответствует известному тезису М.И. Шапира о прагматике авангарда:

> Не приемлющий авангарда обыватель есть его самый адекватный читатель, слушатель, зритель — творчество авангардистов в первую очередь обращено к нему и сохраняет свое авангардное качество только до тех пор, пока продолжает вызывать его активное неприятие (более того, именно в этом неприятии и состоит оправдание авангарда) [Шапир 1995: 137].

В этом свете постулированное Л.Г. Пановой «несолидарное» чтение авангардных текстов [Панова 2017] предстает не столько их деконструкцией, сколько возвратом к «продуктивному непониманию», действенным способом извлечения авангардных текстов из культурного мемориала (вне зависимости от целей, которая ставила сама исследовательница).

С другой же стороны, внутри собственно авангардного круга возникает внутренний культ «возвышенных безумцев», авторов, чье девиантное поведение заметно выделяется даже в авангардной среде, где измененное по отношению к «норме» поведение привычно. Таковы, скажем, Велимир Хлебников в кругу «Гилеи», Артюр Краван для раннего сюрреализма, в определенном смысле Тихон Чурилин и Антонен Арто. Перед нами, как ни странно, вновь

---

25 «В функциональном смысле претензии на безумие служили элементом декларативного оформления футуристического искусства и одновременно развлекательным приемом: ярлык «безумцев» обеспечивал футуристам общественное внимание. Эта условность хорошо осознавалась наиболее проницательными критиками, читателями и зрителями — и с точки зрения самих футуристов должна была оставаться таковой. <...> Газеты и журналы становились в этом контексте равноправными участниками футуристической игры, балансируя между диктуемой футуристами условностью и нарушениями установленного кода, к которым относились недвусмысленные обвинения футуристов в сумасшествии. Пресса, в частности, охотно связывала с футуризмом всевозможные хулиганские выходки и случаи умопомешательства, в действительности не имевшие ничего общего с авангардным искусством» [Шаргородский 2011: x—xi].

«персонажные авторы» — в их возвышенной версии, которая извне, при «несолидарном» восприятии вполне может быть инвертирована и привести к проступанию «графомании 1» в эпоху «графомании 2». Собственно, такое наложение двух типов вполне возможно и без всякой инверсии, в рамках известного уже сценария литературной борьбы; неудавшиеся попутчики или конкуренты модернистских и авангардных движений практически сразу могут обрести репутацию «персонажного автора» в его сниженной версии: таковы случаи Александра Емельянова-Коханского и Сергея Нельдихена. В этот же ряд ситуаций можно включить и сознательное или нет «неузнавание» художественной стратегии того или иного из иной профессиональной страты, примеров чему множество; ограничусь лишь известным сюжетом «непонимания» Ходасевичем поэтики Николая Заболоцкого[26]. Наконец, в этот ряд могли бы встроиться «настоящие», с устойчивой репутацией, «графоманы», такие как Виктор Колосовский, Павел Горгулов или Голубчик-Гостов[27] (называю только тех, кто обрел некое посмертное литературное существование), оказавшиеся в зазоре между образами «графомана 1» и «графомана 2» (и тем самым, отмечу, забегая вперед, более всего из всех упомянутых доселе приблизившиеся к типу «графомана 3», то есть графомана в современном обыденном понимании; сближение это, впрочем, отчасти внешнее, поскольку сформировались эти авторы в условиях совершенно иной культуры, нежели теперешняя).

Среди внешних по отношению к инновационной литературе носителей психиатрического дискурса возникли варианты если не солидарного, то сочувственного отношения к «низовому» неконвенциональному письму (и вообще творчеству) — в первую очередь в среде клиники. Во многом пионерскими оказались работы некоего Марселя Режа[28]; в книге «Искусство у безумцев» (1907) он пишет:

---

26 В знаменитой статье «Ниже нуля» Ходасевич пишет: «В советской России частное издательство уничтожено, поэтому все должно проходить через цензуру и редактуру советских чиновников. Настоящего понимания эти чиновники, разумеется, лишены, но все-таки они достаточно натасканы, благоразумны и осторожны для того, чтобы произведений, лежащих много ниже нуля, в казенные издательства и журналы не пропускать. За все время существования советской власти нечто разительное было напечатано только один раз — я имею в виду цикл стихов Заболоцкого, из которого отрывки приводились в “Возрождении” Гулливером. При этом все же еще не выяснено, не были ли эти стихи сознательною насмешкою над редакцией журнала, в котором они появились» [Ходасевич 1991: 597].

27 См.: [Голубчик-Гостов 2023; Колосовский, Колосовский 2021; Кудрявцев 1999; Ходасевич 1996: 227—233].

28 И. Сироткина пишет о предположении, что под этим именем мог выступать «врач Поль-Гастон Менье (1873—1957), которого остро интересовали проблемы, связанные с искусством, творчеством и сновидениями. <...> Анализируя образцы творчества душевнобольных, Режа/Менье пришел к выводу о существовании определенных стереотипных формул и их вариаций. Как и Ломброзо, он считал искусство душевнобольных более примитивной формой и низшей ступенью развития художественного творчества. Но если Ломброзо совершенно отрицал ценность такого искусства, считая его знаком дегенерации, или «атавизмом», Режа/Менье отнесся к нему с намного большим энтузиазмом» [Сироткина 2008: 83]. Между прочим, работы Режа были первопроходческими не только в области исследования творчества душевнобольных, но и в исследовании формульных текстов, в некоторой степени предшествуя «Морфологии сказки» Проппа и «устной теории» Пэрри — Лорда.

> Безумцы, настоящие, обладают чрезвычайно богатой литературой; к какому бы рангу они ни принадлежали, при условии, что они не пришли к чисто вегетативному существованию, не впали в окончательную немощь, способны доверить бумаге свои более или менее интересные замыслы [Réja 1907: 104].

В 1921 году появляется труд Вальтера Моргенталера «Душевнобольной как художник», посвященный творчеству Адольфа Вёльфли; в 1922-м публикуется богато иллюстрированная монография Ханса Принцхорна «Художественное творчество душевнобольных», широко, в отличие от книги Режа, прозвучавшая и заложившая основу целого направления в искусствоведении, а в 1926-м — книга П.И. Карпова «Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники», первая отечественная работа, в которой художественная продукция (и визуальная, и словесная) пациентов психиатрических клиник расценивалась не только с позиций симптоматических, но и с эстетических[29].

Таким образом, из недр психиатрического дискурса рождался дискурс аутсайдерского искусства [Суворова 2020: 68—69, 289, 291]. Однако это требует от меня перехода к иной стороне нашей большой темы.

