

литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № **168** [2'2021]

ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

7 *Николай Кононов. Флейта-гаджет*

ЛАКУНА: УТРАТА, ЗИЯНИЕ, ОТСУТСТВИЕ

Составитель блока Ирина Сандомирская

10 *Ирина Сандомирская. От составителя*

16 *Дэниэл Хеллер-Розен. Разъединенности: о законах и вымыслах отсутствия (пер. с англ. Ирины Сандомирской)*

29 *Михаил Ямпольский. Зияние (вместо) Я: культура и меланхолия*

44 *Ирина Сандомирская. Лакуна в эсхатологическом измерении: от тотальности памяти к бесконечности забывания*

56 *Марсия Са Кавальканте Шубак. Лакуна герменевтики: заметки о свободе мысли (пер. с англ. Ирины Сандомирской)*

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ: ИКОНИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ

Составитель блока Олег Воскобойников

- 69** *Олег Воскобойников.* Николай Маньякуция и живые иконы в Риме XII века
- 88** *П.С. Стефанович.* Образ Москвы в России XVII века
- 100** *Андрей Виноградов.* Богородица-Агиосоритисса в ктиторских композициях: визуализация идеи небесного заступничества (Византия, Русь, Кавказ)

ПРОЧТЕНИЯ

- 113** *Игорь Пильщиков.* Вергилий у Данте в итальянском оригинале и в русских переводах (Д. Мин, М. Лозинский, А. Илюшин)

АНТРОПОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ФОРМ

- 133** *Дмитрий Харитонов.* Новая журналистика и психоанализ: к антропологии литературных форм
- 154** *Илья Виницкий.* Заумный Гаспаров: индейские имена в «Записях и выписках»

АМЕРИКАНСКОЕ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ПИСЬМО: ПОЭТИКА ЯЗЫКА, ЭТНОПОЭТИКА

Составитель блока Владимир Фещенко

- 178** *Владимир Фещенко.* От составителя
- 180** *Владимир Фещенко.* Испытательная семиотика Ч. Бернстина. Поэзия языка между русской и американской традициями
- 200** *Барретт Уоттен.* Практическая утопия языкового письма: от книги «Ленинград» до движения Оссиру (пер. с англ. Владимира Фещенко)
- 218** *Майкл Дэвидсон, Лин Хеджиян, Рон Силлиман, Барретт Уоттен.* Из книги «Ленинград» (пер. с англ. Ивана Соколова)
- 231** *Иван Соколов.* Поэт всегда арестован. Этюд в пещерных тонах
- 245** Клейтон Эшлеман. Из книги «Под земным арестом» (пер. с англ. Ивана Соколова)

ЗАПИСИ И ВЫПИСКИ

- 249** *Игорь Вдовенко. Оттаявшие слова. О блокадных стихах Геннадия Гора*
- 256** *Павел Глушаков. «...на выпуклой поверхности оптического стекла» (историко-литературные заметки)*

IN MEMORIAM:

ВЯЧЕСЛАВ АНАТОЛЬЕВИЧ КОШЕЛЕВ

(20 сентября 1950, Вологда — 16 июля 2020, Великий Новгород)

- 268** *В.А. Кошелев. «Альбом Онегина» и «X песнь» (эпизод из творческой истории пушкинского романа в стихах)*
- 323** *Инна Булкина. Грибоедов как культурный герой (Рец. на кн.: Кошелев В.А. Грибоедов в «предлагаемых обстоятельствах». СПб., 2020)*
- 326** *Монографии В.А. Кошелева (сост. А.В. Кошелев)*

БИБЛИОГРАФИЯ

- 327** *Евгений Савицкий. Тревожное мастерство: сопоставление литератур в постколониальную эпоху (Рец. на кн.: De Gennaro M. Modernism after Postcolonialism. Toward a Nonterritorial Comparative Literature. Baltimore, 2020; Damrosch D. Comparing the Literatures. Literary Studies in a Global Age. Princeton, 2020)*
- 337** *Дмитрий Колчигин. Эрих Ауэрбах в лабиринтах изображенной действительности (Рец. на кн.: Ауэрбах Э. Филология мировой литературы. Эссе и письма. М., 2021)*
- 348** *Анна Яковец. О трудоголизме филологии (Рец. на кн.: Хама-хер В. Minima philologica: 95 тезисов о филологии; За филологию. СПб., 2020)*
- 354** *Мария Баскина (Маликова). Новое как забытое нами старое: переводоведение в Украине*
- 365** *Светлана Лащенко. Еще раз о текстах и контекстах (Рец. на кн.: Мещерина Е.Г. Русская культура XIX века: личность и эпоха. М., 2020)*
- 373** *Мария Михайлова. «...Отвечает на наши горькие вопросы...» (Рец. на кн.: Строганова Е. Классики и современники: гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. М., 2019)*

ХАЛТУРА

- 379** *Ю.П. Зарецкий. Об огрехах обильных в одном параграфе книги Михаэля Мозера – и не только (По поводу книги: Moser M. «Юности честное зеркало» 1717 г. У истоков русского литературного языка. Münster; Wien, 2020)*

- 387** Новые книги

Х Р О Н И К А Н А У Ч Н О Й Ж И З Н И

- 399** *Инна Матюшина, Вера Мильчина. Международная научная конференция XI Чтения памяти Е.М. Мелетинского «In medias res: стратегии нарратива» (РГГУ, 8—9 октября 2019 года)*

- 414** *Вера Мильчина. Международная научная конференция XXVII Лотмановские чтения «Текст в тексте» (ИВГИ РГГУ, 20—21 декабря 2019 года)*

- 434** Наши авторы

- 436** Summary

- 441** Table of Contents

- 444** Our authors

Редакция

Ирина Прохорова	(главный редактор) <i>канд. филол. наук</i>
Татьяна Вайзер	(теория) <i>канд. филос. наук; PhD</i>
Ольга Аннанурова	(история) <i>магистр культурологии</i>
Александр Скидан	(практика)
Абрам Рейтблат	(библиография) <i>канд. пед. наук</i>
Владислав Третьяков	(библиография) <i>канд. филол. наук</i>
Надежда Крылова	(хроника научной жизни) <i>магистр культурологии</i>

Редколлегия

Константин Азадовский
кандидат филологических наук

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

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

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

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

Ханс Ульрих Гумбрехт
PhD. Стэнфордский университет, профессор

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), ведущий научный сотрудник

Джон Малмстад
PhD. Гарвардский университет, профессор

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

Пекка Песонен
PhD. Хельсинкский университет, заслуженный профессор

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

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

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

Александр Эткинд
PhD. Европейский университетский институт (Флоренция)

Михаил Ямпольский
доктор искусствоведения. Нью-Йоркский университет, профессор

Изящная словесность

Николай Кононов
Флейта-гаджет

*

Слова зашевелились сладко:

Люблю-люблю трамвая шум наклонный,
Что вспать по мне идет, разбитой улицы отраду теребя,
На дымчатом ходу обломки тротуара нежат так сладимо
Тугие мокасины — их папа мне привез из незакатных стран.

Там все баталии с иудеями арабы квелые бесславно проиграли,
Они в песке своем, гнездо вия, способны лишь
На сон укромный, — так их многоэтажно мой папа матом крыл,
Но юфть волшебная мой окрыляла ход...

3.12.2019

*

В витрине пыльной позабыты, под солнцем прозябают терпким
Фуражки удалые в заломленном фасоне о-го-го,
Еще для фраерков-пижонов кепочки с укромным козырьком,
чтоб бровь одну скрывать,
Береты стопкой — для ботаников отрада с коротенькою былкой наверху.

Наверно, целый год лежат, а может, пятилетку и выгорели ценники давно...
Но о такой примерно кепке я мечтал, чтоб розовый ржавел, теряя пылкость,
И по пути к гнильце и разложенью, споткнувшись посреди,
Колеблясь обмирал, темнее темных уст твоих...

4.12.2019

*

Средь гастарбайтеров любезных, плевак-китайцев и дагов, до наук охочих,
Сезон к сезону жизнь влачит, ее поэты воспевают как умеют,
Два-три красавца бесполезных виют себе кудель абракадабры,
Под языком пилюлька-сон хрустит. Но в час полночный
Луна-луна-луна топырится на них с зевотой пожирая.

Кто звезд число катал гигантское, десну насквозь терзая
До крови голубой оскомину жуя; — я из другого сделан,
По радуге-дуге промозглой свет течет, мне сердце леденя,
Ночь улицу метет дневную,
как будто смерти нету несуразной.

3.12.2019

*

Зыкина-зима прижмется к Волге навзничь,
инда треснет лед, — еще не собиралась
О морозах злополучных на двенадцати застёжках...
В прорубь Месяц блёсткою острой ткнет, чтоб толстолобой
Люде-рыбе поперек народного оркестра задышалось.

В ледяном белье, в стеклянной комбинашке,
с холм-косой она потеет всенародно
До испарины морозной и любовников твердеющих считает:
Это — Виктор-кавторанг, а вот — Серега-баянист
И этот — сам роскошный царь-Валера по снабженью,
Хитрый бес, почти что уголовник...

5.12.2019

*

Ночь выходит пританцовывая, у себя самой прикуривает.
О кресало полумесяц трется вострым боком — где же зубочистки,
Чтобы улыбаться порцеляном темной синьке синеватой
Мне, молодчику задорному, охламону, твари белозубой.

За болотом, за болотом, за болтом нарываю зори гнилью розовой,
Раздевайся и шмотье разматывай упрелым свитком!
Это первая отливка остывает, а второй не будет, это знаешь ли,
Как и то, о чем мы так и не поговорили....

8.12.2019

*

Милые таблетки белые с поперечной насечкой по диаметру,
Что такое вы отдвигаете, мне не будет, значит, злополучья,
Я себя поберегу в игривости — шуточки и легкое дыхание,
Хорошо под кучерявую подпрыгивать
музыку-музы́ку легкостоющую.

Чем еще себя помнѣть в воображаемом времени минувшем, обожаемом...
Где все чуть соленое, сладимое и по счету «три» легко рифмуется,
Походя прошло, но оборачивается, будто бы собою попираема
Та, та самая без удержу скользящая изъязвленная собой, меня язвящая.

9.12.2019

*

Чтоб пальто сидело как влитое драповой долиной среднерусской,
Обшлага и лацканы, зашпы, как овраги полные тумана
В заболоченной низине и кармашки: для купюр, фитюлек, документов
Потаенно в скользь-подкладку вшиты.

Кто в трамвайной давке отжимался потною тряпицей,
Знает рифму в самом сильном русском развороте,
Без пальто ты против щупачей ничто, какой-то мох болотный,
Вымороженный в луже кошелек, фитюлька со слезою...

10.12.2019

*

Бензина дух буравит ноздри созвездью сонных шоферюг,
Не короли они дорог с харчевнями вонючими, крылатыми б.дьми...
Бывало, в брюхо руль упрется, так милые торопятся, бегут
По снегу рыхлому шоссейки знаменитой — скорей, скорей, скорей.

Простыла навсегда шаверма-майонез, кусок гайцы никто не сунет,
И Светка-подорожница не в смерть-тоску войдет, а огород засеет
И будет всходов ждать, пока на фуре робот
Бездушной тварью Тыково с Щеглами просвистит насквозь.

13.12.2019

*

Гаджеты поюзанные
Спят во тьме карманов полутемных
Джинсов, продырявленных специально,
Брекеты с утра губу тиранят
Бессловесно-бессловесно.

В декабре не твердь
А серым серое сыреет
Около подбрюшья
Там, где бродят кошколюбы
Чуть пованивая обоюдной
Едкой страстью нелюдской

Дек. 2019

Лакуна: утрата, зияние, отсутствие

Составитель блока и переводчик Ирина Сандомирская

От составителя

From the Editor

Ирина Сандомирская (Университет Сёдер-
тёрна (Швеция), Школа культуры и образова-
ния, профессор исследований культуры; Центр
балтийских и восточноевропейских исследова-
ний (CBEES), профессор; кандидат филологи-
ческих наук) Irina.Sandomirskaja@sh.se.

Irina Sandomirskaja (PhD; Professor of Cultural
Studies, School of Culture and Education, Centre
for Baltic and East European Studies (CBEES),
Södertörn University) Irina.Sandomirskaja@sh.se.

Тексты, включенные в этот раздел, были первоначально представлены на междисциплинарном симпозиуме, организованном в 2018 году в Университете Сёдер-
тёрна (Швеция) под общим названием *Missing: Legacy, Heritage, Historical Justice*. Темой, которая объединила работы, представленные здесь, стала ла-
куна, феномен, хорошо знакомый филологам и историкам искусства. В связи
с лакуной и лакунарностью удалось обозначить некое не вполне очевидное от-
ношение, которое по-английски передается не вполне переводимым словом
missing. Это примечательная разновидность отсутствия — или, вернее сказать,
негативного присутствия, то есть такого, когда вещи вроде бы нет, но она в то
же самое время и есть, и даже присутствует более настоятельно, чем если бы
была в наличии. Можно сказать, что вещь присутствует, блистая своим отсут-
ствием. И не только блистая, но и глубоко тревожа неопределенностью своего
статуса. Так блистает отсутствием на картине утраченное изображение, съеден-
ное временем или иным разрушением. Так блистает отсутствием человек, про-
павший без вести — отсутствующий в реальности опыта и как будто мертвый,
но присутствующий в собственном гражданском состоянии, как значащийся
в каких-то списках и кодексах.

«Chaque fois unique, la fin du monde», сказал Жак Деррида в связи с утратой
одного за другим товарищей — сверстников и соратников по интеллектуальному

труду: «С каждой утратой — конец мира»¹: не в смысле утраты одного мира среди множества других миров, но в смысле конца всего мироздания вообще. Время фрагментировано, источено лакунами. Лакуна — место missing — это не проблема утраченного фрагмента, но проблема утраченного целого; это утрата целым (миром) своей полноты. Лакуна — мир, блистающий своим отсутствием.

Целое разрушается с появлением лакуны внутри этого целого, как если бы она была самостоятельным телом со своей собственной историей и с памятью деструкции, в результате которой она образовалась. Лакуна оккупирует символическое пространство — например, живописного полотна — и своим присутствием подавляет художественный образ произведения, в рамки которого вторгается. Она агрессивна и активно свидетельствует об истории своего происхождения, а не просто заменяет фрагмент живописной поверхности пустотой. Поэтому работа реставратора по реинтеграции лакуны означает не столько восстановление утраченного фрагмента, сколько восстановление утраченной цельности целого (произведения), его единства [Brandi 2005 (1961): 90—93].

Теоретик научной реставрации Чезаре Бранди (1906—1988) выделял две стратегии в реставрации художественных произведений. Стратегия, которую он назвал *rifacimento* (*reperfection* в английском переводе), заключается в том, что реставратор заменяет собой художника, реконструируя предположительно первоначальные намерения, идеи и эстетические цели произведения. Наоборот, противоположная стратегия — реставрация-консервация — видит свою задачу в сохранении целостности вещи в том состоянии, в каком ее нашли, а не в восстановлении того облика, до которого ее псевдоисторически домыслили и которому приписали первоначальность. Цель реставрации-*rifacimento* — гипотетически восстановить предполагаемую первоначальную нетронутость и чистоту. При консервации же реставрируемый артефакт рассматривается в контексте текущего коллективного опыта, его смысл и ценность определяются его участием в коллективной практике сегодняшнего дня. Реинтеграция лакуны в этом смысле подразумевает совсем иное целое — не то мифическое «первоначальное» целое, что возникает в историзирующем воображении реперфекциониста, но целое, которое складывается из восприятий, знаний, ценностей и практик современности.

Книга Бранди вышла в 1961 году. Сформулированная после страшно разрушительной войны, его теория лакуны симптоматично апеллирует к категориям цельности, целостности и единства произведения. Бранди стремится примирить полярные принципы исторического единства произведения, с одной стороны, и слитности в его современном эстетическом восприятии, с другой. Его текст можно читать не только как теорию, но и как рефлексию своего времени, как размышление о травме и как форму работы траура, суть которой так полно выразил Деррида в своей формуле конца света. Целостность произведения искусства как объекта реставрации подразумевает наряду с историческим и эстетическим единством, недостижимым в своем синтезе, главным образом еще и третий и наиболее сложный вид целостности — этический, связанный с *integrity* самого реставратора и его отношения к труду: верности личным и профессиональным убеждениям, уважения и самоограничения по отно-

1 Название книги Жака Деррида, которая состоит из текстов, написанных на смерть его коллег и друзей-современников, философов; более известна под названием английского перевода, «The Work of Mourning» [Derrida 2001].

шению к своему предмету, понимания границ позволительности при вмешательстве. Примечательно антиэссенциалистское толкование у Бранди аутентичности предмета не как присущей вещи исконности, но как результата этического усилия со стороны воссоздающего субъекта, как следствия *integrity* в жесте воссоздания утраченного, в установке памяти.

Лакуна, продолжает Бранди, не есть пассивное отсутствие утраченного, но активное его вторжение. В глазах зрителя она становится самостоятельной фигурой: оттесняя на периферию художественный образ живописного произведения — «хозяина», она превращает живописное полотно в фон для собственного явления и приобретает самостоятельную, никак не относящуюся к делу выразительность. Лакуна не просто желает сиять (зиять) заключенным в себе отсутствием, нарушая иллюзию оккупированного ею живописного мира. Являясь свидетельством пережитых художественным артефактом эпизодов деструкции, она использует картину в качестве медиума для собственного исторического свидетельства. Задачей реставратора в этом случае становится нейтрализация, или, как Бранди выражается, подавление (*suppression*) этой двусмысленности. При этом ее нельзя «подавить», просто-напросто записав заново, поскольку сама лакуна в свою очередь является свидетельством историчности своего материального носителя — живописного холста. Поэтому полностью устранить противоречие между эстетикой и историей не удастся никогда, а задача реставрации заключается в том, чтобы, сохранив целостность исторической памяти самой вещи, не нарушить целостности ее, этой вещи, существования в качестве единства в эстетическом восприятии и историческом опыте современности. Техника ретуши *tratteggio*, предложенная Бранди, превращает лакуну с ее двусмысленностью в объект как бы двойного зрения: издавдалека *tratteggio* создает иллюзию целостности, а при рассматривании вблизи воспроизводит структуру лакуны, сообщая реставратору о характере вмешательства, которое осуществил предшественник.

Проблема реставрации по своему существу этическая и берет начало в неразрешимой дилемме памяти: в отношении к прошлому как целому (*integrum*) и наделенному интегритетом, то есть собственным достоинством, она прямо затрагивает проблему моральной состоятельности реставрирующего намерения, причем не только в узкопрофессиональном смысле реставрации художественных произведений, но и шире, в контексте того, что сегодня называется производством и менеджментом памяти, и, что особенно важно, в критике этих последних.

«Утраченные фрагменты» («*Les unités perdues*», «*The Missing Pieces*») — так называется поэма-заклинание французского поэта Анри Лефевра (не путать с философом), которая состоит из восьмидесяти с лишним страниц, заполненных назывными предложениями. Называются (или вызываются из небытия) так или иначе утраченные произведения искусства, фильмы, книги и пьесы, сооружения и понятия, а также просто случайно присоединенные к спискам предметы — все то, что было или могло бы быть, но что теперь нельзя ни увидеть, ни услышать, ни прочитать. Эта поэма — как магический заговор, призывающий сонм утраченных или никогда не бывших единиц бытия к возвращению обратно в действительность; это негативная вселенная, сплошь состоящая из вещей, которых больше нет или даже никогда не было, из-за которых позитивный мир весь пронизан пробелами, пропусками, зияниями и пр.

Missing — черная материя, заполняющая зияние лакуны, — это отсутствие чего-то, что необходимо для полноты картины, провал в восприятии, вызывающий к восполнению. Это нехватка, но совсем не в том значении, которое имел в виду Лакан, когда изобрел *le manque*. Лакановская нехватка — это желание чего-то такого, чего нет, никогда не было, никогда не будет и не может быть. Лакуна же не есть аллитерация Лакана. *Missing* — это такое зияние, из которого некое утраченное и разъятое целое вызывает к нам, как бы желая быть заполненным, компенсированным, нейтрализованным, реконструированным, отреставрированным, воссозданным и т.д. Лакуна как фигура деструкции и как тело, несущее в себе прямые улики разрушения и насилия, вызывает к компенсации, к справедливости. Ее способность разрывать законченную картину и врываться в повествование со своей собственной историей, со своим свидетельством разрушительного воздействия времени и деструкции от руки человека содержит в себе мощный критический потенциал. Деструктивное по своей природе отсутствие в модусе *missing* в высшей степени конструктивно в своих последствиях. Представленные ниже авторы обнаруживают эту конструктивную деструктивность, это присутствие, блистающее своим отсутствием, практически во всех компонентах субъектно-объектного отношения.

В категорию *missing persons* — лиц, пропавших без вести, — администрации союзников в освобожденной от нацистов Европе заносили возвращенцев из концлагерей. Неживым и мертвым тот, кто выжил, возвращался в родные места, чтобы там убедиться, что никакого действительного возвращения из неопределенности мест, о которых никто не хочет ничего знать, не будет никогда. О таком невозвращении неумершего написал Х.Г. Адлер, узник, а впоследствии историк и социолог Терезиенштадта, в своем романе «Невидимая стена» [Adler 1989 (1961)]. Сравнивая свою, выжившего в Холокосте, судьбу с судьбой тех, кто пал в борьбе, герой романа убеждается, что мертвые рано или поздно возвращаются из своего небытия, хотя бы в виде извещения о смерти, которое утверждает их в их гражданском состоянии. Рано или поздно мертвые перестают быть *missing* также и в смысле работы траура, которая завершается осознанием факта и примирением с их отсутствием, чем восстанавливается порядок бытия и небытия. Такие же, как он, ушедшие в неизвестность безвестного отсутствия, не возвращаются никогда, даже если физически присутствуют.

Повседневный язык не имеет категорий для того, чтобы описать все разнообразие состояний, условий и следствий существования/несуществования под знаком такого промежуточного (не)бытия; в дискурсе травмы и исцеления такой язык также не складывается, негативность и неопределенность безвестного отсутствия не формируются в нарратив с органической развязкой. Роман Адлера представляет в этом отношении характерный пример: он увенчивается гранд-финалом в духе театра под открытым небом Оклахомы у Кафки и при этом не приводит ни к какому разрешению, оставаясь до конца фата-морганой, мреющей между воспоминанием и галлюцинацией. Уместно вспомнить, что и Карл Россман — герой «Пропавшего без вести» Кафки — тоже уходит из дому, чтобы пропасть в недрах фантазмагорической Америки, в зыбких хронотопах начатого и недописанного романа, который обрывается как раз тогда, когда *der Verschollene* нанимается в тот самый театр Оклахомы, где работа находится для всех без исключения.

Если безвестно отсутствующий человек и возвращается, то он возвращается как нечеловек: это показывает Дэниэл Хеллер-Розен в представленном

ниже эссе о законе и вымысле отсутствия. Его текст открывается анализом литературного сюжета из рассказа Натаниэля Готорна о непонятном и необъясненном исчезновении мужа из ложа счастливого брака и равно непонятном и также оставшемся необъясненным возвращении его обратно в семью по прошествии многих, не отмеченных никакими свершениями и никакими событиями лет. Разнообразны множественные «не» и «ни», эти негативные категории личности, в матрице которых блистает отсутствием человек. Хеллер-Розен читает далее юридические трактаты от Хаммурапи до наших дней, законы о неизвестно отсутствующих лицах в качестве субъектов права и гражданского состояния. Невероятные извивы и извращения юридической мысли требуются, чтобы конципировать присутствие человека, выраженное в его неизвестном отсутствии, и решить вопрос о том, жив он или мертв, принадлежит ли ему еще его собственность, есть ли у него жена и кто его наследники и пр.

Михаил Ямпольский в своем критическом обзоре европейской философской рефлексии от Декарта до Джудит Батлер размышляет о культуре под знаком меланхолии и также обнаруживает зияние на месте субъекта, или «Я», рефлексизирующего мир. В европейской мысли субъект — это тень, которую отбрасывает объект. Однако меланхолия усложняет схему и конституирует субъект существенно по-другому — не как тень объекта, но как тень его, объекта, утраты. Именно такая подмена объекта лакуной приводит к кризису субъектности, к замене мира — его утраченностью. Ирония заключается в том, что эта подмена позитивности пустотой оказывается чрезвычайно продуктивной, поскольку именно на ней покоятся идеология культурного наследия и движущий принцип индустрии туризма, которая поглотила собой искусство, поскольку искусство не может твориться из позиции бессубъектности.

Ирина Сандомирская продолжает тему наследия в своем сюжете о послевоенном воссоздании Царского Села, но разворачивает анализ в противоположном направлении. Послеблокадный мир целиком превращается в лакуну, вопия о невосполнимой утрате и требуя справедливости. Именно в этой пустоте режим приступает к восстановлению пригородных дворцов как символов имперской нерушимости и преемственности. Однако подлинная работа памяти и скорби производится субъектом не политической, но «эсхатологической» реставрации. Каждая минимальная утрата имеет значение, причем не как дефект, подлежащий ремонту и поновлению, но как событие планетарного масштаба, равнозначное утрате мира в целом и именно в этом подлежащее мемориализации. Не из нового сияния, но из бездонного зияния вырастает великая утопия ленинградской памяти, *restitutio in integrum* мира и человека.

Неисчерпаемость лакуны как бесконечного ресурса — тема эссе **Марсии Са Кавальканте Шубак**: лакуна — это озеро или лагуна (общий этимон). Марсия Шубак ищет новый метод в герменевтике, «герменевтику сегодняшнего дня», и предлагает ревизию методологического аппарата гуманитарных наук с целью актуализации критического потенциала герменевтики. Этот «сегодняшний день» есть нынешняя эпоха опустошения смысла вещей и слов, время избегания осмысленности. Движок в механизме современного капитализма — в его способности толковать что угодно в терминах чего угодно и в качестве чего угодно: беспредел в смыслах, подобный власти денег, на которые также можно обменять все, что угодно. Предлагаемый Марсией Шубак «лакунарный метод» в герменевтике состоит в том, чтобы, обратившись к опыту великих поэтов XX века — Валери, Пессоа, Целана, научиться противопоставлять

этой псевдопозитивной, псевдопродуктивной «чтоугодности» — негативный принцип тончайшей дифференциации, «понимания непонимания», «развни-мания внимания», а псевдонаполнению мира псевдовещами — герундив-ное отношение к вещам не в их фиктивной идентичности, но в длении их не-полного, неоконченного, не ставшего еще существования.

Эта подборка текстов не претендует на исчерпывающее знание, но состав-лена по принципу конstellации с поправкой на сентиментальный момент, подобный близорукости героя из романа Федора Годунова-Чердынцева, кото-рый «знал только те лица, которые целовал, и видел лишь четыре из семи звезд Большой Медведицы» [Набоков 1990 (1938): 194]. Составителю кажется чрезвычайно важной и необходимой работа представленных здесь авторов и дорога их дружба. Не нуждается в представлении философ и теоретик куль-туры Михаил Ямпольский. В число его недавних публикаций входят моногра-фии: «Из хаоса: Драгомощенко: поэзия, фотография, философия» (2015); «Пригов: Очерки художественного номинализма» (2016); «Без будущего: культура и время» (2018); «Парк культуры: культура и насилие в Москве сего-дня» (2018); «Изображение: курс лекций» (2019); «Ловушка для льва» (2020). Дэниэл Хеллер-Розен пока известен русскому читателю по переводу его эссе «Разрушение традиции: об Александрийской библиотеке» (2018); он является автором блестящих исследований по критической теории и философии языка («Echolalias: On the Forgetting of Language», 2005; «Dark Tongues: The Art of Rogues and Riddlers», 2013; «No One's Ways: An Essay on Infinite Naming», 2017); а также книг по истории и философии науки и многочисленных пере-водов на английский произведений Джорджо Агамбена. Марсия Са Каваль-канте Шубак принадлежит одновременно шведской, бразильской и космопо-литической европейской интеллектуальным сценам, она ведущий специалист по герменевтике, феноменологии, классической и немецкой философии, автор «Time in Exile: in Conversation with Heidegger, Blanchot, and Lispector» (2020) и книг на шведском и португальском языках «Lovtal till intet: essäer om filosofisk hermeneutik» («Похвала ничто: философско-герменевтические эссе», 2006), «Olho a olho: ensaios de longe» («С глазу на глаз: опыты издалека», 2011); «Att tänka i skisser» («Мыслить набросками», 2011), редактор-составитель множест-ва международных антологий по теоретическим вопросам и автор поэтических переводов. Ирина Сандомирская, автор «Книги о Родине: Опыт анализа дис-курсивных практик» (2001) и книги «Блокада в слове: очерки критической теории и биополитики языка» (2013), в настоящее время работает над книгой о коллективной памяти, культурном наследии и теории реставрации, фраг-мент из которой представлен ниже.

Библиография / References

- [Набоков 1990 (1938): 194] — *Набоков В.*
Дар. М.: Слово/Slovo, 1990.
(*Nabokov V. Dar. Moscow, 1990.*)
[Adler 1989 (1961)] — *Adler G.H.* The Wall. N.Y.:
The Modern Library, 1989 (1961).

- [Brandi 2005] — *Brandi C.* Postscript to the Treatment
of Lacunae // Theory of Restoration. Roma: Ins-
tituto centrale per il restauro, 2005. P. 90—93.
[Derrida 2001] — *Derrida J.* The Work of Mourning.
Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Дэниэл Хеллер-Розен

Разъединенности: о законах и вымыслах отсутствия

Daniel Heller-Roazen

Disseverances: On the Laws and Fictions of Absence

Дэниэл Хеллер-Розен (Принстонский университет, профессор кафедры сравнительной литературы и Совета по гуманитарным наукам) dheller@princeton.edu.

Ключевые слова: присутствие, отсутствие, безвестное исчезновение, литература, язык, история юриспруденции

УДК: 82-3

Рассматриваются способы репрезентации в художественной литературе и в юриспруденции лица, пропавшего без вести. Предмет анализа в первой части составляет история, рассказанная в новелле Натаниэля Готорна «Уэйкфилд», где герой загадочным образом исчезает, покинув жену, затем без каких бы то ни было происшествий проживает какое-то время в отсутствии и затем без видимой причины возвращается домой. Вторая часть этого эссе посвящена сравнительному историческому анализу теорий в области права, связанных с проблемой безвестного отсутствия, т.е. гражданского состояния, при котором субъект гражданского и имущественного права провозглашается пропавшим без вести, то есть, в соответствии с законом, в некоторых отношениях живым, а в некоторых мертвым; или ни живым, ни мертвым; или продолжающим существование, но таким образом, который требует специального комментария.

Daniel Heller-Roazen (Princeton University, professor of Comparative Literature and the Council of the Humanities) dheller@princeton.edu.

Key words: presence, absence, missing, literature, language, history of law

UDC: 82-3

This essay explores representation of the missing person in literature and law. Nathaniel Hawthorne's story *Wakefield* furnishes a case for analysis of absenting and self-absenting in the first part of this essay; the tale recounts a man's enigmatic departure from his wife, the eventless time during which he stays away, and his seemingly unmotivated homecoming. The second part focuses on the comparative legal theory and legal history of juridical practices in cases of missing persons, the civil state in which a legal subject is declared "missing" according to the legal code, as someone living in some respects and dead in others, or as neither alive nor dead, or persisting in some other manner that demands special commentary.

1

«В каком-то старом журнале или в газете, — говорит рассказчик в новелле Натаниэля Готорна, — я, помнится, прочел историю, выдававшуюся за истину»; из этой истории рассказчик извлекает сюжет для собственного повествования. Новелла была опубликована в 1835 году, и в ней рассказывается о некоем человеке — «назовем его Уэйкфилдом», — который становится действующим лицом «самого странного из всех известных случаев нарушения супружеского долга. Более того, его можно рассматривать в качестве самой поразительной причуды, какую только можно встретить среди бесконечного списка человеческих странностей».

Муж под предлогом того, что он уезжает по делам, нанял помещение на соседней с его домом улице и там, не показываясь на глаза ни жене, ни друзьям (при том, что он не имел для такого рода добровольной ссылки ни малейшего основания), прожил свыше двадцати лет. В течение этого времени он каждый день взирал на свой дом и очень часто видел покинутую миссис Уэйкфилд. И после такого долгого перерыва в своем супружеском счастье — уже после того, как он считался умершим и его имущество было передано наследникам, когда имя его было всеми забыто, а жена его уже давным-давно примирилась со своим преждевременным вдовством, — он в один прекрасный вечер вошел в дверь совершенно спокойно, точно после однодневной отлучки, и вновь сделался любящим супругом уже до самой своей смерти [Готорн 1965]¹.

Вряд ли можно представить себе, чтобы такого рода «странный случай» мог произойти в каком-нибудь городе Нового Света первого десятилетия XIX века. Уэйкфилд, уроженец Массачусетса, — это человек европейского метрополиса. Растворившись «в шумном потоке лондонского бытия», став невидимым в уличной толпе, он наслаждается новой для него возможностью, предоставленной городом: «долго скрываться от своей жены», тайно находясь при этом поблизости [Там же]. Таким образом, он остается прочно привязанным к месту своего исчезновения и пропадает без вести, в то же время нисколько от этого места не удаляясь.

Годы этого «самоизгнания» проходят для Уэйкфилда почти без каких-либо происшествий. По истечении «десяти лет или около того», которые он провел рядом с собственным домом, «ни разу не переступив его порога», «верный своей жене, питая к ней самую горячую любовь, на которую он только способен, в то время как ее любовь к нему постепенно все больше остывает», Уэйкфилд как-то раз сталкивается с ней лицом к лицу «среди толпы, снующей по одной из лондонских улиц». «У нее умиротворенное выражение лица весьма почтенной вдовы. ...Их руки соприкасаются. Под напором толпы ее грудь упирается ему в плечо; они стоят теперь лицом к лицу, смотря друг другу в глаза» [Там же]. Узнает ли «степенная вдова» мужчину, который прикасается к ней в толпе, остается не ясным. Она продолжает свой путь в церковь.

Проходит еще десять лет. И вот:

однажды вечером, на двадцатый год исчезновения, Уэйкфилд выходит на свою обычную вечернюю прогулку, направляясь к тому зданию, которое он по-прежнему именует своим домом. На улице бурная осенняя ночь с частыми короткими ливнями, которые как из ведра окатывают мостовую и кончаются так быстро, что прохожий не успевает раскрыть зонтик. Остановившись около своего дома, Уэйкфилд замечает сквозь окна гостиной в третьем этаже красноватый отблеск мерцающего, а иногда ярко вспыхивающего уютного камелька. На потолке комнаты движется причудливо-нелепая тень доброй миссис Уэйкфилд. Ее чепец вместе с носом, подбородком и обширными формами составляют замечательную карикатуру, которая танцует, по мере того как разгорается и вновь поникает пламя, даже слишком весело для тени почтенной вдовы... Как раз в этот момент внезапно обрушивается на землю ливень [Там же].

1 Здесь и далее цит. по электронной версии: Готорн Н. Уэйкфилд // https://librebook.me/rassказы_115346/vol4/1.

Уэйкфилд весь промок. Чтобы принять решение, ему хватает мгновения: «Он тяжело подымается по ступеням, ибо за двадцать лет ноги его потеряли свою гибкость». Дверь открывается. Уэйкфилд возвращается домой к жене, однако читатель узнает: «...мы не переступим с нашим другом порога его дома» [Там же].

Уэйкфилд придумал — или, вернее, ему случилось — «расстаться со всем окружающим миром, исчезнуть, покинуть свое место (и связанные с ним преимущества) среди живых, хоть он и не был допущен к мертвым» [Там же, перевод изменен]. Благодаря этой «придумке» возникает эта сцена, где разыгрывается история, примечательная своей удивительной невыразительностью: здесь единственное событие, про которое можно сказать, что оно происходит, есть *несобытие*, несостоявшееся узнавание: случайная не встреча между мужем и женой. «Двадцатилетняя причуда» Уэйкфилда превращается в одиссею XIX века, слишком краткую, чтобы составить эпос, и все же достаточно длинную, если учесть, насколько пуста она в смысле каких бы то ни было значимых событий. Одиссей покинул Итаку, осадил Трою и два десятилетия странствовал со своими людьми, прежде чем вернулся к своей верной Пенелопе, к Телемаху и к своему царству на острове. Уэйкфилд, наоборот, покидает домашний очаг в одиночестве, его никто не зовет, ему некуда ехать; на своем пути он не встречает ни врагов, ни друзей. Он проводит годы изгнания в одиночестве. Находясь в безвыходном положении, Одиссей назвался именем *Outis*, Никто — это была игра слов, прозвище, которое потребовалось ему, чтобы перехитрить своего хозяина-монстра. Этот акт переименования — а вернее, разыменовывания — самого себя стал одним из тех деяний, о которых он впредь будет рассказывать встречным. Уэйкфилд же в своем упорном молчании и в отсутствие каких бы то ни было собеседников по собственной воле становится Никем совсем другого рода. Он — такой *Outis*, который не отметил себя ничем, не пережил никаких приключений, ему не выпало даже такого «великого отрицательного приключения», которое Генри Джеймс признал за своим героем Джоном Марчером². «Покинутая... добрая миссис Уэйкфилд», которую мы узнаем только по «причудливо-нелепой тени... ее превосходной карикатуры», — это бездетная Пенелопа, которая и не ткет днями, и не распускает ткань ночами. Вдалеке от двора, не осаждаемая никакими женихами, она какое-то время ждет до тех пор, пока, не получая никаких известий, не начинает подозревать, что тот, кто некогда был ее супругом, уже не вернется к ней никогда.

В конце своего повествования рассказчик в повести Готорна говорит, что его история содержит «много пищи для размышлений, в них заключена была известная доля мудрости, которая позволит нам извлечь из этого случая мораль»:

Среди кажущейся хаотичности нашего таинственного мира отдельная личность так крепко связана со всей общественной системой, а все системы — между собой и с окружающим миром, что, отступив в сторону хотя бы на мгновение, человек

2 Герой повести Джеймса «Зверь из чащи» всю жизнь живет в ожидании великого, ужасного события, судьбоносного происшествия, которое падет на него, «как зверь из чащи», — и в конце жизни убеждается, что единственное возможное «великое приключение» своей жизни — любовь женщины — он пропустил. Именно то, что не случилось, и было тем самым событием-«зверем», прихода которого он прождал зря. — Примеч. перев.

подвергает себя страшному риску навсегда потерять свое место в жизни. Подобно Уэйкфилду, он может оказаться, если позволено будет так выразиться, отверженным вселенной [Готорн 1965].

«Человек», может быть, и пойдет на такой риск, но не Уэйкфилд. Его исчезновение лишь преходяще. Подобно архаическому греческому герою, он уходит и он возвращается; и как бы ни было его исчезновение неопределенно, оно остается ограниченным, потому что имеет конец, и именно поэтому оно может составить тему законченного повествования. Автор сначала вызывает призрак «отверженного вселенной», а затем отодвигает его в сторонку для надежности, завершая новеллу благополучным концом.

Но можно представить себе и иные сценарии. Если бы Уэйкфилду было суждено расставание не только с женой, то его деяние стало бы чем-то иным, чем просто актом нелепой супружеской провинности. Более того, случись ему находиться в самоудалении не двадцать лет, а на протяжении немеряного времени; если бы он отправился в путь «под предлогом того, что он уезжает по делам», и не вернулся бы домой никогда, тогда его история вообще не была бы историей странствия. Его отъезд явился бы точкой отсчета удаления без направления и без конца. Возможностей здесь так же много, как много хитростей у Одиссея; так же, как много причин и для той «маленькой шутки», которую сыграл над своей женой Уэйкфилд в рассказе, носящем его имя. Уверенным можно быть лишь в том, что «среди кажущейся хаотичности нашего таинственного мира» акт удаления и самоустранения из присутствия (*absenting and self-absenting*) в любом случае оказывается также и актом разоблачения. По устранении человека расчищается пространство. За исчезновением следует сверхъестественное явление; там, где имелось некое «Я», неизбежно появляется некое «Никто». Подобно призраку, в доме человека является нечеловек.

2

Закону известны такие ситуации небытия, которые не известны повседневному языку. В обыденном языке отсутствовать — значит не быть в наличии где-либо или в какой-либо функции. Если мы не находим человека там, где он должен быть, — дома, в школе, на работе, — мы говорим, что он отсутствует. Однако в юридической науке, в законодательстве и в теории права, «отсутствовать — значит не находиться по месту проживания, но это не значит, что человека просто нет дома. Он не оставил свидетельств своего местонахождения и возможности убедиться, жив он или умер» [Carrière 1990: 901]. В таких случаях отсутствие не является таким состоянием, которое можно было бы определить в отношении какой-то ориентирующей точки («Х отсутствует где?»). В этом смысле оно есть абсолютное условие, которое характеризует состояние индивида, исчезнувшего безвестно, без уточнений, куда он пропал и где находится, и в отношении которого не известно, продолжается ли его жизнь или уже наступила смерть.

Юристы пользуются несколькими идиомами для обозначения этого специфического отличия. В XIX веке было принято толкование французского гражданского кодекса, в котором проводилось четкое различие между лицами неприсутствующими (*non-présents*) и лицами, которых юридически правильно

считать отсутствующими (*absents*) [Talandier 1831: 9]. Подобным образом специалисты по мусульманскому праву различают между двумя выражениями: *ghā'ib*, что значит «лицо, которое не присутствует в месте своего жительства, но существование которого не ставится под сомнение», и *mafqūd*, что означает лицо, отсутствующее в «строгом смысле, предусмотренном законом», то есть такое лицо, которое исчезло из своего жилища и в отношении которого существует сомнение, находится ли оно в живых. Мусульманские юристы дают следующее определение: *mafqūd* — это «лицо, безвестно пропавшее, в отношении которого не известно, жив данный человек или умер», или «лицо, исчезнувшее безвестно, в отношении которого не известно его местопребывание и не известно, жив этот человек или умер» [Туап 1970: 249]. Согласно краткой формуле, приписываемой юристу XII века, такое лицо считается «живым в отношении собственных прав, но мертвым в отношении прав иных лиц» (*ḥayy fī ḥaqq nafsihi mayyit fī ḥaqq ghayrihi*) [Ibid.: 250]³.

Есть объективные обстоятельства для выделения этой категории отсутствия. В своем «Трактате об отсутствии» (1860) французский правовед Шарль Демоломб приводит три «типа интересов», которые могут нарушаться в результате безвестного исчезновения лиц. Во-первых, это интересы лица, безвестно исчезнувшего по собственной воле (*who has absented himself*). «Хотя в целом справедливо, что каждый должен заботиться о своих делах сам и на собственный страх и риск, тем не менее закон должен защищать тех, кто в результате недееспособности не может самостоятельно распоряжаться собственным имуществом». Второй — это «интересы третьих лиц, и прежде всего тех, кто обладает правами, в которые они могут вступить в случае кончины безвестно исчезнувшего лица». И наконец, имеются интересы общества, «которые требуют, чтобы собственность не оставалась бесхозной в течение длительного времени, не имея ни представителя, ни владельца и подвергаясь своего рода стагнации; а также требуют, чтобы нормальный и соответствующий правилам ход передачи собственности не прерывался на неопределенное время» [Demolombe 1860: 2—3].

Несмотря на особый юридический статус в институционализации безвестного исчезновения, известно много случаев, когда без вести пропавшие все же создавали сложности в юридических процессах. Например, затруднения могли возникать в связи такими вопросами, как надежность сделок вокруг собственности безвестно пропавшего лица, основания для предъявлений соответствующих исков, необходимость материального обеспечения оставшихся иждивенцев, семейный статус супруга или супруги, вопросы отцовства и законнорожденности детей в случае заключения супругом или супругой пропавшего без вести второго брака и претензии на его наследство [Carrière 1990: 902—903]. Эти сложности проистекают из юридического характера лица, пропавшего без вести, который в некоторых отношениях не имеет ничего себе подобного. Предусматриваются специальные юридические меры и для защиты несовершеннолетних и лиц, которым законодательно запрещены определенные действия; однако они создаются для защиты интересов лиц, которые не отсутствуют и способны пользоваться собственным имуществом, даже если лишены дееспособности в смысле распоряжения им. «И наоборот, способно ли отсутствующее лицо пользоваться правами, полученными им еще в своем при-

3 Источник на арабском языке — [al-Kāsānī 1402/1982: 196].

существованию, имеются ли у него не известные суду претензии на свое имущество, и вернется ли оно, дабы распорядиться выгодами от предоставленной ему защиты, — все это остается загадкой» [Carrière 1990: 905].

Законы, статуты и судебные решения издавна принимались для упорядочения и удовлетворительного разрешения подобных «загадок», хотя их невозможно полностью разрешить. Юристы классического Рима сталкивались с делами о безвестном исчезновении людей в нескольких законодательных областях и придумали, как трактовать такие случаи. Человек мог пропасть без вести на поле сражения, оставив жену и детей в состоянии неопределенности относительно того, «где он и есть ли он» (*ubi sit et an sit*). В других древних кодексах содержатся более детальные указания. Так, «Сирийско-римский законник», книга V века, первоначально написанная на греческом, а затем переведенная на арабский, армянский, грузинский и сирийский языки, содержит такое правило:

Если мужчина женится на женщине и покидает ее на некоторое время, не обеспечив содержания для нее и не платя царю налогов, женщина должна ждать его семь лет. Если же его забрали враги или он попал в плен, в таком случае закон предписывает ей ждать десять лет или же пятнадцать лет, если он выполнил свои обязательства перед царем или произвел на свет сыновей. Однако если он не имеет детей, ей следует ждать его семь лет, а затем по решению суда, если пожелает, она может быть освобождена [от обязательств по отношению к отсутствующему мужу] [Levy 1927:145—193, 182—183].

Такие положения не были новыми в юридических установлениях Древнего мира. Ассирийский кодекс, датируемый концом второго тысячелетия до н.э., постановлял, что в случае отсутствия мужа женщина должна дожидаться его пять лет, не меняя места жительства и самостоятельно обеспечивая детей, если они у нее имеются. Если муж не вернется в этот срок, на шестой год его отсутствия она может вторично выйти замуж. Если же бывший муж вернется впоследствии, ему будет запрещено к ней приближаться; она станет «неприкасаемой собственностью бывшего мужа» [Ibid.: 184]. Кодекс Хаммурапи, составленный еще на тысячелетие раньше, также содержит подобные условия, но не упоминает при этом ни детей, ни юридические последствия от длительности мужнина отсутствия.