Как можно было убедиться, поле графомании существовало задолго до появления самого понятия графомании; кроме того, даже популярность Ломброзо и Нордау была скорее континентальной, поэтому, распространившись, понятие «графомания» не стало общемировым. Светлана Бойм даже утверждала: «В американском толковом словаре слово “графомания” отсутствует, в то время как в русском и восточноевропейских языках оно остается популярным в течение всего XX века» [Бойм 2022: 229][30]. Наконец, очевидно, что понятие графомании в постломброзианском понимании касается почти исключительно области письма (не всегда, впрочем, эстетически мотивированного). Чем-то схожим с «графоманией 1» была бы, например, одержимость художника или музыканта (классическая литература предлагает нам «высокие» вариации такого рода моделей в «Неведомом шедевре» или «Докторе Фаустусе», но за ними не стоит устойчивый антропологический тип или мифопорождающий механизм). Для психиатрического дискурса «графоманом 2» мог быть не только производитель словесной продукции, но после Нордау никто не пишет о графоманах за пределами литературы (да и описываемый Нордау Вагнер тоже вполне может восприниматься как литератор); тот же Россолимо пишет о болезненности декадентских музыкантов и художников, однако не называет их графоманами. Аналогами «графомании 3» в других искусствах окажутся

---

29 Стоит отметить, что Карпову принадлежит и другая работа, «Творчество заключенных» (1929); это позволяет считать Карпова сторонником наиболее распространенного сегодня подхода к аутсайдерскому искусству, который предполагает охват не только душевнобольных, но и социальных маргиналов в более расширительном смысле. См. также: [Суворова 2020: 289].

30 В самом деле, «Оксфордский словарь английского языка» знает это слово, но предлагает ничтожное число контекстов. См.: Oxford English Dictionary (https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=Graphomania (дата обращения: 25.01.2025)). Англоязычная «Википедия» предлагает в первую очередь психиатрическую интерпретацию (с ссылкой на Нордау и причисленных им к графоманам Рихарда Вагнера и французских символистов), и лишь затем собственно литературную, причем контексты действительно восточноевропейские (Милан Кундера, Чеслав Милош): https://en.wikipedia.org/wiki/Graphomania (дата обращения: 25.01.2025).

либо некачественное, «плохое» творчество, «халтура», либо любительство; и то и другое явление не вполне совпадают с полем значений, ощутимых в самом понятии «графомания».

В случае той группы понятий, к которым я сейчас обращаюсь, также имеются ограничения и зоны смысловой неопределенности, при этом они лишь в малой степени пересекаются с аналогичными из поля графомании (именно об этом я говорил в самом начале работы). Речь пойдет о поле наива или примитива. Даже эта пара понятий не вполне синонимична; так, иногда говорится о «наивном искусстве» и «примитиве» как о явлениях пересекающихся, иногда «примитив» понимается как более общее понятие[31]. Учитывая максимальную гетерогенность рассматриваемых понятий и их сложный исторический путь (которого я могу лишь едва коснуться), для простоты понятия «наивного» и «примитивного» будут использоваться как практически тождественные. Это непростое решение среди прочих иных причин и потому, что довольно принципиальной является оппозиция «примитив», «примитивное» / «примитивизм»[32], «примитивистское»; пара к «наиву» и «наивности» хотя и существует («наивизм»), однако на практике используется редко и ощущается как избыточная.

Принципиальной областью расхождения примитива с графоманией оказывается видовая эстетическая соотнесенность. Многие исследователи отмечают разнообразие визуального примитива и примитивистских художественных реакций на него, но при этом относительную бедность или, по крайней мере, непроявленность словесных аналогов, хотя причины тому указываются различные. В монографической статье, посвященной примитивизму в мировом авангарде, говорится:

---

31 «Наивное искусство (Naive Art) — термин, относящийся к работам непрофессиональных художников, отображающих в своем творчестве сцены с людьми, животными и другими сущностями реального мира, иногда объединяемыми с вымышленными образами. Такие художники часто стремятся к статусу профессиональных творцов, черпая из академизма сюжеты и технику исполнения произведений. Наивные художники порой могут рассматриваться как искушенные любители, творчество которых граничит с профессионализмом» [Абакумов 2022: 72—73]; «Примитив (Art Primitiv) — термин, используемый в расширительном значении, подразумевающий всякое, в том числе художественное, сознание, в рамках которого мир и человек неотделимы друг от друга (primitivus — первый, первоначальный), а также искусство древних неевропейских цивилизаций, первобытное, средневековое, народное искусство, традиционное искусство Азии, Африки, Америки и Океании, детское творчество, иногда искусство душевнобольных. Примитив в конкретно-историческом смысле — это творчество мастеров, не прошедших профессиональной выучки академического толка, однако вовлеченных в общеевропейский художественный процесс XVII—XX вв. Примитив, в свою очередь, подразделяется на генетический, социально-этический и эстетический (А.В. Лебедев)» [Там же: 73].

32 «Примитивизм — творчество высокопрофессиональных мастеров, сознательно обратившихся к примитиву в поисках целостности, утраченной, по их мнению, современным “ученым” искусством. Примитивизм явился ответной реакцией цивилизованного западного общества на проявляемый интерес к примитиву со стороны европейского интеллектуала» [Там же]. Вообще, это классификация очень напоминает известную китайскую энциклопедию Борхеса, но некоторое первичное впечатление о наборе базовых понятий не столько о науке, изучающей наивное искусство, сколько о практике его оценки и экспонирования она дает (как и о царящем в этой области теоретическом хаосе при очень солидной практике изучения конкретного материала).

> В литературе предшествующих эпох примитивизм существовал лишь на уровне идей и сюжетостроения и никак не проявлялся в поэтике, в стиле, в способе работы со словом. Как представляется, именно авангардисты перевели примитивистскую идеологию в план эстетики и глубоко внедрили ее в художественную ткань произведения, утвердив новый способ художественного мышления, и в этом состоит главная особенность авангардистского примитивизма, наложившего отпечаток на всю литературу XX в. <...> Следует особо подчеркнуть еще один важный момент. Если еще на заре авангардизма понятие «примитивизм» стало применяться по отношению к изобразительному искусству (хотя такого оформленного направления не существовало), то в ту эпоху оно не применялось по отношению к литературе, и, наверное, многие авангардисты были бы глубоко возмущены самим фактом такого соотнесения. Если с некоторыми оговорками еще можно говорить о художниках и скульпторах-примитивистах, то к авангардным писателям и поэтам, за редчайшими исключениями (Л. Палее Матос), это определение не подойдет, поскольку в творчестве большинства из них уживались самые противоположные тенденции. Таким образом, примитивистская составляющая в литературе авангардизма вычленяется достаточно условно, на уровне отдельных образов, мифомотивов, эстетических установок, художественных приемов, не отрицающих ничего противоположного. В этом, кстати, одна из особенностей примитивистской составляющей в литературе авангардизма [Кофман 2010: 198].

Большую часть сказанного сложно оспорить[33], однако здесь присутствует скорее констатация, нежели анализ.