Безвестно исчезнувшее лицо, о котором чаще всего высказывается древнееврейский закон, — это также муж. Раввинистический кодекс не предусматривает определенного срока для признания отсутствующего человека умершим.

Имеется даже презумпция, которая указывает в противоположном направлении... Можно назвать это презумпцией непрерывности, или инерции: данное состояние дел будет считаться продолжающимся неограниченно долго. Поскольку последние известия были получены от мужа еще при жизни, он будет продолжать числиться в живых до тех пор, пока не будут получены доказательства его смерти. В брачном законодательстве это неизбежно влечет за собой положение о том, что отсутствие известий не влияет на состояние отношений. Согласно иудейскому закону, брак расторгается только в одном из двух случаев: или в результате наступления смерти, или в результате развода [Yaron 1982: 135].

Поскольку согласно иудейскому праву для развода необходимо согласие обеих сторон, если муж безвестно исчезает, жена становится *'agunah*: «привязанной

[как якорем]» или «прикованной» к нему. «Повторный брак для нее запрещен навсегда» [Goldstein 2007: 1—9; Levy 1993—1994: 49—71; Bleich 2004: 15—48].

Оказаться навеки прикованной к пропавшему без вести мужчине — это большое несчастье. «Чтобы женщина не оказалась в таком положении (оно называлось *'aginuth*), сложилась практика, при которой женщине выдавался условный документ о разводе (*get*) или давались инструкции о том, как получить *get* в том случае, если муж, отправившись в поездку, на войну и т.п., не возвращался в течение определенного времени» [Yaron 1982: 135]. Если муж не возвращался в течение тридцати дней или в течение двенадцати месяцев после отбытия, условный развод вступал в силу, и женщина получала возможность заключить новый брак. Юриспруденция в отношении таких превентивных договоров о разводе вызывает массу дальнейших вопросов, подробно перечисленных и обсуждаемых в Талмуде [Ibid.: 135—140]. Предусматривались и иные решения проблем, возникавших в связи с исчезновением мужчин, но здесь требовалось точно определить обстоятельства исчезновения. Если свидетели видели, как человек упал в воду, но никто не видел, что он добрался до берега, то при некоторых условиях жену можно было освободить от супружества. Если же водоем был настолько мал, «что все его берега видны, и если в принципе было бы можно видеть, что человек действительно нигде не появился из воды», тогда его полагали утонувшим, а жена становилась вдовой и ей разрешалось выйти замуж вторично. Однако если случалось так, что человек падал «в воду, не имевшую [видимого] предела», например в открытое море, то нельзя было исключить возможность того, что он благополучно достиг берега. И в таком случае в глазах закона жена оставалась «на приколе» («anchored»), то есть в браке с отсутствующим супругом, как это описано в Вавилонском Талмуде, трактат Йевамот (121a — 121b).

На такого рода юридических нормах и различиях строили закон и юристы в странах ислама. Все классические авторитеты мусульманского права признавали строгое различие между лицом, (безвестно) исчезнувшим в собственном значении (*mafqūd*), и лицом просто «не присутствующим» (*ghā'ib*). В некоторых направлениях мусульманского права специалисты идут дальше, проводя различия между несколькими категориями безвестно исчезнувших лиц. Так, суннитская школа Mālākī выделяет четыре категории в юридическом статусе пропавших без вести: 1) пропавшие на мусульманских территориях; 2) пропавшие на немусульманских, враждебных территориях (*dār al-ḥarb*); 3) пропавшие без вести на поле боя, причем а) против мусульман или б) против мусульман и немусульман; и наконец, 4) пропавшие безвестно во время чумы и других эпидемий [Santillana 1925—1938, vol. 1: 162—167, § 29—33].

Положение о том, что отсутствующее лицо следует считать «живым в отношении его собственных прав, но мертвым в отношении прав других сторон», могло повлечь за собой разные последствия. Первая часть в этой формуле гарантирует, что исчезнувшее лицо продолжает обладать тем юридическим статусом, которым оно пользовалось, когда пропало. Юридически признанное отсутствующим лицо «остается владельцем своих прав, равно имущественных и неимущественных»; его имуществом нельзя управлять; заключенные им договоры, например брачный контракт, договор аренды или поручения, в принципе нельзя аннулировать. В то же время, так как он «мертв в отношении прав других», он не может заключать новые договоры или получать в собственности наследство, переданное после его исчезновения; никакие сделки,

заключенные от его имени во время его отсутствия, не влекут для него никаких обязательств.

Юридический статус отсутствия в исламе не является бессрочным. В отличие от римских и иудейских, мусульманские правоведы допускают презумпцию смерти: по истечении известного количества лет лицо, пропавшее без вести, решением суда признается умершим. Однако в смысле принятия такого решения «существуют самые разные мнения относительно сроков, которые должны пройти от даты рождения отсутствующего: 120, 100, 90, 80, 70, 60 или даже 30 лет» [Туап 1970: 255]. Есть еще одно правило, согласно которому отсутствующее лицо можно считать мертвым тогда, когда умрут «все люди его поколения, родившиеся там же, где и он» [Ibid.]. Однако разные авторитетные мнения не совпадают в вопросе о вероятной продолжительности жизни. По прошествии девяностого дня рождения отсутствующее лицо обычно признается умершим по закону. Многие мусульманские правоведы считают, что брачные контракты можно расторгать и раньше. Авторы, принадлежащие направлениям *Shāfīte* и *Mālikite*, утверждают, что по просьбе жены брак с безвестно пропавшим мужчиной может быть расторгнут по прошествии четырех лет [Ibid.: 251].

Эти правовые положения в некоторых отношениях близки и принципам средневекового христианского законодательства. В Средние века купцы, паломники и крестоносцы часто пропадали из дому надолго, не подавая о себе вестей [Hübener 1918: 49]. В древнем германском праве судьи принимали решения на основании имеющихся свидетельств, не руководствуясь презумпциями о жизни или смерти. В соответствии с теорией формального доказательства, итальянские юристы ввели новую практику. Без вести пропавшего следовало считать живым до истечения сотого года от его рождения, а затем он считался умершим [Ibid.: 50]. В саксонских судах судьи слегка изменили это правило, в соответствии с изречением Псалмопевца понизив ожидаемую продолжительность жизни до семидесяти лет [Ibid.: 50]⁴. В Силезии использовали другой прием: закон учитывал не продолжительность жизни, а длительность отсутствия; пропавшее лицо можно было объявить умершим через тридцать, двадцать, а то и десять лет отсутствия [Ibid.: 51]. Однако такие допущения оставались опровержимыми, учитывая возможность, что пропавший безвестно может объявиться снова.

Если такой человек был женат, возникали дополнительные трудности. В последние десятилетия XII века несколько женщин, связанных браком с такими людьми, обратились за помощью к епископу Сарагосы. Их мужья отсутствовали более семи лет, и хотя никаких определенных известий о них не было, женщины просили дать им право на заключение новых браков, ссылаясь «на свой юный возраст и слабость плоти». Папа Климент III отозвался недвусмысленно: он провозгласил, что только твердая уверенность (*firma certitudo*) в смерти мужа может быть достаточным основанием для освобождения жены от супружеских обязательств [Deutsch 2007: 14].

К началу пятнадцатого столетия знатоки средневекового канонического права уже выработали иные решения.

4 Имеется в виду стих из Псалма 89:10: «Дней лет наших — семьдесят лет, а при большей крепости — восемьдесят лет». — *Примеч. перев.*

Бремя доказательств было перераспределено, и теперь не в пользу лица, пропавшего без вести. Суд больше не требовал, чтобы жена доказывала факт смерти отсутствующего мужа: наоборот, теперь надо было доказывать, что он все еще жив. В отсутствие доказательств обратного, исчезнувший объявлялся «как бы мертвым» [*quasi als tot*] [Deutsch 2007: 16].

В традиции англосаксонского прецедентного права презумпция смерти в отношении безвестно пропавших появилась в начале XVII века. По своему происхождению этот обычай тесно связан с казуистическими истолкованиями случаев исчезновения кого-то из супругов и с законами о вторичном браке. В Статуте (акте Парламента) о двоеженстве 1604 года был пункт о запрете на вторичный брак до наступления смерти первого мужа или жены, однако исключение делалось для:

...любого лица или того, чей муж или чья жена постоянно пребывают за морями в течение семи лет без перерыва или покинули супруга на срок в семь лет без перерыва, находясь в любой части владений его величества, если при этом одной стороне не известно, жива ли другая сторона (§ 11).

Чтобы покинутые могли вступать в повторные браки в случае длительного отсутствия супруга, этот документ ограничивал права тех, кто «постоянно пребывает за морями» или «покидает» другого. Теперь отсутствующие утрачивают право на сохранение супружеских отношений. Брак такого человека рассматривается «наряду со случаями расторжения брачных союзов в силу церковного развода, недействительности или отсутствия согласия» [Carrigere 1990: 908–909].

Семилетний срок опять появляется в 1666 году, в акте *Cestui que vie*, в котором устанавливаются правила прецедентного права в отношении презумпции смерти. В законодательствах Соединенных Штатов семилетний период также стал стандартным. В течение этих лет отсутствующее лицо считается живым; иными словами, доказательства требуют утверждения о его смерти. По истечении этого срока юридическая ситуация меняется: отсутствующий считается умершим, и доказательства требуются уже для того, чтобы доказать, что он жив. Такое решение обычно принимается и законодательствами Нового времени, хотя и тут возможны отклонения и исключения. Самым важным является Кодекс Наполеона, который проводит принципиальное различие между отсутствием и смертью. Как объясняет в своем Элементарном трактате о гражданском праве французский юрист, профессор права Марсель Планьоль в 1900 году, «идея, которая является матерью всех прочих идей французской юридической системы, заключается в том, что *отсутствие, как долго оно ни продолжалось бы, никогда не дает уверенности в факте смерти*» [Planiol 1901: 227]. Говоря словами Кодекса, «отсутствующий безвестно не является ни мертвым, ни живым [*l'absent n'est ni mort ni vivant*]; в этой неопределенности не может быть доказан факт ни его смерти, ни жизни. Это, следовательно, случай, в котором преимущество имеет сомнение» ([Ibid.]; ср.: [Talandier 1831:19]).

В толкованиях объясняется, что Кодекс Наполеона различает понятия «подлинно отсутствующее лицо» и его два обманчивых двойника: понятие об «отсутствующем в вульгарном смысле слова» и понятие о «пропавшем» (*disparu*). Первые — это те, в существовании которых нет никаких сомнений, хотя они и не находятся по месту жительства. Такие люди не считаются «от-

сутствующими», они являются всего лишь «не присутствующими» (*non-présent*). «Пропавшие» (*disparus*) — это те, чья смерть является неопровержимым фактом. И все же в общей категории наполеоновского отсутствия в строгом смысле можно различить разнообразные стадии исчезновения. По получении первого заявления об отсутствии суд назначает опекуна для урегулирования срочных дел и распоряжения имуществом исчезнувшего гражданина⁵. В случае, если гражданин продолжает оставаться в отсутствии свыше четырех лет, предполагаемые наследники могут затребовать новую декларацию, которая даст им право на «временное владение имуществом [исчезнувшего]» (Кодекс Наполеона, ст. 114 и 121). Этот режим продолжается двадцать лет. «По истечении тридцати лет после исчезновения или ста лет после рождения наследники могут потребовать права на окончательное владение собственностью исчезнувшего лица» ([Talciani, Rodriguez-Pinto 2000: 562], на основании Кодекса Наполеона I, IV, 1, ст. 129).

В этих столь разных методах толкования юридически отсутствующих лиц некоторые вопросы возникают вновь и вновь. Все законодательные системы современности утверждают, что человек не может оставаться «отсутствующим» бесконечно. Даже системы, основанные на Кодексе Наполеона с его различием между «отсутствующими» и «пропавшими», все признают, что в течение ста лет со дня рождения юридическая личность безвестно пропавшего гражданина постепенно как бы выплывает и превращается в юридическую личность усопшего. Естественно, отсутствие никогда формально не путается со смертью; но после тридцати лет исчезновения в безвестности или через сто лет после рождения индивида последствия такого «окончательного» отсутствия уже невозможно отличить от смерти. В германском праве и в англосаксонской прецедентной системе, если срок отсутствия превышает определенное количество лет, человека официально объявляют умершим или исходят из презумпции, что он умер. Однако тут возникает вопрос, который трудно обойти. Документ о смерти содержит не только регистрацию факта смерти. Он также указывает время, поскольку умереть можно только в определенный момент времени. Но в таком случае, когда же именно умирает человек, если он пропал без вести?

Для этого затруднения возникает несколько решений. Первое — это датировать момент смерти концом того периода, в течение которого пропавшего можно было считать живым: это может быть последний день седьмого года, например в тех случаях, когда именно этот срок имеет решающее значение для законодательства. Рассуждают при этом так: «Можно полагать, что отсутствующий был жив вплоть до конца семилетнего периода, потому что до наступления этого времени предпочтение отдается презумпции о том, что его жизнь продолжается» [Freeman-Jalet 1986: 190]. Произвольность такого решения очевидна: здесь жизнь отсутствующего считается по необходимости совпадающей с периодом отсутствия, как он определен законом. В германских системах долгое время было принято уделять больше внимания определению вероятной даты смерти. Однако в последующем континентальная судебная практика сблизилась с практикой прецедентного права, и сейчас принято датировать смерть лица, пропавшего без вести, концом периода отсутствия [Talciani, Rodriguez-Pinto 2000: 573].

5 Кодекс Наполеона. Кн. I, титул IV, гл. 1, ст. 112.

Правоведы предлагают также датировать смерть отсутствующего днем его исчезновения. Это означает, что в глазах закона отсутствующие умирают ретроспективно, то есть уже после того, как их объявляют отсутствующими. Иногда дискуссия о том, следует ли идентифицировать момент смерти с началом или концом определенного периода, заходит в полный тупик и превращается в абсурд. «В деле Роудса последние известия о Р. относятся к 1873 году. Было вынесено решение главного секретаря суда считать, что он умер до наступления 1880 года. Группа людей, претендовавших на его наследство в 1873 году, не была той же группой, которая могла бы ему наследовать, если бы он умер в 1880 году. Суд не стал выносить решение ни в пользу одних, ни в пользу других. Имела ли место смерть Р. в 1873 или в 1880 году, суд не получил доказательств ни того, ни другого» [Stone 1981: 519].

Единственно несомненно то, что период «отсутствия» должен в конце концов закончиться. Должен наступить момент — вероятный или невероятный, задокументированный или никому не известный, — когда к отсутствующему человеку на пути следования из жизни в смерть возвращается некое подобие обычного юридического лица. Если он вернется из отсутствия, он станет личностью в обычном смысле слова и вернет себе те права, которые некогда утратил. Если же после длительного отсутствия его объявят умершим, все то, что некогда составляло его собственность, будет роздано другим без права возврата, а те, кто связан с ним узами закона, будут освобождены от контрактов, которые они когда-то с ним заключили. Имущество перейдет предполагаемым наследникам, супруги отсутствующих будут освобождены от обязательств, связывавших их с отсутствовавшими. Закон знает, как поставить точку по ту сторону отсутствия и как гарантировать результат. В статусе лица, пропавшего без вести, законодательство учреждает для него двойника: это существо, которое является живым в одном отношении, но мертвым в другом, или живым в течение определенного времени, или ни живым, ни мертвым. Затем закон лишает его существования действительности, аннулируя того самого нечеловека, которого он сам же и породил. Поэтому такое состояние безвестного отсутствия далеко не абсолютно. Несмотря на высказывания тех, кто отличает его от его «вульгарного» коррелята в повседневном языке, отсутствие в юридическом смысле также относительно. Это состояние, которое продолжается только в течение определенного времени, ограниченного рамками, установленными законом. Время, измеряемое актами и документами согласно требованиям гражданских кодексов, становится эффективным средством для ограничений в случае исчезновения лиц.

Однако за пределами мира легалистских ухищрений и вне поля действия соответствующих механизмов упорядочить и дисциплинировать разнообразные формы безвестного исчезновения не так легко. Добровольно уйти в отсутствие можно многими способами, и не только став неприсутствующим в каком-то месте или в какой-то функции, не только исчезнув в согласии с условиями того, что официально считается исчезновением. Безвестно пропадающие пропадают в соответствии с гораздо более своеобразными закономерностями и ритмами. Исчезновения людей не во всем фиксируются законом, но зато очевидны для окружающих и сохраняются в их памяти, и потому им сопутствует тревожный контекст разнородности и фрагментации, и нет авторитетного мнения, до каких пределов исчезновение следует продолжать считать исчезновением, а не чем-то иным. Такие исчезновения не всегда фикси-

ругуются официально, но люди замечают и помнят их, с беспокойством ощущая в них что-то странное, какое-то нарушение целого, при том что люди пропадают без вести постоянно и никакой властью этому нельзя положить предел. Как, каким образом, с какой целью и с какими последствиями в областях и дискурсах, не относящихся к области права, в соответствующих категориях и в разнообразных материалах происходят манипуляции с безвестно пропавшим — от добровольного изгнанника в современной литературе до отсутствующего субъекта в современной философии и в психоанализе; от бальзаковского полковника Шабера, упорствующего в своем стремлении вернуться из мертвых, до Карла Россмана у Кафки — человека, пропавшего без вести и оставшегося неопознанным; до «*man*» у Хайдеггера, «*Id*» у Фрейда, до множественных — и множественным образом неопределимых — масок, за которыми отсутствующие лица прячутся, а затем возвращаются призраками в местоимениях языка: *man, one, they, on, si*; их грамматику еще только предстоит создать. Однако несомненно, что, перефразируя готторновского рассказчика, среди кажущейся упорядоченности нашего мира лица представляются столь приспособленными к системе, а системы так подогнаны друг к другу, что, стоит сделать лишь шаг в сторону, — и человек рискует утратить свое место и, подобно Уэйкфилду, оказаться оторванным и даже вообще выброшенным вон из нашей воображаемой Вселенной.

Пер. с англ. Ирины Сандомирской

Библиография / References

- [Готорн 1965] — Готторн Н. Уэйкфилд // Готторн Н. Новеллы. М.: Художественная литература, 1965.
- (Gotorn N. Wakefield. Moscow, 1965. — In Russ.)
- [al-Kāsānī 1402/1982] — al-Kāsānī, Kitāb badā'ī al-ṣanā'ī fī tartīb al-sharā'ī: In 7 vols. Beirut: 1402/1982. Vol. VI.
- [Bleich 2004] — Bleich D.J. Survey of Recent Halakhic Periodical Literature: A 19th and 20th Century Agunah Problem and a 20th Century Application // Tradition. 2004. № 38 (2). P. 15—48.
- [Carriere 1990] — Carriere J.L. The Rights of the Living Dead: Absent Persons in the Civil Law // Louisiana Law Review. 1990. № 50. Issue 5. P. 901—971. P. 901.
- [Demolombe 1860] — Demolombe Ch. Traité de l'absence (Cours de Code Napoléon, vol. II). 2nd ed. Paris: Durand/Hachette, 1860.
- [Deutsch 2007] — Deutsch Ch. Zwischen Leben und Tod: Die Verschollenen und ihre Hinterbliebenen im Spätmittelalter // Trajekte. 2007. № 14. P. 12—16.
- [Freeman-Jalet 1986] — Freeman-Jalet F.T. Mysterious Disappearances: The Presumption of Death and the Administration of the Estates of Missing Persons or Absentees // Iowa Law Review. 1986. № 54. P. 177—252.
- [Goldstein 2007] — Goldstein B. Enforced Marginality: Jewish Narratives on Abandoned Wives Berkeley: University of California Press, 2007.
- [Hübener 1918] — Hübener R. A History of Germanic Private Law. Boston: Little, Brown and Co., 1918.
- [Levy 1927] — Levy E. Verschollenheit und Ehe in antiken Rechten // Gedächtnisschrift für Emil Secker Berlin: Julius Springer, 1927.
- [Levy 1993—1994] — Levy Yael V. The Agunah and the Missing Husband: An American Solution to a Jewish Problem // Journal of Law and Religion. 1993—1994. № 10. Issue 1. P. 49—71.
- [Planiol 1901] — Planiol M. Traité élémentaire de droit civil. Vol. I, § 634. Paris: Pichon, 1901.
- [Santillana 1925—1938] — Santillana D. Istituzioni di diritto musulmano malichita, con riguardo

- anche al sistema sciafiita. Roma: Istituto per l'Oriente, 1925—1938. Vol. I.
- [Stone 1981] — *Stone D.* The Presumption of Death: A Redundant Concept? // *The Modern Law Review*. 1981. № 44. Issue 5. P. 516—525.
- [Talandier 1831] — *Talandier F.* Nouveau Traité des absences. Limoges: Th. Marmignon, 1831.
- [Talciani, Rodriguez-Pinto 2000] — *Talciani H.C., Rodriguez-Pinto M.S.* Disparition de personnes et présomption de décès: Observations de droit comparé // *Revue internationale de droit comparé*. 2000. № 52. Issue 3. P. 553—580.
- [Tyan 1970] — *Tyan É.* La Condition de l'Absent (*mafḳūd*) en droit musulman, particulièrement dans le Maḡhab Ḥannafite // *Studia islamica*. 1970. № 31. P. 249—256.
- [Yaron 1982] — *Yaron R.* The Missing Husband in Jewish Law // *Mélanges à la mémoire de Marcel-Henri Prévost*. Paris: Presses universitaires de France, 1982.

Михаил Ямпольский

Зияние (вместо) Я:

КУЛЬТУРА И МЕЛАНХОЛИЯ

Mikhail Iampolski

The Gape (Instead) of I: Culture and Melancholy

Михаил Ямпольский (Нью-Йоркский университет, профессор факультетов сравнительной литературы, русских и славистических исследований) Mi1@nyu.edu.

Mikhail Iampolski (New York University, professor of Comparative Literature and Russian and Slavic Studies) Mi1@nyu.edu.

Ключевые слова: субъект, объект, репрезентация, аллегория, фантазм прошлого, постпамять и аффект

Key words: subject, object, representation, allegory, phantasm of the past, postmemory and affect

УДК: 130.2

UDC: 130.2

Я — связывающее и создающее репрезентацию, Я-субъект — в каком-то смысле отсутствует, его нет для нашего опыта и самосознания; оно дается нам как невосполнимое зияние, а реальность — в ощущении ее неполноты. Эта неполнота фантазматически восстанавливается с помощью нарративов. Обсуждается возникновение кризиса субъектности в результате утраты интенционального объекта, т.е. объекта знания и понимания, место которого занимают меланхолические аллегории, составляющие культурное и историческое наследие.

The I that synthesizes and creates representation, the I-Subject, in a certain sense, is an absent instance; it is absent from our experience and the consciousness of the self; it is given as a gaping lacuna that is not possible to fill in, and reality appears as a sensation of something missing. The incomplete reality is restored to the whole phantasmatically, by means of representations and narratives. This essay discusses how a crisis of subjectivity arises resulting from the loss of the intentional object, that is, an object of knowledge and understanding. What comes to replace these are subjectless phantoms, the melancholy allegories of cultural and historical heritage.

Некто отсутствующий сопровождает нас постоянно. И это не просто сохраненные в памяти образы умерших, исчезнувших и не вернувшихся. Отсутствие, зияние лежат в основе нашей собственной субъектности, и к этому отсутствию постоянно возвращается западная философия. Эта проблема встала во весь рост еще в контексте философии Декарта, поместившего *cogito* в основание мира. История этого зияния хорошо известна. Субъект — это новейшая метаморфоза онтологического понятия *subiectum*, связанного с понятием субстанции. Оно восходит к греческому *hypokeimenon* — то есть лежащему снизу, в основании. Вплоть до Нового времени субъект обозначал то, что длилось, не менялось, он был выражением того, что есть, то есть бытия. Это старое онтологическое понятие было перенесено и на человеческий субъект, то есть на носитель репрезентации, противостоящий объекту этой репрезентации.

Противоречивый характер такого переноса становится очевиден у Канта, который вынужден полагать наличие двух «личностей» под личиной одного субъекта. С одной стороны, постулируется наличие трансцендентального Эго — инстанции, ответственной за синтез ощущений и единство репрезентаций. Этот субъект, будучи основанием репрезентаций, сам не входит в них, а

потому недоступен нашему опыту. При этом мы постоянно осознаем, что именно *Я* мыслит, что *во мне* реализуется репрезентация объекта. И эта вторая самосознающая личность оказывается не трансцендентальной, но психологической. Как замечает по поводу этого разделения Хайдеггер:

Я как *personalitas transcendentalis* это такое Я, которое сущностным образом всегда есть только субъект, Я-субъект. Я как *personalitas psychologica* есть такое Я, которое всегда — объект, нечто обнаруживаемое в наличии, некий Я-объект. Кант прямо говорит: «Этот Я-объект, эмпирическое Я есть некая вещь» [Хайдеггер 2001: 171].

Это раздвоение создает крайне противоречивую ситуацию, также отмеченную Хайдеггером:

Я сознаю себя самого — это мысль, которая уже включает в себя двойственное Я, Я как субъект и Я как объект. Как это возможно, что я мыслящий есмь сам для себя некий предмет (созерцания) и, таким образом, могу отличить себя от себя самого, решительно невозможно объяснить, хотя это и несомненный факт... [Там же: 172].

Я — связывающее и создающее репрезентацию, Я-субъект — в каком-то смысле отсутствует, его нет для нашего опыта и самосознания¹. Но как только оно попадает туда, оно само трансформируется в объект, в «вещь» (*Sache*), как говорил Кант. Эта двойственность лежит в основе многих антропологических проблем. Трансцендентальное, «отсутствующее» Я дается нам как незаполненное зияние, как чисто структурная точка зрения, как чистый субъект. И именно это зияние позволяет нам превращать мир в систему символов и знаков, которые могут не только заменять «вещи», но и подменять друг друга. Вспомним хотя бы данный Фуко анализ «Менин» Веласкеса, где именно полнейшая нематериальность точки зрения перспективы (точки зрения, организующей репрезентацию) позволяет зрителю занимать позицию и художника, и короля, включаясь в подвижность символических цепочек. Зияние на месте субъекта, возможно, лежит в основе нашей способности к повествованию, к построению нарративных цепочек.

Существенно также и то, что такое понимание субъекта всегда предполагает его интенциональность, то есть направленность на объект, в котором субъект получает частичную самоманифестацию. Я полагаю, что разные схемы субъектности описывают не столько антропологическую реальность, сколько ситуацию культуры, в которой эта реальность оформляется. Человек задается как «незаконченное» существо. Арнольд Гелен так формулировал суть «проблемы человека»:

Человек — существо действующее. В узком смысле он также «неопределенен» и представляет проблему для самого себя. Можно также сказать, что это существо, вынужденное формировать свое отношение. Действия — это выражение челове-

1 Кант различал *Darstellung*, — представление наличествующей вещи, данной нам в созерцании, и *Vorstellung* — мыслимую репрезентацию вещи, не имеющейся в наличии. Это различие связано с субъектом, и сам субъект из *Darstellung* становится воплощением *Vorstellung*. Субъект поглощается той репрезентацией, которую несет в себе. «Отсутствие само-представления субъекта репрезентируется как утрата» [Martis 2005: 8].

ческой потребности в развитии отношения к внешнему миру. В той мере, в какой человек является проблемой для самого себя, он вынужден формировать отношение к самому себе и что-то делать с самим собой. Этот процесс — не роскошь, от которой можно отказаться; скорее его незавершенность есть основа физического состояния, самой природы человека [Gehlen 1988: 24].

Кантовское понимание субъекта в таком контексте оказывается результатом того, что Гелен назвал поисками «отношения» и «деятельности», в том числе и в области эстетики.

Зияние, лежащее в основе субъекта, определяет шаткость онтологической основы данного нам мира, в том числе и беспочвенность нашей личности. Комментируя характерное для нашего времени стремление «восстановить» реальность и вернуться к реализму (например, в контексте новейшего спекулятивного реализма), Джанни Ваттимо [Vattimo 2012: 19—20] говорит о неврозе утраты реальности. Мы пытаемся компенсировать неопределенность нашего субъектного Я, производя автобиографические нарративы, в которых мы придаем событиям повторяемость и постоянство и в которых Я также становится объектом (повествования). Но попытки субстанциализации субъектности с помощью семиотических систем всегда ущербны, потому что знаковые цепочки по определению не способны на субстанциализацию.

Механизм конструирования монолитной личности с помощью нарративов обнаруживается на примере больных, страдающих синдромом Корсакова, то есть ретроградной амнезией, неспособностью сохранять происходящее в памяти. Вместо нарративного континуума в сознании таких больных образуется большой пробел. По выражению Оливера Сакса, описавшего такие случаи, его пациент «кипел» в беспрестанных попытках воссоздать ускользающий из памяти, расплывающийся мир и собственное Я. Подобное неистовство может пробудить в человеке блестящую изобретательность и могучее воображение — поистине, гений вымысла, поскольку пациент в буквальном смысле каждую минуту должен придумывать заново себя и весь остальной мир. Любой из нас имеет свою историю, свое внутреннее повествование, непрерывность и смысл которого составляют основу нашей жизни. Мы постоянно выстраиваем и проживаем такой нарратив, а личность есть не что иное, как внутреннее повествование [Сакс 2006: 152]. При этом сам больной переживает все это нагромождение вымыслов как совершеннейшую реальность:

Для него самого, заметим, это отнюдь не вымыслы, а внезапные догадки и интерпретации реальности. Их бесконечную переменчивость и их противоречия мистер Томпсон [пациент] ни на миг не признает. Как из пулемета строча неиссякаемыми выдумками, он изобретает все новые и новые маловразумительные истории, беспрестанно сочиняя вокруг себя мир — вселенную «Тысячи и одной ночи», сон, фантасмагорию людей и образов, калейдоскоп непрерывных метаморфоз и трансформаций. Причем для него это не череда мимолетных фантазий и иллюзий, а нормальный, стабильный, реальный мир [Там же: 151].

Другой способ субстанциализации Я предполагает сложную процедуру подстановки на место лакуны субъекта чего-то более эмпирически ощутимого, — психологического Я, принадлежащего Другому. Это классический случай меланхолии, описанный Фрейдом. Стадии, на которой возникает меланхолия, предшествует стадия нарциссизма, когда на место субъектного зияния ста-

вится *itago*, образ себя в зеркале. На пути формирования Я, как указывал Фрейд, ребенок обязательно проходит стадию «первичного нарциссизма», когда ребенок еще не отделен от мира. Такой нарциссизм служит для ребенка защитным механизмом, а потому он является лишь дополнением к инстинкту самосохранения. На этой стадии эго еще не существует и начинает формироваться лишь тогда, когда ребенок вступает в контакт с внешним миром. Под влиянием внешнего мира начинают складываться эго-идеал и внешние объекты влечения и любви. Одновременно часть либидо переносится с себя на объект. Массивный перенос либидо вовне приводит к острому кризису еще не сформировавшегося Я, к его либидинозному обеднению. Именно тогда начинается полноценное развитие Я, процесс, который, собственно, и интересует Фрейда в нарциссизме. Он пишет: «Развитие Я состоит в удалении от первичного нарциссизма, которое вызывает интенсивное желание обрести его вновь» [Фрейд 2006: 69]. Фрейд поясняет: «...новое обогащение Я возможно лишь посредством отведения либидо от объектов. Такое возвращение объектного либидо к Я, его превращение в нарциссизм» [Там же: 68] — это способ конструирования Я на месте первичной недифференцированности. Эго формируется за счет переноса либидо с объекта назад к первичной неопределенности, зиянию, пустоте. Чрезвычайно любопытно, что Фрейд в связи с этим говорит о «тени объекта», которая падает на Я и придает Я характер фантомного объекта [Там же: 217].

По существу, Фрейд описывает тут механизм кантовского удвоения Я. Либидо возвращается к Я и, по существу, конституирует Я в этом возвращении, причем не просто в виде влечения или как род энергии, но именно под «тенью объекта», которая отбрасывается на Я. Я таким образом трансформируется из своего рода трансцендентального субъекта в эмпирический, в «вещь», по выражению Канта. У Фрейда эта кантовская двойственность субъекта воспроизводится в рамках его метапсихологии². Современные исследователи, часто не называя Канта, обращают внимание на сложность такой посткантовской концепции Я, на ее парадоксальность. Джули Уолш, например, пишет:

В своей статье 1914 года Фрейд показал (нарциссическую) сложность сохранения концептуального различия между эго-как-субъектом и эго-как-объектом. Когда Фрейд говорит, что никакое единое эго не может существовать с самого начала, мы предполагаем, что он говорит об эго как субъекте, то есть об эго в широком понимании в соответствии с общим употреблением этого термина, об эго как действующем Я. Но разумеется, сила этой статьи заключается в провокационном тезисе Фрейда, согласно которому эго может стать объектом либидинозного влечения, как и любой другой объект [Walsh 2015: 149].

Но, пожалуй, дальше всех на этом пути, постулирования парадоксального единства эмпирического вещного и трансцендентального Я идет Джудит Батлер, которая интерпретирует возвращение либидо в гегелевских терминах. Батлер утверждает, что субъект формируется через обращение желания на себя и что желание становится формой саморефлексии, в которой трансцендентальное эго приобретает свойства объекта:

2 О критике понятия субъекта у Фрейда со стороны философов (в частности, Адорно и Хайдеггера) см.: [Tauber 2013].

Чтобы обуздать желание, человек превращает себя в объект собственной рефлексии; в ходе производства своей инаковости человек утверждает себя как рефлексивное существо, способное рассматривать себя самого в качестве объекта. Рефлексивность становится инструментом, с помощью которого желание регулярно преобразовывается в замкнутую цепь саморефлексии [Батлер 2002: 32].

Но помимо такого возвращения к себе как к объекту или вещи, Батлер видит и другой сценарий формирования субъектности. Он связан не с нарциссизмом, а с меланхолией. Фрейд развивает концепцию формирования Я, представленную в эссе «О нарциссизме» (1914), годом позже в работе «Печаль и меланхолия» (1915). Подхватывая идеи Фрейда, Батлер утверждает, что иной основой конституирования субъекта может стать *утрата объекта* влечения. Эта утрата намечается уже в самом акте отведения либидо от объектов и его возвращения к эго. При меланхолии, однако, этот исчезающий объект влечения и любви постулируется как утраченный (умерший, отвергнувший и т.д.). Его утрата исключается из сознания, и тем самым образуется зияние, которое может стать основанием для формирования Я. В приведенной выше цитате Фрейда речь шла о *проецировании тени объекта на субъект*, и не просто объекта, но *тени* объекта исчезнувшего и утраченного, то есть о *проецировании на субъект не объекта как такового, но самой его утраченности*, которая влечет за собой и утрату эго. Исчезнувший объект, по мнению Фрейда, между тем сам становится абстракцией. Испытывая печаль, которая является нормальной реакцией на утрату объекта любви, человек знает, по поводу кого или чего он скорбит. При меланхолии — то есть при патологической реакции на утрату — это знание становится неопределенным. Речь идет именно о скорби по поводу абстракции, неопределенности:

...больной... не может осознать, что же именно он потерял. Более того, такой случай возможен также тогда, когда утрата, послужившая причиной меланхолии, известна больному, когда он знает, кого, но не знает, что он при этом потерял. Таким образом, напрашивается мысль так или иначе связать меланхолию с недоступной сознанию утратой объекта в отличие от печали, при которой в утрате ничего неосознанного нет [Фрейд 2006: 213].

Уже в обращении либидо на самого субъекта интенциональность претерпевает глубокую эрозию. Объект оказывается лишь зеркалом самого субъекта, интенциональность в этой обратимости утрачивает ясность своей направленности. Это размывание ясности лишь усиливается меланхолией.

Если в нарциссизме проекция объекта на эго придает последнему предметность, а потому позволяет возникнуть саморефлексии, укрепляющей эго, то в меланхолии все происходит наоборот. Меланхолик проецирует на эго нечто недоступное сознанию — зияние, которое буквально втягивает в себя эго и крайне его обедняет, превращая и его в своего рода зияние, отсутствие. Фрейд неоднократно отмечает этот обеднение Я у меланхоликов:

Меланхолик демонстрирует нам еще нечто такое, чего нет при печали, — необычайное принижение чувства своего Я, грандиозное оскудение Я. При печали мир становится пустым и жалким, при меланхолии таким бывает само Я. Больной характеризует свое Я как недостойное, недееспособное и морально предосудительное, он упрекает, ругает себя и ожидает изгнания и наказания [Там же: 214].

Объект меланхолии являет собой кульминацию парадоксальности — он есть и его нет, он материален и нематериален, он может осознаваться, а может и не осознаваться. Бросая тень предметности на субъект, он подавляет этот субъект и почти уничтожает его. По поводу этого сгустка парадоксальности Джорджо Агамбен высказывает радикальное предположение, что утраченного объекта никогда и не было, что он просто фантазируется как нечто некогда бывшее и затем исчезнувшее:

С такой точки зрения меланхолия будет не регрессивной реакцией на утрату объекта любви, но способностью воображения создавать недостижимый объект, как если бы он был утрачен. Либи́до ведет себя так, как если бы утрата имела место, хотя ничто в действительности не было потеряно, потому что оно симулирует (*stages a simulation*) потерю там, где утрата невозможна хотя бы потому, что невозможно потерять то, чем никогда не обладал и что лишь кажется потерянным ...что, возможно, никогда не существовало и чем нельзя овладеть в силу того, что оно утрачено [Agamben 1993: 20].

Но что такое этот объект, который фантазируется как изначально утраченный? Не есть ли это подобие репрезентации, которая знакома нам по европейской живописной традиции? Перед нами объект (натюрморт, пейзаж, портрет), который являет собой лишь присутствие некоего отсутствия. Мы знаем, что история европейской репрезентации состоит в нарастании симуляции присутствия, лишь подчеркивающей материальное отсутствие. Не на это ли намекает Агамбен, используя термин «симуляция»? Репрезентация имеет свою историю. Ее возникновению в современном виде предшествовала стадия, которую Жан-Пьер Вернан называл *стадией двойника*, которую я прямо связываю с интересующим меня удвоением эго и которая непосредственно укоренена в ситуации смерти и утраты. Вернан видит в репрезентации средство удержания умершего, а у ее истоков — *kolossos*'а, архаический греческий идол в форме каменного столба. Позднее *kolossos* превратится в архаическую статую, в изображение человеческой фигуры, то есть в носитель миметической репрезентации. Вернан так описывал функцию *kolossos*'а:

Когда *kolossos*'а кладут в могилу в качестве заменителя трупа, он не призван воспроизводить черты умершего или создавать иллюзию его физического присутствия. В своей неизменной форме камень воплощает не образ умершего, но его жизнь в загробном мире, жизнь, противоположную жизни живых, подобно тому, как мир ночи противоположен миру света. *Kolossos* — это не образ, но «двойник», в той мере, в какой мертвец есть двойник себя живого [Vernant 2006: 322].

Карло Гинзбург в попытке восстановить историю становления репрезентации подчеркивал различие между двойником, т.е. прямым заменителем тела (трупа), и миметической репрезентацией. И то, и другое суть эрзацы тела, но в одном случае присутствие достигается миметическим сходством, а в другом без этого [Ginzburg 1991: 1220]. И чем больше в «заменителе тела» нарастает элемент сходства, тем слабее элемент физического присутствия, еще ощутимый в статуях и постепенно исчезающий в живописных портретах. Все происходит так, как будто бы настойчивый поиск максимально точного сходства ведет к растворению физического присутствия.

Нечто подобное происходит и в меланхолии. Чем больше поглощенность утраченным объектом, чем сильнее галлюцинация утраченной фигуры, тем

меньше этот объект явлен нам. И это исчезновение явленности в какой-то момент переходит в исчезновение самого объекта, в чистое переживание наличности отсутствия. Одновременно с объектом «исчезает» и субъект, который несет в себе репрезентацию. Происходит своего рода исчезновение всякой онтологии.

Интересующую меня проблематику, причем именно в онтологическом аспекте, рассматривал Филипп Лаку-Лабарт в известном эссе об онто-типологии, или, как он сам говорил, типо-графии. В отличие от Фрейда, Лаку-Лабарта не интересует заполнение лакуны субъекта неким субстанциальным Я. Он ставит вопрос в иной плоскости: почему философы, например Платон или Ницше, прячут себя за «фигурами», такими как Сократ или Заратустра. Я философа передается персонажу и в нем субстанциализируется. Лаку-Лабарт замечает по этому поводу:

...для Хайдеггера это историческая необходимость (*nécessité historique*), понуждающая становящуюся метафизику, начиная с Гегеля, представлять (*vorstellen*), исходя из «субъективной» детерминированности бытия, трансцендентность в виде формы, фигуры, отпечатка, типа и т.д. *человечества*: например, Заратустру Ницше, Рабочего Юнгера, даже Ангела Рильке... [Lacoue-Labarthe 1975: 179]³.

Фигуры, гештальты — это продукт деятельности субъекта, направленной на объект, они останавливают жизнь в неподвижных формах, придавая ей бытийственность. Эти формы связаны с деятельностью зрения:

В частности, хотя Юнгер и противопоставляет *Gestalt* «простой идее» (в смысле *perceptio* в современном смысле, т.е. в смысле репрезентации субъектом), все же, поскольку фигура доступна лишь зрению (*un voir*) (*Sehen*), *Gestalt* остается по большей части «оптически», «эйдетически» или «теоретически» сверхдетерминированной категорией, ограничивающей всякий западный онтологический дискурс. Особенно со времен Платона... [Там же: 181].

Бытие буквально воздвигается в поле зрения наподобие воздвижения *kolosos'a* у греков. И действительно, эти «фигуры» отсылают к идеям Платона. Хайдеггер прямо связывает их явление — *Gestalt, Darstellung, Stelle, Gestell* — с самообнаружением истины и бытия в предстоянии перед видящим. Лаку-Лабарт пишет по этому поводу о

смысле бытия как *stance, stature, station-as*, как в греческом *stase* или *stèle* — то, что есть и всегда было, является на Западе смыслом бытия как такового. Бытие (*Être*) (так случилось, что оно пишется *ester*) означает *стоять* [Там же: 195].

Роль субъекта и логоса в этом инсталлировании присутствия, в котором якобы проступает само бытие, оказывается в тени, отбрасываемой воздвигнутой стеной или столбом, дольменом, камнем. Алетейя у Хайдеггера точно так же, как

3 Ангел Рильке тут — довольно неожиданная фигура. Я полагаю, что он попал в этот список потому, что дает картину нарциссического поглощения гештальта как многого самоотражения. Во Второй «Дуинской элегии» эта тема заявлена прямо. Об ангелах говорится: «...вы — зеркала, и сиянье своей красоты // вы вбираете снова в свой лик» [Рильке 2012: 155]. Там же речь идет о «вихре возврата в себя». О любящих ангелов там же говорится: «...вы прирастаете с упоеньем друг другом, // покуда подавленно кто-то из вас не взмолится: хватит...» [Там же].

и взгляд, связана с таким стоянием. Мимесис — подражание — есть нечто противоположное постановке, поставу (*Gestell*). Как пишет Хайдеггер, мимесис характеризуется «удаленностью от бытия, от непосредственного и неискаженного образа, от идеи» [Хайдеггер 2006: 188].

Воздвижение присутствия — это разновидность фетишизма, за которым скрываются хрупкость и неопределенность Я и ущербность бытия в зоне Эго. Упомянутый Лаку-Лабартом Юнгер в своем трактате «Рабочий» говорит об эпохе гештальтов, управляемой «не законом причины и следствия, а законом иного рода — законом печати и оттиска» [Юнгер 2000: 86]. Без этого отпечатка невозможно мыслить не только сообщество, но и единичного человека, поскольку человек собирается в некое единство только в результате наложения на него гештальта: «Человек обладает гештальтом, поскольку он понимается как конкретная, постижимая единичность» [Там же: 87].

Гештальт у Юнгера — это то, что придает анатомической совокупности органов органическое единство, то есть жизнь. Смерть в такой перспективе рисуется ему как утрата гештальта, который, собственно, и есть некий бестелесный образ умершего, его душа: «...гештальт не подвластен стихиям огня и земли, и потому человек, как гештальт, принадлежит вечности» [Там же: 90]. То есть гештальт — это и есть чистая онтология, незыблемое бытие.

Важно и то, что гештальты или фигуры, о которых говорит Лаку-Лабарт, — это чистые фикции, фантастические образы художественного воображения. Сами они принадлежат области искусства, искусство же не может быть основанием бытия, присутствия, незыблемости. Многочисленные попытки противопоставить призрачности миметической иллюзии различные воплощения *kolossus*'a — фигуры, гештальты, персонажи, эйдос и прочие формы «стояния» или «поставы» — не открывают дороги к истине, к хайдеггеровской алетейе. Эти фетиши очень напоминают не только *kolossos*, но и труп, неподвижность и «воздвигнутость» которого, очевидная в эрзацах тела, в *effigies* — в тех формах присутствия, о которых в своей статье рассуждает Карло Гинзбург, — противостоит эфемерной изменчивости мимесиса, в котором таится жизнь. Меланхолия тут буквально имеет дело с гештальтом, как будто с мертвецом.

Решить эту дилемму попытался Вальтер Беньямин в своем трактате о барочной трагической драме, написанном десять лет спустя после эссе Фрейда. Радикализм Беньямина заключался в решительной попытке оторвать предмет меланхолической утраты от субъективности. Сама вещь становится носителем собственного исчезновения, и называется такая вещь руиной. Смерть здания, его утрата вписаны в руину без всякого участия субъекта, они не являются коррелятами исчезновения созерцающего ее субъекта.

Для Беньямина меланхолия интересна как раз тем, что в ней субъект исчезает вместе с присущей ему интенциональностью, то есть направленностью сознания на объект. Меланхолик не знает своего объекта, не видит его, не может обратиться к нему никакую форму интенциональности. Именно поэтому меланхолия оказывается формой движения к истине, истина же по своей сути противоположна знанию, которое является результатом интенционального поиска, направленного на объект. Вместе с исчезновением интенциональности исчезает и объект знания, и на его месте возникает вещь, которая не зависит от субъекта. Критика интенциональности у Беньямина естественно сопровождается и критикой зрения — одного из наиболее очевидных проявлений направленности сознания. Беньямин пишет: зрение

не обращается к своеобразной данности истины, остающейся неуловимой для любого вида интенций, не говоря уже о том, чтобы оно само проявилось как интенция. Истина не вступает ни в какие отношения, и тем более интенциональные. Предмет познания, как определенный понятийной интенцией, не является истиной. Истина — это образованное идеями, лишенное интенций бытие. Соответственно, подобающий ей образ действий — не познающее мнение, а погружение в нее и исчезновение в ней. Истина — смерть интенции [Беньямин 2002: 15].

Меланхолик устанавливает контакт с истиной вещей вне интенциональности и суждения, вне знания. Речь идет буквально о поглощении вещью, которую невозможно познать. Но уже в самой критике зрения содержится и критика современного искусства, в значительной мере воплощенного в модернистской живописи. Для Беньямина, как и для Платона, картина — это область интенционального, воплощение кантовской репрезентации.

Интенциональность ассоциируется Беньямином с символом, который неотделим от субъективности. Символу противостоит аллегория — фигура, в которой интенциональность гаснет, как гаснет и всякая поступательность смысловой развертки: «Там, где символ вбирает в себя человека, на его пути из основания бытия навстречу интенции высказывает аллегоричность и оглушает ее ударом по голове. Барочной лирике присуще то же движение. В ее стихотворениях “нет поступательного движения, есть набухание изнутри”» [Там же: 192]. Аллегория инертна, нейтральна и максимально похожа на вещи. Смысл в ней не разворачивается от субъекта, но как бы *выбухает* изнутри. Это движение на месте. *Выбухание* принадлежит тому же ряду, что и иной процесс, противодействующий интенциональности, — *омертвление* [*Mortifikation, mortification*].

Омертвление — это удаление субъектного и, следовательно, прикосновение к истине. Беньямин сравнивает его с критикой: «Критика — умерщвление (*Mortifikation*) произведений. <...> Умерщвление произведений: то есть не пробуждение — в романтическом духе — сознания в живых, а заселение знания в тех самых, умерщвленных произведениях» [Ferber 2013: 190]⁴.

Омертвление — это, прежде всего, конец интенциональности, направленности и, соответственно, нарратива. Вещь, превращаясь в аллереорию, оказывается целиком относящейся к прошлому, не обнаруживая никакого эсхатологического движения к историческому телосу. История вписывается в нее не через повествование, но через некое квазигеологическое наложение следов. Руина не имеет ни малейшей направленности в будущее. Беньямин говорит о проявлении безвременности в истории, или о ее совпадении с естественной историей⁵. Барочные пасторальные драмы «рассеивают историю, словно семена в материнскую почву» [Беньямин 2002: 83]. Распыление знаменует собой распад нарративных связей, выпадение дискурса из автоматизма и конец платонической онтологии, вроде той, которой увлекался Хайдеггер. Идея у Бень-

4 Илит Фербер так интерпретирует связь критики с омертвлением: «В состоянии эрозии, руины или распада обнаруживается нечто материальное. Такое состояние открывает произведение критическому взгляду. С точки зрения Беньямина, омертвление обнаруживает истину материала; в мертвом, утратившем жизнь материале омертвление обнаруживает то, что он стал не более чем материалом» [Ferber 2013: 26].

5 «Побеждает неподвижный лик значимой природы, и история раз и навсегда должна оставаться замкнутой в реквизите» [Беньямин 2002: 177].

ямина — это не онтологический проблеск первообраза как эйдос или гештальт, но фиктивная тотальность, которая отсылает к субъекту и разрушается под действием фрагментации, руин и мертвого аллегоризма. Истина обнаруживается в мертвом только тогда, когда оно утрачивает свою мнимую целостность и становится материей:

Образ в сфере аллегорической интуиции — фрагмент, руина. Его символическая красота улетучивается, как только на нее падает свет божественного знания. Ложная видимость целостности исчезает. Эйдос меркнет, сравнение чахнет, космическое биение замирает. В засохших *rebus*, остающихся в результате, заключено прозрение... [Беньямин 2002: 183].

Здесь не место углубляться в теорию аллегории и меланхолии у Беньямина. Но и сказанного достаточно, чтобы понять, что Беньямин пытается очертить сферу особых вещей, которые обнаруживают истинность за горизонтом знания, интенциональности и субъектности. Это противостоит традиционному пониманию *искусства*, укорененному в субъектность и интенциональность. Искусство обычно располагается в области образов и форм, в области мимесиса, а аллегии и руины туда не попадают. Они относятся к сфере памятников прошлого, монументов, о которых Рансьер говорил, что, в отличие от документов, они не интенциональны: «Монумент — это вещь, говорящая без слов, поучающая нас без намерения поучать, он несет память только тем, что дожил до настоящего времени...» [Rancière 2014: 22].

Как мы знаем, область памятников и культурного наследия постоянно расширяется, в том числе и за счет поглощения искусства, которое почти мгновенно после своего производства превращается в часть культурного наследия. Преображение произведения искусства в памятник связано с утратой интенциональности, которая всегда укоренена в настоящем и в активности субъекта. Область наследия — это область исторического *par excellence*, но именно такого исторического, выпадающего из линейности нарративов, которые вопреки этому множатся вокруг монументов и сопровождают их во всем. Как только что-то признается частью культурного наследия, это что-то мертвеет, отделяется от субъектности и переносится в прошлое, даже если оно произведено сегодня. Его вместилищем становится память — область, не знающая интенций, — и к тому же не память субъекта, а то, что сегодня называют «коллективной памятью».

Мне представляется, что массированное возникновение тематики культурного наследия в наше время повсеместно сопровождается разрушением искусства в его кантовском понимании. Прежде всего, исчезает объект искусства — например, картина. На его месте возникает инсталляция или пространство, *site*. Вместе с исчезновением объекта разрушается и понимание, то есть знание в том смысле, о котором говорил Беньямин. Анн Коклен, например, указывает на то, что у публики современного искусства стала нормой реакция его полного непонимания и даже неспособность понять, является ли предъявленное все еще искусством или уже нет: «“Непонимание” не относится к произведению, художнику, объекту, ни даже художественному течению, но к общим правилам игры: непонятно, куда поместить то, что представлено, не удастся включить его во множество уже освоенных произведений...» [Cauquelin 1996: 30].

Исчезновение интенционального объекта — объекта знания и понимания — отражает новый этап субъектности, новый этап неопределенности от-

ношения, позиции человека в том смысле, как ее обсуждал Гелен. Именно в контексте современного кризиса субъектности и возникают меланхолические аллегории, составляющие культурное и историческое наследие.

Считается, что кризис субъектности наступает на границе XIX и XX веков. Он сопровождается фрагментацией и диссоциацией личности. Но одновременно и, вероятно, как реакция на распад единого Эго, возникает культура нарциссизма⁶, о которой Макс Нордау говорил еще до изобретения Фрейдом этого термина, называя его «эготизмом» или «эгоманией». К числу эгоманиаков Нордау причислял Бодлера, Уайльда, Ибсена и Ницше. Вот как Нордау суммирует парадоксальную эгоманию у Ницше:

...он восклицает: «Кому не надоело до тошноты все субъективное и проклятая возня с собственным “я”!». Итак, культ собственного «я» — суеверие. Субъективное нам надоело до тошноты, и тем не менее собственное «я» «должно быть признано священным», тем не менее «самый зрелый плод общества и нравственности — всевластный индивид, походящий только на самого себя», тем не менее «сама себя отрицающая личность ни на что не годна» [Нордау 1995: 27].

Нордау считает отрицание субъективности и одновременно ее вознесение у Ницше «наиболее сокрушительным противоречием» в его писаниях, хотя то и другое странно связаны между собой. Тот же Ницше, как известно, сильно повлиявший на Фрейда⁷, писал: «Большая часть нашего существа остается нам неизвестной. Тем не менее мы любим себя, говорим, будто о чем-то совершенно знакомом, на основе некоторой памяти. У нас в голове есть фантом нашего Я, который нас многогранно определяет» [Ницше 2008: 600]⁸. И чем более фантомно это Я, тем сильнее склонность современного человека к нарциссизму и меланхолии как версии нарциссизма, которые компенсируют эту фантомность, укрепляя ее гештальтами.

В ситуации распада субъекта и связанной с ним воли и интенциональности, компенсация происходит все чаще в режиме пассивности, нарциссической обращенности на себя; это режим, который идеально соответствует беньяминовскому омертвлению. Кристофер Лэш, автор известной книги о нарциссизме, характеризующем американскую культуру, связал рост нарциссизма с утратой чувства исторического времени и возможностей индивида. Такой распад времени лучше всего выражается в аллегории руин. Лэш писал:

Американцы погрузились в исключительно личные заботы. Не имея надежды на улучшение своей жизни каким-то значимым образом, люди убедили себя в важности психологического самосовершенствования: обретать контакт с собственными чувствами, есть здоровую пищу, брать уроки балета или танца живота, погружаться в восточную мудрость, бегать, поддерживать отношения, «не бояться удовольствий» [Lasch 1979: 4].

Чем слабее субъектность, чем меньше может и хочет человек, тем больше разрастается пузырь его фантомного эго. В ситуации упадка чувства времени фантомное эго возникает из нагромождения руин, населенных мертвецами, а се-

6 О разрастании нарциссизма в контексте кризиса Я см.: [Le Rider 1993: 60—70].

7 См.: [Assoun 2002]. Ассун специально указывает на роль ницшевского нарциссизма в углубленном анализе Я у Фрейда: [Assoun 2002: 10].

8 О фантомном эго в современной культуре см.: [Lawtoo 2013].

годня все больше такие руины населяются жертвами массовых репрессий. Нарциссизм легко соскальзывает в свое логическое продолжение — меланхолию. Разрастание культурного наследия и его роли, на мой взгляд, есть симптом этой болезни.

Объекты наследия обнаруживают в себе только фрагменты прошлого, но, поскольку прошлое в целом недостижимо, они постоянно подвергаются коррекции реставрационных и реконструкторских работ, цель которых раскрыть в монументах прошлое в его изначальном обличье как некий прототип, гештальт, или фигуру. Но недостижимость прошлого неизменно отбрасывает на монумент ностальгическую тень безвозвратно утраченного, которая и составляет основу меланхолии. Монументы наследия — это меланхолические объекты, даже если они призваны позитивно утверждать славу оружия и блеск империи.

Если принять беньяминовский взгляд на такие объекты, их интерес заключается в том, что они выходят за рамки субъектности и разрывают тот круг, о котором после Канта говорил Фрейд. Отбрасываемая ими предметная тень больше не ложится на зияние субъекта, тогда как именно эта тень и придавала субъекту ощутимость. Относительная автономия таких объектов от субъектности делает особенно необходимым подсоединение к ним разнообразных нарративов, без которых культурное наследие невозможно. Эти нарративы призваны подключить инертную самодостаточность таких образований к сегодняшней политике в широком смысле слова.

Неинтенциональные объекты в сегодняшнем понимании способны формировать субъектность в качестве части *среды* (environment), в которой человек взаимодействует с *местом*, утрачивая свою локализацию в точке зрения: он как бы занимает нишу в пространстве (в месте), в которой распыляется. Культурное наследие вписано не столько в объекты, сколько в места, в мемориалы. Такого рода память диффузна, включена в тела предметов, рассеяна в месте и оттого особенно нуждается в фокусирующих ее нарративах. *Дисперсия объекта в месте* не может не отразиться на характере связанной с ним субъектности и индивидуальной идентичности. К тому же память подвержена изменениям, она превращает среду во фрагменты прошлого, которые крайне нестабильны. Память окрашивает место воображением и невротами.

Одна из видных представительниц меланхолии в нынешней русской культуре, Полина Барскова, посвятила интересную статью превращению катастрофического *события* в безвременность руины, «попытке представить бедствие как неопасную и дистанцированную часть романтического канона» [Barskova 2006: 696]. Альтернативой эстетизации руин станет попытка эмпатически идентифицироваться с теми, кто погиб в этих руинах. Но эти стратегии обе принадлежат меланхолии и имеют много сходного. Представляя себе, что, идентифицируясь с умершим, мы можем стать транслятором его голоса, мы занимаем позицию субъекта, утратившего интенциональность и ориентацию на изменение нынешнего мира. И в случае культивирования «руин», как и в случае культивирования «голосов», мы занимаем позицию пассивной и дистанцированной аффективности.

Память, формирующая образ места, в значительной степени ответственна за связанную с местом аффективность, за его меланхолическую окраску и способность вызывать ностальгию. Место из-за участия в нем памяти часто предстает как место прошлого, нереальное и утраченное. Среда, формирующая субъектность, оказывается средой без времени и реальности. Память места —

это прежде всего воплощенная память, хранимая в теле, которое несет в себе следы среды и взаимодействия с ней. Это память без интенции. Философ Дилан Тригг утверждает, что ностальгия связана с фиксацией образа места в теле, и хотя этот образ несет в себе отпечаток места, оставленный в прошлом, этот отпечаток не отмечен никакой темпоральностью. Память места — это прежде всего память, утрачивающая интенциональность знания. Тригг пишет:

Воздействуя на нас... ностальгия сохраняет свой динамизм благодаря пребыванию внутри тела. Тело превращается в фокус, из которого возникает весь мир с его особой атмосферой и ассоциациями, с его призрачными актерами и декорациями и с его собственным пространством, в котором возникают и исчезают руины прошлого. Больше не связываясь со временем, прошлое оживает благодаря радикальной разнородности человеческого тела. Итак, мы следуем за телом — следуем за нашим собственным телом, — ведущим нас в богатую ткань прошлого, такого, каким оно было в момент первичного воплощения. Высоко ценимое в качестве линзы, через которую проходит повседневная память, тело перестает быть инструментом ориентации, но зато становится порогом прошлого [Trigg 2012: 177—178].

Ностальгическое тело утрачивает ориентацию и становится носителем вырванных из темпоральности следов прошлого.

На это ориентированы вся культура мемориализации и весь культ «мест памяти», если использовать известное выражение Пьера Нора. Субъект в этой новой ситуации уже больше не соответствует точке зрения перспективы, не совпадает с трансцендентальным и необнаружимым эго. Субъект оказывается телом, подвергнутым аффектам. И именно в этой перспективе, мне кажется, следует понимать и современную метаморфозу тематики пропавшего человека. Теперь это не невидимый человек в геометрической точке, маркирующей место субъекта, это не человек точки зрения. Это пропавший человек прошлого, мертвец, в котором живой пытается найти собственный аффективный телесный опыт. Субъект, каким его строит Фуко в своем анализе «Менин», не испытывает никаких телесных аффектов, потому что не имеет тела. Но сегодняшний меланхолик, носитель ностальгии и посетитель мест памяти, погружен в телесный опыт фиктивного сопереживания, «постпамяти», по выражению Марианны Хирш. Это сопереживание связано никак не со знанием (отсюда скептическое отношение современного человека к историографии), но со специфическим ощущением истинности аффекта в идентификации с покойниками, то есть в омертвлении, в гибели интенциональности.

Повсеместное распространение ритуалов мемориализации и культурного наследия отражает глубокую трансформацию субъектности. Беньяминовская меланхолия с ее открытостью истинности самих вещей сегодня находит отголоски в широком интересе к так называемому «реализму», то есть к пониманию вещей без их обусловленности субъектом. Разворачивается полемика относительно онтологии фиктивных объектов (*fictional entities*), таких, например, как литературные персонажи, которые приобретают неожиданную фактичность благодаря «истинности» тех эмоций, которые они могут вызывать [Barbero 2013]. И этот «реализм эмоций» субстанциализирует субъект совершенно иначе, чем кантовская репрезентация. Субъект обретает бытие через реальность телесных аффектов. Субъектность возникает в непосредственности аффекта, а не в мысли или представлении. Самоаффектирование позволяет субъекту явиться на месте отсутствия, зияния, ничто. Как заметил Мишель

Анри по этому поводу в своей критике: «Субъективность — это пафосная непосредственность явления как самообнаружения...» [Henry 1988: 155].

Субъект являет себя в меланхолии перед лицом независимого от него объекта. Именно меланхолия и ностальгия способны наделить его бытием: «...всюду — в переживании, ощущении, в самом зрении аффективность фигурирует как непосредственность, как первичная сущность субъективности» [Ibid.]. Размышляя о функции военных мемориалов, Райнхарт Козеллек заметил, что они наделяют идентичностью тех, кто пережил войну. Он подробно описывал эволюцию мемориалов, посвященных павшим в войнах, и показал, как они постепенно эмансипируются от христианского понимания смерти и представлений о вечной жизни и спасении. По мере дехристианизации акцент смещается на меланхолическое оплакивание жертв. Козеллек считал, что именно оплакивания и аффекты позволяют уйти от христианства и подчинить мемориалы задачам формирования политической идентичности: «Репрезентация субъективной скорби — это лишь приватный способ иной интерпретации смерти, интерпретации, позволяющей поставить смерть на службу определенной форме деятельности в политическом мире изображений» [Koselleck 2002: 293]. Козеллек, конечно, прав, но сегодняшний опыт показывает, что помимо чисто политического использования мемориалов они все чаще играют роль в формовке определенного типа меланхолической субъективности.

Политическое же все более отчетливо проявляется во включенности Я в коллективную память мест, несущих следы прошлого. Именно места наилучшим образом производят *общность телесного-аффективного опыта*. Субъект зависит от мертвецов — своих аффективных двойников — и окружает себя мертвецами, которые становятся меланхолическими организаторами его собственной реальности. Закончу цитатой из поэмы Марии Степановой «Возвращение тела», где о мертвецах говорится так:

- ...17. никто не видит, что они настолько
- 18. настолько же
- 19. они совсем как мы
- 20. а то и очевиднее
- 21. живые
- 22. живые живы могут быть настолько,
- 23. что еле веришь, где их впору встретить
- 24. (перебирая углеродные цепочки)
- 25. и при каких необычайных обстоятельствах
- 26. мы думаем, что их тут нет

Библиография / References

[Батлер 2002] — Батлер Дж. Психика власти: теории субъекции. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2002.
(Butler J. The Psychic Life of Power: Theories in Subjection. Har'kov; Saint Petersburg, 2002. — In Russ.)

[Беньямин 2002] — Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002.
(Benjamin W. Ursprung des deutschen Trauerspiels. Moscow, 2002. — In Russ.)

- [Ницше 2008] — *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 8: Черновики и наброски 1874—1879 гг. 32: 8. М.: Культурная революция, 2008.
- (*Nietzsche F.* Polnoje sobranie sochinenij: In 13 vols. Vol. 8: Chernoviki i nabroski 1874—1879 gg. 32: 8. Moscow, 2008.)
- [Нордау 1995] — *Нордау М.* Вырождение. М.: Республика, 1995.
- (*Nordau M.* Entartung. Moscow, 1995. — In Russ.)
- [Сакс 2006] — *Сакс О.* «Человек, который принял жену за шляпу» и другие истории из врачебной практики. СПб.: Science Press, 2006.
- (*Sacks O.* The Man Who Mistook His Wife for a Hat. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.)
- [Рильке 2012] — *Рильке Р.-М.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М.: Престиж Бук, 2012.
- (*Ril'ke, R.-M.* Sobranie sochinenij: In 3 vols. Vol. 2. Moscow, 2012.)
- [Фрейд 2006] — *Фрейд З.* Психология бессознательного. М.: СТД, 2006.
- (*Freud S.* Psychologie des Unbewussten. Moscow, 2006. — In Russ.)
- [Хайдеггер 2001] — *Хайдеггер М.* Основные проблемы феноменологии. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001.
- (*Heidegger M.* Grundprobleme der Phänomenologie. Saint Petersburg, 2001. — In Russ.)
- [Хайдеггер 2006] — *Хайдеггер М.* Ницше. Т. 1. СПб.: Владимир Даль, 2006.
- (*Heidegger M.* Nietzsche. Vol. 1. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.)
- [Юнгер 2000] — *Юнгер Э.* Рабочий. Господство и гештальт; Тотальная мобилизация; О боли. СПб.: Наука, 2000.
- (*Jünger E.* Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt; die totale mobilmachung; Über den Schmerz. Saint Petersburg, 2000. — In Russ.)
- [Агамбен 1993] — *Агамбен Г.* Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1993.
- [Assoun 2002] — *Assoun P.-L.* Freud and Nietzsche. London; New York: Continuum, 2002.
- [Barbero 2013] — *Barbero C.* Against the Irrationality Argument for Fictional Emotions // From Fictionalism to Realism / Ed. by C. Barbero, M. Ferraris, and A. Voltolini. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 27—42.
- [Barskova 2006] — *Barskova P.* Piranesi in Petrograd: Sources, Strategies, and Dilemmas in Modernist Depictions of the Ruins (1918—1921) / Slavic Review. Winter, 2006. Vol. 65. № 4. P. 694—711.
- [Cauquelin 1996] — *Cauquelin A.* Petit traité d'art contemporain. Paris: Seuil, 1996. P. 30.
- [Ferber 2013] — *Ferber I.* Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- [Gehlen 1988] — *Gehlen A.* Man, His Nature and Place in the World. New York: Columbia University Press, 1988.
- [Ginzburg 1991] — *Ginzburg C.* Représentation: le mot, l'idée, la chose // Annales. Histoire, Sciences Sociales, 46e Année. 1991. Nov.-Dec. № 6. P. 1219—1234.
- [Henry 1988] — *Henry M.* The Critique of the Subject // Topoi. 1988. № 7. P. 147—153.
- [Koselleck 2002] — *Koselleck R.* The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- [Lacoue-Labarthe 1975] — *Lacoue-Labarthe P.* Typographie // Mimesis des articulations. Paris: Aubier-Flammarion, 1975.
- [Lasch 1979] — *Lasch C.* The Culture of Narcissism. New York; London: W. W. Norton, 1979.
- [Lawtoo 2013] — *Lawtoo N.* The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious. East Lansing: Michigan State University Press, 2013.
- [Le Rider 1993] — *Le Rider J.* Modernity and Crises of Identity. New York: Continuum, 1993.
- [Martis 2005] — *Martis J.* Lacoue-Labarthe: Representation and the Loss of the Subject. New York: Fordham University Press, 2005.
- [Rancière 2014] — *Rancière J.* Figures of History. Cambridge: Polity Press, 2014.
- [Tauber 2013] — *Tauber A.I.* Requiem for the Ego: Freud and the Origins of Postmodernism. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- [Trigg 2012] — *Trigg D.* The Memory of Place: a Phenomenology of the Uncanny. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2012.
- [Vattimo 2012] — *Vattimo G.* Of Reality: The Purposes of Philosophy. New York: Columbia University Press, 2012.
- [Vernant 2006] — *Vernant J.-P.* Myth and Thought among the Greeks. New York: Zone Books, 2006.
- [Walsh 2015: 149] — *Walsh J.* Narcissism and its Discontents. New York: Houndmills, Basingstoke; Palgrave Macmillan, 2015.

Ирина Сандомирская

Лакуна в эсхатологическом измерении:

ОТ ТОТАЛЬНОСТИ ПАМЯТИ
К БЕСКОНЕЧНОСТИ НЕЗАБВЕНИЯ

Irina Sandomirskaja

The Lacuna in an Eschatological Dimension: From the Totality of Memory to the Infinity of Unforgetting

Ирина Сандомирская (Университет Сёдер-тёрна (Швеция), Школа культуры и образования, профессор исследований культуры; Центр балтийских и восточноевропейских исследований (CBEES), профессор; кандидат филологических наук) Irina.Sandomirskaja@sh.se.

Ключевые слова: память, реставрация, лакуна, блокада, постблокада

УДК: 930.2

Лакуна — объект вмешательства реставратора и проблема теории художественно-исторической реставрации — рассматривается как фигура деструкции и утраты, а коллективная память — как совокупность символических жестов, подобных приемам реставрации по интеграции и нейтрализации ее, лакуны, красноречивого зияния. Анализируя фильм Мих. Богина «О любви» и некоторые биографические материалы реальных прототипов — музейных работников в послеблокадном Ленинграде, — я выделяю эсхатологическое измерение в жесте *restauratio ad integrum*.

Irina Sandomirskaja (PhD; Professor of Cultural Studies, School of Culture and Education, Centre for Baltic and East European Studies (CBEES), Södertörn University) Irina.Sandomirskaja@sh.se.

Key words: memory, restoration, lacuna, blockade, postblockade

UDC: 930.2

The lacuna is an object of restoration and a special problem in the theory of art and historical restoration. This paper analyzes the lacuna more generally, as a figure of destruction and loss, and collective memory as a set of symbolic gestures similar to restoration whose techniques integrate lacunas and neutralize their negative expression. I am reading a 1971 film by Mikhail Bogin and some biographic materials relating to its prototypes, museum workers in Leningrad after the siege, to identify an underlying eschatological dimension in monument preservation, a gesture of *restauratio ad integrum*.

Полине Барсковой

1

После Первой мировой войны в католических странах возникла тема мученичества исторических городов и соборов: претерпев беспрецедентные страдания и утраты от военных действий, разрушенные до основания и пораженные массовой смертью своих жителей и прихожан, они не только несли печать страдания, но своим разрушенным состоянием свидетельствовали о преступлениях против человечества и цивилизации [Kott 2013: 119—145]. Иногда *patrimoine martyresé* сохраняют в виде не тронутых реставрацией руин, иногда наоборот, в модусе идентичной реставрации *dou'era, com'era*¹, которая не отвечает ни ис-

1 *Ит.* — где прежде, как прежде.

торической точности, ни эстетическим критериям, но соответствует патримонным желаниям и чувствам современников. Время мученичества — это вечность, и память мученика есть вечная память. Но вечная память далеко не то же самое, что история; свидетельство мученичества — не то же самое, что историческое свидетельство. Мученичество не занято сообщением фактов: оно не информирует, но вызывает. Оставленные в развалинах для вечной памяти или, наоборот, воссозданные в малейших подробностях и тоже для вечной памяти, объекты мученического наследия несут в себе смысл и значимость экзистенциального уровня, превосходящего уровень научного факта, исторического или эстетического суждения. В этом смысле не так важно, в каком виде вечная память запечатлевается в материальности памятника-мученика: в виде ли нагромождения разрушенных и обожженных камней или, наоборот, в виде сияющего золотом идентично реставрированного новодела. И то, и другое, по существу, равноценно и равнозначно; даже идентично заделанные и позолоченные дыры остаются знаками-стигматами, лишь прикрытыми золотом. Идентичная реставрация, подобно повязке на теле мученика, защищает священную рану от тех позитивистов, которые не верят, пока не ткнут в рану пальцем. Воссозданный в своей полноте и целостности, новодел по своему существу остается все той же руиной, дырой в мироздании, колоссальной лакуной в красках мира.

2

О реставрации именно в этом более широком смысле рассказывается в старом и почти не замеченном в свое время фильме Михаила Богина «О любви» (Киностудия им. Горького, 1971, реж. Мих. Богин, сценарий Мих. Богина и Юрия Клепикова). Эта история о молодой женщине, работающей на воссоздании скульптурного убранства разрушенного войной старинного дворца, рассказана в характерной для своего времени форме социальной мелодрамы с массой умолчаний и иносказаний и с многоточием вместо морали в конце. В таком лакунарном стиле фильм размышляет о больших вещах, но как бы вполголоса. Я читаю этот фильм как примечательную попытку кинорефлексии об *integrity* в (мело)драме с участием людей, которые не только имеют дело с зияниями истории, но и сами, своим бытием и в силу обстоятельств своего времени, представляют собой места зияний и разрывов. Действие фильма происходит в ландшафте постблокады (термин Полины Барсковой), в руинах мира, зияющего провалами памяти и пробелами речи. В этой изъеденной пустотами реальности бездомный блокадный человек ищет новой целостности, обустроявая повседневный быт (как жених нашей героини Гали, приспособленец и карьерист, строитель кооперативной квартиры), или проектируя новую утопию (как ее тайный возлюбленный, архитектор-визионер, апологет машинного стиля), или же обзаводясь домом, детьми и любовными связями (как подруга Гали и ее неверный муж). Среди этих разных проектов по восстановлению из пустоты множественных лакун героиня фильма Галя — скульптор-реставратор — занята необязательным, казалось бы, делом воссоздания золотого декора в разрушенном войной дворце.

Проходя темными коридорами реставрационного цеха, расположившегося в служебных помещениях старинного дворца, Галя склоняется над мусорной кучей, выуживает оттуда и аккуратно откладывает в сторонку обгоревшие ку-

сочки детских пяточек и ручек. Сложенные кучкой, они отсылают к фигурам и символам подавленной, но неумолимо проступающей, как сквозь редкое полотно, памяти о голоде, дистрофии и фрагментах тел на улицах города после налетов. Мы увидим потом целую коллекцию орнаментальных фрагментов, пухленьких младенческих телец — обгорелых, побитых, без рук-ног-голов, черных от копоти и выложенных рядком на верстаке в мастерской, как будто в морге.

Галина реальность — это мир бесхозяйных вещей, в котором и люди, и предметы неоднократно в результате разного рода разрушительных налетов истории пропадали безвестно и безвозвратно. Истина безвестно пропавшего бытия доступна только в воображении, в правдоподобии — то есть в историях и образах, которые подобны правде и именно поэтому правдой не являются. Правда исторических обстоятельств — террор, война, блокада, снова террор, затем оттепель, затишье — в фильме также остается неопределенно-недосказанной, как утраченный текст в рукописи, как незаполненный пробел.

О чуде возрождения бытия из небытия рассказывает экскурсовод в уже отремонтированной и открытой для посетителей части дворца, куда из глубин своего подземного реставрационного царства, из первородного хаоса пока еще пустотного мироздания поднимается, вызванная звонком из дирекции, наша героиня. Не сам дворец как таковой, не его имперский блеск и вовсе не подлинность его составляет предмет музейной гордости (подлинное — это отбитые ножки и ручки, которые Галя находит на свалке) — но сам факт его чудесного возрождения из праха усилиями простых ленинградцев, беззаветно преданных своему городу. Этот музей даже гордится, как кажется, вторичностью своих экспонатов, открывая экскурсию обозрением увеличенных документальных фотографий дворца, каким его нашли вернувшиеся из эвакуации музейные работники в 1944 году, то есть внушительным зрелищем полного небытия всего того, что в нем экспонировано в качестве исторически реального. Из этого ада экскурсант попадает в сияющие золотом обновленные интерьеры, пораженный чудом воскрешения Лазаря коллективными усилиями простых советских людей — архитекторов, художников, скульпторов и разнорабочих. А где-то в глубине, за кулисами отправляются мистериальные таинства: положение во гроб, воскресение и преображение. Вот глиняный купидон — все то же детское тело — в заботливых руках, которые, как будто елеем и миррой, бережно обмывают его раствором, обвивают прутьями каркаса, облекают тканью, как саваном, заливают гипсом — и затем решительными ударами молотка и зубила одним махом сбивают окаменевший панцирь, высвобождая из плена пелен возрожденную — преображенную — форму. Группа работяг в рабочий полдень, бутылка молока и булочка в сопровождении новостей из радиоточки, теснота и темнота рабочего места, старое ведро для размачивания глины, жестяной рукомойник на гвоздике среди хаоса холстов, рам и скульптурных фрагментов, платочек, повязываемый над глазами спереди назад, как принято у женщин-чернорабочих. В лабиринте заставленных неосвещенных коридоров, вдали от дневного света парадных музейных анфилад и происходит превращение фрагментированного — в целостное, ущербного — в полное, воображаемого — в реальное, умозрительного — в осязаемое.

В этом мире и человек, и вещь берут свое начало из зияния. Откуда взялась одинокая бездетная Галя, кто ее родители, почему живет одна с младшим братом, никто не спрашивает. «Дай мне Павлика», — просит она подругу, и та охотно одалживает ей собственного младенца в качестве модели для лепки

очередного исторического купидона, не сохранившегося или даже и не существовавшего вовсе, в сущности, несущественной детали, нужной лишь для заполнения брешки в лепном потолке. Так прошлое лепится в его (правдо)подобии настоящему и будущему; живой младенец превращается в старинного ангелочка, и наоборот. Из-под пальцев скульптора постепенно выступает головка и личико, а потом наметившиеся было черты стираются решительным движением большого пальца, и едва проступившее прошлое снова скрывается в бесформенности глины. Прошлое как бы выступает и затем вновь скрывается в материи, еще не успев принять форму — и уже ее утратив.

Галин мир — это мир рассеянных обломков и веры в восстановительное и преобразующее, пресуществляющее чудо, в пасху реставрации. Социализм во всеобщем равенстве лишения, в метафизической бедности не субъектов, но дизъектов, как вещей, так и детей, потерянных и рассеянных в ожидании воссоединения. Еще в одном эпизоде фильма Галя слушает радио, которое голосом Агнии Барто рассказывает истории о трагических утратах, разлуках и невероятных воссоединениях разбитых войной семей. Письма людей, потерявших родных, зачитывают в прямом эфире: ищущие своих подают сигналы по радио в пустоту в надежде на статистически невозможное. Подобно скульптору-реставратору Гале, которая собирает и восстанавливает развезенное в прах великолепие царского дворца, радио реставрирует семьи, а там, где это не удастся, — соединяет между собой людей, не связанных ни историей, ни генетикой, но страстно желающих верить в возможность воссоздания *integrity*. Чтобы вспомнить, надо забыть.

3

Хотя обе представляют собой фигуры дезинтеграции и фрагментарности, лакуна и руина означают разное. Руина приглашает к медитации о бренности перед лицом времени, деструкция здесь выступает как возвышенное, как явление высшего порядка, силой которого культура возвращается в природу, к исходному мироустройству, нарушенному вторжением человека. Сквозь руину природа сияет, сквозь лакуну — зияет. Как неиносказательное высказывание и прямое свидетельство лакуна препятствует эстетизирующему восприятию, реификации прошлого и его присвоению в форме (товарного) фетиша. Руина украшает, лакуна уstraшает.

Из письма Анатолия Михайловича Кучумова, город Пушкин, 1944 год:

...как больно и страшно смотреть на разгромленный дворец, пустой, разрушенный и сожженный внутри. Через окна видно небо... Могучие теламоны местами побиты... с карнизов свисают листы железа, громко хлопающие при ветре... обгорелые балки, кирпичи, обломки самых разных вещей, в том числе и музейных... Вокруг дворца и полуциркулей сплошная свалка, кажется, что нечистоты всего города свалены здесь, сотни железных кроватей, ломаная жалкая мебель из квартир, утиль, навоз, ящики от мин и снарядов и совершенно невероятное количество грязного тряпья... Тяжелый тошнотворный запах стоит над всем этим... Окна первого этажа забиты досками, чтобы изолировать здание от посторонних... [Цыпин 2010: Приложение 36]².

2 А.М. Кучумов (1912—1993), музейный работник, искусствовед, засл. работник культуры РСФСР (1975), почетный гражданин г. Павловск (1992), после 1956 года — главный

Такая картина открывается глазу в только что освобожденном от оккупации Пушкине среди царскосельских дворцов и парков. Запустение, разруха, старинные помещения, приспособленные для нужд войны и выживания посреди бомбежек, обстрелов, массовых казней и голодной смерти. Получив первые сведения о состоянии Царского Села, сотрудники музея, еще в эвакуации в Новосибирске, констатируют, что наступил конец. На музейном экспонате — маленьком *carnet* с пластинками из слоновой кости, на каких в старину дамы на балах записывали очередность кавалеров, — они оставляют эпитафию: «25 января 1944. Н. Сибирск. Царское Село освобождено от немцев. Дворцы погибли, но память о них будет жить вечно» [Цыпин 2010].

Однако не все погибло, а что выжило, — то заплатило за это высокую цену. Около Лицея сохранилась старая береза; возвратившийся домой радуется ей, как старому другу на пепелище. Приглядевшись, замечает, однако, что с ветвей свисают несколько веревок: береза выжила, потому что служила виселицей (из письма Кучумова, цит. по: [Цыпин 2010]). Жизнь прорастает сквозь руины, извлекая из них все, что можно, и питаясь всем, что может из руин добыть. «Разрушенные объекты грабило, доламывало и разворовывало местное население», — вспоминает свидетель, облазивший развалины подростком в поисках, чем бы поживиться: цветных металлов, брошенных боеприпасов, пустых бутылок, тряпок и прочего утиля. Другой сообщает, что видел, как кто-то выносил из подвала Александровского дворца «книги в красивых переплетах, возможно из дворцовой библиотеки. Мужчина просил о нем никому не рассказывать» [Город Пушкин 2015: 166—167].

Мародер грабит музейную коллекцию, недовывезенную и брошенную оккупантами, некогда составленную из императорской книжной коллекции, в свою очередь декретом реквизированной у законного владельца и отданной музею. Эта бесхозная собственность уже многократно была присвоена и переприисвоена, к чему-то приспособлена или просто развеяна по ветру. Осматривая развалины, очевидец отмечает «тяжелый тошнотворный запах»: повсюду в парке едва присыпанные землей в траншеях лежат трупы. В дворцовых парках и окрестных рощах по весне обнажились и издавали зловоние трупы — «подснежники». Оставленные в образцовом порядке немецкие и испанские кладбища после января 1944 года сровняли с землей. При этом «около дворца и в парках было много захоронений советских граждан, которые никто не отмечал, и они скоро оказались забытыми». Остались забытыми и места, где лежали пушкинские евреи, расстрелянные почти в полном составе в октябре 1941 года. «После войны поисков, не говоря уже о раскопках (эксгумации), никто не проводил... (где-то) была проведена частичная эксгумация останков, но все это было сделано небрежно и далеко не полно» [Абрамов 2015: 171—172]. Нашли во флигеле имена мучеников гестапо, оставленные ими перед казнью на стенах подвала, — и даже не позаботившись переписать, «стерли тряпкой», не оставив и следа на некрашеной стене — при том, что обнаружили там и хорошо знакомые имена³.

хранитель Павловского дворца-музея // <https://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/istorija-carskogo-sela-v-licah/kuchumov-anatolii-mihailovich-1912-1993.html> (02.08.2019).

3 Из письма А. М. Кучумова, цит. по: <http://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/velikaja-otechestvennaja-voyna-i-okkupacija-pushkina/sostojanie-pushkina-posle-voiny-1941-1944-i-okkupacii.html#.WkToEq1ehE4>.

Одновременно с закапыванием безымянных трупов и стиранием сохранившихся имен в парках выкапывают зарытые перед наступлением скульптуры. Каждая находка несет символическое значение: найдена скульптура «Девушка с кувшином». Найден памятник Пушкину-лицеисту. Это становится событием, о находке сообщают в газетах, люди приносят цветы. Но в целом, помимо возвращения этих бедных, но бесконечно дорогих символов, опустошение в мире катастрофическое: люди скорее окапываются, чем живут, питаются едва ли не желудями со знаменитых царскосельских дубов, разбирают исторические деревянные постройки на дрова и ютятся, как совы и горностаи, в развалинах дворцовых построек, приспособившая для жилья все, что могут отыскать. Война отступила, наступило зияние.

Ценности мирового значения были вывезены немцами практически полностью — все то, что не удалось эвакуировать в паническом отступлении начала войны [Бардовская 2015]. То, что удалось вернуть, по своей ценности значительно уступает тому, что погибло или исчезло. Ищут повсюду, но находят лишь жалкие остатки, которые все тщательно собираются и приносятся в музей для консервации. Упоминаются, в частности: обрывки живописных полотен и фрагментов декора, куски обивочных тканей, фарфор, панели и мебель, растащенные по домам, драгоценных пород дерева двери, перекинутые мостками через канавы и т.д. Идя по следам отступающей войны, в окрестностях Ленинграда, в Эстонии и Латвии везде находят кусочки: вырванные из своих привычных ниш и брошенные мелкие предметы из дворцовых коллекций; что-то осталось недовывезенным после отступления оккупантов, что-то растащили местные жители; откуда-то возвращаются найденные картины, плафоны, мебель, китайские вазы, что-то привозят с немецкого склада предназначенных на вывоз ценностей в Риге, что-то находят в Восточной Пруссии и Кёнигсберге, что-то — на складах в Берлине. И еще много лет спустя в музей продолжают возвращать мелкие, но все же «родные» вещи: совестливые потомки гитлеровских солдат жертвуют кто книгу, кто вазу, кто гравюру. Самое ценное, конечно, не находят и не найдут никогда.

4

Камера отрывается от завораживающе прекрасного лица исполнительницы роли Гали Виктории Федоровой и переводит взгляд на работу ее героини, на ее руки. Руки эти принадлежат реальному прототипу, легендарной женщине, чья судьба послужила материалом для сценария: скульптору-реставратору Лилии Михайловне Швецкой (1929—2012). Она прославилась своими уникальными проектами воссоздания скульптурных памятников и декора ленинградских пригородных дворцов, в том числе Екатерининского дворца в Царском Селе, где она работала с конца 50-х годов и участвовала, в частности, в воссоздании всемирно известных объектов — непревзойденных шедевров реставраторского искусства: Золотой анфилады (ее Большого зала с «антикамерами», 1967—1989) и бесследно пропавшей Янтарной комнаты (1978—1998)⁴.

4 Автор выражает глубокую признательность ученице и биографу Швецкой, хранителю ее музея и пропагандисту ее дела Наталии Коршуновой, а также ее коллегам по Научному отделу Екатерининского дворца за помощь в работе над этой статьей и за

Журналисты и свидетели-ученики описывают труды и дни Л.М. Швецкой с упором на трагические обстоятельства ее судьбы: военное детство где-то под Псковом (подробностями она, по свидетельству Н.Г. Коршуновой, ее ученицы и биографа, не делилась); юность в блокадном Ленинграде; учеба на факультете реставрации Мухинского училища — института, который готовил мастеров, которые сначала камуфлировали город, а потом восстанавливали его из развалин⁵; работа скульптором-реставратором практически на всех главных воссоздаваемых объектах Ленинграда и пригородов, прежде чем она попала в царскосельские музеи. Здесь она провела много лет, превратившись под конец жизни в живую легенду; здесь работала до самой смерти и приняла непосредственное участие в реализации исторически самых грандиозных и самых спорных проектов ленинградской послевоенной реставрации — в воссоздании Тронного зала и Золотой анфилады Екатерининского дворца и в воссоздании Янтарной комнаты — последнем большом проекте этой реставрационной эпопеи, ставшем материализацией имперского воображения одновременно и позднесоветского, и путинского времени.

О нечеловеческих условиях, в которых протекала эта героическая — и в то же время вполне рядовая — жизнь, о добровольном самопожертвовании и о почти не оплачиваемом едва ли не круглосуточном труде в невыносимых бытовых условиях послевоенного ленинградского пригорода рассказывают свидетели — сама же Швецкая, судя по рассказам, об этом не распространялась. В ее стихах и в воспоминаниях современников осталось упоминание о чемодане со скудными съестными припасами, прогрызенном голодными крысами, и о коляске, которую она таскала за собой в мастерские, поскольку не с кем было оставить младенца, которого воспитывала одна. В качестве модели этот младенец оказался запечатленным в образах нескольких ангелочков, украсивших собой декор Золотой анфилады (в память об этом сотрудники стали между собой называть всех купидонов по имени мальчика «ромочками»). Среди многочисленных рельефов, при (вос)создании которых Швецкой позировал маленький сын, есть и ее автопортрет: «Аллегория скульптуры» изображает женщину, которая, оторвавшись от лицезрения античного бюста, обращает лицо к дергающему ее за руку ребенку.

Примечателен тот интимный тон, который схвачен в мелодраме Богина и который мы не без смущения, как нечто не совсем отвечающее времени, улавливаем и в повествовании о беззаветно преданной своему делу Лилии Швецкой и ее маленьком мальчике. На этом фоне рельефнее выступает эпическая история — в сущности, довольно мало объяснимая с точки зрения здравого

знакомство с экспозицией и ее историей, в том числе за посещение и рассказ о мемориальной мастерской Лилии Михайловны Швецкой. Воспоминания о Л.М. Швецкой, ее жизни и творчестве, см.: [Раскин, Митрохина 2007; Коршунова 2010; Коршунова Возрождение]; «Воссоздание» — термин ленинградской школы реставрации, концепция предложена автором проекта реставрации Екатерининского дворца архитектором А.А. Кедринским (1917—2003). О научности в принципах воссоздания (в отличие от реконструкции, стилизаторской реставрации или реставрационного ремонта), см.: [Кедринский 1999].

5 О работе архитекторов в подготовке города к блокаде — архитектурных обмерах, работах по камуфлированию памятников, подготовке мастеров-реставраторов — см.: [Баранов 1982: 33—67], [Баранов, Исаченко 2001: 46—50]; подробное исследование [Maddox 2014: 44—68], о восстановлении пригородных дворцов [Ibid.: 115—144].

смысла — об энтузиазме советских граждан по восстановлению имперской роскоши в голодном и холодном Ленинграде первых послевоенных, полумертвых лет накануне новой волны террора; вообще об этом, в сущности, безумном проекте полного воссоздания имперского наследия из пепла тотального террора и тотальной войны⁶. В официальной истории этот эпизод выглядит героическим вдвойне: это история коллективного патриотического подвижничества, проявленного едва ли не всем населением послевоенного Ленинграда, пожертвовавшего личным благополучием ради родного города, но также и профессионального подвижничества, или, выражаясь на советском языке, будничного подвига рядового человека в его служении общему делу. Наоборот, в фильме Богина царит интимная близость между произведением искусства, живым человеческим сердцем и реабилитирующей рукой реставратора, которая составляет особый эмоциональный и чувственный настрой: две почти полностью уничтоженные ничтожности большой истории — вещь и человек — вступают в непосредственный контакт с целью взаимного возвращения себя и другого. Ведь не только реставратор реабилитирует вещь, достраивая ее до целостного образа, но и вещь реабилитирует своего реставратора, даря сознание выполненного долга, не поврежденной никакими испытаниями внутренней цельности и честности, личного достоинства, личной и профессиональной *integrity*.

На фотографии, выставленной в мемориальной мастерской Лилии Швецкой, ныне затерявшейся в царскосельском парке на дворцовых задворках, мы видим фрагмент ангелочка из сгоревшего стенного декора. Эта черная обгорелая головешка без рук-ног, без головы, дополненная до целой фигуры новыми лепными деталями, является эталоном и гарантией исторической истины воссозданного. Используя восполненный таким образом обрубок подлинного, отольют гипсовую модель, которая отправится в руки резчиков по дереву, позолотчиков и других специалистов, чтобы затем, в виде скульптурного фрагмента, сияя золотом, водрузиться на отведенное ему место и затеряться среди десятков ему подобных детских телец в декоре парадной анфилады. Но в своем теле новый купидон будет нести отпечаток прежнего, обгорелого — точный слепок исторически несомненной детали, той головешки, той черной от копоти руины, к которой искусные руки Швецкой приделали новые ручки и пяточки.