В предисловии к сборнику, специально посвященному литературному примитивизму, составительница пишет о том, что в литературоведении, в отличие от истории искусств, понятие примитивизма нельзя считать утвердившимся. Причина тому — история примитивизма, опиравшегося на артефакты аутентичных культур Африки и Океании, которые естественно схватываются взглядом, как и всякие визуальные объекты. В то же время незнание неевропейских языков не позволяло европейским авторам испытать влияние этих вербаль-

---

33 За исключением, пожалуй, того, что до авангарда примитивизм «никак не проявлялся в поэтике, в стиле; то крайне расплывчатое (и расширительное) понимание примитивизма литературы, которое демонстрирует А.Ф. Кофман, вполне может включать и “Песни Оссиана”, и многочисленные подражания народной поэзии у романтиков, и сказ Даля (Казака Луганского) и Лескова, и уже рассмотренные мной образцы персонажного авторства у Достоевского и того же Лескова (стихи капитана Повердовни в «Соборянах»), и диалог Блока с городским романсом, и сектантские тексты А. Добролюбова, и отдельные примеры из “Гимнов, песен и замыслов древних” Бальмонта (“Солнце создал Гром. Сказал: / ‘Будь!’ И прочь прогрохотал. / Солнце — светлая жена, / Громом в бурю создана. // Две ноги всего ей дал. / А ходить ей приказал. / Две ноги, и много рук. / Видишь, сколько их вокруг <...>” [Бальмонт 1910: 148]) и из «Снов человечества» Брюсова («Кенгуру бежали быстро, / Я еще быстрей. / Кенгуру был очень жирен, / А я его съел. // Пусть руками пламя машет, / Сучьям затрещать пора. / Скоро черные запляшут / Вкруг костра» [Брюсов 1973: 313], — впрочем, возможно, исследователь включает символистов в авангардную парадигму, хотя из текста этого не видно. Если уж доходить до крайностей, то даже в поэзии трубадуров можно встретить некое подобие заумного примитивизма: «Трубадур Пейре де ла Ка’ Варана передает грубость чуждой для романского слуха немецкой речи, вкладывая в уста немцам, чью речь он сравнивает с кваканием лягушек и лаем разъяренных псов, странные слова: Granoglas resemblan / Endir: broder, guaz» [Мейлах 1975: 42]. В ряд приводимых Кофманом примеров этот бы отлично вписался, но это бы нарушило устоявшиеся историко-литературные конвенции.

ных культур [Gess 2013: 1]. Это чрезвычайно узкое понимание примитивизма (и примитива, на который он ориентируется), задано довольно авторитетной западной интерпретационной традицией, вызывает у Гесс вполне законные возражения[34]. Она указывает на возможность расширения тех источников, на которые может опираться примитивизм: «...не только западноафриканское и океаническое племенное, но и другое неевропейское искусство, а также европейское народное искусство, искусство детей и душевнобольных и средневековое искусство». Интерес к

> примитивному искусству может быть лишь частью интереса к «примитивным» культурам в целом. Поэтому под примитивизмом следует понимать и те направления европейского искусства, которые не обязательно брали за образец определенные артефакты, но были вдохновлены «примитивным» мировоззрением [Ibid.: 2].

Такое расширение базы источников примитивизма, пишет Гесс, может быть гораздо лучше освоено литературоведением. (Здесь можно возразить, что, скажем, в отечественной исследовательской традиции автохтонный примитив как раз всегда был в центре внимания, что никак не помогает появлению единого исследовательского поля; языки искусствоведения, философии, фольклористики, литературоведения, социологии, антропологии даже при обращении к одному и тому же материалу редко оказываются совместимыми.)

Валерий Гречко, реагируя на то же предисловие Гесс, выдвигает свою гипотезу: глубинная причина большей освоенности примитивного материала визуальными искусствами заключается

> в том нерациональном, логическом стиле «первобытного» мышления, который противоречит дискурсивно-логическому модусу вербальных средств выражения,

---

34 В самом деле, для подражания той или иной экзотической литературной культуре совершенно не обязательно знать язык культуры, на которую ориентируешься, как показывают многочисленные примеры, от «Западно-восточного дивана» Гёте до многочисленных образов подражания японским хайку и танка. Разумеется, это подразумевает колониальную оптику, но она же присутствует и во многих образцах визуального примитивизма, часто связанного с поверхностным и покровительственным взглядом на «трибальные» артефакты. Современным исследователям примитивизма приходится очень четко проговаривать этот аспект проблемы, например: «В последние годы полезность термина “примитивизм” была поставлена под сомнение во многих кругах. Отчасти это является результатом негативного культурного подтекста, который приобрел корень слова “примитивный”, особенно в последние три-четыре десятилетия. <...> Сомнение в примитивизме также отчасти является результатом общей тенденции, даже среди ученых, смешивать слова “примитив” и “примитивизм”, когда оба они используются как описательные существительные, намекающие на “примитивные” государства или простые технологии. Вопреки этому я утверждаю, что примитивизм — это полезная идея, которая может быть эффективно применена в истории искусства и проявление которой обнаруживается как на стилистическом, так на психологическом уровне. Примитивизм опирается на идеализированное культурное Иное, и в этом смысле его культурные влияния однонаправленны. Однако с самого начала должно быть ясно, что условно примитивный субъект одной культуры, скорее всего, не придерживается своих собственных примитивистских убеждений; и нет ничего невозможного в том, чтобы две культуры смотрели друг на друга прямо и каждая считала другую более примитивной. Примером может служить отношение Японии к Европе и наоборот в XIX веке» [Rhodes 2008: 385—386].

> на которые опирается литература. Поэтому симультанные — в силу своей визуальной природы — формы пластических искусств могут быть без труда перенесены в современные условия, а сгущенные, логически и синтаксически не развернутые формы «примитивного» вербального творчества вступают в принципиальное противоречие с господствующим в современной цивилизации дискурсивным модусом вербальной коммуникации [Гречко 2017: 299].

Все эти соображения содержат вполне осмысленные идеи, но целой картины специфического места словесного примитива (и примитивизма) в культуре не дают. Выскажу ряд своих соображений, которые, впрочем, тоже не создают целостной картины, но могут заполнить некоторые лакуны.

В самой, думаю, содержательной из статей вышеупомянутого сборника Эрхард Шюттпельц предлагает взглянуть на три исследовательские традиции, которые он полагает возможным выделить при разговоре о литературном примитивизме [Schüttpelz 2013]. Первая связана с филологической школой 1930—1940-х годов, руководимой Артуром Лавджоем и Джорджем Боасом, в рамках которой предполагалось осуществить исследование всей европейской истории с позиции выделения различных типов примитивизма, возникающих в разные исторические периоды и в различных цивилизациях; основой такого изучения представала оппозиция природного и культурного, противопоставление примитивизма и прогресса; эта историко-идеологическая программа была реализована лишь частично. Вторую традицию Шютпельц связывает с миром арт-практик, с миром художников, кураторов и искусствоведов (замечу, что тут мы опять вернулись к проблеме различия визуального и словесного). Желание перенести наработки художественного опыта в пространство литературы, по Шютпельцу, не работает; по сути, требуется заново изобрести примитивизм в литературе, так как в ней не было такого стройного и последовательного развертывания концепций, дискуссий, аналитических обобщений и т.д. Шютпельц фактически говорит о том, что мир художественного примитивизма был континуален и целостен, а литературного, даже если и можно его проследить, — децентрирован и фрагментирован (что вновь возвращает нас ко многому уже сказанному). При этом возникает принципиальный вопрос: если мы хотим подходить к примитивистской литературе, ища аналогий в истории художественного примитивизма, то

> где искусство, в данном случае — поэзия, так называемых примитивов, которая стала бы образцом для эстетических замыслов и индивидуальной литературной работы? Задавая этот вопрос, мы сталкиваемся с тем, что образец современные писатели гораздо реже искали в «примитивной поэзии», чем в обращении к якобы «примитивному мышлению» [Ibid.: 16—17].

(Это тонкое замечание, ниже на него мною будет дан вариант ответа.) Исследователь видит наиболее перспективным третий подход, связанный с антропологией и этнологией, которые позволили бы наконец разобраться, что такое «примитивное мышление»; разумеется, под этнологическими и антропологическими разысканиями исследователь понимает отнюдь не обращение к трибальной культуре, а, напротив, преодоление «аллохронии», порождающей иллюзорную «примитивность» колониальной эпохи:

> Современными примитивистами следует называть только тех художников, писателей, композиторов, ученых и философов, для которых можно доказать, что они разработали или осуществили проект, в котором требование исключительности собственной генеалогии подтверждается возвратом к более универсальной — аллохронной, то есть «примитивной» — генеалогии [Ibid.: 24].

Возникает перспектива исследования внутрикультурного примитивизма (суеверий, пережитков прошлого, «антиквариата») в сопоставлении с другими культурами (в первую очередь тех стран, что прежде были колониями).

Эта нетривиальная работа, которой я уделил довольно много времени, симптоматична в разных отношениях. Поиск внутрикультурного «примитива», вопрошание о том, где находится примитив, на который будет ориентироваться примитивист, — все это напоминает об истоках дискурса о наивном в новоевропейской культуре. Его можно возводить к шекспировскому Калибану или монтеневским каннибалам, Джамбаттисте Вико и его первичной «Поэтической мудрости», вольтеровскому Простодушному или персам Монтескье, к идеям Руссо или Гердера, но очевидно, что дихотомия «природного» / «культурного» лежит в основе данного дискурса, она базальна для него, неустранима. Вслед за Шютпельцем можно, предположим, смотреть не без скепсиса на концептуальный каркас исследовательского проекта А. Лавджоя и Дж. Боаса, но, оставаясь в парадигме существующих представлений о примитиве/примитивизме, сложно так или иначе не оказаться заложником понятий и представлений конца XVIII — начала XIX века. Центральная для дискурса о примитиве работа «О наивной и сентиментальной поэзии» (1896) Фридриха Шиллера задает ту перспективу, в которой вопросы Шютпельца как европейского исследователя оказываются проявлением как раз сентиментальности, ищущей наивное уже не в прошлом и не в экзотических иных землях, а внутри себя.

При этом, скажем, при попытке обратить эту ситуацию на отечественную культуру мы сталкиваемся с проблемой внутренней колонизации, а следовательно, и с необходимостью демаркации между наивным и сентиментальным, между примитивом и примитивизмом. В отличие от западных авангардистов, российские в гораздо большей степени присваивали образы автохтонных примитивов (хотя я бы не абсолютизировал эту разницу), тем более что границы автохтонного и колониального здесь всегда оказывались очень подвижны. Я не собираюсь сейчас касаться этой темы, вокруг нее существует обширная литература. В рамках узко рассматриваемой здесь темы наиболее фундаментальная работа, связанная с проблемой вышеуказанной демаркации, принадлежит Оге А. Ханзену-Лёве [Hansen-Löve 2016], однако она ограничена периодом высокого модерна и исторического авангарда и не охватывает ряд феноменов не только последующих, но и отчасти параллельных.

Вопрос о соотношении изобразительного и словесного в примитиве/примитивизме, как ни странно, имеет к проблемам внутренней демаркации непосредственное отношение. На поверхности лежит ответ, связанный с прагматическим уровнем рассмотрения изобразительного искусства: оно так или иначе существует в рыночных условиях; галеристы, эксперты, аукционисты, коллекционеры, критики воспроизводят поле по законам, описанным Бурдьё. Примитивисты со времен исторического авангарда вписаны в «большой рынок» contemporary art, но и рынок собственно наивного искусства и даже аутсайдерского вполне существует, при том исключении, что сам художник да-

леко не всегда наделен в нем какой-либо агентностью, часто он отчужден от контроля за своими произведениями (однако и «серьезные» художники далеко не всегда в него вовлечены). При этом надо понимать, что, несмотря на все художественные революции, произведенные поп-артом, концептуализмом и т.д., произведение как объект остается ценностью. Рынок наивного искусства (да и примитивизма) в этом смысле особенно задействует принцип уникальности произведения, поскольку наивный художник и опять-таки до некоторой степени примитивист выступают чуть ли не единственными, кто может предложить современный художественный продукт, обладающий при этом беньяминовской аурой.

В случае со словесностью отличия очевидны: она не производит единичных материальных объектов, не имеет финансово обеспеченных рыночных перспектив (я не касаюсь, естественно, массовой литературы). На рынке символического капитала, порождаемого литературным полем, экспериментальные тексты, которыми вынуждены оставаться образцы примитивизма, также не могут занять сколько-нибудь значимые позиции. Ответ на вопрос Шютпельца, где тот примитив, на который будет ориентироваться примитивист, прост: он повсюду, но он не укладывается в представление о должном. Идеальный сентименталистский дикарь совершенно не похож на человека аутентичной культуры: он не хуже, но он нарушает конвенции. Вся эта ситуация давно описана в классической работе Н.Н. Козловой и И.И. Сандомирской:

> Проблема в том и состоит, что «наивное письмо» сопротивляется вписыванию в стройную картину. Получается, что никак иначе, кроме как в парадигме «высокая культура / народность», нельзя легитимировать само существование такого документа. Покоренный яркостью «человеческого материала» и желая сделать его достоянием гласности, Редактор, однако, не чувствует себя вправе напечатать текст без изменений [Козлова, Сандомирская 1996: 41].

«Производитель культурной нормы» жаждет прикоснуться к «подлинному», однако, столкнувшись с ним, не может согласиться на его существование в неизменном виде.