6 Стивен Мэддокс объясняет это идеологическими причинами — стремлением сталинского руководства к восстановлению имперских символов своей власти, а также беспрецедентным патриотическим подъемом ленинградского населения, однако Даниил Гранин — свидетель и участник событий — констатирует, что разоренное войной и находившееся в крайне бедственном положении население поначалу отнеслось к этому проекту с недоумением [Гранин 2011: 164—169]. Руководство города во главе со Ждановым планировало восстановление промышленности и жилья, а не музеев; архитекторы стремились частично сохранить наследие, но использовать разрушения для модернизации города, апеллируя к различию между «живыми» и «мертвыми» традициями [Баранов, Исаченко 2001: 98—107]; органы охраны памятников — сохранить старину, полностью и на научных принципах восстановив все разрушенное (об этих дебатах см.: [Maddox 2014: 44—115]). Архитекторам и реставраторам удалось переиграть хозяйственников, якобы побывав на приеме у референта Сталина. Есть гипотеза, что главную роль в принятии этого решения сыграло «желание руководства страны получить компенсацию от Германии, которую надо было оправдывать конкретными работами по восстановлению» [Павлов, Потемкина 2015: 194].

«Воссоздание», по словам своего создателя главного архитектора Екатерининского дворца А.А. Кедринского, представляет собой «наиболее радикальный путь сохранения всего подлинного». В условиях крайне руинированного состояния ленинградских сооружений воссоздание «позволяет, сохранив все подлинное, восполнив утраты, вернуть памятникам их облик и значение в ансамблях...» [Кедринский 1999: 165]. «Все подлинное» подлежит «сохранению», — вплоть до ручек и пяточек, которые Галя достает из мусора, — а сам памятник подлежит восстановлению в своем «облике и значении». Специалист уже нашего времени более осторожен в высказываниях: объектом воссоздания является даже не сам памятник, и даже не его «облик» или «значение», а «законченный художественный образ памятника», то есть *воспоминание об облике*, репрезентация репрезентации [Кедринский 1999: 5; курсив мой. — И.С.].

Подлинность воссозданного трудно гарантировать, если учесть процент разрушений, но если воссоздавать памятник в качестве музея, то он и не нуждается в подлинности; «Вопрос о подлинности имеет значение для антикварных магазинов, а при создании историко-бытового музея этого не должно быть» [Стенографический отчет 2007]⁷. Однако невозможно отрицать подлинность зияющей дыры, отсутствия — в критическом присутствии лакуны, присутствии, которое грозит разбить гладкую цельность приписанного сооружению «образа», «облика» или «значения». Не материальность, но провал материальности, который фигурка вынесла в себе из пожара, свидетельствует о прошлом и составляет подлинный предмет памяти. Зияние, условно заполненное глиной, отмеченное разностью материалов и закрепленное в гипсе, становится эталоном и гарантией подлинности события; реальным остатком, а не домысленной надстройкой; подлинным присутствием — присутствием-в-отсутствии — подлинного прототипа. Теперь уже неразличимая в общем блеске, лакуна, это невидимым образом присутствующее отсутствие, сообщает достоверность реально бывшего и рассеянного — фантазмагорически воссозданного, репрезентативного имперского целого.

Фигура реставратора, склоненного над кучей осколков, представляет собой аллерегию трагической драмы памяти. В толще новодела прячутся фрагменты, или, как в нашем случае — отпечатки подлинного, *simulacra* (в смысле Лукреция), как реликвии в реликварии. Со временем эта ценность, представляя собой меру реальной стоимости утраченного и реальной стоимости вложенных в воссоздание усилий, подавляется ценностью имперской репрезентации, а сам дворец из памятника колоссальной утрате и последующему реставрационному подвигу энтузиастов превращается в чистую декорацию, в элемент мемориального спектакля ни о чем.

Музей периода оттепели после смерти Сталина — такой, каким он оказался запечатленным в фильме Богина, — помнит не только блеск истории, но и факт разрыва. В наше время экскурсант тоже может при желании ознакомиться с этими экспонатами — но лишь в отдаленном коридоре, а не в пред-

7 О сложностях с критерием подлинности в применении к культурному наследию в послевоенном мире: [Voccardi 2019; Stovel 2008]. Противник воссоздания по Кедринскому, Ю.Г. Бобров, указывает на реставрацию декора Екатерининского дворца как характерный пример имитации; несмотря на разрушения, на некоторых фрагментах все же сохранялось до 60% авторской позолоты, но в интересах воссоздания они были «перезолочены» [Бобров 2017: 222].

двери; при входе же его приветствуют не жуткие образы блокады и оккупации, а сияющие имперские интерьеры, никак не помеченные на предмет скрытого под ними разрыва. Уже в пожилом возрасте, в атмосфере сталинской реставрации брежневского времени, когда память о катастрофе Ленинграда уже почти полностью затмилась золотым сиянием его заново отстроенных имперских дворцов, престарелая Лилия Михайловна Швецкая мечтала о создании в Царском музее реставрации и устраивала даже что-то вроде собственных публичных акций, когда, не спросив разрешения, выставляла на скамейках екатерининского парка фотографии и документы восстановительных работ 40-х годов. Можно предположить, что по мере того, как в зрительном восприятии дворец казался все более и более изначально-первозданно-цельным, в этическом отношении — в отношении профессиональной и личной *integrity* — эта цельность представляла все более и более сомнительной и тревожной.

5

Движимая желанием воссоздания в целостности и полноте, идентичная реставрация хочет видеть весь мир как нечто, способное к примирению с собой и со своим прошлым, как если бы он мог вернуться в прежнее состояние, не тронутым ни временем, ни насилием. Являясь, по существу, одной из материальных воплощений форм коллективной памяти и ее риторических приемов, воссоздание возвращает вещи полноту, но потенциально способствует забвению события, которое ее этой полноты лишило. История приобретает неестественную гладкость, как скользкая дорога. Лакуна тормозит скольжение времени и препятствует примирению, нарушая материальную и символическую целостность, вторгаясь в обустроенную территорию культурной памяти и подрывая легитимность воссоздания и историческую претензию воссозданного. Лакуна представляет собой третью инстанцию по отношению к псевдооппозиции памяти и забвения, как инстанция активного *незабвения*. Тогда как память стремится к позитивному образу, незабвение связано с присутствием неразрешимого и непримиримого в составе прошлого; оно препятствует увековечению, требуя все новых реставраций, все новых попыток интеграции проклятого прошлого в поисках первоначально цельного, чистого и нетронутого. Как инстанция незабвения, лакуна становится источником беспокойства для совести. Это постоянное напоминание памяти о том, что она пытается забыть, воплотившись в эстетическую целостность памятника. Будучи репрезентировано памятником, прошлое предстает уже совпавшим (в будущем) с приписанным ему в настоящем значением. Наоборот, когда на сцену выступает эсхатологическое отношение к прошлому (описанное, в частности, Левинасом [Левинас 2000]), внимание обращается к самой лакуне, а не к ее заделке.

Лакуна есть объект реставрации, но одновременно источник ее, реставрации, движущей силы, ее душа — темная, бесформенная и бессмысленная, не представляющая никакой ценности, как обгорелая головешка, не востребованная никем, кроме почти анонимной женщины-реставратора, которая находит ее в отбросах и, подобно эринии-эвмениде — хранительнице жизни полиса, замуровывает ее образ и подобие навечно под блистающей золотом поверхностью новодела.

Подобно произведению искусства, лакуна — фигура незабвения — живет своими трансформациями. Памятник же, то есть сертифицированный носитель

смысла и ценности культурно-исторического наследия, останавливает и замораживает в себе трансформацию, заменяя ее симулякрами подлинности и полноты в соответствии с требованиями данного режима историчности. Если такое замораживание считать охраной наследия, то с равным основанием его можно считать и концом истории. Жизнь произведения как бесконечного во времени *work in progress* оказывается еще при жизни уже историзированной руиной. Лакуна есть след и памятник войны в широком смысле слова, война же

приостанавливает действие морали; она лишает вечные институты и обязательства их вечного характера и вслед за этим отменяет — пусть только временно — безусловные императивы ...Лик бытия, проступающий в войне, может быть определен с помощью понятия «тотальность» ...Индивиды в условиях войны сводятся к простым носителям сил, управляющих ими без их ведома. Свой смысл индивиды черпают в этой тотальности, вне которой они непостижимы. Единичность каждого ныне присутствующего постоянно приносится в жертву будущему, призванному определить его объективный смысл. Поскольку в расчет берется только итоговый смысл, то лишь последний акт способен изменить существа в их бытии [Левинас 2000: 66—67].

В противоположность смертоносной тотальности с ее телеологическим отношением к индивиду как своему производному, потенциальное освобождение заключено в «эсхатологическом отношении» к прошлому и к себе. Тотальность окружена пустотой: вне ее телеологии, вне заданности предназначения ее тотальных репрезентаций нет ничего. Реставратор Галя занята работой спасения и собирания рассыпанного бесхозяйного мира так, как будто в фигурках второстепенной важности декора заключен некогда разорванный завет. Реставратор Лилия Швецкая берет на себя полноту ответственности (по Левинасу), когда произвольно дополняет исторические утраченные фигурки самодельными «ромочками», воспроизведенными с натуры изображениями живого младенца-сына. «Эсхатологическое видение... вступает в отношение с бесконечностью бытия, преодолевающего тотальность... свидетельствует... о возможности значения вне каких бы то ни было обстоятельств» [Левинас 2000: 68].

Библиография / References

- [Абрамов 2015] — *Абрамов В.В.* Дворцы и парки города Пушкина после войны // Город Пушкин: дворцы и люди / И.К. Ботт (ред.). СПб.: Благотворительный фонд им. Святого апостола Павла, 2015. С. 164—165.
(*Abramov V.V.* Dvorcy i parki goroda Pushkina posle vojny // *Gorod Pushkin: dvorcy i ljudi* / Ed. by Bott I.K. Saint Petersburg, 2015. P. 164—165.)
- [Баранов 1982] — *Баранов Н.В.* Силуэты блокады: записки главного архитектора города. Л.: Лениздат, 1982.
(*Baranov N.V.* Siluety blokady: zapiski glavnogo arhitekora goroda. Leningrad, 1982.)
- [Баранов, Исаченко 2001] — *Баранов Н.Н., Исаченко В.Г.* Главный архитектор Ленинграда Николай Баранов: Творческий путь и судьба. СПб.: Стройиздат, 2001.
(*Baranov N.N., Isachenko V.G.* Glavnyj arhitektor Leningrada Nikolaj Baranov: Tvorcheskij put' i sud'ba. Saint Petersburg, 2001.)
- [Бардовская 2015] — *Бардовская Л.В.* Коллекции дворцов Царского Села: спасение, поиск и возвращение // Город Пушкин: дворцы и люди / И. К. Ботт (ред.). СПб.: Благотворительный фонд им. Святого апостола Павла, 2015. С. 223—257.

- (Bardovskaja L.V. Kollekcii dvorcov Carskogo Sela: spasenie, poisk i vozvrashhenie // Gorod Pushkin: dvorcy i ljudi / I. K. Bott (red.). Saint Petersburg, 2015. P. 223—257.)
- [Бобров 2017] — Бобров Ю.Г. Философия современной консервации-реставрации: иллюзии и реальность. М., 2017.
- (Bobrov Ju.G. Filosofija sovremennoj konservacii-restavracii: illjuzii i real'nost'. Moscow, 2017.)
- [Город Пушкин 2015] — Город Пушкин. Дворцы и люди: сборник научных статей. СПб.: Русская коллекция, 2015.
- (Gorod Pushkin. Dvorcy i ljudi: sbornik nauchnyh statej. Saint Petersburg, 2015.)
- [Гранин 2011] — Гранин Д. Мой лейтенант. М.: ЗАО «Олма Медия Групп», 2013.
- (Granin D. Moj lejtenant. M.: ЗАО «Olma Medija Grupp», 2013.)
- [Кедринский 1999] — Кедринский А.А. Основы реставрации памятников архитектуры: Обобщение школы ленинградских реставраторов. М.: Изобразительное искусство, 1999.
- (Kedrinskij A.A. Osnovy restavracii pamjatnikov arhitektury: Obobshhenie shkoly leningradskih restavradorov. Moscow, 1999.)
- [Коршунова Возрождение] — Коршунова Н.Г. Возрождение амбура: к истории воссоздания резного убранства Большого зала Екатерининского дворца // <http://www.tzar.ru/science/curatorsarchive/cupids>.
- (Korshunova N.G. Vozrozhdenie amura: k istorii vossozdanija reznogo ubranstva Bol'shogo zala Ekaterinskogo dvorca // <http://www.tzar.ru/science/curatorsarchive/cupids>.)
- [Коршунова 2010] — Коршунова Н.Г. Все, что разрушено, — воссоздаю...: О скульптуре Л.М. Шведской. СПб.: «Историческая иллюстрация», 2010.
- (Korshunova N.G. Vsjo, chto razrucheno — vossozdaju...: O skulptore L.M. Shvetskoy. Saint Petersburg, 2010.)
- [Левинас 2000] — Левинас Э. Тотальность и бесконечное // Левинас Э. Избранное / Перев. с франц. И. Вдовиной. СПб.: Университетская книга, 2000.
- (Levinas E. Totalité et Infini: essai sur l'extériorité. Moscow, 2000. — In Russ.)
- [Павлов, Потемкина 2015] — Павлов А.Ю., Потемкина К.В. Определение ущерба, нанесенного дворцам и паркам Петергофа в период оккупации, и начало восстановительных работ // Дворцы и война: К столетию начала Первой мировой войны: Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». СПб.: Европейский дом, 2015. С. 189—194.
- (Pavlov A.Ju., Potemkina K.V. Opredelenie usherba, nanesennogo dvorcam i parkam Petergofa, v period okkupacii, i nachalo vosstanovitel'nyh rabot // Dvorcy i vojna: K stoletiju nachala Pervoj mirovoj vojny: Sbornik statej po materialam nauchno-prakticheskoj konferencii GMZ «Petergof». Saint Petersburg, 2015. P. 189—194.)
- [Раскин, Митрохина 2007] — Раскин А., Митрохина Л. Скульптор Шведская — классик реставрации // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 9. Статьи по истории искусства. СПб.: Редакционно-издательская фирма «Роза мира», 2007. С. 7—62.
- (Raskin A., Mitrohina L. Skul'ptor Shvetskaja — klassik restavracii // Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi. Issue 9. Stat'i po istorii iskusstva. Saint Petersburg, 2007. P. 7—62.)
- [Стенографический отчет 2007] — Стенографический отчет научно-практической конференции по вопросу реставрации пригородных дворцов, 1944 год // Исторические коллекции музеев. Прошлое и настоящее. Материалы научной конференции. СПб.: ООО «Фирма «Алина»», 2007. Цит. по: <http://gatchinapalace.ru/special/publications/prigorod/ntc.php>.
- (Stenograficheskij otchet nauchno-prakticheskoj konferencii po voprosu restavracii prigorodnyh dvorcov, 1944 god // Istoricheskie kollekcii muzeev. Proshloe i nastojashhee. Materialy nauchnoj konferencii. Saint Petersburg, 2007. Cit.: <http://gatchinapalace.ru/special/publications/prigorod/ntc.php>.)
- [Цыпин 2010] — Цыпин В. Город Пушкин в годы войны // <http://www.proza.ru/2015/05/25/1210.02.08.2019>.
- (Cypin V. Gorod Pushkin v gody vojny // <http://www.proza.ru/2015/05/25/1210.02.08.2019>.)
- [Boccardi 2019] — Boccardi G. Authenticity in the Heritage Context: A Reflection beyond the Nara Document // The Historic Environment: Policy & Practice. 2019. Vol. 10. № 1. P. 4—18.
- [Kott 2013] — Kott C. Guerre et patrimoine: L'Exposition des œuvres d'art mutilées de 1916 // Émotions patrimoniales / Sous la dir. de D. Fabre. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013. Cahier 27. P. 119—145.
- [Maddox 2014] — Maddox S. Saving Stalin's Imperial City: Historic Preservation in Leningrad, 1930—1950. Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- [Stovel 2008] — Stovel H. Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity // APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology. 2008. Vol. 39. № 2/3 P. 9—17.
- Фильм:
- «О любви», Киностудия им. Горького, 1971, реж. Мих. Богин, сценарий Мих. Богина и Юрия Клепикова.

Марсия Са Кавальканте Шубак

Лакуна герменевтики:

ЗАМЕТКИ О СВОБОДЕ МЫСЛИ

Marcia Sá Cavalcante Schuback

The Lacuna of Hermeneutics: Notes on the Freedom of Thought

Марсия Са Кавальканте Шубак (Университет Сёдертёрна, профессор факультета философии, Школы по культуре и образованию) marcia.cavalcante@sh.se.

Ключевые слова: герменевтика, критика, лакунарный метод, Гадамер, Хайдеггер, Фихте, Целан

УДК: 801.73

Что такое герменевтика нашего сегодня? Я начинаю с критики герменевтики и критики критиков герменевтики и далее показываю, как в результате избытка интерпретаций ныне оказался пустым сам смысл интерпретации. В статье рассматривается динамика опустошения смысла в результате его избыточности и «чего-угодности», которая стала движущим принципом глобализации и соответствующей цензуры свободы мысли. Предлагается «лакунарный метод», который состоит в том, чтобы сосредотачивать внимание на рассеянии внимания и забвении как процессах, протекающих во времени, то есть на существовании в герундивном модусе. Возможно, метод позволит найти новую тропу для мысли.

Marcia Sá Cavalcante Schuback (Södertörn University, professor, philosophy department, School for education and culture) marcia.cavalcante@sh.se.

Key words: hermeneutics, critique, lacunary method, Gadamer, Heidegger, Fichte, Celan

UDC: 801.73

What is hermeneutics for today? The discussion departs from a critique of hermeneutics and of its critics to show that the excess of interpretation has emptied the meaning of interpretation. This paper considers the dynamics of the voiding of meaning due to its excess and "whatsoevering", the moving principle of globalization with its main outcome in the censorship of the freedom of thought. A lacunar method is proposed to think this lack of freedom, namely, the focus of attention on the on-going of "disattention" and oblivion, to elucidate the gerundive of existence, as existing of existence. The method might help elaborate a new path of thought in the humanities.

O voo
pensa-se
o pensamento
voa¹.

Оригес Фонтела

1

Эта работа была впервые представлена мною на открытой лекции в Бостонском колледже в 2019 году, где я получила гостевую профессиру имени Ганса-Георга Гадамера. Это была большая честь: занимать позицию, носящую его имя и связанную с его герменевтическим наследием. Единственный случай присутствовать на лекции Гадамера выпал мне в 1982 году, когда я училась

1 «Полет / мыслит-ся / мысль / летит» [Fontela 2015].

в Университете Фрайбурга-им-Брайсгау. Он приехал туда с выступлением об отношении между философией и теологией. В живой и заразительной манере он в начале лекции сообщил переполненной аудитории, что решил говорить на другую тему и вместо заявленного сюжета прочитает лекцию о необходимости философии сегодня. Я же свою тему менять не стану, но мне хотелось бы отдать должное самому жесту Гадамера, *жесту изменения сюжета ради сегодняшнего дня*, который я рассматриваю в качестве фундаментального жеста герменевтики. Чтобы понять, как герменевтику можно определить именно исходя из такого жеста, «сменить тему ради сегодняшнего дня», я предлагаю попытку рефлексии о лакуне герменевтики в свете свободы мышления. Что это такое, я попытаюсь объяснить.

Связь между герменевтикой, особенно гадамеровской герменевтикой, и этим жестом смены темы может показаться странной. С тех пор как Шлейермахер заложил современный философский фундамент герменевтики, ее понимали как некое обратное движение, а именно как разворот от современности назад, к ее истории и традиции, к контексту и наследию, к ее забытым и скрытым истокам. Позже, в порыве резкой критики современности Хайдеггер выдвинул понятие «герменевтика фактичности» [Heidegger 1988]. Возражая Хайдеггеру, принципиальные критики герменевтики — от Адорно до Альтюссера, от Хабермаса до Деррида, от Фуко до Делёза и Рансьера, а также и теоретики литературы, такие как Сьюзен Зонтаг, были единодушны в том, что проблема как раз и заключается в неспособности герменевтики сделать именно это: «изменить тему разговора ради сегодняшнего дня». В глазах многих герменевтика не способна на критическое внимание, необходимое для рассмотрения актуальности. Более того, настаивая на том, что смысл составляет предмет наследования и обязан своим формированием традиции, герменевтика представляется реакционным способом мышления. Считается, что она не может выявить критическую силу мысли, способность мысли порывать с традицией, прерывать линию фамильного и исторического наследия. Утверждая, что мышление есть толкование и понимание, герменевтика, стало быть, упускает из виду мышление в смысле критики в кантовском понимании, то есть в разрыве с властью авторитета ради преобразования настоящего. Герменевтика равнодушна к призывам изменения традиции, к борьбе за свободу мысли, которая стучит в критических сердцах. Так или иначе, имплицитно или эксплицитно, Одиннадцатый тезис Маркса о Фейербахе («Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его») остается главным средоточием противоречий между герменевтикой и антигерменевтикой.

В ответ на такую критику последовали разнообразные герменевтические контраргументы. Уже проделана большая работа в доказательство того, что герменевтика представляет собой в самом своем основании критический проект. основополагающий труд Шлейермахера назывался «Герменевтика и критика», и такое основание невозможно думать в отрыве от критической философии Канта. Такие авторы, как Поль Рикёр выдвинули убедительные аргументы, стремясь объединить герменевтику с парадигматическими направлениями современной критической мысли Маркса, Ницше и Фрейда. Фредрик Джеймисон предложил теорию марксистской герменевтики. Другие утверждали, что герменевтика не анахронизирует сегодняшнюю реальность, но скорее оборачивает традицию против самой себя (Хайдеггер назвал это работой

деструкции), и это означает, что задача герменевтики заключается именно в трансформации и изменении, а не просто в оживлении того, что осталось забытым и непродуманным в традиции. Наконец, иные, такие как Джанни Ваттимо, подчеркивали, что, в противоположность представлениям о себе как о поиске тождества, в реальности герменевтика признает и утверждает в индивидууме, в группе или в культуре иное и инакость. Гадамер и сам говорил, что главными герменевтическими категориями он считает соотношения между «одним» и «другим», а также категорию «медления» (*Verweilung*). Эту идею развивал и Райнхарт Козеллек, обсуждая напряженность между опытом прошлого и ожиданием будущего. Другим фундаментальным смыслом герменевтической мысли считается перевод (как в работах Джона Саллиса) и даже телесность (у Ричарда Керни). Список влиятельных трудов получится длинным. И тем не менее в теоретических дискуссиях чаще всего герменевтику практически не отличают от консервативной мысли, подозревая в ней скрытые зародыши авторитаризма, тени фашизма и тоталитаризма. Из-за того, что сама герменевтика определяет себя как искусство понимания и толкования, ее осуждают за неспособность к критике, за говорение на языке, подавляющем собственный язык вещей и присущий им «тонкий эмпиризм» (о котором вслед за Гёте писал Вальтер Беньямин), а также за то, что ее мысль слишком укоренена в западноевропейской традиции, за то, что она видит в другом — «Другого» и тем самым утверждает исключительность собственного языка и собственной мысли. Более того, нынешние социальный конструктивизм и постструктурализм видят в герменевтике реакционное продолжение Ницше с его максимой о существовании интерпретаций, а не фактов. Поэтому герменевтику упрекают и в том, что она прокладывает дорогу релятивизму и фейковым истинам, которыми просто забит наш сегодняшний день. Герменевтика вроде бы снова требует критики, теперь уже в связи с тем, что она якобы сводит буквально все к толкованию и пониманию. Кажется, что сколько бы ни предпринималось попыток к ее защите, герменевтика все-таки все меньше и меньше совпадает с актуальностью и не способна изменить ни свой собственный сюжет, ни, в сущности, и свой субъект — ради сегодняшнего дня.

Нельзя отрицать, что претензии, которые предъявляются герменевтике в отношении ее связи с традицией и наследием — и, более того, с определенного рода традицией и наследием, а именно западноевропейскими, — эти претензии, в свою очередь, имеют и традицию, и наследие. Так же трудно игнорировать тот факт, что основные понятия, связанные с так называемым герменевтическим наследием философии, в наше время оказались более чем актуальными. И действительно, текущий момент отмечен ожесточенными герменевтическими битвами: поистине беспримерными конфликтами интерпретаций и из-за интерпретаций; конфликтами, подобными войнам за все оставшиеся ресурсы, равно природные и культурные, во имя чего дезапроприируются и реапроприируются любые традиции и наследия. Как можно отрицать, что сегодняшний день — наш сегодняшний день — полностью подчинен необходимости искать осмысленность понятий, смысл которых опустошен или обойден вниманием (*voided and avoided*²)? И что поэтому герменевтика

2 *Voiding and avoiding* — автор обыгрывает этимологию *void* (англ. пустота) в основе обоих слов, а также фр. *vide* (пустой), лат. *videre* (видеть) и *evidence* (эмпирические данные, доказательство). — Примеч. перев.

оказывается уже не просто предметом академических дебатов, но составляет самую ткань, из которой соткана реальность нашего сегодняшнего дня? Мне представляется, что речь идет уже не о герменевтике фактичности, не о герменевтике нашего сегодня, но о фактичности самой герменевтики, о том, как вообще это «сегодня» предъявляет себя именно в качестве «сегодня» и именно когда герменевтика присутствует во всем. Я думаю, что наше сегодня, наоборот, становится для нас герменевтикой герменевтики.

Однако если герменевтика превратилась в ткань сегодняшнего дня, то, значит, герменевтика не утратила контакт с современностью. Наоборот, герменевтика поглощена современностью — скорее, если герменевтика, так же как и ее критики, и пропустила что-то, если и обошла что-то вниманием (avoided), то это как раз сам факт этого поглощения, а также и вопрос о том, каким именно образом «сегодня» повсеместно превратилось в герменевтику герменевтики. В герменевтике образовалась лакуна, пробел: смысл истощен толкованием настолько, что само толкование как таковое потеряло всякий смысл. Дело обстоит не так, что смысл должен быть, но отсутствует; и не то чтобы смысл был скрыт или забыт — скорее, наоборот, дело в том, что смысл слишком открыт работе смыслопроизводства. И на самом деле, сегодня совершенно очевидно, что стало возможно истолковать какой угодно смысл в каком угодно значении. Повсюду мы наблюдаем одно и то же: смысл вещей опустошается под избыточным напором значений, которые им приписываются. И это относится не только к смыслу истории или традиции, к смыслу культурного или исторического наследия, к смыслу принадлежности чему-то или зависимости от чего-то; это касается смысла какого угодно и чего угодно, независимо от того, кем, где, когда и с какой целью это все-что-угодно было поименовано и апроприировано. Нечто подобное происходит и с такими понятиями, как критика, перемена или трансформация: критические дискурсы действуют так, что власть критикуемых инстанций только еще более укрепляется, а постоянно предпринимаемые перемены способствуют лишь тому, что сам смысл изменений остается без изменений. И дело тут не в герменевтике и не в том, что ее отрицают; не в том, можем ли мы полагаться на традицию или на права исторической преемственности, или не можем, — здесь вопрос о смысле собственно смысла. И в этом смысле, утверждаю я, герменевтика не является предметом теоретического выбора; речь скорее идет о том, как вообще существовать сегодня, когда смысл опустошен и мысль уклоняется от него под тяжестью избытка значения — или, можно сказать по-другому, когда герменевтика и сама впадает в опустошение и уклонение (voiding and avoiding) по причине собственной избыточности.

2

Такая динамика лакунообразования — опустошения смысла и уклонения от него вследствие его переизбытка — лежит в сердцевине нашего хай-тек-экономического мира. Это динамо-машина глобализации. Хайдеггеровский *Gestell*, технологическое обрамление, в котором бытие являет себя в своем сокрытии, можно считать первой попыткой осмысления глобализации, которая составляет наш сегодняшний опыт и смысл которой выражает неолиберализм. Хайдеггер первым осознал это явление философски. Поэтому мало сказать, что

неолиберальный капитализм есть техномедиатический модус актуализации капиталистического производства под знаком образа и спектакля; это модус явления мира как мира в условиях такой динамики сигнификации, при которой все, что угодно, может толковаться как угодно и всякое отношение становится каким угодно отношением. И действительно, если мир сегодняшнего дня — а также и сегодняшний день этого мира оказываются полностью редуцированными исключительно к денежным отношениям, то это не означает редукции к числам и цифрам, статистическим отчетам и так называемым фактическим данным. Деньги — это не вопрос чисел, это вопрос смысла и сигнификации, ценностей и оценивания. Деньги устанавливают всеобщую эквивалентность всего с чем угодно. И такое возможно только при условии потери деньгами собственного значения и собственной ценности с последующим приобретением ценности какой угодно. Это вопрос приведения всего во всеобщее состояние «какойугодности», превращения всего в «наличное состояние» (*Bestand*)³ или, можно сказать, оставаясь в пределах терминологии Хайдеггера и Агамбена, в ресурс и в диспозитив. Смыслы и ценности должны приобрести гибкость и текучесть, исполниться пластичности, облечься в прекрасные обещания становления свободы — потому что иначе они не пригодны к продаже, торговле, изображению, обмену, то есть, короче, к «существованию». Глобальный капитализм означает глобализацию самой этой динамики сигнификации значения, когда трудовые отношения становятся все более ненадежными, а сам труд меняет свою природу, приобретая все более и более виртуальный характер. Однако, когда смыслы и ценности стремятся ко все возрастающей гибкости и текучести, когда они оказываются в состоянии непрерывной трансформации, тогда же они одновременно и опустошаются. Возникает некая логика, согласно которой то, что не имеет смысла, оказывается полностью эквивалентным тому, что означает все, что угодно. Чем больше смыслов и ценностей приписываются бытию, тем меньше в нем смысла. Когда все можно понимать и толковать как угодно, понимание и интерпретация теряют всякий смысл, поскольку и сами эти понятия тоже могут толковаться и пониматься как угодно.

Именно в этой текучей экономике непрерывного изменения и циркуляции смыслов с такой силой, как нынче, возникают новые формы популизма и расизма, новые правые программы и старые фундаментализмы разного толка. Мы не знаем, как объяснить их гибридные формы. С одной стороны, полагаясь на образы сильной авторитарной власти, они вроде бы стремятся навязать реальности одну, и только одну, истину, один-единственный смысл. С другой стороны, они также стремятся придать пластичность и неоднозначность любому смыслу, повысить избыток смыслов и истин. В какой-то степени они представляют собой отклик на падение фигур всего — и не только фигур революции, — которым (падением) увенчался неолиберальный мировой порядок. В какой-то степени они также составляют реакцию на требования капиталистической глобализации, на отказ от любых традиционных, ситуативно детерминированных, локализованных фигур и форм в результате ожесточенных войн за дет-

3 В русском переводе — «припасенность», «состояние-в-наличии». О термине *Bestand*, и далее о понятии *Gestell* (в русском переводе «постав», в английском — обрамление, *enframing*) см.: [Хайдеггер 1993: 221—238]. См. также статью Михаила Ямпольского в этом номере. — Примеч. перев.

радиционализацию всех смыслов. Этот правый поворот можно понять и интерпретировать как реакцию против опустошенности смыслов и ценностей, против политической корректности; как реакцию на реакцию исторически угнетенных меньшинств и идентичностей и так далее, и тому подобное. Однако важно помнить, что такие движения представляют собой реакцию не на сам неолиберальный порядок, но, наоборот, на грубые попытки этот порядок усовершенствовать, «снова сделать его великим».

В таком случае, если динамо-машиной этого порядка действительно является взаимозаменяемость смыслов и ценностей, то как тогда понять этот шаг общества назад, к консерватизму и морализму, этот возврат к авторитарным фигурам, ценностям и смыслам, пробуждение фантомов национального государства, власть госаппарата и силовиков — при том, что гигантские корпорации остаются транснациональными и продолжают использовать национальное государство в своих целях? Действительно ли мы живем во времена ретротопии, как считал Зигмунт Бауман, или во времена ностальгии по тридцатым, по историческим формам фашизма и тоталитаризма? Можно ли на самом деле считать текущий правый поворот реакцией? Или следует признать, что они всего лишь представляют собой проявления общей тенденции опустошения смыслов и ценностей за счет создания в них избыточности и двусмысленности? Может быть, и история опустошается в результате гиперисторизирования, традиция — в результате детрадиционализации, а реальные перемены опустошаются в результате того, что сама реальность подвергается бесконечным преобразованиям? Но все же откуда эта потребность томиться по прошлому, эта необходимость в консерватизме? Если неолиберальный мировой порядок может работать только при условии непрерывности процессов де- и ресигнификации, то есть обесценивания с последующим новым переоцениванием вещей, тогда, значит, именно такого рода неоднозначность и подлечит сохранению и охранению. Какой же смысл консервировать неконсервацию? Значит, именно из неустойчивости и неопределенности, в бесконечной смене альтернативных и ложных интерпретаций, в этом перманентном конфликте ценностей и значений сегодня и куется новое идеологическое оружие, гораздо более эффективное и мощное, чем идеология в традиционном смысле. Избыточная информация сегодня имеет больший эффект, чем дезинформация или цензурный запрет на информацию, превращаясь все более и более в комбинацию первого со вторым. Цензура, как кажется, вступила в новую стадию, когда смысл цензурирует себя сам, производя в себе избыток и неопределенность. Запрет такого рода интернализуется уже на более глубоком уровне по сравнению с запретом тоталитарной цензуры. При такой динамике де- и ресигнификации значений вслед за французским писателем Бернаром Ноэлем можно говорить уже не о цензуре, а о «сенсуре» (*sensure*, от франц. *sense*, смысл, чувство).

Прежние идеологические дискурсы, являющиеся сегодня как тени исторических форм фашизма, тоталитаризма, популизма и диктатуры, оказываются совместимыми с неолиберальным порядком эры высоких технологий. Эта совместимость интригует, но не должна удивлять. В своем эссе «Капитализм как религия» (1921) Вальтер Беньямин очень проникательно, как будто провидя будущее, предупреждал о том, что капитализм не только имеет форму религиозного культа, но и сохраняет в себе пустые культовые формы, которые заполняются каким угодно содержанием [Benjamin 1996: 288—291]. капита-

лизм несет в себе эту старую, уже известную пустоту, подобно хайдеггеровскому «обрамлению» (*Gestell*, если в данном случае позволительно объединять Бенямина с Хайдеггером). В обрамление можно вставить любое содержание. Возможно, этим объясняется и сама необходимость при капитализме такой консервации, когда сохраняются не фигуры, не смыслы, не ценности как таковые, но исключительно их формы. Когда сегодня повсюду вновь артикулируются старые идеологические дискурсы, это есть выражение внутренней необходимости самой системы хранить и охранять старые формы и тем самым обеспечивать динамику обесмысливания и переосмысливания смыслов, обесценивания и переоценки ценностей. Филипп Лаку-Лабарт и Жан-Люк Нанси называют фашизм явлением призраков фигурации [Лаку-Лабарт, Нанси 2002]. К этому сегодня можно добавить, что и новые лица старых правых движений и государственных систем можно также считать фашизмом: это гибриды, которые воплощают в себе тоску по пустым формам, страстное желание быть заключенными в рамку. Это скорее желание *фигурации* того, что уже известно, а не желание собственно *фигуры*; скорее мечта о «форме формы», чем о форме как о чем-то уже сформированном. Таким образом, выходит, что в наше время даже форма не имеет формы, а страхи связаны с отсутствием собственно фигур для выражения формы как формы, смысла как смысла и ценности как ценности. В наше время эта пустота стала трансцендентальной, выражаясь языком Канта. Перед лицом тоски, связанной с переживанием этой пустоты, мир начинает мучительно желать возникновения сильных фигураций для фигур и форм для форм. Такого рода желание мира по своей природе фашистское; это, можно сказать, тоска мира по фашистской тоске. Как же возможно сопротивление такому?

Это проблема не только практики, но и мышления, поскольку речь идет, на самом деле, о системе контроля — причем такой, которая осуществляет контроль методом «деконтроля», то есть тем, что снимает ограничения на контроль. В результате существование людей становится все более ненужным и избыточным, зато борьба за природные ресурсы — все более агрессивной. Контроль посредством деконтроля представляется естественной необходимостью для власти в процессе ее экспансии. Именно такого рода власти, которая заключается, собственно, в экспансии власти, и служат современные деспоты. «Сенсура» смысла путем непрерывного обесмысливания и обесценивания с последующей ресигнификацией и реэвалуацией становится столь действенной мерой контроля именно потому, что она обещает контролировать то, что тысячелетиями считалось абсолютно неотъемлемым правом человека, а именно право на свободу мысли. Ничто не угрожает деспотизму в какой бы то ни было его форме так, как свобода мысли.

3

К вопросу о свободе мысли и ныне, и прежде философия обращалась редко. Тысячелетиями для философской рефлексии и на Западе, и в других культурах мысль казалась чем-то само собой разумеющимся, причем именно в своем самом важном аспекте — в мысли как опыте свободы. Мы верим, что, раз человеку дано абстрактное мышление, ему, следовательно, самой судьбой предназначена и свобода. Есть много способов мыслить свободу: это и космологичес-

кие, и практические понятия свободы; представления о свободе в смысле снятия ограничений и освобождения от рабских уз; концепции свободы как начала в себе и автономии; или, если мы обратимся к Канту, — трансцендентные и регулятивные идеи свободы. Революционная свобода, свобода выбора, свобода слова, даже свобода добровольного рабства, свобода послушания или непослушания, позитивная и негативная свобода, свобода от чего-то и свобода во имя чего-то, свобода (пере)движения и движение за свободу... Но если мыслить свободу как способность мыслить, то все-таки следует подумать еще и том, что, собственно, значит свобода мысли. Старый идеалист Иоганн Готтлиб Фихте в 1793 году в тексте, предназначенном для широкого читателя и опубликованном без подписи, рассуждал о требовании свободы мысли [Fichte 1793]. Исходя из того, что свобода мысли является самым неотъемлемым правом человека, Фихте утверждал, что только при полном подавлении мысли можно достичь абсолютного контроля. Но как же подавить эту свободу, если мысль способна к свободному мышлению даже под давлением самых суровых законов — например, как о том же самом на основании собственного опыта заявил Сартр во фрагменте «Республика молчания» [Sartre 1949], написанном во время нацистской оккупации Франции. Фихте дает поразительный ответ на поставленный им вопрос: гнет деспотической власти достигает размаха, когда для угнетения свободы мысли она (власть) использует свободу мысли, а свободу — для угнетения свободы. Его критика тирании, попыток администрации контролировать свободу академического знания или использовать государственные средства так, как будто они принадлежат правительству, а не народу, звучат поразительно актуально в наше время. Но еще более поражает, как мало он говорит, что же все-таки это означает — свобода мысли. В одном коротком фрагменте Фихте утверждает, что это способность «активно сопротивляться слепому механизму ассоциации идей, в котором мысль ведет себя пассивно», то есть способность, которая отличает мысль человека от мысли животного. Еще в одном отрывке он говорит, что свобода мысли означает «право человека на свободное рассмотрение каждого потенциального объекта рефлексии, во всех возможных направлениях и развивая его безгранично». Сегодня свобода мысли в определении Фихте, то есть с точки зрения «всего возможного» и «беспредельного», совпало с динамикой опустошения смысла и уклонения от него в результате его, смысла, перепроизводства. Получается, что свобода мысли в том виде, в каком ее утверждал Фихте, в наше время стала фактором угнетения мысли.

Определение Фихте обратилось против себя самого, но вопрос остался. Как думать свободно в условиях угнетения свободы свободой, когда невозможно отличить свободу выбора от добровольной кабалы, а демократию от антидемократии? Как мыслить свободно, если академия все больше служит частному и экономическому интересу, постоянно приспосабливаясь к алгоритмам контроля качества? Как думать свободно, когда критическая мысль, заявляя свое предназначение в критике культурной индустрии, вместо этого подкармливает ее, когда антирыночное искусство пользуется поддержкой и продвигается рынком? Как возможна свобода мысли, если этический и моральный лексикон свободы до полной неотличимости сливается с языком либеральной экономики, когда философская рефлексия становления и несубстанциональности немедленно капитализируется в пользу экономических и политических требований мобильности, гибкости и пластичности? Как думать свободно, если

дискурсы о свободе воспроизводят — хоть и с противоположной стороны — те самые механизмы и стратегии, от которых они и призваны освободить? Как думать свободно в век искусственного интеллекта и роботов? Похоже, что на месте свободы мысли опять возникает лакуна, и ровно тогда, когда вступают дискурсы о необходимости свободы мысли. Похоже, что философская мысль и теория в широком смысле, то есть видение, свободное от предрассудков и предвзятостей, в наше время оказались в плену, посаженные собственной свободой. В течение столетий мысль полагала себя свободной, поскольку отличалась от других форм сознания и духа способностью проводить тонкие и четкие различия. Теперь же теория с трудом находит путь, который позволил бы добиться ясности в отношении неопределенности и неоднозначности, двусмысленностей сегодняшнего дня.

Однако может быть, именно то, что мы не можем найти новые ориентиры в сегодняшней неопределенности, это ощущение, что все смыслы растеклись, это подавление свободы мысли свободой же мысли — может быть, как раз в этом у свободы мысли и есть шанс. Может быть, если обратить внимание на эту недифференцированность и вслушаться, вчитаться в ее язык, то мы поймем, как научиться непониманию смыслов (порт. *aprender a desaprender*, «понять непонимание; научиться не понимать», как сказал в одном стихотворении Фернандо Пессоа), чтобы сосредоточиться на том, как именно то же самое отличается от того же самого, причем больше, чем оно отличается от иного; в чем отличие тождественного — от тождественного, свободы — от свободы, открытости — от зияния, возможного — от двусмысленного, и так далее. Я говорю «вслушаться», потому что в этой пустоте — в этом уклонении от смыслов и ценностей вследствие непрерывных переозначиваний и переоценок, сегодняшний день уже говорит с нами на языке бесконечных скоплений смыслов — один внутри другого, вовне другого — и говорит так интенсивно и так громко, так настоятельно, что уже отовсюду нам навязывают умение слышать голос иного, звучащий из того же самого. «То же самое» не только «говорится многими способами»⁴; оно говорится как нечто себе-иное⁵. Однако размышлять о неразличимом как о голосе иного по отношению к самому себе — не то же самое, что конструировать новые оппозиции между, например, хорошей открытостью — и дурной; между открытостью и зиянием, между многозначностью — и возможностью в хорошем или в дурном смысле; между подлинным и несобственным значением свободы или субъектности. Речь идет именно о том, чтобы слушать, как тождественное обыначивает само себя, прислушиваясь не к инаковости как таковой, а к самому событию обыначивания. Такое слушание требует чрезвычайной концентрации внимания на протекании обыначивания, даже можно сказать, на протекании самого протекания.

Итак, чтобы тонко продумать неразличимое, мы должны обратить внимание на проистекание того, что проистекает в данный момент, — а не на то, что именно в данный момент происходит. Тогда нетрудно заметить, что возникает «присутствование», нечто гораздо более присутствующее, чем присутствие;

4 Aristotle, Met. 1003a33; в русском переводе: «О сущем говорится, правда, в различных значениях» [Аристотель 1976: 119]. — Примеч. перев.

5 Нем. *selbander* — слово-«портманто» (*selbst + ander*), категория Хайдеггера из его поздних размышлений о тавтологии. — Примеч. перев.

более настоящее, чем настоящее. В грамматике такого рода разворачивающееся действие обозначается герундивом, по-английски это называется формами Continuous: это форма без формы, форма неоформленная и бесформенная. Пытаться найти фигуратив для такого события в протекании в данный момент практически бесполезно, ибо оно есть ничто за исключением этого своего состояния длительного протекания, своего медления (*whileness, Verweilen*). Это есть лишь эфемерное, случайное и мимолетное, то, что можно уловить лишь потом, по миновении, по миновании, по истечении: *nachträglich, après coup, afterwhile*. Получить представление о таком событии в миновении можно, вообразив состояние рисунка в ходе рисования его художником.

Набросок — это и не проект будущей формы, и не форма в состоянии незаконченного фрагмента; это просто рисунок постепенно проводимых линий рисунка. Но как возможно существование, если отсутствует необходимость в оформленных формах, существование в бесформенном? Идея наброска станет понятней, если мы учтем, что набросок — то есть линия в своей начертаемости, рисунок в своей рисуемости — требует иного движения внимания, не такого, которое конципирует фигуру или законченный чертеж, то есть ту оформленную форму, которая в общем и есть теория. Для того чтобы увидеть набросок как набросок — то есть для того, чтобы следовать за линиями в ходе их набрасывания, — требуется сложное движение глаза, мысли и чувства и концентрация внимания, как у эквилибриста на канате. Такое видение головокружительно, как если бы глаз внезапно увидел свое собственное зрение или как если бы письмо вдруг, в ходе написания, написало бы свое писание, мысль задумалась бы о собственном думании, а говорение сказало бы свою сказываемость в высказывании. Так оно, собственно, всегда и происходит — и всегда при этом остается забытым, как нечто непреодолимое и невыносимое, как неуловимое «сейчас», наш нынешний день. Внимание к герундивной форме событий в их событии — иного рода, чем внимание к забытому в чем-то увиденном или к тому, что следует забыть для того, чтобы увидеть что-то новое. Здесь внимание направлено на забывание по мере его наступления. Поль Валери нашел свой способ — «метод», — сначала забыв вещь во всем богатстве ее конкретных признаков, вновь обрести забытое путем исследования, разглядывания забвения и беспамятности (*retrouver la chose oubliée en regardant l'oubli*). Вслед за Валери мы назовем такое забывание лакуной.

4

Лакуна есть особый род зияния. Этимологически лакуна родственна лагуне и означает пробел — так озеро или залив образуют пробел в ландшафте, — но это такой пробел, в котором нет недостатка. Лакуна — это пустота без пустоты и нехватка без нехватки — то есть, по существу, это и есть то зияние и незавершенность, которыми и характеризуется протекание чего-либо⁶. Мы разовьем эту идею и назовем такое движение внимания лакунарным методом. Он состоит не в том, чтобы ради какого-то проекта, желания или ожидания будущего развернуть наше сегодня назад к опыту прошлого; не в том, чтобы

6 Более подробно о лакуне, ее концептуальной структуре и о ее значении как категории критической теории и эстетического анализа см.: [Schuback 2019].

конципировать сегодняшний день и выявить нечто еще не отрефлектированное в том, что уже отрефлектировано; и даже не в том, чтобы разорвать с прошлым, которое продолжается в настоящем, ради того, чтобы сформировать в настоящем некое будущее. На самом деле, задача лакунарного метода — увидеть забвение в его длении, в «развниманивании внимания» (*dis-attention*) и запаматовании, в их событии, с тем чтобы нам открылся ошеломляющий для воображения факт существования существующего (*that existence is existing*).

Поэтому внимание следует обращать на то, как именно экзистирует существование, на то, что присутствие проявляется именно в своем забвении себя, в невнимании к себе, в своей отвлеченности от себя. Внимание обращается к существованию в его герундивном модусе, то есть когда, возникая, подобно наброску, из линий экзистенции, оно на самом деле исчезает в забвении, но в этом забвении становится еще более присутствующим, чем в настоящем. Так говорит об этой экономии внимания-невнимания, памяти-беспамятства Пауль Целан в своей речи «Меридиан»:

...когда разговор касается искусства, всегда находится кто-нибудь, который, присутствуя, не очень прислушивается. Вернее, он-то слушает, слышит и видит, ну а потом... не знает, о чем шла речь. Внимая говорящему, он «любит смотреть, когда тот говорит». Он приемлет слово и облик собеседника, и вместе с ними само дыхание говорящего, а значит <...> приемлет путь и судьбу [Целан 2003: 423].

В этом «приятии пути и судьбы» заключается фундаментальный опыт изгнания: оно дарит нам такое внимание, которое позволяет мыслить неформальное, дает возможность невозможной мысли о бесформенном, которая не пытается выбрать направление или приобрести форму. Такое неформальное располагается *между* неоформленным и бесформенным⁷. Так, неформальна в этом смысле поэтическая рефлексия Пауля Целана, этого великого поэта лакунарности, для которого поэзия есть «Место трубы / глубоко в пылающем / зиянии текста, / в факельной высоте, / в провале времени: // вслушайся / своим ртом»⁸.

Лакунарный метод предполагает мысль «открытости и зияния», на языке которой мы могли бы разговаривать с вещами, обращенными к нам тем, чего в них нет (*with the without of things*)⁹, с каждой инстанцией в отдельности, с нами. Это не говорение о вещах, но с вещами, так чтобы отдельность каждой отдельной, каждой взаимно-отдельной вещи можно было бы схватить в самой сердцевине ее неотдифференцированности. Мысль, принадлежащая открытости и зиянию, не расширяется, охватывая все большие площади и объемы явлений, но ищет незначительные детали, сужая реальность до действительно значимого, ограничивая ее безграничность узкими тропами и проходами, шаг за шагом вдоль парящей линии экзистирующего существования. Такая мысль приближает существование к нам в его герундивном модусе, как голый грубый факт. Лакунарный метод сокращает вещи до факта того, что существование существует. Для описания этого состояния вещей в их событии в данный момент Пауль Целан использовал слово *Engführung*, немецкий эквива-

7 Я имею в виду пластическое мышление художников, например Жана Фотрие или Жана Дебюффе, и их поэтику материальности, основанную на рассеянии внимания.

8 Перевод Владимира Летучего [Целан 2003: 271].

9 Более подробно об этой формуле [Schuback, Nancy 2013; Schuback 2017: 70—83].

лент музыкального термина *stretto*. В музыке это означает тесную последовательность или наложение друг на друга изложений главной темы в фуге, особенно в ее финале. Вместо поэтики экспансии Целан предлагает нечто прямо противоположное. В его речи «Меридиан» мы читаем: «Раздвигать ли пределы искусства? Отнюдь. Иди с искусством вместе в сокровеннейшую теснину в себе (*in deiner allereigenste Enge*), иди и высвобождай себя» [Целан 2003: 432]. Немецкое *eng* (тесный, тугой, близкий) происходит от греческого *engus* (близкий) — слово, антоним которого со значением расстояния и дальности — *telos* — в наше сегодняшнее «телематическое» время превратилось в префикс почти всех слов, обозначающих наши чувства. В этом пассаже Целан предлагает иного рода тропу, по которой мысль следует узким путем существования, существующего в данный момент. Вслед за Целаном мы можем сказать, что и пределы мысли сегодня тоже не надо раздвигать. Их следует сузить и тем самым обрести свободу следовать той тесной и темной тропой, вдоль тех линий, которые очерчивают прочерчивание линий, а не тех, которые устанавливают различные оппозиции, поляризации, диалектические различия и антагонизмы, — идти и при этом не падать обратно в бездну значений, которые производятся пониманием, толкованием или диалогом.

Возвращаясь к начальному вопросу о том, как сменить тему (*subject*) ради сегодняшнего дня, мы видим, что здесь вопрос скорее в том, как услышать протекание в настоящий момент того, что протекает в настоящий момент, научиться свободе думать это энигматическое медление (*whileness*), которое остается неизбывным в мире даже в онлайн-режиме. Быть может, только существующее в миг своего существования, подобно целановскому кристаллу, укажет путь свободного размышления о смысле значения в эпоху зияния опустошенных значений и уклонения от них; мысли, в работе которой каждое отдельное бытие становится реально присутствующим для каждого в отдельности, а каждая мысль превращает каждое отдельное (*each one*) — в присутствие каждого отдельного для другого каждого отдельного. Или, возвращаясь к началу этого текста, к эпиграфу из стихотворения бразильской поэтессы Оридес Фонтелы, «полет / мыслит-ся / мысль / летит».

Пер. с англ. Ирины Сандомирской

Библиография / References

- [Аристотель 1976] — Аристотель. Метафизика: В 4 т. Т. 1 / Ред. В. Ф. Асмус. М.: Мысль, 1976. (*Aristotel. Metafizika: In 4 vols. Vol. 1 / Ed. by V.F. Asmus. 1976.*)
- [Лаку-Лабарт, Нанси 2002] — Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф / Пер. с франц. С. Фокина. СПб.: Владимир Даль, 2002. (*Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. Le Mythe nazi. Saint Petersburg, 2002. — In Russ.*)
- [Хайдеггер 1993] — Хайдеггер М. Вопрос о технике / Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. В. Библихина. М.: Республика, 1993. С. 221–238. (*Heidegger M. Die Frage nach der Technik. Moscow, 1993. — In Russ.*)
- [Целан 2003] — Целан П. Стихотворения. Проза. Письма / Под общей редакцией М. Белорусца. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.

- (*Celan P.* Gedichte. Prosa. Briefe. Moscow, 2013. — In Russ.)
- [Benjamin 1996] — *Benjamin W.* Capitalism as Religion / Selected writings (1913—1926). Vol 1 / M. Bullock M.W. Jennings (Eds.). R. Livingstone (transl.). Cambridge, Ma.; L.: Belknap Press of Harvard University Press, 1996. P. 288—291.
- [Fichte 1793] — *Fichte J.-G.* Zurückforderung der Denkenfreiheit. <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Fichte,+Johann+Gottlieb/Zur%C3%BCckforderung+der+Denkfreiheit>, 04.08.2019.
- [Fontela 2015] — *Fontela O.* Poesia Completa. São Paulo: Hedra, 2015.
- [Heidegger 1988] — *Heidegger M.* Ontologie. Hermeneutik der Faktizität (Summer semester 1923) / Ed. by K. Bröcker-Oltmanns, GA 63. Frankfurt am Main: Klostermann, 1988.
- [Sartre 1949] — *Sartre J.-P.* La République du silence / Situations III. Paris: Gallimard, 1949. P. 11—14 (http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.bibliopax.com%2Fpagelitt25_2.html, 04.08.2019).
- [Schuback, Nancy 2013] — *Schuback M.S.C., Nancy J.-L.* (Eds.). Being with the without. Stockholm: Axi Books, 2013.
- [Schuback 2017] — *Schuback M.S.C.* Being Without (Heidegger) // Gatherings. The Heidegger Circle Annual, 7. 2017. P. 70—83.
- [Schuback 2019] — *Schuback M.S.C.* What Is Missing // Baltic Worlds. 2019. № 3. P. 82—85.

Средневековье: иконический поворот

Составитель блока Олег Воскобойников

Олег Воскобойников

Николай Маньякуция и живые иконы в Риме XII века¹

Oleg Voskoboynikov

Nicolas Maniacutia and Living Icons in 12th-Century Rome

Олег Воскобойников (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор Школы исторических наук факультета гуманитарных наук; доктор исторических наук, PhD) ovoskoboynikov@hse.ru.

Ключевые слова: Николай Маньякуция, Рим, иконы, экфрасис, проповедь, Вознесение, Латеран, Святая Святых

УДК: 1751

Статья посвящена знаменитой иконе «Латеранский Спас», украшающей по сей день престол папской капеллы, Святой Святых, и обладающей особым значением нерукотворного образа с середины VIII века. Она считалась одной из важнейших святынь города, претендовавшего на статус столицы христианского мира, участвовала в важных обрядах, в частности в ночном шествии на праздник Вознесения Девы Марии, становилась предметом рефлексии интеллектуалов. Одно из интереснейших свидетельств такой рефлексии — проповедь латеранского каноника, интеллектуала Николая Маньякуции 1140-х годов. Ее анализ позволяет сопоставить дискурсивные и визуальные практики средневековых христиан, связанные с почитаемыми молельными образами. В конце статьи дается полный комментированный перевод проповеди.

Oleg Voskoboynikov (PhD; Doctor of History; Professor, School of History, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics) ovoskoboynikov@hse.ru.

Key words: Nicolas Maniacutia, Rome, icons, ekphrasis, sermon, Assumption, Lateran, Sancta Sanctorum

UDC: 1751

This article discusses the famous icon known as Uronica, which to this day decorates the papal private chapel, the Sancta Sanctorum, and has possessed the special significance of an acheiropoieton since the mid-8th century. It is considered one of the most important relics of a city that has laid claim to the status of capital of the Christian world, and it has been a part of important rites, in particular the nighttime procession of the Feast of the Assumption, and has been the subjection of reflection for intellectuals. One of the most interesting testimonials of such a reflection is a sermon by the Lateran canon Nicolas Maniacutia of the 1140s. The analysis allows us to compare the discursive and visual practices of medieval Christians connected with venerated images. The article ends with a full translation of the sermon with commentary.

1 В этой научной работе использованы результаты проекта «Культурные модели европейского Средневековья», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2020 году.

Всякий город нуждается в святыне, палладиуме, обереге, талисмане. Рим — не исключение. В древности его хранила реликвия Трои, средневековым понтификам предстояло создать новые талисманы. Уже в раннее Средневековье в качестве таковых выступили мощи апостолов Петра и Павла. Но нужны были и какие-то знаки присутствия в городе Христа и Богоматери. Как и в древности, средневековый Рим стал ареной постоянного взаимодействия между земными нуждами власти и управления, с одной стороны, и метафизическими силами, необходимыми для обеспечения этих нужд, с другой. Диалектика этих отношений, не заранее заданная, но исторически изменчивая, приспособляющаяся к конкретным обстоятельствам, многое объясняет в культе знаменитых римских икон — образов Спасителя, Богоматери и апостолов. Ничего удивительного, что именно они стали для средневековых римлян и для паломников «залогам спасения», *pignora salutis*.

«Латеранский Спас», икона, сегодня украшающая престол папской капеллы, считалась нерукотворной и обладала особым значением начиная по меньшей мере с середины VIII века. Она участвовала в одном из важнейших праздников: в ночь на Вознесение Богоматери, в середине августа, понтифик нес ее на своих плечах из Латеранской базилики в Санта-Мария Маджоре, где ее «встречала» не менее значимая богородичная икона «Спасение римского народа» (*Salus populi romani*). Этот масштабный обряд с несколькими молебнами в важных храмах (*stationes*) просуществовал с середины VIII века до третьей четверти XVI века, и это не могло не отразиться на состоянии иконы. Как показала проведенная в 1996 году реставрация, в результате много численных поновлений с начала X столетия «Спас», эта едва ли не древнейшая икона Рима, изменилась практически до неузнаваемости [Noreen 2010: 117—120]². Однако ее история, известная по целому ряду письменных свидетельств, важна как для реконструкции развития христианской живописи в Риме, так и для истории моленных образов в целом и для интересующего нас сейчас вопроса о соотношении визуальных практик с их литературной рефлексией.

Одним из таких свидетельств является гомилия на Вознесение Богоматери, произнесенная в середине XII века Николаем Маньякуцией. Этот цистерцианский монах из аббатства Трех Источников под Римом стал латеранским каноником, когда его аббат взошел на римскую кафедру под именем Евгения III (1145—1153). Маньякуция известен в истории словесности тем, что задолго до Вальсы взялся за филологическую работу над текстом Вульгаты, прежде всего Псалмов, основываясь на критике рукописей и диалоге с учеными раввинами [Smalley 1970: 79—81]. Трудно представить себе задачу, для того времени более благородную, ответственную и вместе с тем дерзновенную, хотя интеллектуальный масштаб этой фигуры вырисовывается только в последние годы [Nicolai 2013]³. Современники вскоре осознали, что по содержанию, стилю и амбициям гомилия выходит за рамки жанра: под названием «Трактат о латеранской дворцовой иконе» (*Tractatus de ymagine Lateranensis palatii*) ее включили в важную рукопись — легендарий, составленный для римской ба-

2 Созданный по заказу папы Иннокентия III серебряный оклад превратил икону в триптих с новой иконографической программой. В таком виде икона предстает и сегодня [Iacobini 1991: 310—313].

3 См. также: [Peri 197; Godman 2000: 139—143; Petoletti 2014].

зилики Санта-Мария Маджоре в том же, XII столетии⁴. Он не издавался с 1709 года, хотя известен некоторым специалистам по истории иконографии, поэтому представляется небезынтересным представить этот небольшой, но очень информативный текст в полном переводе⁵.

Знакомство с ним показывает, что автор, глубоко верующий, верный курии и по-своему патриот Рима, воспринимает историю нерукотворной святыни в таком же критическом ключе, как и рукописную традицию Писания. Он не следует бездумно многочисленным доступным в его время апокрифам, но выстраивает убедительный, риторически продуманный рассказ, начинающийся с апостольских времен, поскольку икона, считает автор, написана самим Богом, водившим руку Евангелиста Луки, грека — следовательно, подчеркивает Маньякуция, иконописца. Возникающая на глазах у слушателей и читателей тысячелетняя история иконы — результат работы с житийной литературой, с официальной «Папской книгой» («*Liber pontificalis*»), сводом жизнеописаний понтификов, легендариями, рукописями из библиотек курии и Санта-Мария Маджоре. В этом отличие нашей гомилии от многих других рассказов о чудесах, творившихся иконами, об их «явлениях», «обретениях» и странствиях. В этом настрое, одновременно благочестивом и критическом, Маньякуция сродни более позднему, но намного более известному каталогизатору и критику римских древностей — Магистру Григорию, описавшему «чудеса Рима», *Mirabilia urbis Romae*, в начале XIII века⁶. Но, если Григория интересовали почти исключительно древности языческие, потому что этот путешественник сознательно хотел выглядеть именно «антикваром», а не паломником, то Маньякуция — историк святынь, не скрывающий своей ангажированности по отношению к куриальной среде. Тем не менее оба, каждый по-своему, гуманисты, любящие Рим и его прошлое.

Рим XII века — бурлящий котел. Здесь сталкивались интересы как обоих великих «мечей» — Империи и папства, — так и, что не менее важно, горожан и того же папства как института *местной* власти. Отношения между последними не бывали стабильными на протяжении всей истории Рима, но столетия подъема папской власти, ее пути к общецерковному и общеевропейскому верховенству, супрематии, два с половиной столетия между Григорием VII и Бонифацием VIII отмечены особо заметным числом конфликтов, выливавшихся в самых разнообразных формах [Krautheimer 2000: 142—160]. В XII столетии фактически всем понтификам приходилось периодически оставлять город из-за волнений своей многочисленной и строптивой паствы. Эта постоянная борьба за право попросту спокойно пребывать в собственном городе побуждала курию пользоваться всеми доступными ей символическими средствами. Работа по разработке этих средств велась здесь тем более активно, что применение грубой силы, на которую законно могла рассчитывать повсюду светская власть, Церкви все же не подходило.

Процесс этой символической работы не раз описывался, место в ней всех форм искусства, от иллюстрированных рукописей до храмового зодчества и

4 Biblioteca Apostolica Vaticana. Fondo S.M. Maggiore. Ms. 2. Fol. 237v.—244r.

5 De sacra imagine S. Salvatoris in palatio Lateranensi. Tractatus Nicolai Maniacutii canonici regularis Lateransis. Roma, 1709. См. также: [Wilpert 1907; Wolf 2000].

6 Наш с Н.С. Тарасовой комментированный перевод скоро выйдет в книге: Polystoria. Бог, Рим, народ в средневековой Европе / Ред. М.А. Бойцов, О.С. Воскобойников (в печати). См. также перевод И.В. Кувшинской [Воссозданный Рим 2020: 67—108].

политических манифестов в монументальной живописи, хорошо известно и активно изучается. Интересующий же нас сейчас текст, с одной стороны, памятник такой символической истории папства и его города, поскольку он непосредственно связан с курией, с другой — важное свидетельство связи визуального образа со словесностью. В чем-то этот трактат отражает представления умного римского клирика середины XII века, но в чем-то — взгляд средневекового христианина на почитаемый образ, созданный, как выразился бы Ханс Бельтинг, «до эпохи искусства» и, уж точно, не ради искусства.

Папская капелла, посвященная великомученику Лаврентию, впервые называется здесь «Святая святых». Это почетное наименование в устах ученого клирика, безусловно, звучало отсылкой к Ветхому Завету, но не только к нему, но и к важной для христианина эпохи Крестовых походов священной топографии. Святая святых древних иудеев, вершина скалы Мориа в Иерусалиме, превратилась в Купол Скалы, одну из трех святынь ислама [Грабар 2016: 75]. Храм Гроба Господня был разрушен в 1009 году халифом аль-Хакимом, но частично восстановлен василевсами Михаилом IV и Константином Мономахом в 1030—1050-х годах и воссоздан в новом блеске после Первого крестового похода 1099 года в первых десятилетиях XII века. Возвращение Святой земли в рамки христианской ойкумены, казавшееся тогда свершившимся фактом, повлекло за собой изменение религиозных чувств по отношению не только к собственно святым местам, но и вообще к месту культа, месту памяти, к конкретной постройке и конкретному помещению, наделенному реликвиями и другими, в том числе рукотворными, святынями [Васси 2016: 189]. Крупные центры паломничества Запада подражали Иерусалиму, но и соревновались с ним. Папская Латеранская базилика претендовала на статус «матери всех церквей», но в ее притязаниях была заранее заложена одна серьезная слабость: в отличие от других базилик, она была выстроена не на памятном для христиан месте мученичества или погребения какого-нибудь великого святого, а на земле, просто подаренной папе императором. Ее статус определялся лишь связью с епископом Рима и первым в истории посвящением Спасителю [Codice 1940: 332—333; Краутхаймер 2000: 19—26]⁷. Кроме того, надпись на мозаике в капелле Голгофы в иерусалимском храме гласила открыто:

Место святое сие святится кровью Христовой,
 Наши обряды ни в чем ему святость прибавить не могут,
 Стены святилища лишь, над ним возведенные снова,
 На пятнадцатый день квантилия мы осветили⁸.

Это четверостишие не только отчитывалось о строительных работах, завершенных 15 июля 1149 года, но и заявляло, что именно этот храм, в отличие от всех прочих, — *по-настоящему* святое место. Причем заявляло устами патриарха Иерусалимского Даймберта Пизанского, обращавшегося, подчеркну,

7 Посвящение Иоанну Крестителю добавил в начала X века Сергей III после первой радикальной реконструкции.

8 «Est locus iste sacer sacratus sanguine Christi, / Per nostrum sacrare sacro nil additur isti, / Sed domus, huic sacro circum aedificata, / Est quinta decima Quintilis luce sacrata». Четверостишие первым записал паломник Иоанн Вюрцбургский около 1160 года [Huysgens 1994: 123].

к *Городу* и миру. Мы должны себе представить, что патриархаты, метрополии, диоцезы, монастыри и даже отдельные приходы во все времена соединялись узами взаимной дружбы и взаимной же конкуренции. И то, и другое нуждалось в визуальном выражении. Освобожденный Иерусалим заявил о своих правах на первенство — Рим не мог не ответить.

Свидетельство этой серьезной работы — описание в десятой главе камней из Палестины, бережно разложенных у папского алтаря в капелле. Этот пунктуально воспроизведенный перед слушателями каталог, за которым наверняка стояла реальная коллекция, показывает в зримых фрагментах евангельскую историю здесь, в Латеране, связывая папскую резиденцию непосредственно, зримо со Святой землей. Характерно, что карты Иерусалима того же периода — эпохи Крестовых походов, пика паломнического движения на Восток — тоже наглядно выстраивали топографию города и его окрестностей с помощью кратких, но хорошо понятных читателю визуальных и письменных отсылок к евангельским событиям. Ориентироваться на местности по ним непросто (хотя и не невозможно), но и забыть посетить важное для христианина «место памяти» тоже трудно. Таковы, например, созданные около 1180 года карты, открывающие так называемое «Сен-Бертенское собрание», хранящееся в Гааге, и «Камбрейское собрание». В первом случае Иерусалим представлен условным кругом, рассеянным главными артериями, словно монументальным крестом, во втором — миниатюра воспроизводит реально существующий по сей день неправильный четырехугольник старого города, описанный архиепископом Иерусалима и хронистом Гильомом Тирским⁹.

За три поколения до Маньякуции Боницо из Сутри, активный участник Григорианской реформы, ратовавшей за свободу церкви и верховенство папства, трактовал иерусалимский храм как несовершенное (что важно!) предвестие христианской церкви, а Латеранскую базилику представил как вообще первый храм, освященный папой Сильвестром I, которому, согласно «Вену Константину», Константин I еще до принятия христианства подарил Рим [Bonizzo 1972: 168]. Латеранские каноники в первой четверти XII века использовали этот мотив в нужном им ключе и прямо заявили в «Описании Латеранской базилики», что святыни Храма, включая семисвечник и Ковчег Завета, хранятся у них в алтаре [Codice 1940: 338]. Более позднее описание в XIV веке добавило еще, что тот же древний семисвечник освещает стоящие в капелле иконы, в том числе «Латеранского Спаса». Рельеф 70 года н. э. в пролете арки Тита, иллюстрировавшей прибытие знаменитых трофеев в Рим после разрушения мятежного города, служил отличным авторитетным доказательством. Такой инсценированный диалог иудейских и христианских святынь, даже незримо (ведь древние трофеи были спрятаны под алтарем), но по-своему естественно, превращал Латеран в «Святую Святых».

Однако каноник Николай идет дальше: не Латеранская базилика, но находящаяся в «священном дворце» капелла — наследница Иерусалима. Казалось бы, путь невелик, но такая перестановка акцентов только на первый взгляд невинна. Личная капелла понтифика, с одной стороны, скрыта от глаз человечества, подобно тому, как еврейская святыня открывалась лишь первосвящен-

9 Den Haag. Koninklijke Bibliotheek. Ms. 76. F5. Fol. 1r.; Cambrai. Bibliothèque municipale. Ms. 466. Fol. 1r. Иллюстрации воспроизведены, например, в каталоге выставки: [Heinrich der Löwe 1995: 45, 277].

нику. Но если у евреев Бог скрывался в облаке собственной славы (евр. *kavod*), то воплотившийся Бог христиан открыто явлен миру, но именно *здесь*, в личной капелле папы, месте, где только он хозяин и куда он постоянно наведывается [Paravicini Bagliani 1996: 202—204]. И он, заслуживший это право чудесами своих предшественников, изгоняющих василисков, милостиво приглашает свою паству на праздник созерцания нерукотворного лика. Кроме того, просто так взглянуть в глаза самому Спасителю, да еще и нерукотворному, совсем не безопасно: уже Александр III (1159—1181) приказал покрыть икону шелком, потому что она, по свидетельству Гервасия Тильберийского в 1210-х годах, «внушала зрителям смертельный страх» [Gervase 2002: 606]. Схожие чувства внушало современникам знаменитое и тоже претендовавшее на нерукотворное происхождение распятие из Лукки, известное как «Святой Лик», *Volto Santo* [Schmitt 2002: 218—225].

Нетрудно догадаться, что нахождение такой особой святыни, одновременно «страшной» и желанной, в базилике, пусть спрятанной по будням и запертой на ключ, но все же, если можно так выразиться, пространственно ощутимой, отнимало бы у курии и лично у понтифика возможность инсценировать невероятно действенный ритуал религиозного и политического единения. Власть, в том числе папская, нуждалась в постоянной инсценировке при сохранении пафоса дистанции. Вместе с тем, при Маньякуции лично понтифик уже не участвовал в процессии, возможно потому, что «Латеранский Спас» как бы заменял его. Став не только церковным паралитургическим действием, но и светским парадом, это самое масштабное ежегодное шествие отражало реальное соотношение политических сил в городе, все оказывались в тени «Спаса», включая и понтифика, и префекта, и курию, и, конечно, простых горожан. Эта парадоксальная диалектика недостижимой близости между городом и его епископом, с одной стороны, и между верующими и Спасителем, с другой, с трудом поддается анализу и осмыслению в привычных нам категориях, но именно в ней вся суть дела.

Ни одна из форм самоизображения не соответствует католицизму более, чем форма шествия. Замкнутая группа монахов выступает как массовый кристалл по отношению к прочим верующим католикам. Вид шествия пробуждает в зрителях их собственную латентную веру, и они внезапно испытывают стремление присоединиться и шагать в хвосте [Канетти 1997: 477].

Вполне возможно, что Элиас Канетти имел в виду среди прочего «Инкина-ту», августовское шествие в Тиволи (Лацио), копирующее римское и популярное по сей день. Праздничное действо, подробно описанное Маньякуцией, представляло собой, как всякий праздник, разрыв рутины во времени и в пространстве. Великая икона при свете факелов *выходила* к верующим, *шествовала* и, наконец, *встречалась* с другой великой иконой: «светлый латеранский образ Спаса в праздник Вознесения спускается и отправляется в базилику Святой Марии Старшей». В важнейший богородичный праздник Иисус сам приходил, чтобы воздать величайшую почесть своей матери, а праздник мог осмысляться и в сотериологических категориях: забирая в небесные чертоги Марию, Спаситель как бы давал обетование всему человечеству. Эта вселенская драма разыгрывалась перед верующими двумя древнейшими иконами, а римские художники зафиксировали ее вселенский и экклезиологический смысл в двух важнейших памятниках — мозаичных бо-

городичных циклах в алтарных апсидах Санта-Мария ин Трастевере (ок. 1143) и Санта-Мария Маджоре¹⁰.

Для римлян важно было, что образы именно действуют сами, живут и участвуют в их повседневной жизни, то помогая, то пугая, то предупреждая [Бельтинг 2004: 365]. Отсюда акцент на человеческой, чувственной красоте внешнего облика Спасителя — даже если вопрос о внешности и конкретных физиогномических чертах лица Иисуса на самом деле занимал вовсе не только поколение нашего каноника [Васси 2014: 97—115]. Сама Мария — ведь она тоже женщина и любящая мать, потерявшая сына, — смотрит на «портрет», утешается и тем самым подсказывает, как именно смотреть на икону любому верующему. Ему предлагается совершенно конкретный эмоциональный настрой, сочетающий в себе умиление, страх Божий, сердечное сокрушение, но и доверие физическому зрению, способному через созерцание изображения передать истинный первообраз и выстроить отношения между недостижимым божеством и верующим индивидом. Описанное в девятой главе видение — не просто греза, но конституирующий элемент всей истории. Случайно являющемуся на сцене безымянному праведнику дается право узреть силы небесные, но все же не самого Христа, который благочестиво скрыт образом трона, — иначе рассказ вышел бы слишком дерзновенным: блаженное видение Бога, *visio beatifica*, прямое общение с ним для живого человека все же невозможно. Чувство меры не изменило мудрому проповеднику: сокрытие Спасителя в рассказе лишь рельефно подчеркнуло истинность и нерукотворность «Латеранского Спаса».

Схожую функцию аутентификации играют и другие эпизоды, выстраивающиеся в стройное, эмоционально напряженное повествование, от истории о взятии Иерусалима римлянами до противоборства понтифика со страшным василиском, змеей, убивавшей своим дыханием все вокруг. Весь пассаж взят из жизнеописания Льва IV, содержащегося в «Папской книге» под 847 годом [Liber pontificalis 1892: 110]. До Маньякуции он использовался в одной проповеди XI века, сохранившейся в собрании базилики Санта-Мария Маджоре¹¹, и там добавлено, что в критический момент папа берет ее в руки и совершает ей крестное знамение (что, учитывая ее размер, вообще-то маловероятно). Помимо истории с василиском в папской историографии использовался миф о противоборстве Сильвестра I с драконом. Возможно, при предшественнике Льва IV, Сергии II, этот героический эпизод был изображен на фреске в церкви *Titulus Equitii* (ныне базилика Санти-Сильвестро-э-Мартино-ай-Монти) рядом с упомянутой в проповеди церковью Святой Лучии, то есть непосредственно на поле этой новой битвы добра со злом. Лев IV как бы продолжил дело великого предшественника, но традиция зафиксировала участие всесиль-

10 Было сделано предположение, что в качестве иконы Девы Марии выступала не «Одигитрия» *Salus populi romani*, на которой Богородица держит на руках Сына, а тоже очень древняя и авторитетная «Advocata», буквально «Призванная», из *Monasterium Tempuli* (ныне в римском конvente Санта-Мария дель Розарио), потому что на ней Мария изображена с воздетыми в молитвенном жесте руками, но без Младенца. Диалог Матери и Сына при встрече таких икон действительно выглядит инсценированным более логично [Tropzo 1989: 183—187]. Действительно, в иконографически необычной сцене в Трастевере Мария обращается к Сыну с жестом «Призванной», держа в руках свиток с цитатой из «Песни Песней».

11 Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana. Fondo Santa Maria Maggiore. Ms. 3. Fol. 233—244.

ного чудотворного образа: василиску, т.е. «царьку», исчадью ада папа противопоставил Царя царей¹².

В большой степени такое отношение между верующими и священными предметами, в особенности иконами, сродни «эффективному воображению» средневекового человека в целом [Schmitt 2002: 353—362]. Более того, уже на первые иконы, до нас не дошедшие, раннехристианские мыслители смотрели как на нечто «одушевленное»: в IV веке Евсевий Кесарийский говорил о Сыне как об *empsychos eikon*, «одушевленном», то есть «живом», образе Отца¹³. И разве не так же сокрушаются о своем «запечатленном ангеле» лесковские старообрядцы? Христианину нужно было соответствующим образом настроить свое физическое зрение, чтобы узреть живого святого в частичке его мощей или в «правильно», благочестивой рукой, очень давно написанном образе. Если патриарх Константинопольский во всеоружии риторики описывает мозаику в конхе апсиды, умело подчеркивая натуралистичность и красоту образа, то каждый слушатель поверит, что Богородица действительно с ним лично разговаривает. В этом весь смысл проповеди-экфрасиса [Nelson 2000: 150], проповеди, рассчитанной на слушателя, способного не только вслушаться, но и всмотреться, задействовать все свои чувства ради мистического, неслезанного «вчувствования», ради слияния с божеством. Поэтому описание образа, по определению, и проповедь, и аллегореза, и богословствование — в Византии [James, Webb 1991]¹⁴, как и на Западе, и сочинение Маньякуции тому хороший пример.

Однако, как мы уже увидели, римский контекст обусловил и ряд небезынтересных особенностей. «Латеранский Спас», напомним, икона крупного формата. К тому же в середине XII века она еще не имела оклада, и зрителю предстал в красках не только лик, но вся фигура Христа, что, безусловно, усиливало эффект близости, человеческого, телесного контакта. Первые главы проповеди, безусловно, отражают эту особенность зрительской реакции, последние десятилетия ставшей объектом внимания истории искусства и визуальных исследований [Freedberg 1989: 97; Bal, Bryson 1991: 184—188]. Конечно, морализаторская концовка говорит о том, что перед нами именно проповедь, которой и положено вывести из темы праздника и привязанных к ней отдельных историй и *exempla* поучение. Сарказм каноника по поводу поведения римлян, превративших благочестивую процессию в балаган и ярмарку тщеславия, неслучаен, за ним, вполне вероятно, стоит реальность — примерно такая же, как сегодня. Но историк имеет право пойти дальше и увидеть за почти гротескным описанием отголосок глубинного конфликта, разделявшего жителей Рима — мирян, мечтавших о собственной коммуне, клира в целом, отдельных

12 О василиске и драконе в папской идеологической традиции, активизировавшейся в XII веке, см.: [Paravicini Bagliani 2016: 22—39]. Рим в те века представлял собой конгломерат бургов, сформировавшихся вокруг основных базилик и монастырей, разделенных как садами и огородами, так и заброшенными пустошами, многие из которых в летнюю жару становились не просто непроходимыми, но действительно опасными для жизни рассадниками малярии. Воображение обитателей и гостей без труда населяло их нежитью.

13 *Eusebius. Contra Marcionem*. 1, 4. Цит. по: [Cormack 2003: 239].

14 В средневизантийский период высокоразвитый в греческой словесности жанр церковного экфрасиса, то есть описаний храмов, немного внимания уделяет собственно архитектуре, а структурообразующим его мотивом становится представление о храме как об образе мироздания [Виноградов, Захарова, Черноглазов 2018: 83].

монастырей и приходов, курии. Маньякуция бичует мирян, но, несомненно, понимает и ответственность клира. Это настоящий интеллеktуал, живущий главной наукой своего времени, экзегетикой, на время оставивший штудии. Он провел небольшое историческое исследование (чтобы не сказать расследование) о важнейшей святыне столицы западнохристианского мира, он выделил в этой истории главное и на красивой, правильной, но все же не витиеватой латыни изложил результаты пастве. То, что проповедь получилась *не совсем проповедью*, но и экфрасисом, трактатом, следует поставить в заслугу и таланту этого удивительного человека, и славе иконы, которая — не пообимся трюизма — действительно на многое вдохновляла своих почитателей.

Николай Маньякуция. Трактат об образе Святого Спасителя в Латеранском дворце

1. Обратите слух ваш телесный и сердечный, чтобы услышать историю образа Спаса, блистающего в Латеранском дворце, ведь достойно и праведно всем узнать о такой иконе, всеми римлянами почитаемой и восхваляемой, особенно торжественно в праздник и воскресный день Вознесения: где она возникла, как попала в Город, сколь великие чудеса сотворил через нее Бог, как свята хранящая ее базилика. Спаситель наш, чей образ она нам являет, пусть будет началом и целью нашего трактата. Рожденный прежде век от Отца, на сорок второй год правления Октавиана, Он соблаговолил принять плоть от преславной Приснодевы Марии, чтобы вырвать человеческий род из власти первого врага и вознести к небесным радостям. Возросши годами и мудростью, лет около тридцати, благословив воды крещения, Он принял крещение от Иоанна в Иордане. Согласно Писанию, на пятнадцатый год правления императора Тиберия, при Пилате прокураторе Иудеи, Он начал проповедовать Спасение, а вскоре после начала проповеди выбрал двенадцать учеников и, выделив их среди прочих, назвал апостолами. Вслед за ними Он, однако, избрал еще семьдесят два ученика и посылал их по двое в каждое место, куда собирался идти. После того, как Он свершил множество чудес, по навету завидовавших ему иудеев Пилат осудил его на распятие, на третий день Он воскрес из мертвых, в восемнадцатый год правления названного императора, в двадцать пятый день марта, в воскресенье. В тот же день, по благовещению ангельскому, Он был зачат в чреве Святой Приснодевы Марии, и в тот же день прежде всякого времени сотворил небо и землю, чтобы спасение начать в тот же день, что и творение. Поправ смерть, Победитель прежде всех явился Марии Магдалине, указывая тем, что вернулась к женщинам благодать, отнятая у Евы, потом — всем ученикам, после них — более чем пятидесяти братьям и многим другим, ел и пил с ними и наконец у них на глазах вознесся на небо¹⁵.

2. Когда Он исчез из виду, апостолы вернулись с Масличной горы в Иерусалим, поднялись в трапезную и пребывали там в напряженной молитве с женами и Марией Матерью Иисуса, потому что уже тогда не следовало отделять женщин от святого собрания, ведь когда ученики бежали, те последовали за Христом до самого крестного часа. Нечто удивительное можно было там уви-

15 Такое «сжатие» всей истории мира до пределов земного пути Христа встречается нередко, как в проповеди, так и в поэзии. См., например: [Воскобойников 2014: 161—162].

деть: святое собрание обоих полов совместно рассуждало об увиденных или услышанных чудесах Учителя, вспоминало все, вздыхало о телесном Его отсутствии, но частенько упоминало и о красоте Его. Ведь Господь Спаситель, несомненно, был прекрасен¹⁶, раз сама Невеста говорит Ему в «Песни Песней»: «О, ты прекрасен, возлюбленный мой» (Песн. 1:15), а Псалмопевец добавляет: «Ты прекраснее сынов человеческих; благодать излилась из уст Твоих; посему благословил тебя Бог навеки. Препояшь себя по бедру мечом Твоим, Сильный, славою Твоею и красотою Твоею» (Песн. 44:3). И еще: «Господь царствует; Он облечен величием» (Песн. 92: 1). Если бы не было в глазах и лице Его чего-то небесного, разве пошли бы за ним сразу апостолы, разве не бежали бы те, что силились Его схватить? И святые пророки в свое время чаяли пришествия Христа не ради удивительных чудес, а чтобы в лицезрении Его найти радость. Вот и сам Он говорил ученикам: «Ваши же блаженны очи, что видят то, что вы видите; ибо истинно говорю вам, что многие пророки и праведники желали видеть, что вы видите, и не видели» (Мф. 13:16–17)¹⁷. Если этого чаяли до прихода Его, если мы называем святыми удостоившихся видеть, кто же не пожелает дать душе насладиться лицезрением Бога сегодня, когда дела Его явили нам Его облик во всем величии¹⁸?

3. Зная, что многие возжаждут видеть, чтобы как-то поддержать их пылкое стремление, апостолы, конечно, по божественному наитию, вместе решили, что нужно живописать чудесный божественный лик, пока они, хранившие в душе его черты, живы. Среди них был Евангелист Лука, изображающий Жертву мира в виде быка¹⁹. Его и попросили взяться за дело, потому что, будучи греком, он прекрасно владел живописью. Он не решался, но, чтобы все пошло должным образом, святые апостолы с преславной Матерью Спасителя Марией трехдневным постом и постоянными увещаниями пообещали помогать ему. Когда Лука задумался над тем, какой род дерева требуется для столь славного начинания, божественный промысл подсказал ему пальму, чтобы победителя мира запечатлело древо победы. Взяв подходящую пальмовую доску, он старательно отшлифовал ее, но здесь божественная десница предупредила труд человека, забота Учителя предварила дело ученика: камень, без руки человеческой сорвавшийся с горы (Дан. 2:34; Мф. 21:42–44), без плотского вожделения зачатый во чреве Матери, пожелал изобразиться

16 Форма *inf. perf.* «fuisse» в отношении Бога сама по себе интересна: акцент делается на облике именно Богочеловека во время Его земного служения.

17 У Маньякуции глагол «видеть» употребляется здесь чаще, чем в Синодальном переводе, поэтому я сохранил его версию.

18 Догмат о Боговоплощении был ключевым в теории и практике христианского искусства с раннего Средневековья.

19 Имеется в виду символ евангелиста Луки, крылатый бык. Образ Луки как евангелиста-художника начал вырабатываться греческими иконопочитателями во время иконоборческого кризиса в Византии в VIII веке. Тенденция приписывать ему все серьезно почитаемые образы Богородицы широко распространилась в зрелое Средневековье, в том числе в Риме. Однако авторитетный святоотеческий текст, «О православной вере» Иоанна Дамаскина, переведенный в Италию на латынь в 1150-х годах, четко утверждал, что Лука написал лишь один образ Христа и один — Марии, и оба находятся в Риме [Saint John 1955: 334]. Поэтому римский клир на какое-то время ограничил фантазии на этот счет оказавшимся вне конкуренции «Латеранским Спасом» и несколькими богородичными иконами [Vassì 2019: 63–67]. Впрочем, многие современные издатели и переводчики считают это место в главе об иконах интерполяцией.

на доске без человеческого усилия, чтобы невозможно было понять, как на пальмовой доске Он запечатлел свой облик, подобно тому, как не постичь и того, как вышел Он из утробы невинной Матери и как вошел к ученикам через закрытые двери (Ин. 22:19). Едва рука Евангелиста сделала набросок, не накладывая цветов, неожиданно явился славный образ Спасителя чудесной красоты, не человеком созданное произведение, но несказанной божественной силой. И сотворил это с бесформенной доской Тот, кто некогда в одно мгновение подарил цветы, листья и плоды сухой ветке²⁰.

Увидев случившееся, преславная Дева Мария и святые апостолы, исполненные всяческой духовной радости, воздали всевозможные хвалы Господу. И не зря: видя запечатленным на доске Того, кого видели шествующим среди звезд, они решили, что сам Христос вернулся к ним с небес. В книгах можно прочесть, что иные так тосковали по ушедшим из жизни близким, что страшная боль грозила им болезнью или смертью, и для облегчения этой боли они изготавливали похожие на усопших статуи. А раз прах так любит прах, а гниение — червя (ведь человек гниль и сын человеческий — червь (Иов. 25:6²¹), то насколько сильнее звезды — солнце, а вышние — Бога. И вот придумали они такое лекарство, пожелав иметь рядом в виде образа Того, кто телом уже не был с ними.

4. После этого спасительного обретения, можно сказать, даже божественного примера, возник у христиан обычай не только Господа Спасителя, но и преславную Богородицу Марию и святых апостолов изображать на досках, в камне, дереве или отливать в металле. Известно, что через такие образы множество чудес сотворил Бог, велевший Моисею в пустыне изготовить медного змея, чтобы, глядя на него, укушенные огненными змеями исцелялись²².

5. В «Церковной истории» можно прочесть, что в Кесарии Филипповой перед домом женщины, которую Спаситель изволил излечить от кровотечения (Лк. 8:43—48), показывают на видном месте пьедестал, а на нем — бронзовое изображение той женщины, склонившей колени и молитвенно сложившей руки, а рядом еще одно изображение, тоже отлитое в бронзе: на нем Спаситель, в виде мужчины в тоге, протягивает женщине правую руку. Под этим пьедесталом растет новый род травы, и когда она дорастает до края медного украшения, обретает способность лечить любые болезни и слабости: чем бы тело ни страдало, если выпить глоток размоченной травы, все сходит, но никакой силы в ней нет, если не дорастет до края той плиты²³. Что-то похожее происходит и с нашей иконой Спасителя: вода с базиликом, которой омываются

20 Согласно преданию, во время бракосочетания Марии сухая пальмовая ветка Иосифа чудесным образом расцвела, указав, кому суждено было стать ее обручником.

21 В Синодальном переводе: «человек, который есть червь, и сын человеческий, который есть моль».

22 Библейский сюжет о медном змее (Чис. 21: 8—9) на протяжении всего Средневековья был одним из важных постулатов в пользу искусства вообще и конкретных религиозных практик с образами в частности. В нефе миланской базилики Св. Амвросия бронзовый змей и бронзовый крест, поставленные на античные колонны, стоят по двум сторонам центрального нефа, и этот параллелизм, типологический, как экзегеза обоих Заветов, неслучаен. Никакой амбивалентности в, казалось бы, сугубо отрицательном образе змея средневековый христианин в данном случае не видел. Змей был подарен миланскому архиепископу Арнольфу II василевсом Василием II Болгаробойцей в 1007 году, крест — современная копия с утерянного оригинала.

23 Рассказ заимствован из «Церковной истории» Евсевия Кесарийского (Кн. VII. Гл. 18, 2).

ноги Христа, излечивает многих, кто ее пьет²⁴. Очевидно, что мы должны почитать этот образ сильнее прочих, ведь на нем запечатлен облик Спасителя: если мы преклоняемся перед написанными людьми изображениями, тем большее почтение надлежит выказывать этому, созданному, как мы верим, перстом Божиим.

6. Если вы спросите, кому апостолы оставили икону, когда решили идти по земле сеять слово Божье, правильно думать, что она осталась у Девы Марии, чтобы своим обликом питать материнскую любовь, чтобы она могла смотреть на изображение Того, кого носила в утробе. Ведь будучи во плоти, она подвижна была плотскими чувствами и поэтому, часто рассматривая икону, радовалась. Говорят, что после рассеяния апостолов она девять лет жила в доме евангелиста Иоанна, принявшего ее, как сын — мать: он стал ей приемным сыном на воспитании, потому что так велел ему с креста Христос, знавший, как опечалена она Его смертью: «Жено! се сын Твой»²⁵. Затем Преславная оставила тело и, восславленная превыше ангелов, созерцает ныне лик Спасителя, которого носила в лоне, которого почитала и любила, к которому сердцем и душой стремилась²⁶. А икону сохраняли верующие, пока не начались бедствия, выпавшие на долю иудеев в наказание за козни против Спасителя.

7. На сорок второй год после Страстей Господних, в правление Тиберия²⁷, римский военачальник Веспасиан и сын его Тит взяли Иерусалим. О них-то и сказано в псалме: «Лесной вебрь подрывает ее, и полевой зверь объедает ее» (Пс. 79:14). После смерти Тиберия Веспасиан, взойдя на трон, поручил ведение войны и усмирение Иерусалима Титу, и тот взялся за дело тем охотнее, чем больше ему хотелось отомстить за страдания Господа. Говорят, однажды заболев раком, он выздоровел потому, что узнал о жестокости иудеев по отношению к Христу, пришел в ужас от такого преступления и воспылил желанием воздать им должное. Дождавшись подходящего момента, он окружил город так, чтобы никто не мог ни войти, ни выйти. В осаде оказалось почти тридцать сотен тысяч человек, потому что все пришли на праздник Пасхи, а праведный Судия выбрал правильное время для возмездия, дабы убившие Спасителя в пасхальные дни, тогда же, словно в одной узнице заключенные, и смерть приняли. На второй год начался голод, людям земли не осталось продуктов, в пищу пошла старая солома, не годившаяся даже скоту бессловесному, наконец взялись за ремни и обувь — нужда все превращала в пищу.