Здесь происходит разрыв с графоманией: «Наивное письмо отличается от художественной графомании. Последняя полностью остается в рамках указанных норм и самим своим существованием эти нормы утверждает и объективирует» [Там же: 40—41]. Однако возникает вопрос: с *какой именно* графоманией? Я прервал рассмотрение истории графомании на моменте перехода психиатрического дискурса в дискурс о наивном или об аутсайдерском. И здесь я уже второй раз в этом тексте вынужден сказать о некоторой уникальности отечественного культурного пространства; на сей раз речь не о внутренней колонизации, но о возникновении «графомании 4».

Евгений Добренко в известной работе [Добренко 1999] описывает «формовку советского писателя», который в ходе «литературной учебы» приобретает навыки советского литературного работника. Начинающие авторы, которых можно назвать «наивными» или же «графоманами 3», научаются пустотному, бесстильному письму, где нет места тем семантическим или стилистическим проколам и огрехам, что знакомы нам по всем прежде существовавшим типам графомании и которые, независимо от воли автора, могли вызывать эстетический интерес. Л.Я. Гинзбург писала:

> Существуют стихи не то что ниже, а вообще вне стихового уровня. И в краю безграничной раскупаемости книг — тучные их тиражи лежат нераскупленные на прилавках. Слова в них — и бытовые, и книжные — никак не трансформированы. Просто словарные слова, с которыми решительно ничего не случилось оттого, что они (по Тынянову) попали в единый и тесный ряд. Нет, все же случилось — механическая ритмизация не позволяет им с достоинством выполнять свое нормальное коммуникативное назначение [Гинзбург 1989: 324].

Именно «нетрасформированное» слово является единственным стилевым признаком (если это так можно назвать) «политико-эстетического проекта» «в рамках которого теория безличного творчества смогла наконец *состояться*. Более того, здесь был создал эффективно действующий механизм *воспроизводства* подобного вида творческой деятельности» [Добренко 1999: 467—468].

Носители нетрансформированного слова составляют основу «графомании 4». Заметим, она существует наряду с «графоманией 3» и реликтами 1-й и 2-й вариаций. В качестве примера подобного разнобоя приведу классификацию графоманов, предложенную Владимиром Абашевым (которому, как нестоличному филологу и литератору, видны как раз аутентичные области социальных взаимодействий)[35]: «*дервиши*» («Среди них встречаются гении — такие, как Хлебников. Дервиши порой открывают совершенно новые горизонты в искусстве поэзии, чаще — срываются в безумие»); «*импровизаторы*» («Как правило, это хорошо образованные люди с умным вкусом и чувством меры. Они пишут легко и много. Остроумные тосты, послания, рифмованные жизнеописания юбиляров делают их желанными гостями любого застолья. Они пишут и для себя, но знакомят с такими стихами только близких. У *импровизаторов* есть внутренний сторож — культура»); «*ушибленные литературой*» («Этих людей не удовлетворяет сочинительство само по себе. С юности их сознание бывает отравлено стремлением к литературной известности, а главное, к обретению сакрального статуса писателя. *Ушибленные литературой*, как правило, не имеют систематического образования, им трудно оценить себя трезво. Сочиняя стихи, они старательно воспроизводят массовые образцы и убеждены (часто справедливо), что пишут не хуже тех, кого печатают. Это непременные участники всевозможных литературных объединений и кружков, — кружок дает им чувство близости к цели»); «*труженики пера*» («...исключительно отечественное явление. Советская литература была не столько литературой, сколько мощной и престижной социальной организацией. Как любая организация, она заботилась о расширении своих рядов: в Союзе писателей состояло 10 тысяч членов. Эту кафкианскую массовость творцов могло обеспечить только широкое привлечение в писательские ряды творчески несостоятельной, но социально бойкой и умеющей ловить момент посредственности. <...> Союз писателей продолжает уже почти иллюзорное существование, но инерция его мощного движения сохранилась. И прежде всего в провинции») [Абашев 2024: 274—276].

---

35 «...особенно в России провинциальной, графомания — это не личная проблема нескольких чудаков, а совсем непростой социокультурный феномен, в котором перекрещивается множество проблем — историко-философских, культурологических, социально-психологических, лингвистических и литературоведческих» [Абашев 2024: 274].

Эта художественно-документальная классификация не вполне совпадает с моей, но очевидно, что последняя категория («труженики пера») — это «графоманы 4». Будучи явлением генетически советским, результатом «формовки писателя», представители этого типа вполне могут существовать не только в декорациях анахронических институций, но и в рамках новых медиа; большие непрофессиональные сетевые литературные сообщества, при всей гетерогенности, отличают признаки, указанные Добренко: «безличность» и «воспроизводство». Именно поэтому я никак не могу согласиться с авторами ценной статьи [Лейбов, Орехов 2022] в их исходной установке: производя обследование размещенной на сайте «Stihi.ru» стиховой продукции методами distant reading, они именуют рассматриваемых авторов «наивными поэтами», что противоречит любым определениям наивного письма, производитель которого находится в качестве автора вне институциональных ролей[36].

Разумеется, в утверждении о внеинституциональном существовании наивного автора присутствует некоторая идеализация. При всей уже обсужденной выше проблематичности прямого переноса понятий, выработанных исследователями наивного изобразительного искусства, на наивную литературу классическая уже классификация примитива, по А.В. Лебедеву, — генетический,

---

36 Авторы делают важное наблюдение: «Парадоксальным образом традиционалистская по форме (стиховое членение, ритм, рифма) реакция наивных поэтов резко порывает с литературной традицией содержательного воплощения такой реакции. По всей видимости, в этом состоит важное отличие функционирования наивной литературы от привычных культурных механизмов, предполагающих нахождение баланса между традицией и новаторством… проявляющее себя на всех уровнях функционирования текста. У наивных авторов балансирование смещается в сторону формы, а при создании плана содержания наивная литература оказывается начисто лишена литературной (и именно литературной) памяти. Оппозиция традиции и новаторства в этом смысле оказывается к ней в принципе неприложимой» [Лейбов, Орехов 2022: 230]. Но наивная поэзия как раз не лишена литературной памяти, просто эта память самым причудливым образом соотносится с литературным каноном, порождая индивидуальные маршруты памяти; то же, что описывают Лейбов и Орехов, соотносится именно с «графоманией 4», с безличным письмом (пост)советской формовки. Кажется, зато здесь возникает интересная параллель с описанными Марией Левченко свойствам поэзии Пролеткульта: «Пролеткультовские поэты используют элементы художественных систем в соответствии с теорией о “буржуазном наследстве”: отдельные образы и ритмы используются как некие константы, не нагруженные содержанием, не обладающие ни “памятью жанра”, ни прочими коннотациями. Они полностью освобождены от “прошлых” смыслов. Заимствованный элемент теряет статус цитаты, и никаких смысловых приращений не может быть, поскольку смыслы претекстов просто отбрасываются. <…> То, что современные Пролеткульту критики и последующие исследователи ошибочно принимали за “влияние”, на самом деле есть не что иное как “убийство пре-текста”, поскольку наследуется поэтами Пролеткульта — в полном соответствии с их декларациями — только голая форма, а собственно *смысл остается за рамками интертекстуального взаимодействия, поэтому невозможна трансформация смысла на оси текст — текст*. <…> В подобном опустошении интертекстуальности нами усматривается одно из следствие семиотического феномена поэзии Пролеткульта, а именно *уравнивание означаемого и обозначаемого и потеря означающим определяющей роли, упрощение формы. Значение, таким образом, оказывается уравненным со смыслом* (Курсив оригинала. — *Д.Д.*). Такая концепция художественного знака приводит к тому, что тексты культуры видятся поэтам Пролеткульта явлениями языка, а не литературы, они используют их так же, как и слова естественного языка, не нагруженные до этого никаким смыслом» [Левченко 2007: 119—120].