Однако что все это скажет о тяжести голода, если там произошло преступление, о котором и сказать страшно, и рассказу не поверишь? Некая женщина, по имени Мария, родом и богатством знатная, дошла до такой нищеты, что жить ей стало не на что — все растащили разбойники. Они вооруженными толпами бродили по городу и, где подозревали наживу, ломали двери и не просто забирали съестное из закромов, но вырывали даже пищу из животов едящих. Когда они все забрали, словно измученная этим насилием, она стала

24 Для этого регулярного обряда, исполнявшегося понтификом в подражание Спасителю, омывшему ноги апостолов, в окладе Иннокентия III сделана специальная дверца, существующая по сей день.

25 По Заповеди Христа (Ин. 19:26—27).

26 Относительно последних лет и успения Марии Маньякуция следует не апокрифам, а литургическому своду, хранившемуся при базилике Санта-Мария Маджоре с XI века [Petoletti 2014: 855—856].

27 На самом деле, конечно, Нерона.

проклятиями и руганью призывать их убить ее саму. Но никто не захотел ее убивать, потому что всех до мозга костей одолел голод, — сами законы природы ополчились на Марию. А у нее был грудной ребенок, и вот, взяв его на руки, она сказала: «Несчастный сын несчастной матери, на кого я тебя оставлю посреди войны, голода и буйства разбойников? Даже если надеяться сохранить жизнь, все равно окажемся в римском рабстве. Сейчас рабству предшествует голод, а разбойники еще страшнее обеих бед. Так что иди сюда, малыш, быть тебе матери — пищей, вора — ужасом, векам — сказом, какого еще не слышали среди бедствий иудейских». И закончив, несчастная зарезала сына и стала жарить на огне: где находила поджарившееся, половину ставила на стол, половину — съедала, став лютее зверя, потому что не побрезговала даже собственной плотью. Разбойники, почуяв жареное, ворвались и стали угрожать смертью, если она не покажет приготовленную пищу. Она им: «Я приготовила вам лучшие куски». И принесла оставшиеся у нее части тела ребенка. Те тут же пришли в ужас, она же со злобой на лице говорит: «Это мой сын, мое дитя, мое и преступление — берите и ешьте!» Злодеи в страхе и трепете бежали, слышавшие же о случившемся просили о смерти и называли счастливыми тех, кому повезло умереть, не слышав о подобном бедствии. Измученные голодом и раздорами, трясущиеся от страха, иудеи отчаялись найти спасение, и тогда, взломав ворота, римское войско вошло и, не найдя сопротивления, все обрекло мечу, огню и плену. Одиннадцать сотен тысяч погибли тогда от голода или железа, девяносто тысяч отправились в рабство. Их продавали по тридцать денариев за каждого, и поделом, раз они в тридцать денариев оценили Христа, почему и сам Он через пророка говорил: «Назначил и они отвесят в уплату мне тридцать сребреников» (Зах. 11:12 (ср.: Исх. 21:32 и Мф. 26:15)).

8. После этого Тит приказал отыскать все, что в Иерусалиме было ценного, чтобы по обычаю использовать сокровища во время триумфа вместе с пленниками, выделявшимися достоинством, происхождением или красотой. В Рим отправились ковчег, скрижали, семисвечник и храмовые сосуды — то ли те, что, согласно Книге Маккавеев, спрятал Иеремия, то ли созданные отцами следующих поколений после восстановления храма: все это наглядно показано на триумфальной арке, возведенной Божественному Титу сыну Божественного Веспасиана сенатом и народом Рима²⁸. Вместе с ними, говорят, прибыла и драгоценная, предназначенная для божественного культа икона Спасителя, потому что перед колесницей триумфатора полагалось нести святыни всех народов, отнятые у врага. Мы думаем, что Тит высоко почтил ее, услышав, что на ней изображен тот, кого распяли иудеи, за кого они получили возмездие и за кого он сам некогда собирался отомстить в благодарность за избавление от рака. Все привезенные из Иерусалима святыни, как полагается, разместили в алтаре священной Латеранской базилики, где долгое время находился и образ Спаса, пока Господь не внушил верховному понтифику торжественно поместить ее во дворце на алтарь священной базилики Св. Лаврентия, что в Святой Святых. Ибо, как в Святую Святых некогда дозволено было заходить лишь первосвященнику (3 Цар. 6:19; 8:6; Исх. 26:33—34), так и на этом алтаре доз-

28 Здесь точно воспроизведена надпись на арке, что немаловажно, потому что античные надписи в Средние века умели читать немногие. Кроме того, августовская процессия проходила через бывший форум, наверняка под аркой.

волено служить лишь верховному понтифику; туда не входил никто кроме первосвященника, сюда в воспоминание о смерти, которой мы подвержены из-за Евы, не входит женщина. Правдивое обетование Спасителя: и в этом мы видим, как исполняется обещанное ученикам: «Се, буду с вами во все дни», ведь Он являет себя самого в этом образе во дворце, где живут его наместники²⁹. Святыни церковные и в том, мне кажется, превосходят святыни синагоги, что величие Господа, там пребывавшее прикровенно, здесь пребывает в образе, как и обещал пророк Церкви: «Ликуй и веселись, дочь Сиона! Ибо вот, Я приду и поселюсь посреди тебя»³⁰. А чтобы совсем ясно стало, какое благоговение внушает это место и что оно и впрямь дом Бога и святая палата, послушайте, что там однажды произошло.

9. Однажды некий достохвальный праведник на неделе Вознесения ночью пел Господу псалмы, гимны и духовные песнопения перед базиликой, и рядом с ним вдруг появились два почтенного вида человека, которых он считал уже ушедшими из этого мира. Он спросил их, зачем они пришли, и они отвечали: «Мы ждем госпожу, которая должна торжественно явиться сюда, чтобы ответить на любезность сына, который, некогда посетив ее, тоже оказал ей великую честь. А ты не бойся и не дивись, потому что глаза твои увидят чудеса». И тут же явилось множество душ, царствующих с Христом, славное воинство святых духов, разделенное на хоры, сладкогласно воспевавшие хвалы Господу, сначала святые жены, за ними — исповедники различных чинов, потом — мученики, замыкали шествие — апостолы. Им вслед в окружении ангельского хора, издавая удивительное благоухание, шла славная Богородица Дева Мария, и ее прибытие наполнило все вокруг таким ярким светом, будто весь дворец зажегся и облик его преобразился. Пораженный праведник, казалось, от этого чудного видения потерял сознание, а те, кого он в начале увидел, подбадривали его: «Не бойся, это уже грядет Господь во славе». Успокоенный этими словами, он поднял глаза и увидел, как ангелы возносят престол славы великого Бога, но никого не увидел сидящим на нем. В этот миг ворота базилики открылись, трон внесли, а праведник тоже очутился вместе с остальными внутри. Кто же служил божественные таинства? Ответим: князь апостолов. И добавим: сослужили ему Лаврентий и Викентий. Когда же служба закончилась и все ушли, чаша, дискос и другие литургические предметы остались на алтаре как свидетельство удивительного видения, чтобы доказать истинность рассказа мужа о том, что он видел.

10. Произошло это здесь неспроста, потому что здесь же хранятся многочисленные реликвии, как Господа Спасителя, чей славный образ здесь блистает, так и святых апостолов, мучеников, исповедников и дев. Здесь пуповина и крайняя плоть Младенца Иисуса Христа, сандалии, которые он носил, большая частица Древа Креста, на котором он висел. А у подножия нашей иконы разложены в ряд камни Святой земли: из святого Вифлеема, из хлева, в котором возлежал Христос, с горы, на которой Он преобразился, с Масличной горы, с места, называемого Лифостротон, из колонны, к которой Христос был привязан, с Голгофы, от Древа Креста Господня, от копья, которым проткнули

29 И цитата заключительной фразы из Евангелия от Матфея (Мф. 28:20), и вся фраза имеет еклезиологическую окраску: папа римский объявляется викарием Христа, а Христос показывает на иконе «как бы самого себя», *suam quodammodo personam exhibet*.

30 Антифон, основанный на: (Зах. 2:10).

Его бок, от Гроба Господня, от камня, на котором сидел Ангел, от горы Сион, от горы Синай, от гроба святой Богородицы Марии.

11. Поскольку нередко спрашивают, почему светлый латеранский образ Спаса в праздник Вознесения спускается и отправляется в базилику Святой Марии Старшей, приведем вкратце несколько мнений. Одни говорят, что издревле многие иконы святой Марии участвовали в торжественных шествиях, но особая торжественность полагалась латеранской иконе: по величию праздника выказывалось и особое почитание иконе. Другие считают, что так заведено в память о вознесении святой Богородицы Марии: Христос, по свидетельству святого Иеронима, сам в окружении ангельского войска сошел из небесного чертога на похороны матери своей; как говорит этот учитель, «следует верить, что небесное воинство радостно вышло навстречу Богородице и осветило ее великим светом»³¹, и вот, как следует понимать, Спаситель всех радостно вышел к ней навстречу и с ликованием поместил рядом с собой на троне³².

12. Есть также мнение, что процессия появилась из-за того, что в праздник Вознесения Господь избавил римский народ от великой напасти. Во времена Льва IV рядом с базиликой Святой девы и мученицы Луции, что в Орфее³³, в недрах земли, говорят, скрывался дикий змей, называемый Василиском, убивавший дыханием всех проходивших в тех местах. Его дыхание уничтожало траву, иссушало деревья, повреждало слух, так что в отравленном воздухе птица не могла пролететь. В нем семь пядей длины, когда он ползет, то половина стелется по земле, половина высоко вздымается, от его шипения шарахаются другие змеи, поэтому он и зовется царьком, т.е. как бы их государем. Прознав о том, названный понтифик всей душой обратился к Богу, постом и молитвами умоляя Его избавить народ Его от чудовищного этого бича. Тем временем подошел преславный день, в который празднуется Вознесение святой Богородицы. Тогда по наитию Святого Духа, следуя обычаю, папа с клиром и миром, с псалмами и гимнами, прошел пешком из Латеранского дворца в базилику Св. Адриана, а образ Спасителя шествовал впереди. Оттуда он с толпой верующих, распевая гимны и хвалебны, отправился в базилику Св. Марии, называемой «У Вертепа». Дойдя до местности, где, как сказано, в темных норах схоронился жуткий змей, он велел клиру и народу встать поодаль, а сам, как добрый пастырь, за овец своих кладущий душу, бесстрашно подошел к расщелине и встал над отверстием, из которого исходил смертоносный дух, вверив себя Господу и зная, что божественным голосом вверившемуся обещано: «На аспида и василиска наступишь» (Пс. 90:13)³⁴. Подняв горé глаза и руки, он в слезах взмолился к всевышнему Господу, чтобы Он силой своей изгнал лютого зверя. Трижды осенив нору крестным знаменьем, держа в руках икону, он вернулся к народу, прочел проповедь и с хвалебными песнопениями пошел в базилику. С тех пор, как василиск то ли умер, то ли бежал, те места безвредны.

31 См.: [Ieronymus 1846: 130C].

32 Идея коронования Богоматери получила экклезиологическое развитие в Римской курии XII—XIII веков и затем в католическом христианстве, оно символически осмыслялось как небесный прообраз царственного достоинства Церкви на земле.

33 Санта-Лучия ин Сельчи.

34 Известное место из псалма, эхом откликнувшееся в Евангелиях (Мк. 16:18; Лк. 10:19), традиционно использовалось в средневековой политической пропаганде, в особенности в папской: апостолы, следовательно, рассуждала Церковь, и их наследники — римские понтифики, — получили неуязвимость от змей.

13. Раньше у арки Латоны и храма Ромула³⁵ так буйствовали демоны, что всякий проходивший там вечером находил там либо смерть, либо какую-нибудь болезнь. Поэтому постановили всегда проносить там икону, и тогда беда ушла, потому что демоны устрашились образа Христа, которому они же когда-то кричали: «Зачем пришел прежде времени мучить нас?» (Мф. 8:29)³⁶. Вообразите, как почтенна эта икона, от которой демоны бегут, через которую такие славные чудеса сотворил Господь.

14. Кто не удивится, что каждый год на праздник Вознесения святой Девы Господь делает так, что факелы горят всю ночь, причем в одних воска хватает, а в других даже прибывает. И впрямь: чему удивиться? Воску гореть и не сгорать повелевает тот, кто некогда Моисею явился в раскаленном пламени несгораемым. Однако, по правде сказать, нынешним этим чудом гордиться можно столь же немногим, сколь многим можно было гордиться им в прошлом. И все почему? Потому что грехи наши умножились и отдалили нас от Бога. Вот и голубя в этой процессии не увидеть, который, как старики говорят, раньше часто появлялся и порой садился на «Спаса», указывая, что это образ того, на ком Дух Святой почил в водах Иордана в виде голубином. Это знамение божественной милости у нас отнято. Сегодня, если и прилетит, не увидишь, по грехам нашим, в особенности тех из нас, кто на святые праздники приходит ради плотских утех, кто «радуется, делая зло, восхищается злым развратом» (Притч. 2:14), кто искушает Бога своими непотребствами настолько, что на ум приходит: «Праздники ваши ненавидит душа Моя: они бремя для меня» (Ис. 1:14). Видали мы и таких, — срам-то какой! — что посреди поста святого Вознесения вместе с факелами несут мясо, садятся есть и пить и встают играть (1Кор. 10:7). Одни прыгают, другие хватаются за лиру, третьи, и того хуже, горланят театральные стишки. Есть у них и болельщики, гогочущие: «праздник же!» Выгнать бы всех за подобное безобразие и святотатство!

15. Чтобы понять, что не зря Господь лишил нас своих благодеяний, кратко расскажем, с каким благоговением процессия проходила во время оно. Образ несли кардиналы, перед ним — выносной крест. Следовали все чины курии, певшие хвалы Господу в псалмах и гимнах. Префект Рима и все римляне великим числом шли, держа в руках факелы, со страхом Божиим и всяческим смирением, памятуя о том страшном сроке, когда все мы предстанем перед Христом, чтобы ответить за свои деяния. Мы, конечно, упомянули разные причины появления этой процессии, но нам кажется, что возникла она, в первую очередь, как предвестие Судного дня, когда Христос придет судить живых и мертвых и мир сей огнем. И ночью процессия идет потому, что «день Господень так придет, как тать ночью» (1Фес. 5:2). Крест же, некоторые говорят, предшествует иконе потому, что с крестом Христос придет на суд, а может, и для того, чтобы мы помнили о муках, которые Он во плоти претерпел ради нас на кресте. Чины курии представляют воинство небесного судилища, вместе с которым Господь будет судить. Участвуют в процессии все, потому что и перед Христом мы все предстанем. Так что будьте готовы, как люди, ждущие Господа своего. Будем ждать нашего Спасителя Господа Иисуса Христа, который превратит тело смирения нашего в тело своей славы. Еще раз говорю: готовь-

35 Нынешняя базилика Свв. Космы и Дамиана на Римском форуме: храм Божественного Ромула был включен в нее в VI веке.

36 Синодальный перевод немного отличается.

тесь, чтобы, когда в полночь раздастся крик, что жених идет, вы вышли на встречу с зажженными светильниками, — это и есть ваши факелы, которые вы обмотали душистыми травами, чтобы повсюду нести аромат Христа³⁷.

16. Как украшаете вы ваши факелы, чтобы встретить выходящего из дворца Спасителя благоуханием и светом, так украсьте и души ваши, чтобы выйти к Нему, спускающемуся с небес, с ароматом добродетелей и светом добрых деяний. Вся слава ваша, как говорит святой Иероним, да будет внутри: имейте в себе то, что светит снаружи, чтобы не утасло посреди праздника до прихода Жениха. Потому что не постичь величие этого дня снаружи, если внутри не зажечь светильник. Так что, пока есть масло, пока отдыхает и медлит Жених, подготовьте светильники, совесть украсьте добродетелями, чтобы, придя, не нашел Он вас бездействующими. В Судный день всякий, за кем не числятся добрых дел, не пойдут на свадьбу с Женихом. Всем нужно встать перед судом Христа и рассказать, что каждый сделал хорошего или плохого. На испытание это весь род человеческий выйдет, а мстить за преступления и воздавать за добро будут ангелы, архангелы, престолы, власти, господства и силы.

17. Подумайте, глядя на Судию, как ужасен будет тот день, когда некуда будет бежать ни с Востока, ни с Запада, ни с пустынных гор, ибо все будет судить Бог. Подумайте, какое смятение и стыд ожидают того, кому по грехам придется краснеть перед людьми и перед ангелами, и как страшно будет увидеть в гневе того, кого и в покое пребывающего душа человеческая не смеет помыслить. Об этом дне хорошо говорит пророк: «День гнева — день сей, день скорби и тесноты, день опустошения и разорения» (Соф. 1:15). Размышляйте о нем, исправляйте жизнь вашу, меняйте нравы, побеждайте искушения, оплакивайте совершенные злодеяния, бдите о будущем, избегайте пустого веселья, совладайте с позовами плоти, чтобы, когда придет Сын Девы, Спаситель мира, Жених Церкви, вы оказались достойными пойти с Ним на брачный пир, какого ни око не видело, ни ухо не слышало, ни сердце человеческое не ожидало, на пир, уготованный Богом любящим Его, чтобы они насытились с Ним во веки веков. Аминь.

Библиография / References

- [Бельтинг 2002] — *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
- (*Beltting H.* Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Moscow, 2002. — In Russ.)
- [Виноградов, Захарова, Черноглазов 2018] — *Виноградов А.Ю., Захарова А.В., Черноглазов Д.А.* Храм Святой Софии Константинопольской. СПб.: Пушкинский Дом, 2018.
- (*Vinogradov A.Yu., Zakharova A.V., Chernoglazov D.A.* Khram Svyatoy Sofii Konstantinopol'skoy. Saint Petersburg, 2018.)
- [Воскобойников 2014] — *Воскобойников О.С.* Тысячелетнее царство (300—1300). Очерк христианской культуры Запада. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (*Voskoboynikov O.S.* Tysyacheletneye tsarstvo (300—1300). Ocherk khristianskoy kul'tury Zapada. Moscow, 2014.)

37 Ср. притчу о десяти девах, традиционно трактуемую в эсхатологическом ключе: Мф. 25:1—13.

- [Воссозданный Рим 2020] — Воссозданный Рим / Пер. вст. Ст. и коммент. И.В. Кувшинской. М.: Издательство францисканцев, 2020.
- [Vossozdannyi Rim / Ed. by I.V. Kuvshinskaya. Moscow, 2020.]
- [Грабар 2016] — *Грабар О.* Формирование исламского искусства. М.: Садра, 2016.
- [Grabar O. Formirovaniye islamskogo iskusstva. Moscow, 2016.]
- [Канетти 1997] — *Канетти Э.* Масса и власть / Пер. с нем. Л.Г. Ионина. М.: Ad Marginem, 1997.
- [Canetti E. Masse und Macht. Moscow, 1997. — In Russ.]
- [Краутхаймер 2000] — *Краутхаймер Р.* Три христианские столицы. Топография и политика / Пер. Л.А. Беляев, А.М. Беляева. СПб.: Алетейя, 2000.
- [Krautheimer R. Three Christian Capitals. Topography and Politics. Saint Petersburg, 2000. — In Russ.]
- [Bacci 2014] — *Bacci M.* The Many Faces of Christ. Portraying the Holy in the East and West. 300 to 1300. London: Reaktion Books, 2014.
- [Bacci 2016] — *Bacci M.* The Mise-en-scène of the Holy in the Lateran Church in the Eleventh and Twelfth Centuries // *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context* / Ed. by G. Boto Varela, J.E.A. Kroesen. Turnhout: Brepols, 2016. S. 187—204.
- [Bacci 2019] — *Bacci M.* Die dem Heiligen Lukas zugeschriebenen Marienbilder und ihre Verbreitung nördlich der Alpen im Mittelalter // *Das Freisinger Lukasbild. Eine byzantinische Ikone und ihre tausendjährige Geschichte* / Hg. A. Bosselmann-Ruickbie, C. Roll. Leiden, Boston: Ferdinand Schöningh, 2019. S. 63—76.
- [Bal, Bryson 1991] — *Bal M., Bryson N.* Semiotics and Art History // *The Art Bulletin*. 1991. Vol. 73. P. 174—208.
- [Bonizo 1972] — *Bonizo von Sutri.* Leben und Werk / Ed. W. Berschin. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1972.
- [Clausen 2008] — *Clausen P.C.* San Giovanni in Laterano. Bd. 2. Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050—1300. Stuttgart, Deutschland: Franz Steiner Verlag.
- [Codice 1940] — *Codice topografico della città di Roma* / Ed. R. Valentini, G. Zucchetti. Vol. 3. Roma: Tipografia del Senato, 1940.
- [Cormack 2003] — *Cormack R.* "Living Painting" // *Rhetoric in Byzantium* / Ed. E. Jeffreys. Aldershot; Hants, England: Ashgate, 2003. P. 235—253.
- [Gervase 2002] — *Gervase of Tilbury.* Otia imperialia. Recreation for an Emperor / Ed. S.E. Banks, J.W. Binns. Oxford, 2002.
- [Godman 2000] — *Godman P.* The Silent Masters. Latin Literature and its Censors in the High Middle Ages. Princeton, 2000.
- [Heinrich der Löwe 1995] — *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Representation der Welfen 1125—1235.* Katalog der Ausstellung Braunschweig 1995 / Hg. J. Luckhardt, Fr. Niehoff. Bd. 1. München: Hirmer, 1995.
- [Huygens 1994] — *Peregrinationes tres: Saewulf, John of Würzburg, Theodericus* / Ed. R.B.C. Huygens. Turnhout: Brepols, 1994.
- [Iacobini 1991] — *Iacobini A.* La pittura e le arti suntuarie: da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198—1254) // *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII* / A cura di A.M. Romanini. Torino: Seat, 1991. P. 237—320.
- [Ieronimus 1846] — *Ieronimus Presbyter.* Epistola ad Paulam et Eustochium de assumptione beatae Mariae Virginis // *Patrologia latina*. T. 30. Paris, 1846. Col. 122C—142D.
- [James, Webb 1991] — *James L., Webb R.* To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantium // *Art History*. Vol. 14. 1991. P. 1—17.
- [Saint John Damascene. De fide orthodoxa. Versions of Burgundio and Cerbanus / Ed. E.M. Buytaert. N.Y.; Leuven; Paderborn, 1955.]
- [Krautheimer 2000] — *Krautheimer R.* Rome. Profile of a City, 312—1308. Princeton, 2000.
- [Liber pontificalis 1892] — *Liber pontificalis* / Ed. L. Duchesne. Vol. II. Paris, 1892.
- [Nelson 2000] — *Nelson R.S.* To say and to See: Ekphrasis and vision in Byzantium // *Visuality Before and Beyond the Renaissance* / Ed. R.S. Nelson. Cambridge, 2000. P. 143—168.
- [Nicolai 2013] — *Nicolai Maniacoria.* Suffraganeus bibliothecae / Ed. C. Linde. Turnhout, 2013.
- [Noreen 2010] — *Noreen K.* Re-Covering Christ in Late Medieval Rome: The Icon of Christ in the Sancta Sanctorum // *Gesta*. 2010. Vol. 49. P. 117—135.
- [Paravicini Bagliani 1996] — *Paravicini Bagliani A.* La vita quotidiana alla corte dei papi nel Duecento. Bari: Editori Laterza, 1996.
- [Paravicini Bagliani 2016] — *Paravicini Bagliani A.* Il bestiario del papa. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2016.
- [Peri 1977] — *Peri V.* Correctores immo corruptores. Un saggio di critica testuale nella Roma del XII secolo // *Italia medievale e umanistica*. 1977. Vol. 20. P. 19—126.
- [Petoletti 2014] — *Petoletti M.* Ut patenter innotescat. Il trattato di Nicola Maniacutia (sec. XII) sull'immagine acheropita del Laterano // *Auctor et auctoritas in latinis medii aevi litteris* / Ed. E.D'Angelo, J. Ziolkowski. Firenze: SISMEI, Edizioni del Galluzzo, 2014. P. 847—863.

- [Schmitt 2002] — *Schmitt J.-Cl.* Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge. Paris: Gallimard, 2002.
- [Smalley 1970] — *Smalley B.* The Study of the Bible in the Middle Ages. Indiana: University of Notre Dame Press, 1970.
- [Tronzo 1989] — *Tronzo W.* Apse Decoration, the Liturgy and the Perception of Art in Medieval Rome: S. Maria in Trastevere and S. Maria Maggiore // Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Traditions / Ed. by W. Tronzo. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1989. P. 167—194.
- [Wilpert 1907] — *Wilpert J.* L'acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella cappella del Sancta Sanctorum // L'Arte. 1907. Vol. 10. P. 161—177.
- [Wolf 2000] — *Wolf G.* Salus populi romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter. Weinheim: VCH Acta humaniora, 1990.

Петр Сергеевич Стефанович

Образ Москвы в России XVII века

Petr S. Stefanovich

The Image of Moscow in Russia in the 17th Century

Петр Сергеевич Стефанович (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор Школы исторических наук факультета гуманитарных наук; РАН, профессор; д-р. ист. наук) pstefanovich@hse.ru.

Ключевые слова: история Москвы, Симон Ушаков, иконы, миниатюры, историческая память

УДК: 94(47)

В статье анализируются изображения Москвы на иконе Симона Ушакова «Похвала Владимирской Богоматери» (1668) и в миниатюрах «Книги об избрании на царство Михаила Федоровича» (1673). Автор сравнивает их с представлением Москвы в текстах середины XVI — середины XVII века, где город описывался как сакрально-политический центр России. Раскрывая символическое содержание образа Москвы в изображениях и текстах, он заключает, что Москва как город в целом и как комплекс отдельных объектов (сакральных, исторических) стала в XVII веке «местом памяти» (согласно термину П. Нора) российской культуры и идентичности.

Petr S. Stefanovich (Doctor of History; Professor, School of History, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics) pstefanovich@hse.ru.

Key words: history of Moscow, Simon Ushakov, icons, miniatures, historical memory

UDC: 94(47)

This article analyzes the images of Moscow in the icon *Panegyric to Our Lady of Vladimir* by Simon Ushakov (1668) and in the miniatures of the *Book on the Election for the Most High Throne of Great Ruler, Tsar and Prince Mikhail Fyodorovich* (1673). The author compares them with the presentation of Moscow as the sacred and political center of Russia in texts of the mid-16th through mid-17th century. By revealing the specific symbolic content of the image of Moscow in images and texts, the author concludes that in the 17th century, Moscow as a city as a whole and an aggregate of separate objects (sacred, historical, etc.) formed a “site of memory” (in accordance with Pierre Nora’s terminology) of Russian culture and identity.

Москва! — Какой огромный
Странноприимный дом!
Всяк на Руси — бездомный.
Мы все к тебе придем.

М.И. Цветаева

Сегодня в русской (российской) культуре сложилось вполне определенное представление о Москве как столице русского (российского) государства — «сердце нашей Родины»: она символизирует его славное прошлое и служит сплочению и интеграции его граждан в настоящем. Это представление формируется и текстами, знакомыми многим с юных лет (от классических строк Пушкина и Лермонтова до советских песен), и праздничными мероприятиями, подобными ежегодно отмечаемому «Дню города», и визуальными обра-

зами, в том числе массово тиражируемыми, будь то на открытках или в популярных кинофильмах.

Эта «кипучая, могучая, никем непобедимая и самая любимая» Москва вполне может быть названа «местом памяти» в том смысле, который в это выражение вкладывал французский историк Пьер Нора, редактор и один из авторов знаменитого многотомного издания «*Les lieux de mémoire*» (1984—1992). Согласно его определению, «место памяти» — это «всякое значимое единство материального или идеального порядка, которое воля людей или работа времени превратили в символический элемент наследия памяти некоторой общности» [Нора 1999: 79]. Нора считал такого рода «элементы наследия», выполняющие символическую коммеморативную функцию солидарности (ими могут быть событие, документ, памятник, географическое пространство и так далее), особенно характерными для современных наций как общностей, которые скрепляет гражданское секулярное сознание. В русской культуре Москва — одновременно и в виде материальных объектов городского ландшафта, и как идеальное понятие — предстает одним из узловых символов, вокруг которого выстраивается (конструируется) национальная история в условиях десакрализованного социально-культурного пространства.

Пока не написана история Москвы как «места памяти». Есть, правда, краткие обзоры истории юбилейных празднований Москвы в энциклопедиях или работы литературоведческого характера о «московской мифологии» (особенно в противопоставлении с петербургской) в русской культуре XIX—XX веков¹. Но в любом случае авторы не используют источники ранее классических текстов конца XVIII — начала XIX веков: историю юбилейного праздника «Дня города» начинают со статьи К.С. Аксакова 1847 года (впервые предлагавшей отметить юбилей города, тогда — 700-летие) [Аксаков 1847], а «московскую тему» — с работ М.М. Щербатова и Н.М. Карамзина об «историческом значении» Москвы².

Между тем, некий символический образ Москвы начал складываться еще в допетровской России и был представлен как письменно (в текстах), так и визуально (в живописи). На мой взгляд, эти две презентации города (письменная и визуальная) были связаны между собой, а связь была обусловлена именно особым восприятием Москвы в качестве символа русской истории и/или русской идентичности. Это я и хотел бы показать в настоящей статье, поместив визуальные презентации Москвы в определенные идейный и литературный контексты.

Две визуальные презентации Москвы XVII века, о которых пойдет речь, были созданы в конце 1660-х — начале 1670-х годов. Это икона Симона Ушакова, известная как «Похвала Владимирской иконе» или «Древо государства Российского» (1668), и ряд миниатюр из «Книги об избрании на царство Михаила Федоровича» (1673). Обе они не являются древнейшими изображениями объектов московского городского пространства (Кремля, церквей и так далее) в русской художественной традиции, однако на них впервые Москва представ-

1 См. раздел Г. Нефедова (G. Néfédov) о Москве в сборнике под редакцией Жоржа Нива: [Les sites 2007: 82—90]. Сборник хотя и отталкивается от понятия П. Нора «место памяти», но фактически оно совершенно расплывается в разномасштабных частях книги, написанных самыми разными авторами.

2 См., например, в специальных подборках произведений о Москве: [Москва в истории 1916; Москва в описаниях 1997].

лена как некое целое и в какой-то степени ее образ соотносится с реальностью, а не становится совершенно условным фоном в классическом иконописном духе³. На это уже обращалось внимание в специальной литературе, но объяснялось только с искусствоведческой точки зрения — как отражение новых веяний реализма и обмирщения в русской культуре XVII века⁴. Конечно, этот фактор играл важную роль, но важно не упускать из виду и то, что художники явно руководствовались определенными идеями и представлениями, которые предполагали более конкретное, объемное и узнаваемое изображение Москвы.

На иконе Симона Ушакова идеологическая программа вполне очевидна⁵. Икона изображает Владимирскую Богоматерь, а также русских святых, архиепископов и царей в виде плодов древа (виноградной лозы), произрастающего из Успенского собора Московского Кремля. Каждый «плод» — отдельный медальон с ликом, но особенно крупно выделен центральный медальон с копией иконы Владимирской Богоматери, которая, как известно, считалась покровительницей сначала Владимиро-Суздальской Руси, а затем Московского великого княжества и с XV века пребывала в кремлевском Успенском соборе. Внизу композиции, в соборе, изображены князь Иван Калита и митрополит Петр, поливающие корни этого древа. Собор виднеется из-за стен Московского Кремля, причем в полном соответствии с действительностью нарисованы две кремлевские башни и ров под стенами. Слева от Спасской башни с курантами изображен царь Алексей Михайлович (действующий правитель в тот момент), справа у Никольской башни — царица Мария Ильинична с двумя царевичами. Сверху, в облаках, Иисус Христос взирает на всю композицию, держа в руках корону и богородичный покров.

Икона была написана первым придворным живописцем для московской церкви Троицы в Никитниках (сейчас она находится в Государственной Третьяковской галерее) по заказу кого-то из высшей знати, и она, без сомнения, выражала официально принятое понимание сути и происхождения Московского государства. Прославлялись не только главная святыня этого государства, но и московские правители, начиная с Ивана Калиты (а также его деда Александра Невского, который изображен в одном из медальонов), и святые Русской церкви, непосредственно связанные с Москвой, начиная с митрополита Петра, перенесшего кафедру в Москву и основавшего Успенский собор. Все «дерево», с одной стороны, наглядно демонстрировало согласие церкви и государства в России в соответствии с известной теорией «симфонии властей», прочно укоренившейся в идеологии Московского государства с середины XVI века. С другой стороны, утверждалась причастность к этой религиозно-государственной традиции, выраженной преимущественно представителями Рюриковичей (точнее, их ветвью Калитовичами), новой, пришедшей к власти в XVII веке, династии Романовых и, прежде всего, лично царя Алексея Михайловича.

Совсем неслучайно, что именно Московский Кремль представлен на иконе тем местом, где «размещается» вся эта идеальная конструкция сакрально-ди-

3 Именно таковы, например, изображения московского кремля и кремлевских соборов в миниатюрах Лицевого свода — летописного свода грозненской эпохи (1560-е годы).

4 См., например, главу «Москва в иконописи XVI—XVIII веков» в коллективном труде: [Москва глазами 1985].

5 Икона очень известна, множество ее воспроизведений доступны в печатных изданиях и в интернете.

настической легитимации московской государственности. Кремль символизирует тот «град Божий», где расцветает райский сад (представленный «древом») и где единственно возможно спасение на Земле⁶. Но в то же время с ним связана история этой государственности, и иконописное «умозрение в красках» апеллирует в данном случае не только к вере, но и к исторической памяти. Материальный объект, соединяясь с идеалом, насыщается символическим содержанием и выступает тем самым «местом памяти», о котором писал П. Нора.

Такой сакрально-династический взгляд на русское прошлое и настоящее не был, конечно, новацией Симона Ушакова. Он опирался на мощную традицию общественно-политической мысли, которая начала складываться еще в XVI веке. В целом ряде самых разных текстов XVI—XVII веков «царство» и «священство» выступают столпами российской идентичности, на которые опираются авторы для интерпретации тех или иных событий или развития тех или иных идей. А в некоторых сочинениях упоминается и Москва как пространство, где эти понятия находят конкретное, зримое и осязаемое воплощение. Наиболее показательна среди этих сочинений «Степенная книга царского родословия» — памятник официальной историографии правления Ивана Грозного (1560-е годы).

Основная цель авторов «Степенной книги» — демонстрация богоизбранности династии, правившей Русью непрерывно с Рюрика до Ивана IV. Они представляют ряд «агиобиографий» (по выражению П.Г. Васенко, автора классического исследования «Степенной книги» [Васенко 1904: 232]) правителей, начиная с главной фигуры в этом ряду — крестителя Руси князя Владимира Святославича (Святого). Как бы совмещая историю правящей династии с историей государства, авторы пытаются доказать, что эта династия воплощает Русское государство в целом и является главным хранителем православной веры. Москва при этом обретает особое значение как город, где пребывал и пребывает правящий род, представители которого (московские князья, великие князья и цари) оказываются связаны разнообразными нитями с теми или иными святыми объектами и святыми людьми города. Церковная история и династическая сплетены в «Степенной книге» в неразрывное целое, и в этой религиозно-исторической конструкции Москва как центр (столица) «всей Руси» выступает средоточием наследия, важного не только для религиозно-церковного сообщества (Руси как православной страны), но и для политической общности (Руси как «царства» во главе с потомками Владимира Святого).

Впервые в древнерусской историографической традиции авторы «Степенной книги» эксплицитно выделяют первое упоминание Москвы при Юрии Долгоруком (в 1147 году), сразу же указывая при этом на переход «прывоначальственного скипетродръжания благочестиваго царьства» из Киева во Владимир и оттуда в Москву, «идеже ныне благородное их семя царское преславно царствуют» [Степенная книга 2007: 413, 416]. Эта преемственность мыслится не только как политико-династическая, но и как религиозная, поскольку про-

6 О многозначной символике сада (вертограда) в иконе в контексте русской христианской традиции см.: [Чубинская 1985]. Нельзя, правда, согласиться с автором этой статьи в том, что икона якобы провозглашает «главенство царя над патриархом и неограниченность его самодержавия» и даже уподобляет царя Алексея Христу [Там же: 306—307]. Пытаясь увязать создание иконы с идеологической борьбой 1660-х годов, автор «вчитывает» в художественное произведение то, чего там явно нет.

изошло также перемещение сакральных ценностей: именно Юрию приписано обретение главной общерусской святыни — Владимирской иконы Богоматери, — и тут же отмечено, что икона была перенесена из Киевской земли во Владимир, а затем оказалась в Москве [Степенная книга 2007: 416, 461—466]. Таким образом, династическое восхождение по «степеням» от киевских правителей к московским представлялось ипостасью некоей «иерофании», переместившейся из Киева через Владимир в Москву (на окончательное вплоть до Страшного суда пребывание), но по-прежнему освещавшей всю Русскую землю.

В изложении позднейшей истории «Степенная книга» часто упоминает Москву, причем в таком контексте и с такими эпитетами, которые не оставляют сомнений в особенном к ней отношении («царствующий град», «преславный», «именитый», «богоспасаемый» и тому подобными). Когда это отношение выражается в конкретных примерах более или менее пространно, оно неизменно подразумевает как церковно-религиозное значение города, так и политическое. Так, в пространном рассказе о митрополите Петре, святом покровителе города, приводятся, среди прочего, не только его «совет» о строительстве Успенского собора, ставшего со временем главным храмом Русского государства, но и «пророчество» о «распространении града сего (Москвы. — П. С.) паче иных градов» [Степенная книга 2007: 562, 567].

Пристально следят авторы «Степенной книги» за событиями, связанными с иконой Владимирской Божией матери. Узловым эпизодом является перенесение этой иконы в Москву, и авторы помещают в текст особую «Повесть на сретение чудотворного образа Пречистыя Владычица наша Богородица и Приснодевы Мариа...», составленную при митрополичьей кафедре в середине XVI века. Важный сюжет нашел отражение в повести о чудесном избавлении Москвы от нашествия татар в 1521 году, в которой действующими лицами выступают не только Богородица (явившаяся через иконописный образ), но и русские святые, прежде всего, Сергей Радонежский и Варлаам Хутынский, покровители города. В 1547 году во время московского «великого пожара» проявилось покровительство Богородицы и новых московских святых — на этот раз юродивого Василия (в честь которого позже стали называть Покровский собор) [Степенная книга 2008: 77—78, 88—108, 305—313, 353—357].

Таким образом, в «Степенной книге» Москва предстает центром одновременно государственным и религиозным, в котором пребывает «богоумный» и «богоизбранный» княжеский/царский род (воплощающий и символизирующий Русское государство) и в котором сосредоточены или с которым так или иначе связаны важнейшие святые и святыни православия. И святыни, и династия имеют свою историю, поэтому идеи и символы, носителями которых они выступают, обрастают «исторической плотью», явленной в топографии, архитектуре и другом материальном наполнении города Москвы. Тем самым в «царствующем граде» концентрируется историческая память, служащая легитимации «Российского царства» как «воображаемого сообщества» людей, признающих себя православными и подданными самодержца из рода Рюриковичей.

Такой взгляд на Москву в русле общей сакрально-династической парадигмы сохраняется и в XVII веке — в эпоху Смуты, когда государственный кризис спровоцировал подтверждение и укрепление узловых элементов коллективной идентичности, и позднее, когда официальные документы и сочинения легитимировали власть новой династии Романовых, утверждая, в частности,

ее преемственность от московских Рюриковичей. Многие из этих текстов, особенно летописные, так или иначе «абсорбировали» (часто просто обширными текстуальными заимствованиями) идеи и схемы «Степенной книги» [Сиренов 2010: 203—333]. Этот взгляд представлен и в иконе Ушакова — с той только разницей, что ряд «богоизбранных» правителей заканчивается не Иваном Грозным, а Алексеем Романовым. Но Москва оставалась центром памяти и идентичности, о котором можно было сказать словами одного из авторов эпохи Смуты: «высокоименитый и преславно царствующий град Москва, иже самой земли око, иже вселенной светлость» [Плач 2006: 180].

В принципе, та же сакрально-династическая парадигма определяет подход миниатюристов и в «Книге об избрании на царство Михаила Федоровича»⁷. Но в данном случае она дополняется некоторыми новыми элементами — как идеологическими, так и фактическими — и раскрывается в гораздо больших подробностях, хотя бы в силу того, что речь идет не об одном изображении, а о целом ряде, и эти изображения сопровождаются сравнительно обширным текстом.

«Книга об избрании...» была создана в Посольском приказе в 1673 году и представляла собой нечто вроде коронационного альбома. Создание «Книги...» было частью широкой литературно-издательской программы, осуществленной при дворе царя Алексея Михайловича (см.: [Орленко 2013]), но этому производству из-за специфической идеологической нагрузки придавали особое значение. В нем излагалось (а также визуализировалось) важнейшее для правящей династии событие Смутного времени — воцарение Михаила Романова. Вероятно, создание «Книги об избрании» было сознательно приурочено к юбилею Собора 1613 года. В ней представлен текст, который рассказывает о всех этапах возведения на царство Михаила и описывает возвращение его отца Филарета (Федора) из польского плена, а 21 миниатюра иллюстрирует отдельные эпизоды рассказа — от возведения о решении Земского собора 1613 года до поставления Филарета на патриаршество в Успенском соборе в 1619 году.

Идейное содержание текста сводится к легитимации воцарения Романова. Авторы выдвигали главный тезис о богоизбранности Михаила Федоровича и подкрепляли его дополнительными аргументами: указывалось на родство Михаила с московскими Рюриковичами (через Анастасию Романову, жену Ивана IV, мать царя Федора Ивановича), а также на «союзной совет» депутатов Земского собора, которые избрали его на царство. Разумеется, необходимым элементом обретения Михаилом царской власти было признание его духовной властью и совершение полного чина венчания в Успенском соборе.

Речь, вложенная в уста церковных иерархов, заканчивается следующими словами: «И мы, богомолцы твои, митрополиты и архиепископы, и епископы по Божией воли и по сродству дяди Вашего, хвалам достойного праведного великаго государя царя и великаго князя Феодора Иоанновича всея России самодержца, и по избранию всех чинов людей всего Вашего великаго Российскаго царствия Вас, великаго государя, на те Ваши великия и преславныя

7 Миниатюры были изданы в 1856 году приложением к тексту «Книги...»: [Книга 1856] (переиздано факсимильно малотиражной публикацией в 2009 году), а в настоящее время доступны в виде сравнительно неплохих электронных копий на сайте Федерального архивного агентства РФ (portal.rusarchives.ru/smuta/o6-izbiratelnyi-zemskii-sobor.shtml (дата обращения: 02.09.2019)).

государства [благословляем]... От Вышняго промысла по данной нам благодати от Пресвятаго и Животворящаго Духа поставляешися и помазаешися великий государь царь и великий князь Михаил Феодорович Богом венчанный царь и самодержец всея великия России» [Книга 1856: 49]. Таким образом, по логике авторов «Книги об избрании», в основе описанных ими событий лежал «Вышний промысел», указывавший на «природного царя» («по сродству» с вымершей династией), но Земский собор осознал этот промысел и произвел «избрание», а обрядом венчания «Божья воля» была осуществлена: через миропомазание благодать осенила царя.

Такое развитие мысли вполне укладывалось в ту же религиозно-государственную парадигму идентичности «всея великия России», только к династической идее добавлена специальная «подпорка» в виде указания на «сродство» Романовых с Рюриковичами. Более существенен еще один легитимирующий аргумент — «избрание всех чинов людей всего Вашего великаго Российскаго». Здесь выражается идея о необходимой для истинного (легитимного) царя народной поддержке. Эта идея совсем не соответствовала схемам «Степенной книги» и возникла, конечно, в эпоху Смуты, когда в обществе проявилось разочарование в династии, в какой-то степени себя дискредитировавшей. В публицистике этой эпохи государственное и народное единство часто получало обоснование не с помощью отсылок к истории династии, а с помощью призывов к исправлению «земского дела», под которым подразумевалось, прежде всего, освобождение «царствующего града» от самозванцев и иноплеменников и решение дальнейшей судьбы государства «общим советом» (см.: [Кром 1994]). Идея, как видим, не умерла и получила признание в официальном дискурсе первых Романовых.

Естественно, и сами события Смуты, и новые тенденции общественно-политической мысли способствовали наполнению дополнительными смыслами и символикой образа Москвы. Новая династия Романовых отсчитывала и возрождение России, и свое собственное начало от событий, развернувшихся именно в этом городе. Смута, а затем выход из нее, обозначенный, прежде всего, освобождением Москвы от захватчиков и решением Земского собора 1613 года, стали новым важнейшим фактом общего прошлого не только династии, но и «всея великаго Российскаго царствия всех городов всяких людей» (как говорилось в документах той эпохи). Те или иные объекты «царствующего града» и весь он в целом зримо и явственно символизировали это прошлое, и Москва как «место памяти» наполнилась новым содержанием.

И авторы текста, и авторы миниатюр фоном основных событий сознательно выставляют «царствующий град» Москву. На миниатюрах столица предстает не только своими святынями, но и архитектурно-ландшафтными пространствами, имеющими здесь отчасти декоративную, но, главное, символически-коммеморативную функцию. Из 21 миниатюры 16 изображают собственно московские объекты (остальные — Кострому и Ипатьевский монастырь, откуда был вызван в Москву в 1613 году Михаил Федорович, а также Можайск, село Вяземы и Савво-Сторожевский монастырь, куда заходил Филарет по пути из Речи Посполитой в Москву). На 5 из этих 16 миниатюр изображен Успенский собор, который везде показан «в разрезе» с обширным внутренним пространством, занятым главными действующими лицами и толпами народа. Наконец, на остальных 11 миниатюрах изображены либо те или иные здания и городские пространства Москвы (Соборная площадь, Красная площадь, по-

дворье Троицкого монастыря, Грановитая палата), либо город в обобщенном виде (комплекс зданий и укреплений).

Какую память транслировали эти изображения? Прежде всего, конечно, ту память, которая определялась рамками традиционной сакрально-династической парадигмы. Акцентировались важнейшие аргументы концепции, представленной в тексте, — богоизбранность Михаила и благодать, сходящая на него во время венчания на царство. Иллюстрировались либо события, связанные с решением Земского собора о выборе Михаила Романова, либо последующие действия царя — принятие послов из Москвы в Костроме, переезды, венчание на царство и так далее. При этом на всех изображениях, особенно ключевых, представлены важнейшие святыни России — богородичные иконы (в первую очередь, икона Владимирской Богоматери), иконы московских святителей и наиболее почитаемых святых, а также церкви и монастыри. Особый «цикл» изображений посвящен прибытию Филарета в Москву, которое было очень важно с идейно-символической точки зрения — возвращение первосвященника представлялось как восстановление и утверждение «симфонии властей». Две заключительные миниатюры имеют кульминационное значение в этом смысле: на одной изображена встреча у стен Москвы Михаила и Филарета, где они, простершись ниц, приветствуют друг друга, а на другой — поставление Филарета в патриарший сан в Успенском соборе находившимся в тот момент в Москве патриархом Иерусалимским Феофаном (конечно, в присутствии царя Михаила).

Но идея «народного выбора», проявившаяся в тексте, нашла отражение и в миниатюрах. «Всех чинов люди всего великаго Российскаго царствия» присутствуют практически на всех изображениях, а на некоторых даже не только статистами, но и лицами, участвующими в событиях. Особенно показательна в этом плане третья по счету миниатюра, которая, иллюстрируя соответствующий пассаж в тексте, представляет оглашение соборного решения на Красной площади. Центральным элементом композиции — группа людей на Лобном месте. Это — участники собора, которые вышли к народу со свитком, где записано решение собора о выборе Михаила Романова. Помимо масс людей, заполнивших площадь и «единым гласом» восклицающих имя новоизбранного царя, важное место на миниатюре занимают Покровский собор и кремлевская стена, в центре которой возвышается Спасская башня и позади которой видны купола кремлевских соборов.

Бросается в глаза, что на этой миниатюре сакральные объекты — Покровский собор, купола соборов и икона Спаса Нерукотворного на башне — не несут особой смысловой нагрузки и лишь обозначают священную «ауру» происходящего. Гораздо важнее военно-оборонительное сооружение — сама Спасская башня, составляющая центральную ось композиции. Верх этой оси венчает двуглавый орел — герб России, изображенный непропорционально крупно. Очевидно, он и выступает здесь главным символическим объектом. А вся эта композиция в целом обретает, таким образом, отчетливо светский политический характер. Более того, она подразумевает, что монарх (отсутствующий в тот момент) не является единственным источником и/или гарантом всех ценностей, объединяющих изображенных людей (русский народ). Эти люди выступают сами источником суверенной власти (пускай даже форма этой власти и мыслится единственно возможной в виде власти монархической, а без божественного благословения она неосуществима).

Сопоставляя эту миниатюру с позднейшими визуальными образами Москвы (с XVIII века до наших дней), нельзя не обратить внимания на сходство ракурса, композиции и набора объектов, которые попали в поле зрения миниатюристов. Массово растиражированные изображения Красной площади с Покровским собором и кремлевскими башнями, вошедшие в стандартный набор национальной символики современной России, представляют символический образ Москвы ровно в параметрах, заданных «Книгой об избрании...»: Покровский собор — Спасская башня — Красная площадь. Едва ли это совпадение случайно. По-видимому, за этими повторами стояло символическое значение композиции, которое чувствовали или осознавали ее ретрансляторы. У истоков этого видения Москвы и ее репрезентации стоял миниатюрист конца XVII века, и, таким образом, в этой миниатюре просматривается зародыш того представления о Москве, которое стало стандартным в «культе» города, оформленном в XIX—XX веках уже в национальном⁸ дискурсе.

Это наблюдение об элементах «модерного» сознания в «Книге об избрании...» находит несколько неожиданное подтверждение в источнике совсем другого рода — народных песнях, которые далеки от книжно-официальной культуры. К 1618—1620 годам относится древнейшая запись нескольких русских песен; ее сделал англичанин Джеймс, посетивший Россию в составе посольства. Любопытно то, что в этих песнях Москва представлена совершенно в русле той сакрально-династической парадигмы, которую развивали авторы «Степенной книги» и которая отразилась в иконе Ушакова.

Из шести песен, которые записал какой-то русский для Джеймса, в пяти упоминается Москва как место действия. Из этих пяти одна посвящена походу крымских татар «ко силнему царству Московскому» (вероятно, набегу 1572 года), а четыре — событиям или фигурам Смутного времени. Особое символическое значение присваивается Москве в песне о татарском набеге и песне о возвращении патриарха Филарета из литовского плена и встрече его Михаилом — то есть в тех песнях, в которых описаны события «государственного масштаба» (остальные песни скорее лирического плана) [Симони 1907: 7—9, 12—15]. Это значение легко распознается: Москва выступает центром государства, которое олицетворяет собой «православный царь», и центром религиозным, в котором, как сказано в песне о татарском набеге, «еще есть Семьдесят апостолов опришенно Трех святителей».

В песне о возвращении Филарета «славный град каменная Москва» — не только центр «силнего царства Московского» и «всей земли Святорусской», но и место встречи двух «государей», соединение которых означает и династическое единство, и «симфонию» светской и духовной властей. Символика средоточия власти усиливается указанием, что Москва — это город, где собираются «многии князи-бояре» и «многие власти». «Сила» царства явлена в «каменных» зданиях Москвы, и святость Русской земли — в «Пречистой соборной» (Успенском соборе), куда отправляются «батюшко» и его «чадо милое» «пети честных молебнов».

В песне о возвращении Филарета связь с былинно-фольклорной традицией просматривается в использовании образа «красного солнышка», с которым сравнен Михаил Романов. И местопребывание этого «солнышка» именно Москва:

8 В современном значении этого понятия.

Из славного града каменной Москве
не красное солнце катилось,
пошел государь православной царь
встретить своего батюшка,
государя Филарета Микитича...

Так художественными средствами фольклора выстраивается сакрально-династическая образность, в общем вполне соответствующая той перспективе осмысления истории, которая фиксируется в произведениях книжной литературы. Одним из центральных элементов этой образности оказывается Москва как «место памяти» «святорусской» идентичности, полагающей приверженность православной вере первичным критерием самоидентификации⁹. Памятник фольклора свидетельствует, что выраженные в нем историческая память и идентичность объединяли разные социальные слои и круги в сообщество, члены которого разделяли общие для всех них представления, идеи и ментальные установки.

Любопытно, однако, то обстоятельство, что при совпадении интереса к одному и тому же событию — воссоединению отца и сына, представляющих «священство» и «царство», — в песне совершенно отсутствует идея «народного избрания», вполне отчетливо представленная в «Книге об избрании...». Фольклорное произведение оказывается ближе сакрально-династической парадигме, заданной «Степенной книгой» и воплощенной на иконе Ушакова, чем произведение писателей и художников Посольского приказа 1673 года. Трудно объяснить это иначе, чем допущением, что в «Книге об избрании», созданной более чем на столетие позже «Степенной» и на полвека позже записи песни, отразились уже некие новые культурные явления.

Если говорить о миниатюрах, то в них, конечно, с одной стороны, сказывались тенденции к более реалистическому изображению и влияние западноевропейских образцов светского искусства (доступных, естественно, в Посольском приказе). Но, с другой стороны, в них по сравнению с иконой Ушакова нельзя не отметить существенные расхождения идейного плана. Парадигма самосознания авторов этих произведений одна — сакрально-династическая или религиозно-государственная, — но в «Книге об избрании...» очевиден перекос в сторону светской «государственной» составляющей этой парадигмы, причем понимание государства не заиклено на династии, а допускает участие «всех чинов людей Российского царства». Это — шаг в сторону от средневекового религиозного сознания к тому, которое именуется «модерным».

В конечном счете, сравнивая две визуальные презентации Москвы (в иконе Ушакова и миниатюрах «Книги об избрании...»), можно заключить, что они отражают переходную эпоху. Речь идет не просто о наличии разных интерпретаций (в данном случае образа города), и не только о разных стилях, но именно о смене парадигм сознания. Парадигма «святой Руси», явленной в «симфонии» «священства» и «царства», во второй половине XVII века еще держалась (как показывает икона), но уже давала перекосы или трещины (как видно в «Книге...»).

9 Стоит заметить, что эта песня представляет один из самых ранних случаев использования выражения «святая Русь», в котором справедливо видят выражение русской идентичности XVI—XVII веков. См.: [Soloviev 1959].

Вместе с тем, старое и новое не вступали в конфликт (до поры до времени, по крайней мере), а сосуществовали. Очевидно, причина была в том, что какие-то элементы этнокультурного сознания (идентичности) перетекали из старых мехов в новые и обеспечивали его преемственность. На мой взгляд, тот символический образ Москвы как «места памяти», который начал формироваться еще в рамках сакрально-династической парадигмы «святой Руси», но оказался востребованным и в новых культурных условиях, был одним из таких элементов. Символика и знаковая осмысленность этого образа перемещалась из религиозной плоскости в историко-политическую, позднее историко-культурную, но его коммеморативно-интегративная функция не ослабевала и даже усиливалась. «Священный блеск» московских «седин» по-настоящему засиял в «классическую» эпоху XIX века, но просматривается он уже и в общественно-культурном сознании допетровской эпохи, хотя, может быть, и сквозь дымку, для рассеяния которой требуются некоторые усилия.

Библиография / References

- [Аксаков 1847] — Аксаков К.С. Семисотлетие Москвы // Московские ведомости. 1846. № 49. 23 апреля. С. 344—346.
- (Aksakov K.S. Semisotletiyе Moskvу // Moskovskiye vedomosti. 1846. № 49. April 23. P. 344—346.)
- [Васенко 1904] — Васенко П.Г. «Книга Степенная царского родословия» и ее значение в древнерусской исторической письменности. Ч. 1. СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1904.
- (Vasenko P.G. «Kniga Steppennaya tsarskogo rodosloviya» i yeye znacheniyе v drevnerusskoy istoricheskoy pis'mennosti. Part 1. Saint Petersburg, 1904.)
- [Книга 1856] — Книга об избрании на царство великого государя, царя и великого князя Михаила Федоровича. М.: Синодальная Типография, 1856.
- (Kniga ob izbranii na tsarstvo velikogo gosudarya, tsarya i velikogo knyazya Mikhaila Fedorovicha. Moscow, 1856.)
- [Кром 1994] — Кром М.М. К вопросу о времени зарождения идеи патриотизма в России // Мировосприятие и самосознание русского общества (XI—XX вв.): Сб. ст. М.: ИРИ РАН, 1994. С. 16—30.
- (Krom M.M. K voprosu o vremeni zarozhdeniya idei patriotizma v Rossii // Mirovospriyatiye i samosoznaniye russkogo obshchestva (XI—XX vv.). Sb. st. Moscow, 1994. P. 16—30.)
- [Москва в истории 1916] — Москва в истории и литературе: Сборник / Сост. М.Н. Коваленский. М.: Апп. о-во «Универсальная библиотека»; Тип. В.М. Саблина, 1916.
- (Moskva v istorii i literature: Sbornik / Ed. by M.N. Kovalenskiy. Moscow, 1916.)
- [Москва в описаниях 1997] — Москва в описаниях XVIII века / Подготовка текста, статьи С.С. Илизарова. Комментарии И.Р. Грининой и С.С. Илизарова. Ответ. ред. акад. В.Л. Янин. М.: Янус-К, 1997.
- (Moskva v opisaniyakh XVIII veka / Ed. by V.L. Yanin. Moscow, 1997.)
- [Москва глазами 1985] — Москва глазами художников / Сост., науч. ред. и авт. вступ. ст. И.М. Гофман. Л.: Художник РСФСР, 1985.
- (Moskva glazami khudozhnikov / Ed. by I.M. Gofman. Leningrad, 1985.)
- [Нора 1999] — Нора П. Как писать историю Франции // Франция-Память [Пьер Нора и др.] / Пер. с франц. Д. Хапаевой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. С. 66—94.
- (Nora P. Comment écrire l'histoire de France // Frantsiya-Pamyat' [Pierre Nora et al.]. Saint Petersburg, 1999. P. 66—94. — In Russ.)
- [Орленко 2013] — Орленко С.П. «Книга о избрании... Михаила Феодоровича»: ее создание в Посольском приказе 1672—1673 гг. и ее создатели // Наше наследие. 2013. № 106. С. 8—21.
- (Orlenko S.P. «Kniga o izbranii... Mikhaila Feodorovicha»: yeye sozdaniye v Posol'skom prikaze 1672—1673 gg. i yeye sozdateli // Nashe naslediyе. 2013. № 106. P. 8—21.)

- [Плач 2006] — Плач о пленении и о конечном разорении Московского государства / Публ. С.К. Росовецкого // Библиотека литературы Древней Руси; РАН ИРЛИ / Ред. Д.С. Лихачев и др. Т. 14: конец XVI — начало XVII века. СПб.: Наука, 2006. С. 180—183.
- (Plach o plenenii i o konechnom razorenii Moskovskogo gosudarstva / Ed. by S.K. Rosovetskiy // Biblioteka literatury Drevney Rusi; RAN IRLI / Ed. by D.S. Likhachev et al. Vol. 14: konets XVI — nachalo XVII veka. Saint Petersburg, 2006. P. 180—183.)
- [Симони 1907] — *Симони П.К.* Великорусские песни, записанные в 1619—20 гг. для Ричарда Джемса на крайнем Севере Московского царства. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1907.
- (*Simoni P.K.* Velikorusskiye pesni, zapisannyye v 1619—20 gg. dlya Richarda Dzhemsa na kraynem Severe Moskovskogo tsarstva. Saint Petersburg, 1907.)
- [Сиренов 2010] — *Сиренов А.В.* Степенная книга и русская историческая мысль XVI—XVIII вв. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2010.
- (*Sirenov A.V.* Steppennaya kniga i russkaya istoricheskaya mysl' XVI—XVIII vv. Moscow; Saint Petersburg, 2010.)
- [Степенная книга 2007] — Степенная книга царского родословия по древнейшим спискам. Тексты и комментарии: В 3 т. / Отв. ред. Н.Н. Покровский, Г.Д. Ленхофф. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2007.
- (*Stepennaya kniga tsarskogo rodosloviya po drevneyshim spiskam. Teksty i kommentarii: In 3 vols. / Ed. by N.N. Pokrovskiy, G.D. Lenkhoff. Vol. 1. Moscow, 2007.*)
- [Степенная книга 2008] — Степенная книга царского родословия по древнейшим спискам. Тексты и комментарии: В 3 т. / Отв. ред. Н.Н. Покровский, Г.Д. Ленхофф. Т. 2. М.: Языки славянских культур, 2008.
- (*Stepennaya kniga tsarskogo rodosloviya po drevneyshim spiskam. Teksty i kommentarii: In 3 vols. / Ed. by N.N. Pokrovskiy, G.D. Lenkhoff. Vol. 2. Moscow, 2008.*)
- [Чубинская 1985] — *Чубинская В.Г.* Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской» (Опыт историко-культурной интерпретации) // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 38 / АН СССР. ИРЛИ / Ред. Д.С. Лихачев, Г.М. Прохоров, М.А. Салмина. Л.: Наука, 1985. С. 290—308.
- (*Chubinskaya V.G.* Ikona Simona Ushakova «Bogomater' Vladimirskaya», «Drevo Moskovskogo gosudarstva», «Pokhvala Bogomateri Vladimirskoy» (Opyt istoriko-kul'turnoy interpretatsii) // Trudy Otdela drevnerusskoy literatury. Vol. 38 / AN SSSR. IRLI / Ed. by D.S. Likhachev, G.M. Prokhorov, M.A. Salmina. Leningrad, 1985. P. 290—308.)
- [Les sites 2007] — Les sites de la mémoire russe. Vol. 1: Géographie de la mémoire russe / Ed. par G. Nivat. Paris: Fayard, 2007.
- [Soloviev 1959] — *Soloviev A.V.* Holy Russia. The History of A Religious-Social Idea. The Hague: Mouton & Co., 1959.

Андрей Виноградов

Богородица-Агиосоритисса в ктиторских композициях:

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИДЕИ НЕБЕСНОГО
ЗАСТУПНИЧЕСТВА (ВИЗАНТИЯ, РУСЬ, КАВКАЗ)

Andrey Vinogradov

The Virgin Hagiosoritissa in Ktitor Portraits: Visualizing the Idea of Divine Intercession
(Byzantium, Rus', Caucasus)

Андрей Виноградов (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент Школы исторических наук факультета гуманитарных наук; докт. филол. наук) auvinogradov@hse.ru.

Andrey Vinogradov (PhD; Associate Professor, School of History, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics) auvinogradov@hse.ru.

Ключевые слова: иконография, Богородица, ктиторы, божественное заступничество, Византия, Древняя Русь, Кавказ

Key words: iconography, Mother of God, donors, divine intercession, Byzantium, Old Rus', Caucasus.

УДК: 1751

UDC: 1751

Статья посвящена иконографии Богородицы-Агиосоритиссы в ктиторских композициях восточнохристианского мира. Почитаемая в Константинополе икона Богоматери с простертыми в жесте моления руками часто воспроизводилась в изобразительном искусстве, на печатях и монетах, однако довольно редко включалась в ктиторские композиции. Разбор этих случаев показывает, что включение в них Богородицы в роли небесной заступницы за заказчика объясняется его личным или семейным почитанием Богоматери как своей покровительницы.

This article discusses the iconography of the Virgin Hagiosoritissa in ktitor portraits in the Eastern Christian world. This icon of the Virgin with the arms stretched out in a gesture of prayer, venerated in Constantinople, was often reproduced in fine art and on seals and coins, but it was rarely included in ktitor portraits. Analysis of such cases shows that the presence of the Virgin as a divine intercessor for the donor is explained by their personal or ancestral veneration of the Virgin as their protectress.

После окончания «темных веков» в середине IX века, которое совпало с победой иконопочитания, в визуальной репрезентации византийской светской элиты наметились две тенденции, ставшие со временем весьма существенными, а порой даже сущностными. С одной стороны, меняется сам способ изображения заказчика. В ранневизантийский период при изображении светских лиц господствовал фронтальный портрет, а сам заказчик-ктитор представлялся вровень со святыми (мозаика со св. Димитрием и донаторами в посвященной ему базилике в Фессалонике) или даже был центром композиции (мозаика с императорами Юстинианом — и Феодорой в Сан-Витале в Равенне). В средневизантийский период такой тип «самодостаточного» ктиторского портрета становится большой редкостью (мозаика с императором Александром в Св. Софии Константинопольской, помещенная, однако, на труднодоступное для обозрения место — в узкий проем на хорах). Начиная с IX века свет-

ский заказчик чаще всего включается в композицию с участием божественных персонажей, как это было типично для ктиторов-клириков ранневизантийского времени (мозаики в апсидах церквей Рима V—VII веков). А нередко изображение заказчика вообще замещается фигурой его святого патрона¹.

С другой стороны, само божественное начало в ктиторских композициях оказывается все более иерархичным. Бог становится трансцендентным и недоступным, подобно Пантократору в куполе-«небе» средневизантийского храма: связь с ним верующий может осуществить только через посредников-медиаторов: ангелов, пророков, апостолов, святителей, мучеников и других святых. Такая схема отражает общую модель византийского общества с недоступным простым смертным императором наверху, который не только со своими подданными, но и с иноземными послами общается лишь через посредство специальных чиновников. Точно так же заказчик храма, росписи или рукописи зачастую не решается обратиться напрямую к Царю-Христу, но прибегает к посредничеству и заступничеству святых. Это находит выражение в широчайшем распространении и переосмыслении иконографии Деисуса (от греч. *δέησις* — «прошение, моление»), где Богородица и Иоанн Предтеча превращаются из свидетелей божественной славы в трансляторов человеческих просьб [Walter 1968: 334]. Именно Богоматерь имеет ближайший доступ к своему Сыну: этот феномен Богородицы-Молитвенницы подробно исследован во множестве работ, одна из которых носит характерное название «*Deomene*» («молящая, просящая») [Donati, Gentili 2001].

Такая ситуация порождает и визуализацию фигуры Богородицы-Заступницы в средневизантийской культуре (см.: [Kitzinger 1990: 199—206]), особенно ярко воплощенную в иконографии Параклисиса (от греч. *παράκλησις* — «просьба»), где Богоматерь в жесте моления, с протянутой рукой, обращается к Христу-Антифону («Отвечающему»): на свитках обоих разворачивается драматический диалог, в котором Господь указывает на нанесенные ему людьми обиды, а Его Мать все же просит о милости для них [Овчарова 2004: 33—34]. Богоматерь-Параклисис может включаться и в ктиторские композиции (мозаика с Георгием Антиохийским в Марторане в Палермо), и в общую систему росписи церкви, например, размещаясь с Христом-Антифоном по разные стороны от алтаря или святых врат и разворачивая, таким образом, свой диалог с Сыном в пространстве храма. Пример такого диалога мы видим в росписи пещеры св. Неофита на Кипре XI века, где Богородица-Просительница представлена без свитка, с протянутыми ко Христу руками. Но такая фигура Богоматери может и обособляться в виде отдельного образа: Она предстает перед сегментом неба с благословляющим Христом (как на русской иконе Богоматери Боголюбской 1150-х годов, позднее превращенной в Богородицу-Параклисис [Kitzinger 1990: 199—206]) или даже изображается вообще одна.

Последняя иконография, в которой Богоматерь изображена в трехчетвертном повороте, с простертыми вперед руками, часто появляется на иконах, печатях (с 1040-х годов [Seibt 1991: 49—50]) и монетах (с комниновского периода [Bertelé 1956]) с именем Агиосоритиссы². На синайском гексаптихе XI века

1 О ктиторском портрете в Византии см.: [Franses 1992].

2 При этом следует помнить, что подписи у различных образов Богородицы в Византии бывали не всегда устойчивыми: так, на одной печати ростовая Богоматерь в позе моления названа Одигитрией [Шандровская 1996: 195].

Агиосоритисса входит в число четырех самых почитаемых икон Константинополя [Baltoyanni 2000: 144—149]. Икона имела, очевидно, ранневизантийское происхождение: не позднее VI века ее иконография попала на Запад (римская икона *Madonna di Tempulo* (*Santa Maria del Rosario*), ставшая образцом для нескольких весьма почитаемых средневековых римских образов типа *Avvocata* [Penna 2000: 211—213; Овчарова 2004: 33—34]). На многочисленных воспроизведениях фигура Богородицы бывает и ростовой, и поясной, причем на иконах, рельефах, фресках и монетах (в отличие от печатей) она обращена почти всегда вправо [Seibt 1991: 48—49]³: на почитаемой константинопольской иконе Богородицы была представлена, вероятно, именно в таком повороте (особенно учитывая связь с иконографией Деисуса), а также в рост, так как надпись «Агисоритисса» на печатях есть только у ростовых изображений [Ibid.: 49]. В науке утвердилась гипотеза, восходящая еще к М. Жюжи [Jugie 1913] и Н.П. Кондакову [Кондаков 1915: 294—315], что имя Агисоритисса подразумевает нахождение иконы в Святой раке (греч. *ἁγία σора*) с поясом Богородицы в Халкопратийской базилике столицы⁴. Однако из письменных источников о почитании здесь такой иконы ничего не известно, так что более обоснованным представляется мнение о связи образа Агисоритиссы с другой Святой ракой — вмещавшей ризу Богородицы, во Влахернской базилике Константинополя, знаменитой несколькими богородичными иконами [Seibt 1991: 49; Patterson Ševčenko 1991]⁵ (об этом также будет сказано ниже). Казалось бы, эта иконография Богородицы-Просительницы идеально подходит для ктиторийских композиций, однако в реальности число таких примеров невелико, и они нуждаются в отдельном рассмотрении⁶, особенно с учетом сопровождающих их текстов, которые зачастую помогают посмотреть на изображения по-новому.

Самое раннее изображение такого рода — мозаика VI века из нефа базилики Св. Димитрия в Фессалонике (*ил. 1*), известная только по старым рисункам [Cormack 1969: 34]. По сторонам изображены два ктитора: мужчина в парадном костюме чиновника высокого ранга, с покрытыми руками в жесте поднесения дара, и женщина с ребенком на руках, с фигурами ангелов позади, придерживающих их за плечо; в центре стоит Богородица с простертыми вправо руками (левая приподнята). Она была обращена, несомненно, к фигуре Христа или руке Божьей, на чьем месте позднее была сделана мозаика со св. Димитрием и двумя ктиторами, один из которых — Лев, восстановил храм после пожара. Таким образом, мы видим, что образ Богородицы-Заступницы появляется в ктиторийских композициях еще в ранневизантийский период. Однако отсутствие надписи не позволяет понять обстоятельства возникновения

3 Кроме римских икон, редкое исключение — образ начала XV века из Московского Кремля [Остащенко 2012].

4 Более справедливым кажется предположение, что в Халкопратийской базилике почиталась схожая по иконографии икона Богородицы Химеутиссы («Эмалевой») [Татић-Ђурић 1986: 65—83, 74—75], у которой на синайском гексаптихе простертые руки сложены вместе и чуть сильнее подняты вверх.

5 Это могла быть икона Богородицы как в самом помещении Святой раки, так и в соседнем митатории [Janin 1969: 168].

6 Мы не будем касаться здесь образа Богородицы-Параклисис в ктиторийских композициях, который следует изучать в широком контексте эволюции иконографии и богослужения Параклисиса.



Ил. 1. Мозаика из нефа базилики Св. Димитрия в Фессалонике. VI в. Акварельный рисунок В. Джорджа. 1908–1909. Институт Варбурга, Лондон. Источник: Cormack R. The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki: a re-examination in the light of the drawings of W. S. George // The Annual of the British School at Athens. 1969. Vol. 64.



Ил. 2. Мозаика из Св. Софии Константинопольской. IX–X вв. Фотография А. Ю. Виноградова.

этой мозаики: можно только предположить, что изображение ребенка с крестиком на лбу и в золотой одежде с красными завязками указывает на вклад в храм в связи с рождением мальчика.

Следующей по времени идет знаменитая мозаика над Царскими воротами Св. Софии Константинопольской (ил. 2), где император в парадном одеянии и даже с нимбом простерся в позе проскинезы (земного поклона) перед тронным

Христом, чей взгляд равноудален от всех участников сцены, в отличие от Богородицы-Агиосоритиссы в медальоне над императором, обращенной к Сыну, тогда как в парном медальоне с другой стороны грозный архангел отводит очи от василевса. Большинство исследователей согласны в том, что здесь изображен император Лев VI (886—912), а многие связывают создание мозаики с покаянием василевса за свой четвертый, неканонический брак, который привел к отстранению патриарха Николая Мистика, ему препятствовавшего [Cormack 1981: 138—141]. На мозаике император исполняет тот ритуал самоуничтожения, что совершался обычно перед ним самим, однако именно тем самым он получает доступ к престолу Небесного Царя, который в пространстве храма ассоциировался с престолом в алтаре, а ведь именно в наос и, главное, в алтарь и не пускал Льва патриарх. Даже место для покаянной мозаики выбрано не случайно: именно в Царские (то есть императорские) врата не допустил Льва Николай, подвергнув его публичному унижению.

В письменных свидетельствах об этом конфликте роль Богородицы никак не отмечена, однако мозаика показывает, что именно ее Лев считал главной ходатаицей перед Христом (ср. гомилию Льва VI на Благовещение). Как кажется, этому феномену все же можно найти объяснение: ключевой перелом в конфликте, когда уставший от обещаний патриарха император выслал его наконец из города, произошел, согласно «Житию св. Евфимия» («Псаммафийской хронике»), накануне праздника Сретения, который справлялся «в святом храме Всепетой Богородицы во Влахернах», то есть у иконы Богоматери-Агиосоритиссы⁷. Именно там Лев, вероятно, впервые смог войти внутрь церкви, реализовав тем самым свою церемониальную функцию. Таким образом, Богородица спасла и Льва, и его династию от делегитимации.

Значимость образа Богородицы-Заступницы в эпоху Македонской династии подтверждает миниатюра из Библии, заказанной патрикием Львом в середине X века (*ил. 3а*) (cod. Vat. Reg. gr. 1) [Spatharakis 1976: 8—14]. Заказчик подносит книгу Богоматери, которая кончиками пальцев правой руки касается кодекса, а левую поднимает в жесте моления ко Христу в сегменте неба, почти касающемуся Ее Своей благословляющей десницей. Таким образом представляется не только связь ктитора с Христом, но и ответное благословение Господа дарителю, что подчеркнуто положением фигуры Богородицы-Посредницы: повернутая телом вправо, к своему Сыну, свой взор Она обращает в противоположную сторону — к заказчику. Идея посредничества Богородицы между заказчиком и Христом дополнена надписью над миниатюрой: «Всесвятая Богородица вместе с Христом принимают книгу от патрикия Льва, препозита и сакеллария». Наконец, смысл всей сцены раскрывают стихи-двенадцатисложники, обегающие ее по раме:

Природе Всеблаженной все по-своему
Приносят дар души разумным образом.
Так, наконец, и я в дар скромный жертвую —
От веры, впрочем, — книгу эту Богу и
Его родительнице Богоматери —
Заветы Ветхий с Новым, что особенно
Радеют о прощении моих неправд.

7 Отметим, что жест Агиосоритиссы часто воспроизводится и в иконографии Сретения.



Ил. 3.

а) Миниатюра из Библии, заказанная патриkiem Львом. X в. Ватиканская библиотека.

б) Миниатюра Василия в иерусалимской рукописи *Megale Panagia* 1. 1061. Иерусалимский патриархат.

в) Миниатюра в афонской рукописи *Lavra A 103*. XII в. Великая лавра Св. Афанасия, Афон.

Источник: Spatharakis I. *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*. Diss. Leiden: Rijksuniversiteit te Leiden, 1976.

В этой эпиграмме мы видим еще одно посредствующее звено между заказчиком и Богом — персонализированную Библию, которую, как мы видим на миниатюре, он преподносит Богородице, а через Нее — Христу.

Схожий смысл имеют и изображение, и текст на миниатюре Василия в иерусалимской рукописи «*Megale Panagia* 1» 1061 года (ил. 3б) [Spatharakis 1976: 57—59]: именно с середины XI века изображения Агисоритиссы становятся особенно часты. Здесь представлен светский ктитор, коленоприклоненно касающийся ноги стоящей Богородицы, которая в жесте моления простерла руки вверх к сегменту неба, откуда исходит благословляющая рука Христа и где среди четырех звезд помещено подобие украшенного оклада лекционария. Над фигурой заказчика размещена пространная додекасиллабическая надпись:

Василий, пред Тобой колено преклонил
Худой я, ненасытный, впав во много зол
И гнусностями замарав души хитон.
Но ныне я касаюсь чистых ног Твоих,
Великолепный приготовив дар Тебе
И так прося за выкуп сей принять меня.
Ходатайствуй, как мать жалостливая,
Перед Владыкой всех, Кого Ты родила,
Мне даровать прощенье множества грехов.

Сам дар Василия — рукопись евангелия, упоминается как «выкуп» за доступ для грязного грешника к чистым ногам Пречистой Богоматери (ср. позу и ин-

тенцию Льва VI), а через Нее — ко Христу. Но что еще интересней, вероятно, именно евангелие оказывается изображено в том сегменте неба, откуда исходит благословляющая рука Христа, — это может быть и некое небесное Евангелие-архетип (как в Этимасии — Престоле уготованном), и сам заказ Василия, достигший небес благодаря заступничеству Богоматери.

Очень схожа с вышеописанной миниатюра с неизвестным заказчиком в афонской рукописи «Lavta A 103» XII века (ил. 3в) [Spatharakis 1976: 78—79]. Ктитор-чиновник, облаченный в парадное платье, изображен в позе проскинезы перед стоящей на подножье Богородицей, которая слегка наклонила голову к просителю, а руки простерла к полуфигуре Христа в медальоне наверху. Смысл сцены точно так же объясняет надпись двенадцатисложниками под медальоном, представляющая собой на этот раз речь Богоматери:

Сей облик замысел являет весь, Дитя:
Ходатаица я здесь и посредница.
Итак, даруй тому, кто лег у ног моих,
Быть в книгу праведных записанным, мой Сын:
Мне преподнес он это в храм мужской.

Надпись справа от Христа представляет Его ответ:

О Мать, конечно, примет он спасение.

А рядом с Богородицей помещена Ее финальная реплика:

Благодарю я, Слово Божье, власть Твою.

Здесь, как и в иконографии Параклисиса, между Богоматерью и ее сыном разворачивается диалог, но на этот раз благосклонный к человеку. Для нас же важно отметить тот факт, что Богородица сама именует здесь себя напрямую ходатаицей (πρεσβίς) и посредницей (μεσίτης).

К этим изображениям можно добавить ктиторскую композицию на миниатюре в афинской Псалтири «Benaki 34.3» конца XII века [Cutler, Weyl Carr 1976]. Здесь неизвестная заказчица (надпись над ней не читается) точно так же припадает к Богородице-Заступнице. Но в этой композиции необычен жест Богоматери: левую руку Она простерла вверх, где нет, однако, никакого образа Христа, а правую, наоборот, опустила в сторону заказчицы, что напоминает, в упрощенном виде, позу Богородицы на миниатюре патрикия Льва.

Роль Богородицы как посредницы и просительницы еще активней трактована на двойной донаторской миниатюре в петербургской рукописи РНБ гр. 291 (изъята из cod. Sin. gr. 172), которую заказал в 1067 году Феодор Гавра, великий ипат и эпопт (топотирит) фемы Колония (ил. 4) [Преображенский 2010: 101]. На левой миниатюре Феодор в жесте моления, с протянутыми руками, предстоит перед Христом, который возлагает руку ему на голову; на правой — Богородица подводит ко Христу жену Феодора Ирину, правую руку протянув в жесте Агиосоритиссы, а левой взяв за руку заказчицу. Заказчик рукописи — Феодор Гавра⁸ — был личностью неординарной: в 1075 году он за-

8 О нем см.: [Bryer 1970: 175].



Ил. 4. Миниатюра в рукописи, выполненная по заказу Феодора Гавра. 1067.

Российская национальная библиотека.

Источник: Преображенский А.С. Ктиторские портреты средневековой Руси.

XI — начало XVI века. М.: Северный паломник, 2012.

хватил Трапезунт, так что в 1091 году император Алексей Комнин был вынужден назначить Феодора его дукой. О его жене Ирине мы не знаем, напротив, ничего; надпись над ее головой также весьма стандартна: «Богородица, помоги своей рабе Ирине Гавраде». Но обращает на себя внимание необычная иконография ведения Богородицей за руку (сам жест был хорошо известен еще с античности и на Востоке, и на Западе), отражающая какой-то придворный церемониал: в Византии награждение и продвижение в чинах знатных дам осуществлялось императрицей (позднее этот жест будет повторен на ктиторской фреске сербского крала Владислава 1220-х годов в Милешево).

К миниатюре Феодора Гавры по времени близка необычная композиция из Сентинского храма в Алании (на территории современной Карачаево-Черкесии), полная роспись которого датируется по стилистическим признакам второй половиной XI — началом XII века, а по историческому контексту — 1050—1070-ми годами. Фреска, находившаяся на северной стене западного рукава в нижнем регистре росписи, сейчас, увы, почти полностью утрачена, но на старых зарисовках (ил. 5) и фотографии⁹ слева видна голова анфас, в венце и с нимбом; слева от нее, судя по размерам промежутка стены, была еще одна фигура; справа же представлена обращенная направо Богородица, а перед Ней, в верхнем правом углу, видны пальцы благословляющей руки Христа в сегменте неба. Венец на голове первого персонажа указывает на его царское

9 О фреске и истории ее изучения см.: [Белецкий, Виноградов 2019: 30, 201—202].

достоинство: А.Н. Дьячков-Тарасов предположил здесь царицу, а И. А. Владимиров — императора или князя, но, скорее, здесь было не изображение какого-то святого или святой знатного происхождения, а ктиторская композиция. В пользу этого говорит как раз таки иконография Богородицы в позе моления — Параклисис или, скорее, Агиосоритисса: последняя встречается и на печати Аланского митрополита Евстратия середины XI века. Поэтому на сентинской фреске логичнее всего видеть портрет правителя Алании: либо строителя церкви Давида (965), либо, скорее, заказчика росписи, которым, возможно, был Доргодел. Сам образ Агиосоритиссы был известен на Кавказе (ср. знаменитую икону из Хахульского триптиха, украшенного частями двух византийских императорских венцов), хотя и не включался в ктиторские композиции: в Грузии фигура Богородицы появляется в них вообще только с эпохи царицы Тамары (см.: [Eastmond 1988]).



Ил. 5. Фреска в Сентинском храме в Алании. XI—XII вв.
Рисунок И. Владимирова. ИИМК РАН.
Источник: Белецкий Д.В., Виноградов А.Ю. История
и искусство христианской Алании. М.: Таус, 2019.

Сходство сентинской фрески с ктиторской композицией Феодора Гавры может быть не случайным: Феодор вторично женился на аланке — племяннице Доргодела, а своего сына Григория хотел женить на другой аланке — его внучке или внучатой племяннице, — нельзя исключать, что и первая жена Феодора Ирина, представленная на миниатюре, также была аланкой¹⁰. Само же появле-

10 Предположение о ее происхождении из Таронитов ошибочно, см.: [Nikolaros 2017: 255—256, note 121].

ние Богоматери в роли заступницы за царя легко объясняется посвящением Сентинского храма Богородице. Необычна здесь только «архаичная» фронтальная фигура царя, как бы исключенная из композиции сцены: она не находит себе аналогий ни в Византии, ни на Кавказе, где внутри ктиторских сцен донаторы обычно представлены в стандартной процессии, идущей ко Христу.

Интересную параллель этим примерам включенности/невключенности ктитора в сцену дает домонгольская Русь. Уже в ктиторской композиции Ярослава Мудрого в Св. Софии Киевской (1037) мы видим некую двойственность: у крайних фигур, то есть младших членов династии, лишь руки обращены в молитвенном жесте к тронному Христу, тогда как их тела и даже лица изображены фронтально (в отличие от схожей ктиторской композиции сына Ярослава — Святослава, в Изборнике 1073 года), что имеет аналогии в средневизантийских императорских портретах (ср. фигуры Иоанна II Комнина и Ирины на их ктиторской мозаике в Св. Софии Константинопольской (см.: [Преображенский 2010: 94])¹¹). На донаторской миниатюре внука Ярослава — Ярополка Изяславича в «Молитвеннике Гертруды» 1078—1086 годов мы находим близкую параллель к ктиторскому изображению Ирины Гаврады. Но если там ко Христу Ирину ведет Богоматерь, то здесь княгиню Кунигунду-Ирину к тронному Спасителю (дающему князьям потерянные ими в реальности короны) подводит ее небесная покровительница — св. Ирина, а князя — его патрон, апостол Петр, которые одну руку простирают в жесте моления, другой же касаются ктиторского плеча [Преображенский 2010: 104—119].

На домонгольской Руси иконография Агиосоритиссы была известна, по крайней мере, в западных землях (так, вероятно, из Галича или с Волыни происходит образ Агиосоритиссы XIII века, хранящийся ныне в монастыре клариссок в Кракове) [Степаненко 2000: 213, примеч. 76; Этингоф 2005: 64—65, 183—184, 622—623]. Примечательно, однако, что в ктиторских композициях образ Богородицы-Заступницы на Руси не зафиксирован, в отличие, например, от Сербии (см. выше о Милешево). Однако существуют два образа, где даже в отсутствие фигуры заказчика идея ходатайства Богоматери читается. Один — это знаменитая икона Богоматери Боголюбской, связанная с именем Андрея Боголюбского, который, с одной стороны, поставил свой новый стольный град Владимир под покровительство Богородицы, а с другой, пытался создать в нем подобие Константинополя с его святынями, в том числе богородичными: среди прочего, он возвел на Золотых воротах храм Положения ризы Богородицы, связанный с влахернским культом Святой раки (см.: [Этингоф 2000: 127—156]). К иконографическим новациям князя Андрея восходит, вероятно, и ростовой образ Богородицы-Агиосоритиссы на западных вратах Суздальского собора начала XIII века, где он включен в сцену, обозначенную как «Покров Святой Богородицы» и связанную с созданием на Руси праздника и культа Покрова Богородицы, который основывается на влахернском видении Андрея Юродивого. В этом контексте встает и вопрос о том, не почиталась ли во Влахернах как образ Богоматери, явившейся св. Андрею, не Оранта, как считается обычно [Zervou Tognazzi 1984], а именно Агиосоритисса.

Но здесь перед нами неизбежно встает вопрос: почему на фоне тысяч печатей и граффити с обращением к Богородице и десятков изображений Агисо-

11 Поэтому вполне вероятно, что у царя на сентинской фреске руки также были повернуты вправо.

ритиссы, в том числе вне Константинополя, образ Богоматери-Заступницы так редко включается в ктиторские композиции? Собственно говоря, Агиосоритисса в чистом виде (с двумя простертыми руками и без образа Христа) представлена из всех них только на мозаике Льва VI. Но в этом парадоксе может крыться и ответ: как мы видели выше, именно Богородицу-Агиосоритиссу Лев VI, возможно, лично считал своей избавительницей. За исключением «церемониальной» миниатюры Феодора Гавры, с Богородицей как субститутим императрицы, выбор Богоматери как предстательницы в остальных ктиторских композициях можно объяснить только глубоким личным или семейным почитанием Ее со стороны заказчика. Так, для аланского царя — заказчика сентинских росписей третьей четверти XI века — Богородица была покровительницей его династии, ибо еще в 965 году его предки Давид и Мария посвятили Ей храм, возможно, первый после возвращения Алании к христианству. Андрей Боголюбский и его наследники конструируют богородичный культ как знак новой идентичности Владимирской земли. Василий горячо свидетельствует от первого лица, что только в Богоматери видит возможность очиститься от своих грехов, а анонимный заказчик рукописи из Великой Лавры даже конструирует посвященную ему речь Богородицы. Наконец, патрикий Лев, который преподносит Библию, согласно вышеприведенным текстам, вроде бы Христу и Богородице, в надписи над своим портретом — короткой, ибо она должна вписаться в узкий промежуток, — делает важное уточнение: «Патрикий Лев, препозит и сакелларий, преподносит шестидесятикнижие Пресвятой Богородице».

Если же взглянуть на функцию рассмотренных нами ктиторских композиций с образом Богородицы-Заступницы, то среди них не обнаружится ни одной надгробной (если не считать Ее фигуры в надмогильных Деисусах без изображения ктитора). Пять композиций формально связаны с дарением рукописи, но только в двух из них сама рукопись задействована в сюжете сцены. Функцию других изображений определить затруднительно: даже мозаика Льва VI рассматривается исследователями не только как покаянная, но и как назидательная; миниатюра Василия тоже предстает одновременно как покаянная и вотивная. Эта ускользающая функциональность говорит о том, что главной причиной создания таких композиций было стремление заказчика выразить свое личное почитание Богородицы, присутствие которой в сцене было не необходимо, но желанно ктитору. Здесь очень показательна подпись к иконе Богоматери-Агиосоритиссы, хранящейся во Фрайзинге: «ἡ ἐλπίς τῶν ἀλελλιομένων» («Надежда отчаявшихся»).

На самой фрайзингской иконе изображена только Богородица [Vassilaki 2005; Rhoby 2010: 64–68], однако здесь мы видим иной, невизуальный способ присутствия заказчика. В обрамлении образа эмалевые медальоны с Этимасией, архангелами Михаилом и Гавриилом, апостолами Петром и Павлом, святыми воинами Георгием и Димитрием и целителями Космой, Дамианом (пропал) и Пантелеимоном чередуются с текстом додекасиллабической эпиграммы:

Души желанье, золото и серебро
Тебе, о Дева Чистая, приносится.
Но серебра и золота природа все ж
Тускнеет, ибо тленны в сущности они.
А вот желание души — бессмертна ведь —
Не знает ни урона, ни конца:

Коль даже тело это пропадет в аду,
 Но стон души останется Тебя молить.
 Канстрисий, это поднося Тебе, речет,
 Левит по чину, Мануил сей Дисипат.
 Прими, о Дева, то с сочувствием,
 Взамен же дай текучей жизни сей
 Пройти без бед по заступленью Твоему,
 Покуда дню и свету не явишь конец!

Мануил Дисипат, митрополит Фессалоников (до 1256—1260/1), обращается здесь только к Богородице, которая оказывается единственной — Христос даже не упомянут — спасительницей и управительницей его жизни. Глубину личного почитания Богоматери заказчиком показывает даже рентгенограмма, ведь, как оказалось, Мануил — добавив, вероятно, надпись «Надежда отчаянных», — обновил древний образ Агиосоритиссы XI—XII веков, на что, возможно, и намекает в своей эпиграмме: все материальное, даже самое драгоценное, тускнеет, и только любовь души к Богородице остается непреходящей.