социально-этический, эстетический — вполне может быть перенесена в область словесности; и если наиболее «чистый» вариант, генетический (то есть тот самый «идеальный» образец, который никак не институциализирован), в современном мире «не может быть устойчивым» [Лебедев 1992: 51], то эстетический, отстаивая свой метод и свою картину мира, вполне может быть признан «производителями нормы» в качестве графомана (ср. с репутацией Ксении Некрасовой в среде советских писателей).

Вопрос описания взаимодействия автора-примитивиста и графомана (и персонажного автора!), в свое время не без провокативности поставленный А.К. Жолковским [Жолковский 1994], требует совершенно отдельного, подробного рассмотрения. Остается сказать, что изначальное представление автора настоящей работы о нетерминологичности понятий «графоман» и «графомания» осталось неизменным, однако на уровне квазитерминологических метафор предложенная типология графомании, может быть, кому-то покажется небезынтересной.

Библиография / References

[Абакумов 2022] — *Абакумов В.В.* «Настоящее искусство всегда находится там, где его совсем не ждешь» // Искусство на обочине: творчество художников-аутсайдеров и инклюзивные практики в культуре XX — начала XXI века / Отв. ред. Н.А. Мусянкова. СПб.: Алетейя, 2022. С. 65—76.

(*Abakumov V.V.* “Nastoyashchee iskusstvo vsegda nakhoditsya tam, gde ego sovsem ne zhdesh” // Iskusstvo na obochine: Tvorchestvo khudozhnikov-autsayderov i inklyuzivnye praktiki v kul’ture XX — nachala XXI veka / Ed. by N.A. Musyankova. Saint Petersburg, 2022. P. 65—76.)

[Абашев 2024] — *Абашев В.В.* Пермская нота: очерки, рецензии, эссе. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2024.

(*Abashev V.V.* Permskaya nota: Ocherki, retsenzii, esse. Moscow; Ekaterinburg, 2024.)

[Альтшуллер 2007] — *Альтшуллер М.* Беседа любителей русского слова: у истоков русского славянофильства. 2-е изд., доп. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

(*Al’tshuller M.* Beseda lyubiteley russkogo slova: U istokov russkogo slavyanofil’stva. 2nd ed., add. Moscow, 2007.)

[Баженов 1903] — *Баженов Н.Н.* Психиатрические беседы на литературные и общественные темы. М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1903.

(*Bazhenov N.N.* Psikhiatricheskie besedy na literaturnye i obshchestvennye temy. Moscow, 1903.)

[Бальмонт 1910] — *Бальмонт К.* Гимны, песни и замыслы древних. СПб.: Пантеон, 1910.

(*Bal’mont K.* Gimny, pesni i zamysly drevnikh. Saint Petersburg, 1910.)

[Брюсов 1973] — *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. Стихотворения 1909—1917. М.: Художественная литература, 1973.

(*Bryusov V.Ya.* Sobranie sochineniy: In 7 vols. Vol. 2. Stikhotvoreniya 1909—1917. Moscow, 1973.)

[Бойм 2022] — *Бойм С.* Общие места: мифология повседневной жизни. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

(*Bojm S.* Obshchie mesta: Mifologiya povsednevnoy zhizni. 2nd ed. Moscow, 2022.)

[Вавулин 1913] — *Вавулин Н.* Безумие, его смысл и ценность. Психологические очерки. СПб.: Тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1913.

(*Vavulin N.* Bezumie, ego smysl i tsennost’. Psikhologicheskie ocherki. Saint Petersburg, 1913.)

[Виницкий 2017] — *Виницкий И.* Граф Сардинский: Дмитрий Хвостов и русская культура. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

(*Vinickij I.* Graf Sardinskiy: Dmitriy Khvostov i russkaya kul’tura. Moscow, 2017.)

[Гинзбург 1989] — *Гинзбург Л.* Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. Л.: Советский писатель, 1989.

(*Ginzburg L.* Chelovek za pis'mennym stolom: Esse. Iz vospominaniy. Chetyre povestvovaniya. Leningrad, 1989.)

[Голубчик-Гостов 2023] — Стихотворения Голубчика-Гостова / Вступ. статья, подгот. текста и общ. ред. Е. Сошкина. Тель-Авив: Изд-во книжного магазина «Бабель», 2023.

(Stihotvoreniya Golubchika-Gostova / Introd. art., prep. and ed. by E. Soshkin. Tel Aviv, 2023.)

[Гораций 1970] — *Квинт Гораций Флакк.* Наука поэзии (Послание к Пизонам) // Квинт Гораций Флакк Оды. Эподы. Сатиры. Послания / Ред. переводов, вступ. статья и коммент. М. Гаспарова. М.: Художественная литература, 1970. С. 383—395.

(*Quintus Horace Flaccus.* Ars Poetica (Epistula ad Pisones) // Quintus Horace Flaccus. Ody. Epody. Satiry. Poslaniya. Moscow, 1970. P. 383—395. — In Russ.)

[Гречко 2017] — *Гречко В.* Авангард и простота: о наивном и примитивном в новой поэзии // И после авангарда — авангард / Ред.-сост. К. Ичин. Белград: Изд-во филол. факультета в Белграде, 2017. С. 296—305.

(*Grechko V.* Avangard i prostota: o naivnom i primitivnom v novoy poezii // I posle avangarda — avangard / Ed. by K. Ichin. Belgrad, 2017. P. 296—305.)

[Добренко 1999] — *Добренко Е.* Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.

(*Dobrenko E.* Formovka sovetskogo pisatelya. Sotsial'nye i esteticheskie istoki sovetskoy literaturnoy kul'tury. Saint Petersburg, 1999.)

[Жолковский 1994] — *Жолковский А.К.* Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука; Изд. фирма «Восточная литература», 1994. С. 54—68.

(*Zholkovskij A.K.* Grafomanstvo kak priem (Lebyadkin, Khlebnikov, Limonov i drugie) // Zholkovskij A.K. Bluzhdayushchie sny i drugie raboty. Moscow, 1994. P. 54—68.)

[Закржевский 1914] — *Закржевский А.* Рыцари безумия (Футуристы). Киев: Тип. акционерного общества «Петр Барский в Киеве», 1914.

(*Zakrzhevskij A.* Rytsari bezumiya (Futuristy). Kyiv, 1914.)

[Зислин 2023] — *Зислин И.* Очерки антропологической психиатрии. М.: Городец, 2023.

(*Zislin I.* Ocherki antropologicheskoy psikhiatrii. Moscow, 2023.)

[Кобринский 2013] — *Кобринский А.А.* О Хармсе и не только: статьи о русской литературе XX века. СПб.: Свое издательство, 2013.

(*Kobrinskij A.A.* O Kharmse i ne tol'ko: Stat'i o russkoy literature XX veka. Saint Petersburg, 2013.)

[Козлова, Сандомирская 1996] — *Козлова Н.Н., Сандомирская И.И.* «Я так хочу назвать кино». «Наивное письмо»: опыт лингвосоциологического чтения. М.: Гнозис; Русское феноменологическое общество, 1996.

(*Kozlova N.N., Sandomirskaya I.I.* "Ya tak khochu nazvat' kino". "Naivnoe pis'mo": Opyt lingvosotsiologicheskogo chteniya. Moscow, 1996.)

[Колосовский, Колосовский 2021] — *Колосовский В.Е., Колосовский Е.К.* Предупреждение о мировой катастрофе. М., СПб.: Вздорные книги, 2021.

(*Kolosovskij V.E., Kolosovskij E.K.* Preduprezhdenie o mirovoy katastrofe. Moscow; Saint Petersburg, 2021.)

[Кофман 2010] — *Кофман А.Ф.* Примитивистская составляющая авангардизма // Авангард в культуре XX в. (1900—1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / Под ред. Ю.Н. Гирина. Кн. I. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 157—228.

(*Kofman A.F.* Primitivistskaya sostavlyayushchaya avangardizma // Avangard v kul'ture XX v. (1900—1930 gg.): Teoriya. Istoriya. Poetika: In 2 vols. / Ed. by Yu.N. Girin. Vol. I. Moscow, 2010. P. 157—228.)

[Кудрявцев 1999] — *Кудрявцев С.* Вариант Горгулова: роман из газет. М.: Гилея, 1999.

(*Kudryavcev S.* Variant Gorgulova: Roman iz gazet. Moscow, 1999.)

[Лебедев 1992] — *Лебедев А.* Типология примитива (Россия XVIII—XIX вв.). Постановка проблемы // Примитив в искусстве. Грани проблемы / Ред.-сост. К. Богемская. М.: Российский институт искусствознания, 1992. С. 36—53.

(*Lebedev A.* Tipologiya primitiva (Rossiya XVIII—XIX vv.). Postanovka problemy // Primitiv v iskusstve. Grani problemy / Comp. by K. Bogemskaya. Moscow, 1992. P. 36—53.)

[Левченко 2007] — *Левченко М.А.* Индустриальная свирель: поэзия Пролеткульта 1917—1921 гг. СПб.: СПГУТД, 2007.

(*Levchenko M.A.* Industrial'naya svirel': Poeziya Proletkul'ta 1917—1921 gg. Saint Petersburg, 2007.)

[Лейбов, Орехов 2022] — *Лейбов Р., Орехов Б.В.* Между политикой и поэтикой: топика Крыма в современной русскоязычной наивной лирике // Шаги / Steps. 2022. Т. 8. № 2. С. 205—232.

(*Lejbov R., Orekhov B.V.* Mezhdu politikoy i poetikoy: Topika Kryma v sovremennoy russkoyazychnoy naivnoy lirike // Shagi / Steps. 2022. Vol. 8. No. 2. P. 205—232.)

[Ломброзо 1892] — *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство / Пер. с итал. К. Тетюшиновой. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1892.

(*Lombroso C.* Genio e follia: Prelezione ai corsi di antropologia e clinica psichiatrica presso la R. Universita' di Pavia. Saint Petersburg, 1892. — In Russ.)

[Мазур 2009] — *Мазур Н.Н.* Маска неистового стихотворца в «Евгении Онегине»: полемические функции // Пушкин и его современники: Сб. науч. трудов. Вып. 5 (44) / Под ред. Е.О. Ларионовой, О.С. Муравьевой. СПб.: Нестор-история, 2009. С. 141—208.

(*Mazur N.N.* Maska neistovogo stikhotvortsa v "Evgenii Onegine": Polemicheskie funktsii // Pushkin i ego sovremenniki: Sb. nauch. trudov. Iss. 5 (44) / Ed. by E.O. Larionova, O.S. Murav'eva. Saint Petersburg, 2009. P. 141—208.)

[Мейлах 1975] — *Мейлах М.Б.* Поэзия трубадуров. М.: Наука; Гл. редакция восточной литературы, 1975.

(*Mejlah M.B.* Poeziya trubadurov. Moscow, 1975.)

[Немировский 2023] — *Немировский И.* Капитан Лебядкин и его литературное окружение // Новое литературное обозрение. 2023. № 181. С. 123—142.

(*Nemirovskij I.* Kapitan Lebyadkin i ego literaturnoe okruzhenie // Novoe literaturnoe obozrenie. 2023. No. 181. P. 123—142.)

[Немировский 2024] — *Немировский И.В.* Капитан Лебядкин и В.К. Тредиаковский // Русская литература. 2024. № 1. С. 165—173.

(*Nemirovskij I.V.* Kapitan Lebyadkin i V.K. Trediakovskiy // Russkaya literatura. 2024. No 1. P. 165—173.)

[Николози 2019] — *Николози Р.* Вырождение: литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

(*Nikolozi R.* Vyrozhdenie: Literatura i psikhiatriya v russkoy kul'ture kontsa XIX veka. Moscow, 2019.)

[Нордау 1894] — *Нордау М.* Вырождение / Пер. с нем. под ред. и с предисл. Р.И. Сементковского. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1894.

(*Nordau M.* Entartung. Saint Petersburg, 1894. — In Russ.)

[Панова 2017] — *Панова Л.Г.* Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017.

(*Panova L.G.* Mnimoe sirotstvo: Khlebnikov i Kharms v kontekste russkogo i evropeyskogo modernizma. Moscow, 2017.)

[Поэты «Искры» 1955] — Поэты «Искры»: В 2 т. Т. 1. В.С. Курочкин. Л.: Советский писатель, 1955.

(Poety "Iskry": In 2 vols. Vol. 1. V.S. Kurochkin. Leningrad, 1955.)

[Пушкин 1950] — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950.

(*Pushkin A.S.* Polnoe sobranie sochineniy: In 10 vols. Vol. 1. Moscow; Leningrad, 1950.)

[Радин 1914] — *Радин Е.П.* Футуризм и безумие: параллели творчества и аналогии нового языка кубо-футуристов. СПб.: Н.П. Карбасников, 1914.

(*Radin E.P.* Futurizm i bezumie: Paralleli tvorchestva i analogii novogo yazyka kubo-futuristov. Saint Petersburg, 1914.)

[Ромм 1958] — *Ромм А.* Бен Джонсон. 1573—1637. М.; Л.: Искусство, 1958.

(*Romm A.* Ben Dzhonson. 1573—1637. Moscow; Leningrad, 1958.)

[Роскоммон 2023] — *Роскоммон У.* Диллон, граф. Опыт о переводном стихе // Весь Александр Поуп и ценимые им поэты / Сост. и пер. с англ. И. Кутика. М.: Водолей, 2023. С. 699—712.

(*Roscommon W.* Dillon, Earl of. An Essay on Translated Verse // Ves' Alexander Pope i tsenimye im poety / Comp. and transl. by I. Kutik. Moscow, 2023. — In Russ.)

[Россолимо 1901] — *Россолимо Г.И.* Искусство, больные нервы и воспитание (по поводу «декадентства»). М.: Тип.-лит. Товва И.Н. Кушнерев и Ко, 1901.

(*Rossolimo G.I.* Iskusstvo, bol'nye nervy i vospitanie (po povodu "dekadentstva"). Moscow, 1901.)

[Сироткина 2008] — *Сироткина И.* Классики и психиатры. Психиатрия в российской культуре конца XIX — начала XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

(*Sirotkina I.* Klassiki i psikhiatry. Psikhiatriya v rossiyskoy kul'ture kontsa XIX — nachala XX veka. Moscow, 2008.)

[Словарь терминов 1999] — Словарь терминов московской концептуальной школы / Ред.-сост. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999.

(Slovar' terminov moskovskoy kontseptual'noy shkoly / Comp. by A. Monastyrskij. Moscow, 1999.)

[Суворова 2020] — *Суворова А.А.* Дискурс аутсайдерского искусства в культуре XX — начала XXI века: Дис. ... д-ра искусствоведения. Пермь, 2020.

(*Suvorova A.A.* Diskurs autsayderskogo iskusstva v kul'ture XX — nachala XXI veka: PhD Thesis. Perm, 2020.)

[Тынянов 1977] — *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
(*Tynyanov Yu.N.* Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977.)
[Улановская 1993] — *Улановская Б.* «Может солнце рассердиться на инфузорию...» (Достоевский и творчество поэтов «Объединения реального искусства») // Достоевский и мировая культура. Альманах / Сост. К. Степанян, Вл. Этов. № 1. Ч. III. СПб.: Акрополь, 1993. С. 67—83.
(*Ulanovskaya B.* "Mozhet solntse rasserdit'sya na infuzoriyu..." (Dostoevskiy i tvorchestvo poetov "Ob"edineniya real'nogo iskusstva") // Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. Al'manakh / Comp. by K. Stepanyan, Vl. Etov. No 1. Vol. III. Saint Petersburg, 1993. P. 67—83.)
[Успенский 2012] — *Успенский В.А.* Труды по нематематике: В 5 кн. Кн. 4. Филология. 2-е изд., испр. и доп. М.: ОГИ; Фонд «Математические этюды», 2012.
(*Uspenskij V.A.* Trudy po nematematike: In 5 bks. Bk. 4. Filologiya. 2nd ed., rev. and add. Moscow, 2012.)
[Фуко 2005] — *Фуко М.* Ненормальные: курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974—1975 учебном году / Пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2005.
(*Foucault M.* Les anormaux. Saint Petersburg, 2005. — In Russ.)
[Ходасевич 1991] — *Ходасевич В.Ф.* Колеблемый треножник: Избранное. М.: Советский писатель, 1991.
(*Hodasevich V.F.* Koleblemyy trenozhnik: Izbrannoe. Moscow, 1991.)
[Ходасевич 1996] — *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М.: Согласие, 1996.
(*Hodasevich V.F.* Sobranie sochineniy: In 4 vols. Vol. 2. Moscow, 1996.)
[Чиж 1904] — *Чиж В.Ф.* Болезнь Н.В. Гоголя. М.: Тип.-лит. Тов-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1904.
(*Chizh V.F.* Bolezn' N.V. Gogolya. Moscow, 1904.)
[Шапир 1995] — *Шапир М.И.* Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. Т. 2. № 3/4. С. 135—143.
(*Shapir M.I.* Esteticheskiy opyt XX veka: Avangard i postmodernizm // Philologica. 1995. Vol. 2. No 3/4. P. 135—143.)
[Шаргородский 2011] — *Шаргордский С.* Безумство храбрых. Футуризм, вырождение и безумие: вокруг «Футуризма и безумия» Е.П. Радина // Радин Е.П. Футуризм и безумие: параллели творчества и аналогии нового языка кубо-футуристов. [Б.м.]: Salamandra P.V.V., 2011. С. vi—xxxii.
(*Shargordskij S.* Bezumstvo khrabrykh. Futurizm, vyrozhdenie i bezumie: Vokrug "Futurizma i bezumiya" E.P. Radina // Radin E.P. Futurizm i bezumie: Paralleli tvorchestva i analogii novogo yazyka kubo-futuristov. [S.l.], 2011. P. vi—xxxii.)
[Gess 2013] — *Gess N.* Literarischer Primitivismus: Chancen und Grenzen eines Begriffs // Literarischer Primitivismus / Hrsg. von N. Gess. Berlin: De Gruyter, 2013. S. 1—9.
[Hansen-Löve 2016] — *Hansen-Löve A.A.* Über das Vorgestern ins Übermorgen: Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne Wilhelm Fink. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.
[Herren 2001] — *Herren M.W.* Bavius and Maevius: "Duo Pessimi Poetae Sui Temporis" // Anglo-Latin and Its Heritage / Ed. by S. Echard, G.R. Wieland. Turnhout: Brepols, 2001. P. 3—15.
[Réja 1907] — *Réja M.* L'Art chez les Fous. Le Dessin, la Prose, la Poésie. Paris: Societé du Mercvre de France, 1907.
[Rhodes 2008] — *Rhodes C.* Primitivism: The Primordium Lost and Found and Reinvented // World art studies: Exploring concepts and approaches / Ed. by K. Zijlmans, W. Van Damme. Amsterdam: Valiz, 2008. P. 385—399.
[Schüttpelz 2013] — *Schüttpelz E.* Zur Definition des literarischen Primitivismus // Literarischer Primitivismus / Hrsg. von N. Gess. Berlin: De Gruyter, 2013. S. 13—27.
[Yearling 2016] — *Yearling R.* Ben Jonson, John Marston and Early Modern Drama: Satire and the Audience. Palgrave Macmillan, 2016.