Библиография / References

- [Белецкий, Виноградов 2019] — *Белецкий Д.В., Виноградов А.Ю.* История и искусство христианской Алании. М.: Таус, 2019.
- (*Beletskiy D.V., Vinogradov A.Yu.* Istoriya i iskusstvo khristianskoy Alanii. Moscow, 2019.)
- [Кондаков 1915] — *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. Т. 2. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1915.
- (*Kondakov N.P.* Ikonografiya Bogomateri. Vol. 2. Saint Petersburg, 1915.)
- [Овчарова 2004] — *Овчарова О.В.* Изобразительное искусство и монастырское богослужение в Византии середины XI — начала XIII веков // Искусство христианского мира. 2004. Вып. VIII. С. 26—46.
- (*Ovcharova O.V.* Izobrazitel'noye iskusstvo i monastyrskoye bogoslužheniye v Vizantii serediny XI — nachala XIII vekov // Iskusstvo khristianskogo mira. 2004. Vol. VIII. P. 26—46.)
- [Осташенко 2012] — *Осташенко Е.Я.* Икона Богоматерь Агиосоритисса («Халкопратийская») // Византийские древности. Произведения искусства IV—XV веков в собрании Музеев Московского Кремля: Каталог / Отв. ред.-сост. И.А. Стерлигова. М.: Пинакотека, 2013. С. 426—429.
- (*Ostashenko Ye.Ya.* Ikona Bogomater' Agiosoritissa («Khalkopratiyskaya») // Vizantiyskiye drevnosti. Proizvedeniya iskusstva IV—XV vekov v so-
- branii Muzejev Moskovskogo Kremlya: Katalog / Ed. by I.A. Sterligova. Moscow, 2013. P. 426—429.)
- [Преображенский 2010] — *Преображенский А.С.* Ктиторские портреты средневековой Руси. XI — начало XVI века. М.: Северный паломник, 2012.
- (*Preobrazhenskiy A.S.* Ktitorskiye portrety srednevekovoy Rusi. XI — nachalo XVI veka. Moscow, 2012.)
- [Степаненко 2000] — *Степаненко В.П.* Военный аспект культа Богоматери в Византии (IX—XII вв.) // Античная древность и Средние века. 2000. Вып. 31. С. 198—221.
- (*Stepanenko V.P.* Voennyy aspekt kul'ta Bogomateri v Vizantii (IX—XII vv.) // Antichnaya drevnost' i sredniye veka. 2000. Vol. 31. P. 198—221.)
- [Татић-Ђурић 1986] — *Татић-Ђурић М.* Стратитска иконича из Крушумлије // Зборник на ликовне уметности. Т. 2. Нови Сад, 1986. С. 65—85.
- (*Tatiћ-Ђuriћ M.* Steatitska ikonitsa iz Krushumlije // Zbornik na likovne umetnosti. T. 2. Novi Sad, 1986. S. 65—85.)
- [Шандровская 1996] — *Шандровская В.С.* Печати и монеты византийских императоров с изображением Богоматери // Византийский временник. Т. 58. С. 194—211.

- (*Shandrovskaya V.S.* Pechati i monety vizantiyskikh imperatorov s izobrazheniyem Bogomateri // *Vizantiyskiy vremennik*. Vol. 58. P. 194—211.)
- [Этингоф 2000] — *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI—XIII вв. М.: Прогресс-Традиция, 2000.
- (*Etingof O.E.* *Obraz Bogomateri. Ocherki vizantiyskoy ikonografii XI—XIII vv.* Moscow, 2000.)
- [Этингоф 2005] — *Этингоф О.Е.* Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. М.: Индрик, 2005.
- (*Etingof O.Ye.* *Vizantiyskiye ikony VI — pervoy poloviny XIII veka v Rossii.* Moscow, 2005.)
- [Baltoyanni 2000] — *Baltoyanni C.* The Mother of God in portable icons // *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* / Ed. by M. Vassilaki. Milan: Skira, 2000. P. 139—153.
- [Bertelé 1956] — *Bertelé T.* La Vergine Aghiosoritissa nella numismatica bizantina // *Revue des études byzantines*. 1958. Vol. 16. P. 233—234.
- [Bryer 1970] — *Bryer A.* A Byzantine family: the Gabrades, c. 979—c. 1653 // *University of Birmingham Historical Journal*. 1970. Vol. 12. P. 164—187.
- [Cormack 1969] — *Cormack R.* The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki: a re-examination in the light of the drawings of W.S. George // *The Annual of the British School at Athens*. 1969. Vol. 64. P. 17—52.
- [Cormack 1981] — *Cormack R.* Interpreting the mosaics of S. Sophia in Istanbul // *Art history*. 1981. Vol. 4.2. P. 131—149.
- [Cutler, Weyl Carr 1976] — *Cutler A., Weyl Carr A.* The Psalter Benaki 34.3. An unpublished illuminated manuscript from the family 2400 // *Revue des études byzantines*. 1976. Vol. 34. P. 281—323.
- [Donati, Gentili 2001] — *Deomene.* L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente / A cura di A. Donati e G. Gentili. Milano: Electa, 2001.
- [Eastmond 1988] — *Eastmond A.* Royal imagery in Medieval Georgia. University Park (PA): Pennsylvania State University Press, 1988.
- [Franses 1992] — *Franses H.* Symbol, Meaning, Relief: Donor Portraits in Byzantine art. Diss. London: University of London, 1992.
- [Janin 1969] — *Janin R.* La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, 1: Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique. Vol. 3: Les églises et les monastères. Paris: Institut français d'études byzantines, 1969.
- [Jugie 1913] — *Jugie M.* L'église de Chalcopratia et le culte de la Ceinture de la Vierge — Constantinople // *Echos d'Orient*. 1913. Vol. 16. P. 308—312.
- [Kitzinger 1990] — *Kitzinger E.* The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990.
- [Nikolaros 2017] — *Nikolaros S.* Die Taronitai. Eine prosopographisch-sigillographische Studie // *Millenium*. 2017. Vol. 14. S. 229—291.
- [Patterson Ševčenko 1991] — *Patterson Ševčenko N.* Virgin Hagiosoritissa // *Oxford dictionary of Byzantium*. Vol. 3. New York; Oxford, 1991. P. 2171.
- [Penna 2000] — *Penna V.* The Mother of God on coins and lead seals // *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* / Ed. by M. Vassilaki. Milan: Skira, 2000. P. 209—218.
- [Rhoby 2010] — *Rhoby A.* Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst. Wien; Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010.
- [Seibt 1991] — *Seibt W.* Die Darstellung der Theotokos auf byzantinischen Bleisiegeln, besonders im 11 Jahrhundert // *Studies in Byzantine Sigillography*. 1991. Vol. 1. S. 35—56.
- [Spatharakis 1976] — *Spatharakis I.* The portrait in Byzantine illuminated manuscripts. Diss. Leiden: Rijksuniversiteit te Leiden, 1976.
- [Vassilaki 2005] — *Vassilaki M.* Praying for the salvation of the empire? // *Images of the Mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium* / Ed. by M. Vassilaki. Oxford; New York: Routledge, 2005. P. 263—276.
- [Walter 1968] — *Walter C.* Two notes on the Deesis // *Revue des études byzantines*. 1968. Vol. 26. P. 311—336.
- [Zervou Tognazzi 1984] — *Zervou Tognazzi I.* L'iconografia e la 'vita' delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria // *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*. 1986. Vol. 46. P. 215—287.

Прочтения

Игорь Пильщикова

Вергилий у Данте в итальянском оригинале и в русских переводах

(Д. МИН, М. ЛОЗИНСКИЙ, А. ИЛЮШИН)¹

Igor Pilshchikov

Dante's Virgil in the Italian Original and Russian Translations
(Dmitri Min, M. Lozinsky, and A. Ilyushin)

Игорь Пильщиков (Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе, профессор кафедры славянских, восточноевропейских и евразийских языков и культур; МГУ, ведущий научный сотрудник Института мировой культуры; Таллиннский университет, старший научный сотрудник Института гуманитарных наук; доктор филологических наук) pilshch@mail.ru.

Ключевые слова: цитаты и аллюзии в переводном тексте, Данте, Вергилий, русские переводы

УДК: 82.1

В статье проанализированы различные стратегии, которые русские переводчики «Божественной комедии» вырабатывали для того, чтобы передать присутствие Вергилия в тексте Данте. Примеры взяты из первого полного русского перевода «Комедии», выполненного Д. Мином (1853—1885), из стандартного на сегодняшний день перевода М. Лозинского (1939—1945) и из экспериментального перевода А. Илюшина (1995). Переводчики XX века выбирают альтер-

Igor Pilshchikov (Doctor of Philology; Professor, Department of Slavic, East European and Eurasian Languages and Cultures, University of California, Los Angeles; Lead Research Fellow, Institute of World Culture, Moscow State University; Senior Research Fellow, Institute of Humanities, Tallinn University) pilshch@mail.ru.

Key words: quotations and allusions in translated texts, Dante, Virgil, Russian translations

UDC: 82.1

This article analyzes the different strategies Russian translators of the *Divine Comedy* developed in order to convey the presence of Virgil in Dante's text. Examples are taken from the first complete translation of the *Divine Comedy* by Dmitri Min (1853—1885), Mikhail Lozinsky's translation (1939—1945), which is the current standard translation, and Aleksandr Ilyushin's experimental translation (1995). The twentieth-century translators chose two antithetical approaches, which may be described as “domesti-

1 Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда (проект № 17-18-01701) в Институте мировой культуры МГУ имени М.В. Ломоносова. Автор благодарен М.В. Акимовой, А.С. Белоусовой, А.А. Добрицыну, К.С. Ланде, Л.Г. Пановой, Ю. Плоому и В.С. Полиловой за советы и замечания.

нативные подходы, которые могут быть описаны как «доместикация» и «форенизация». Ситуация усугубляется тем обстоятельством, что русская культура так и не создала образцовой версии «Энеиды», в то время как «Комедия» наполнена цитатами и аллюзиями из поэмы Вергилия. Как переводить Данте, не переведя сперва Вергилия?

cation" and "foreignization." The situation is made more complicated by the fact that Russian culture has not yet produced a standard version of the *Aeneid*, while the *Divine Comedy* is permeated with quotations and allusions from Vergil's poem. How do you translate Dante without having translated Virgil first?

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die'mi.

.....
Dante, perché Virgilio se ne vada
non pianger anco, non piangere ancora.
«Purgatorio» XXX, 49—56²

В «Божественной комедии» Вергилий играет три роли — проводника, собеседника и наставника. Как *проводник* или *вожатый* (*психопомп*) старший поэт демонстрирует и растолковывает младшему пространственную архитектуру Ада, а *катабасис* Энея (его нисхождение в преисподнюю в «Энеиде») служит *прообразом* или *прототипом* (евангелическое *τύπος*) спиритуального путешествия Данте. Как собеседник Данте Вергилий придает смысл происходящему, разъясняя поэту-визионеру значение его видений. Как наставник Данте в поэзии он предоставляет своему ученику художественный язык для изложения увиденного: цитаты и реминисценции из Вергилия пронизывают поэтическую речь Данте и, наравне с библейскими, организуют интертекстуальную структуру «Комедии». Данте перечислил эти роли в знаменитой строке, адресованной Вергилию: «Tu duca, tu signore, e tu maestro» [Ты вожатый, ты господин и ты учитель] (*Inferno* II, 140).

Однако помимо Данте-персонажа есть еще Данте-рассказчик и Данте-автор — многознающие и более умудренные, чем их эпонимический герой и даже чем Вергилий. Данте-рассказчик боготворит Вергилия и утверждает, что пытается писать его стилем, тогда как Данте-автор знает себе цену: он хочет создать эпос принципиально нового типа, посеять в человечестве новую, христианскую любовь и тем самым превзойти своего предшественника. Поэтому он не просто повторяет слова учителя, но каждый раз их переиначивает и переосмысливает, подобно тому, как сам Вергилий в «Энеиде» переиначивает и переосмысливает слова *своего* учителя — Гомера³.

2 «[Данте:] Но Вергилий нас оставил одних, / без подмоги, Вергилий — нежнейший отец, / Вергилий, кому я вручил себя ради собственного спасения... / [Беатриче:] Данте, из-за того, что Вергилий исчез, / не плачь пока, пока еще не плачь» (Чистилище, XXX, 49—56). Это единственное место в «Божественной комедии», где Данте назван по имени.

3 У Вергилия многие «мотивы, из которых соткана его поэма, — гомеровские, но ткань, в которую они сплетаются, — новая» [Гаспаров 1979: 28]. «Вергилий вставляет в свои стихи целые пересказанные отрывки и строки из Гомера... но так, что они органически входят в новый текст и служат новому смыслу, обогащая его древними воспоминаниями» [Там же: 10—11].

В предлагаемой статье проанализированы различные стратегии, которые русские переводчики «Божественной комедии» вырабатывали, чтобы передать присутствие Вергилия в тексте Данте. Примеры взяты из первого полного русского перевода «Комедии», выполненного Д.Е. Мином (1853, 1902, 1904), из стандартного на сегодняшний день перевода М.Л. Лозинского (1939, 1944, 1945) и из экспериментального перевода А.А. Илюшина (1995)⁴. Все примеры — из «Inferno». Для сравнения цитируется эквилинеарный прозаический перевод Б.К. Зайцева (1961), превосходящий по точности все другие, хотя и не во всех случаях безупречный⁵. В отдельных случаях приводятся примеры из других переводов.

Во второй половине XIX века Мин, который не был профессиональным литератором и не имел филологического образования, сделал больше, чем кто-либо другой для ознакомления русской публики с классической итальянской поэзией. Он первым полностью перевел пятистопным ямбом терцины «Божественной комедии» и октавы «Освобожденного Иерусалима». Добросовестный переводчик и способный версификатор, Мин впервые дал русскому читателю полный текст поэмы Данте, но не создал русского аналога дантовского слога [Голенищев-Кутузов 1971: 466–467; Левин 1985: 231]. Стиль перевода Мина стал для русской дантеаны стилем *degré zéro*, от которого переводчики XX столетия старались тем или иным способом отступить.

Данте «не остановился в своей поэме перед смешением всех стилей», «он свободно меняет их и мешает, нарушая все правила» [Голенищев-Кутузов 1971: 250, 295]. Теоретиков классицизма такая стилевая разноголосица ужасала, а романтиков, напротив, приводила в восхищение. «Язык Данте... всеобъемлющ... и... несравненно разнообразен», — заявлял в 1830 году П.А. Катенин [Катенин 1981: 94], сумевший найти ключ к проблеме «русского Данте»: в своем переводе трех первых песней «Ада» (1827–1830)⁶ он беспрепятственно соединял разножанровую лексику, совмещая «крайние архаизмы с просторечием» [Тынянов 1926: 259]. Хотя Тынянов считал это переводческое решение «языковой неудачей» [Там же], катенинскую интерпретацию Данте принял Пушкин, а в XX веке — Лозинский [Эткинд 1973: 165; Асоян 2015: 22–23]. В то же время Лозинский опирался на стилистический опыт «русской дантеаны Серебряного века, в которой были обкатаны отдельные дантовские формулировки» [Панова 2019: 318]. В 1960-е годы редколлегия серии «Литературные

4 В скобках приведены годы первых публикаций каждой из трех кантик «Комедии». Время работы над переводами: Мин — «Ад» (1842(?))–1852; первая редакция; «Чистилище» (1856–1879); «Рай» (1879–1885); Лозинский — «Ад» (1936–1938), «Чистилище» (1939–1940), «Рай» (1942); Илюшин — «Ад», «Чистилище» и «Рай» (1965(?))–1980; обширные фрагменты перевода публиковались в 1976–1995 годах в «Дантовских чтениях» и в издании [Данте 1988]. См.: [Горохова 1966; Левин 1985: 217–221; Лозинский 1989; Илюшин 2015; Ланда 2020: 101–124, 347–396].

5 Перевод был выполнен в 1913–1918 годах (отдельные песни напечатаны в 1928 и 1931), пересмотрен в 1942 году и впервые опубликован полностью в 1961 году в парижском издательстве «YMCA-Press». Историю работы над переводом см.: [Зайцев 1955: 21–26]. Сам Зайцев писал, что перевод его «сделан ритмическою прозой, строка в строку» [Данте 1961: 5], но оговаривал, что текст печатается «колонною, как в подлиннике» (то есть с разбивкой на стихи), и в нем «остается неопределимый», но «все же явный ритм» [Зайцев 1955: 21]. Следовательно, есть некоторые основания считать, что перевод сделан не прозой, а верлибром.

6 См. о них: [Акимов 2000].

памятники», переиздавая перевод Лозинского, мотивировала свой выбор тем, что, в отличие от усредненного стиля Мина и других переводчиков второй половины XIX века⁷, «стиль Лозинского многообразен, отражает лексическое разнообразие самого Данте» [Данте 1967: 6].

Илюшин развил эту тенденцию, но умышленно довел ее до крайности, превратив свой перевод в полную противоположность перевода Лозинского. Илюшин хотел воспроизвести метр подлинника и разнородный дантовский «*volgare illustre*» и поэтому вдобавок к женскому силлабическому стиху, заменившему в его переводе привычный пятистопный ямб с альтернансом женских и мужских рифм, использовал более разнообразную стилистическую палитру, чем Лозинский. Илюшин (как он сам пишет) стремился к тому, «чтобы стилистический диапазон русского перевода “Комедии” был предельно расширен», и для этого вводил в текст неэстетизированную «первозданную архаику», «неожиданные и рискованные неологизмы», просторечие, итальянизмы и так далее — совсем как Данте, в чьей поэме иноязычные вставки, диалектизмы и «язык площадной брани естественно ужива[ю]тся... с языком схоластической премудрости» [Илюшин 1979: 214—215; 1995: 27, 28, 34]. Илюшинского Данте читать трудно, но, как предупреждает сам переводчик, «это не чтение-отдых (...о каком отдыхе может идти речь, когда откроешь книгу Данте?!), а чтение-труд» [Илюшин 1995: 26].

Итак, Лозинский и Илюшин по-разному подошли к итальянскому оригиналу, как бы иллюстрируя своими версиями две противоположные переводческие установки — переводоведы называют их форенизацией (*foreignization*) и доместикацией (*domestication*) [Venuti 2008: 1—13 (и др.); Kemppanen, Jänis, Belikova 2012].

Многим илюшинская форенизация показалась одновременно чрезмерной и недостаточной. М.Л. Гаспаров отмечал, что в переводе Илюшина преимущественно ударен 4-й слог, а ударение на 7-м слоге встречается чаще, чем на 6-м и 8-м: таким образом, Илюшин воспроизвел *польский* ритмический вариант силлабического одиннадцатисложника, а не *итальянский*, который по своей ритмической урегулированности тяготеет к силлаботонике [Гаспаров 1981: 214—215; Македонская 1998: 30; Акимова, Болотов 2009]. Некоторые итальянисты считают, что стиль Илюшина значительно более гетерогенен, чем стиль Данте. Иногда возникает впечатление, что переводчик стремился создать текст, который максимально отличался бы от привычного текста «Божественной комедии» в переводе Лозинского, «чтобы Данте выглядел свежее и неуклюжее» [Гаспаров 2006: 6]⁸. Наконец, илюшинский перевод не вполне строг: его степень точности ниже, чем в переводе Лозинского, а степень вольности выше [Полилова 2011].

Дантовская апроприация вергилианского дискурса создает почти непреодолимые трудности для обеих переводческих стратегий — и форенизирующей, и доместицирующей. Ситуация осложняется тем, что у русских читателей нет стандартной версии Вергилиевой эпопеи. Ни один из русских переводов

7 В 1874—1902 годах были выпущены в свет еще несколько полных стихотворных переводов «Комедии», которые во всех отношениях уступают миновскому [Голенищев-Кутузов 1971: 468—471; Данченко 1973: 17—19, 36—45; Левин 1985: 232; Potthoff 1991: 151—153, 323—328; Асоян 2015: 12—13; Ланда 2020: 131—251].

8 Сопоставление этих переводов см.: [Пильщиков 1999; Андреев 2008; Мошонкина 2014; Асоян 2015: 15—18; Ланда 2020: 330—346, 462—503].

так и не смог, по словам М.Л. Гаспарова, «стать тем переводом “для всех и надолго”, какого так не хватает русскому читателю “Энеиды”» [Гаспаров 1971: 91]. Таковым не стал ни первый гексаметрический перевод поэмы Вергилия, созданный И.Г. Шершеневичем (1845—1852)⁹, ни забытый ныне перевод Фета (1888), чья репутация как переводчика латинской классики значительно уступает репутации Фета-лирика, ни пользующийся дурной славой намеренно-буквалистский перевод Брюсова (опубл. в 1933)¹⁰. Даже официально аккредитованный облегченно-демократический перевод С.А. Ошерова, сделанный для «Библиотеки всемирной литературы» (1971), далеко не все согласятся считать каноническим. Ни одно из этих переложений не является общепризнанным русскоязычным эквивалентом классического эпоса, подобным гениальному переводу «Илиады», выполненному Н.И. Гнедичем [Гаспаров 1979: 5]. Тем более потерял актуальность старый стихотворный перевод «Энеиды» (1770—1786), принадлежащий последователю Ломоносова В.П. Петрову, любимцу Екатерины II. Хотя императрица была уверена, что этот труд «обессмертит» поэта, переложение Петрова — выполненное, в соответствии с нормами поэтики XVIII века, шестистопным ямбом парной рифмовки — было воспринято весьма неоднозначно. В.И. Майков написал обидную эпиграмму («Коль сила велика российского языка! / Петров лишь захотел — Вергилий стал заика»; Петров в жизни заикался), а Радищев назвал перевод Петрова «древним трехухом, надетым на Вергилия ломоносовским покроем» (см.: [Кочеткова 1999: 426—427])¹¹.

Как же переводить Данте, если еще, по большому счету, «не переведен» Вергилий?

С аналогичной трудностью столкнулся М.Л. Гаспаров, когда переводил «Центон» Авсония, целиком составленный из полустихий Вергилия. 27 февраля 1988 года Гаспаров сетовал в письме к А.К. Жолковскому, что «на каждое полустихие центона приходилось дополнительно переводить две-три строки первоначального контекста. Идеалом было бы, конечно, составить перевод из кусков готовых русских переводов Вергилия, и я работал, обложившись ими; но это оказалось невозможным, пополустишной точности никто из переводчиков, разумеется, не соблюл, а кто был ближе всего к ней, оказалось неожиданным: это — Фет, и Брюсов со всеми своими декларациями буквализма был менее буквалистичен, чем Фет» [Жолковский 2017: 293]. «А самым свободным, из которого никогда ничего для моих корыстных целей нельзя было извлечь, — добавил позднее Гаспаров, — был перевод С. Ошерова» [Гаспаров 1995: 205].

Первое значительное исследование вергилианских аллюзий в «Божественной комедии» появилось век с четвертью назад [Moore 1896: 166—197]. В 1993 году Роберт Холландер, резюмируя исследовательскую традицию, опубликовал комментированный список вергилианских пассажей в поэме Данте и разделил весь материал на пять категорий:

9 См. о нем: [Петровский 1966: 293—294].

10 Ирония судьбы: Брюсов перевел первые шесть книг (см. примеч. 14 ниже), а после его смерти перевод завершил Сергей Соловьев — племянник Владимира Соловьева, который, в свою очередь, помог закончить перевод «Энеиды» Фету [Чистяков 1998: 15]. После того как Фет перевел первые пять книг, Фет и Вл. Соловьев совместно перевели шестую; затем VII книгу перевел Соловьев, VIII — Фет, IX и X — Соловьев, XI и XII — Фет [Теперик 2018: 180—182].

11 Правда, без петровской «Энеиды» не было бы и майковского «Елисея».

- A. Несомненные цитаты;
- B. Менее очевидные, но почти бесспорные цитаты;
- C. Вероятные или проблематичные цитаты;
- D. Сомнительные цитаты.

Пятую категорию — отсылки к персонажам и сюжету «Энеиды» — Холландер оставил без рассмотрения [Hollander 1993].

Учитывая тематические соответствия между «Inferno» и «Энеидой», мы не удивимся, узнав, что большинство цитат из Вергилия сконцентрировано в первой кантике и больше трети из них (35–40%) приходится на первые пять песен «Ада»¹². «В начале поэмы даже Библия не представлена в тех же масштабах, что “Энеида”» [Hollander 1993: 248]¹³. «“Комедия” начинается как вергилианская поэма» [Ibid.], и лишь по мере движения из Ада через Чистилище в Рай число вергилианских цитат уменьшается, а число библейских — возрастает [Petrocchi 1969: 19–20].

Что же происходит со всеми этими переключками в русских переводах? Рассмотрим несколько примеров.

Inferno I, 32–33 — Aen. I, 323

Первая цитата класса А — описание *рыси* или *пантеры*, символизирующей *похоть*: «una lonza leggera e presta molto, / che di pel macolato era coverta» [рысь, легкая и очень быстрая, / что шкурой пятнистой была покрыта]. «Пятнистая шкура» рыси в тексте Данте, «*pel macolato*» (Inf. I, 33), есть реминисценция вергилианского «*maculosae tegmine lyncis*» (Aen. I, 323) — так в «Энеиде» описана одна из спутниц Венеры. Брюсов в своем переводе «Энеиды» очень точно переводит это полустиише: «...в шкуре рыси пятнистой» [Вергилий 1933: 59]. При этом сам же Брюсов, переводя первую песнь «Ада», цитаты не узнал и передал обсуждаемые строки так: «Пятнистой шкуры выставив наряд, / Пантера, легкий зверь и быстроногий...» [Брюсов 1955: 20]¹⁴. *Пантера* появилась в русской переводной дантеане еще до Брюсова, хотя и в малоудачных переводах — прозаических П.А. Каншина и В.В. Чуйко (1894) и стихотворных А.П. Федорова (1893) и Н.Н. Голованова (1896) (ср.: [Ланда 2020: 205–208, 212–213, 232–234]).

В итальянском тексте интертекстуальность поддержана межъязыковой паронимией (*lonza* — *lynx*). Более того, итальянское *lonza*, возможно, этимологически связано с латинским грецизмом *lynx* (рысь) [Pianigiani 1907: 772–773; Ragonese 1970: 860]. Однако словом *lonza* в Средние века называли, скорее, пантеру (леопарда), чем рысь [Samus 1909], а некоторые комментаторы даже отождествляли это животное с барсом (Vulg. *pardus*) из книги пророка Иеремии (5:6), где, так же как и у Данте, фигурируют еще лев и волк [Ragonese 1970: 860; Singleton 1970: 10–11; Rosser 2005: 110–111]. На ком из диких кошек должен остановиться переводчик — вопрос открытый [Rosser 2005: 108–110].

12 69 из 193 (35,75%), если учитывать три первых категории, или 33 из 80 (41,25%), если ограничиться категориями А и В (см. таблицу: [Hollander 1993: 250–251]).

13 См. также: [Hollander 1968].

14 Брюсов переводил «Ад» в 1905 году, а первые шесть песен «Энеиды» завершил только к 1916 году, но работу над переводом Вергилия он начал гораздо раньше — в 1899 году [Соколов 1959: 383–388; Балза 1965; Гаспаров 1971: 91–92, 98–99].

У Зайцева это «легкая пантера, и очень быстрая», «одета[я] пятнистым мехом», «звер[ь] / с пятнистой шкурой» [Данте 1961: 38—39]. Мин — вслед за Катениным — выбрал барса, утратив в переводе женский род зверя («Покрытый пестрой шкурою, кружась, / Несется Барс и легкий и проворный»)¹⁵, и в примечании пояснил: «Барс... по толкованию старинных комментаторов, означает сладострастие... другие, особенно новейшие, видят в Барсе Флоренцию и Гвельфов <...>. По объяснению К а н н е г и с с е р а¹⁶, <...> Барс есть пробуждающаяся чувственность, на что указывают его быстрота и проворство, пестрая шкура и неотвязчивость» [Данте 1855: 10].

Вернемся к Вергилию. Второе полустихие 323-го стиха первой песни «Энеиды» в переводе Фета звучит: «...кожею рыси пятнистой одетой» [Вергилий 1888: 16], а в переводе Брюсова, как уже сказано: «...в шкуре рыси пятнистой». Лозинский избегает каких-либо ассоциаций с фетовской или Брюсовской «Энеидой»: «Проворная и вьющаяся рысь, / Вся в ярких пятнах пестрого узора» [Данте 1967: 10]. Ошеров в «Энеиде» комбинирует версии старых переводов и создает третий вариант: «...одета шкурой пятнистой / Рыси» [Вергилий 1971: 131]. В илюшинском «Inferno» — то же словосочетание «(с) *пятнистой шкурой*», что и у Ошерева. Однако Илюшин заменяет рысь «пантерой»: «Вижу: легкая пантера прыжками, / С пятнистой шкурой, кружит предо мною» [Данте 1995: 38]. В автокомментарии к этому месту он пишет: «В нашей поэтической и научной дантологии по-разному решался вопрос, как назвать первого зверя, с которым Данте столкнулся в диком лесу. Рысь? Барс? Пантера? Гепард? <...> Думается, здесь принципиально допустимы разные решения с выбором русского эквивалента. Из всех возможных вариантов наиболее соблазнительным нам показался тот, который подчеркнуто созвучен дантовскому: *lonza leggera* — легкая пантера (*lo... ..era* — *лë... ..ера*) — полное совпадение опорных звуко сочетаний» [Илюшин 1982: 236]. Итало-русская межъязыковая паронимия заменила итало-латинскую¹⁷.

Однако образ движущейся *прыжками* пантеры заключает в себе нечто большее, чем звуковую отсылку к оригиналу, — это аллюзия к тексту-посреднику, который не переводит, а пересказывает оригинал Данте. Там, где Данте цитирует Вергилия, Илюшин цитирует стихотворение Ходасевича «Перед зеркалом» (1924):

Да, меня не *пантера прыжками*
На парижский чердак загнала.
И Вергилия нет за плечами, —
Только есть одиночество — в раме
Говорящего правду стекла¹⁸.

Это стихотворение, предваренное дантовским эпиграфом «Nel mezzo del cammin di nostra vita» (Inf. I, 1), принадлежит к числу самых известных у Ходасевича, но о своем поэтическом хулиганстве Илюшин умолчал: в позднесоветские годы, когда был создан и фрагментарно напечатан илюшинский перевод

15 У Катенина: «Проворный барс и скачет и кружит, / Красуясь одежды пестротой» [Катенин 1832: 94].

16 Карл Людвиг Каннегиссер, немецкий переводчик и комментатор Данте.

17 О межъязыковой паронимии и фонетическом переводе см.: [Pilshchikov 2016].

18 Здесь и далее курсив в цитатах мой.

«Ада», упоминания поэтов-эмигрантов не приветствовались. Заметил это переводчик или нет, но ключевое рифменное слово «прыжками» в тексте Ходасевича тоже поддержано паронимией: *пантера прыжками... парижский* [Панова 2019: 207]¹⁹.

Кем бы ни была загадочная *lonza*, то, что верно с точки зрения зоологии, может оказаться сомнительным с точки зрения поэтики: вергилианская аллюзия в переводах утрачивается. Ситуация усугубляется чисто языковыми трудностями — проблему создает не только имя зверя, но и его эпитет. Аналогом латинского *maculosa* (пятнистая) в итальянском становится прилагательное причастного происхождения с другим суффиксом: *macolato*. Это, казалось бы, небольшое различие имеет значительные последствия. Дело в том, что прилагательное *macolata/maculata* (пятнистая) употребляется также в переносном смысле: запятнанная (каким-либо пороком) [Scartazzini 1898: 1176; Lanci 1971]²⁰, а его антонимом является прилагательное *immacolata* — незапятнанная, непорочная. В контексте христианского эпоса оно имеет особое значение, поскольку является одним из атрибутов Девы Марии: Она — *Дева Непорочная* (*Vergine Immacolata*), а *Immacolata Concezione* (по-латыни *Immaculata Conceptio*) — это Непорочное Зачатие. Поэтому олицетворяющая сладострастную похоть рысь/пантера не просто «пятнистая», она в некотором смысле «запятнанная, порочная» [Manacorda 1901: 35–36; Busnelli 1909: 93]. Как это переводить, непонятно. Должно быть что-то вроде «*покрытая запятнанною шкурой*».

Inferno I, 75 — Aen. III, 2–3

Следующий вергилианский эпитет в первой песни «Inferno»: «*superbo Ilión*» [гордый (горделивый, спесивый, надменный) Илион] (Inf. I, 75). Ср. в начале третьей книги «Энеиды»: «...*superbum / Ilium*» [гордый (горделивый etc.) Илион] (Aen. III, 2–3). Данте поручает произнести эти слова самому Вергилию, который говорит о себе (Inf. I, 73–75):

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilión fu combusto.

Я был поэт и воспевал того праведного
Сына Анхиза, который явился из Трои,
Когда был сожжен гордый Илион.

[Данте 1961: 40]

Сравним с текстом «Энеиды»: «...*ceciditque superbum / Ilium et omnis humo fumat Neptunia Troia*». В точном переводе Брюсова: «...и пал горделивый / Илий,

19 Об «итальянской амальгаме» этого стихотворения см.: [Панова 2019: 175–208].

20 Ср. у Данте в «Пире» (I, IV, 9–10): «...l'uomo è da più parti maculato, e, come dice Agostino, "nullo è senza macula". Quando è l'uomo maculato d'una passione, a la quale tal volta non può resistere...» — «...человек во многом грешен и... как говорит Августин, "нет никого, кто был бы незапятнан". Иной раз человек запятнан какой-нибудь страстью, которой он часто не в силах противиться...» [Данте 1968: 118] (пер. А.Г. Габричевского; в издании ошибочно: «кто не был бы незапятнан». Nobody's perfect!).

и вся задымилась во прахе Нептунова Троя» [Вергилий 1933: 95]. Чуть менее удачен перевод Фета: «...и высокий / Пал Илион и в пыли дымится Нептунова Троя» [Вергилий 1888: 67].

Из двух топонимов (*Илион* и *Троя*) Катенин и Мин в переводе «Ада» оставили только один (у Мина — *Илион*, замененный у Катенина *Пергамом*):

Я был Поэт, и пел о муже славном,
В Авзонии воздвигшем новый град,
Когда Пергам погиб в бою неравном.
[Катенин 1832: 95]

Я был поэт, и мной воспет правдивый
Анхизов сын, воздвигший новый град,
Когда сожжен был Илион кичливый.
[Данте 1855: 13]

Тем самым переводчики уничтожили прямую реминисценцию из «Энеиды» и ввели отсутствующую в итальянском тексте тему основания Рима.

Скорее всего, для Данте либо Троя была государством, а Илион ее главным городом (так разъясняли это место и параллельный пассаж (Purg. XII, 61–62) Боккаччо и Бенвенуто да Имолла), либо Троя — городом, а Илион его крепостью (так считали Якопо делла Лана, анонимный автор «Оттимо Комменто», Гульельмо Марамбаур, Франческо да Бути и Флорентийский Аноним)²¹. Но поскольку эти топонимы могут быть интерпретированы и как синонимы (см.: [Bosco, Reggio 1979: 12]), Лозинский элиминировал Илион и переадресовал Трое эпитет *superbo* (гордый):

Я был поэт и вверил песнопению,
Как сын Анхиза отплыл на закат
От гордой Трои, преданной сожжению.
[Данте 1967: 11]

Ошеров в своем переводе «Энеиды» гораздо менее точен, чем Брюсов и Фет. У него оба эпитета, *superbum* и *Neptunia*, применены к Трое: «...и в поверженном царстве Азийском / В прахе простерлась, дымясь, Нептунова гордая Троя» [Вергилий 1971: 162]. Илюшин тоже сохранил одну только Троицу и при этом заменил эпитеты *giusto* (праведный) и *superbo* (гордый, горделивый) существительными *благость* и *величавость*, создающими неточную рифму²²:

Я был поэтом, воспевавшим благость
Сына Анхиза, что покинул Троицу,
Когда сгорела ее величавость.
[Данте 1995: 40]

21 Неполный свод мнений старых комментаторов об Илионе и Трое см.: [Vernon 1907: 427]. Исчерпывающую подборку можно получить в полнотекстовой базе данных Dartmouth Dante Project по запросу «Ilion» (dante.dartmouth.edu/search.php).

22 Переводчик делает это преднамеренно ради эффекта шероховатости, хорошо зная, что неточная рифма — «явление для Данте нехарактерное» [Гаспаров 2006: 7] (ср.: [Илюшин 1971: 166]). Подробнее о рифмовке в оригинале «Комедии» и в переводах Лозинского и Илюшина см.: [Попова-Рогова 2014].

Таким образом, в русских версиях и топоним в «Энеиде», и вергилианский эпитет в «Inferno» оказались, что называется, *lost in translation*.

Inferno I, 106 — Aen. III, 522—523

Еще одна несомненная цитата в первой песни «Ада»: «...(di) *umile Italia*» (смиренной Италии) (Inf. I, 106) — ср. в «Энеиде»: «*humilem... Italiam*» (смиренную Италию) (Aen. III, 522—523). Здесь имеются в виду «низкие берега Италии», при том что словосочетание «*humilis/umile Italia*» прочитывается как «*смиренная Италия*»: «...cum procul obscuros collis humilemque videmus / Italiam» (...когда вдали темные холмы и *смиренную (низкую)* увидели / *Италию*). Вот что мы находим у русских переводчиков «Энеиды». Фет: «Как неясно вдали мы холмы и Италии *плоскость* / Увидали» [Вергилий 1888: 88]. Брюсов: «Темные как вдалеке холмы и Италии *низкий* / Брег мы узрели» [Вергилий 1933: 107]. Ошеров: «Тут увидали вдали очертанья холмов и *отлогий* / Берег Италии мы» [Вергилий 1971: 174].

Новейшие комментаторы сходятся на том, что в «Энеиде» эпитет употреблен в чисто геологическом значении, тогда как у Данте он приобретает дополнительный моральный и/или политический смысл: *смиренная Италия* противопоставляется *спесивому Илиону* [Moore 1896: 179—180; Ronconi 1964: 30—32; 1971: 101—102; 1976: 1045; Hollander 1991: 77—78; Tripodi 1995; Kallendorf 2000]. Пророчествуя о грядущем спасителе родины, Данте вводит вергилианское прилагательное и затем перечисляет персонажей «Энеиды», тем самым еще раз отсылая читателя к Вергилию (Inf. I, 106—108):

Di quella umile Italia fia salute
per cui morì la vergine Camilla,
Eurialo e Turno e Niso di ferute.

[Сей смиренной Италии он будет спасеньем,
за которую умерли дева Камилла,
Эвриал, и Турн, и Нис от ранений.]

Лозинский даже не попытался найти аналог для ключевого прилагательного:

Италии он будет верный щит,
Той, для которой умерла Камилла,
И Эвриал, и Турн, и Нис убит.

[Данте 1967: 12]

Оно отсутствовало и в первоначальной версии того же перевода:

Италию он возвеличит вновь,
Которой в жертву юная Камилла,
Нис, Эвриал и Турн излили кровь.

[Данте 1939: 24]

У Илюшина так же:

Италии он станет благодетель,
Во имя коей погибли Камилла,
Турн, Эвриал и Нис их сил в расцвете.
[Данте 1995: 41]

Эпитета как будто не было. Но и предшествующую попытку Мина найти нужный эквивалент трудно признать удачной:

Италию рабу спасет он вновь,
В честь коей дева умерла Камилла,
Турн, Эвриал и Низ пролили кровь.
[Данте 1855: 14]²³

Субстантивное определение (приложение) «раба» взято из параллельного места в «Purgatorio» (VI, 76—78):

Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave senza nocchiere in gran tempesta,
non donna di province, ma bordello!

[Увы, рабыня Италия, пристанище скорби,
корабль без кормчего в великой буре,
не госпожа провинций, а бордель!]

Или, в переводе самого Мина:

Италия — раба, приют скорбей,
Корабль без кормщика средь бури дикой,
Разврата дом, не мать областей!
[Мин 1879: 300; Данте 1902: Ч. 2: 29]

Зайцев, у которого перевод и комментарии Мина были главным русскоязычным источником при работе с текстом «Ада» (см.: [Зайцев 1955: 21]), выбрал эпитет с той же семантикой: «Он спасет ту порабощенную Италию...» [Данте 1961: 41]. Между тем в дантоведении остается открытым вопрос, как соотносятся между собой две *Италии*, — «смирренная» в ностальгическом контексте (Inf. I, 106) и «рабская» в инвективном (Purg. VI, 76) — противопоставлены они или, наоборот, отождествлены [Mazzoni 1967: 135—136; Caligaries 1969: 32]. В суворинском издании, где напечатана окончательная редакция перевода Мина, приложение «раба» в строке из «Ада» напечатано через дефис: «Италию-рабу спасет он вновь...» [Данте 1902: Ч. 1: 4]. Неизвестно, кому принадлежит пунктуационный вариант — самому переводчику или редактору посмертного издания. Так или иначе, смысл эпитета передан неверно или, по крайней мере, односторонне, прилагательное (атрибутивное определение) заменено существительным (приложением), а цитата из Вергилия не прочитывается.

23 Из этого сопоставления видно, что Лозинский в первой редакции обсуждаемого пассажа следовал за Мином. Мин, который в первой песни «Ада» нередко перефразирует Катенина, в данном случае оригинален (ср.: [Катенин 1832: 97]).

В список прелюбодеев и сладострастниц, предваряющий эпизод с Паоло и Франческой в пятой песни «Ада», Данте включает Дидону (Inf., V, 61–62). Она страдает в круге втором вместе с двумя другими блудницами. Сперва Данте видит Семирамиду, затем Дидону и Клеопатру, но Дидона по имени не названа: «L'altra è colei che s'ancise amorosa, / e gruppe fede al cener di Sicheo; / poi è Cleopatràs lussuriosa» = «Другая та, что от любви покончила с собой / И не соблюла верности праху Сихея; / Далее сладострастная Клеопатра» [Данте 1961: 64]. Данте повторяет слова Дидоны из четвертой книги «Энеиды»: «Non servata fides cineri promissa Sychaeo» (Не сохранена верность, обещанная праху Сихея) (Aen. IV, 552).

Ключевое слово здесь — существительное *fides* (у Данте — *fede*), верность [Ronconi 1964: 15; Hawkins 1991: 119–129]. У Фета читаем: «Верности не соблюла я обещанной пеплу Сихея» [Вергилий 1888: 120]. Брюсов повторяет Фета: «Верности не соблюла я обещанной праху Сихея!» [Вергилий 1933: 128]. Ошеров тоже сохранил ключевое существительное: «Верность блости, в которой клялась я праху Сихея!» [Вергилий 1971: 193]. А в переводах «Божественной комедии» ключевое слово утрачено, хотя без него непонятно, почему Дидона находится в Аду среди блудниц, а не среди самоубийц. Кроме того, *fede* в слове Данте — не только «верность», но и «вера», и глаголом *rompere* (ломать, разламывать, нарушать) она уничтожается. Поскольку в пятой песни «Ада» речь идет об избытке плотской любви, а во всей «Божественной комедии» — о любви на новых, христианских началах, цитата имеет более глубокий и богатый смысл, чем просто дань Вергилию. Как и в других случаях, Данте реинтерпретирует вергилианские обороты, вводя их в контекст христианских морально-религиозных дилемм.

Сравним переводы. Мин: «Другая грудь пронзила в дикой страсти, / Сихею данный позабыв обет» [Данте 1855: 41]. Здесь можно хотя бы догадаться, что речь идет об обете верности. Читателю Лозинского придется проявить неизмеримо бóльшую проницательность: «Вот нежной страсти горестная жрица, / Которой прах Сихея оскорблен» [Данте 1967: 28]; в первой редакции перевода: «Которой оскорблен Сихеев прах» [Данте 1939: 56]. Как именно Дидона оскорбила прах Сихея? Или же местоимение *которой* отсылает «через голову» жрицы к ее нежной страсти? Так или иначе, в перевод введен отсутствующий в оригинале мотив оскорбления, а мотив неверности утрачен или, по крайней мере, не проведен эксплицитно. Илюшин восстановил его, но использовал прилагательное вместо существительного: «Вот та, чьи дни пыл любовный убавил, / Была неверной мертвому Сихею» [Данте 1995: 65]. К тому же ни Лозинский, ни Илюшин не сохранили ясности и внятности дантовского текста, заменив туманными парафразами прямое указание на самоубийство не названной по имени героини. Traduttore traditore, друг-предатель.

Как видим, цитаты из Вергилия в русских переводах «Божественной комедии» практически не ощутимы для читателя. Но неужели нет никаких положительных примеров? Исключения все-таки есть. По-русски существует по крайней мере несколько узнаваемых цитат из «Энеиды». Обсудим одну из них.

Чудище обло, озёрно, огромно, стозевно и лаяй.

Это, как известно, эпиграф к «Путешествию из Петербурга в Москву». Радищев переименовал 515-ю²⁴ строку из XVIII книги гексаметрической «Тилемахиды» Тредиаковского: «...тот преужасный-Пес Кервер, / Чудище обло, озорно, огромно, с тризвонной и-Ласей» [Тредьяковский 1849: 576]²⁵. Источник образа — «Энеида». Тредиаковский соединил в своем прославленном стихе две строки Вергилия [Дерюгин 1985: 137]. Одна — из третьей книги «Энеиды» (описание циклопа Полифема, ослепленного Одиссеем): «Monstrum horrendum, informe, ingens, qui lumen ademptum» (Чудовище ужасное, бесформенное, огромное, лишенное зрения (света)) (Aen. III, 658). Другая — из шестой книги (описание трехглавого пса Цербера): «Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / Personat» (Цербер огромный лаем трехзвонным царство сие / оглашает) (Aen. VI, 417—418).

Сопоставление с латинским источником помогает расшифровать строку Тредиаковского, которая современному читателю уже непонятна без перевода (внутриязыкового, диахронического).

Облое — это «толстое, огромное» [САР 1793: 587; Костин 2013: 114] (соответствует латинскому *informe*, бесформенное).

Озёрное — это «страшное, безобразное, пугающее» (в соответствии с латинским *horrendum*), а не «большое, видное», как толкует это место «Словарь русского языка XVIII века» [СлРЯ XVIII, вып. 16: 218] вслед за В.И. Далем²⁶. Хотя пример на *озёрный* в значении «страшный» есть в «Словаре русского языка XI—XVII вв.» [СлРЯ XI—XVII, вып. 25: 23 (s.v. «скричати»)], оно не учтено в другом его выпуске [СлРЯ XI—XVII, вып. 12: 313 (s.v. «озорной»)], при том что ранее было отмечено в статье Л.А. Владимировой [Владимирова 1974].

Лая, вопреки толкованию «Словаря русского языка XVIII века» [СлРЯ XVIII, вып. 11: 128] и стоящей за ним долгой лексикографической традиции²⁷, это не «пасть», а вариант женского рода к отглагольному существительному *лай* (такое значение в «Словаре... XVIII века» тоже зафиксировано, но не привязано к примеру из «Тилемахиды» [СлРЯ XVIII, вып. 11: 128]). «*Лая*» соответствует латинскому *latratus*, лай [Костин 2004: 137—138; 2013: 114]. «*Тризвонная лая*» — это «*trifaux latratus*», лай, исходящий из трех глоток (или пастей).

Вероятно, автор «Путешествия» попытался избавиться от синтаксической инверсии латинского типа — постановки союза между определяемым и определением («с тризвонной и-лаей» вместо «и с тризвонной лаей»). Тредиаковский надеялся привить такой латинизм к русскому дичку, но, кажется, напрасно. Вместо этой противоестественной конструкции Радищев использовал пароним *лаяй* — архаическое причастие, соответствующее современному «лаяющий»²⁸.

24 А не 514-ю, как указывает сам Радищев и за ним все его комментаторы.

25 Ударения проставлены Тредиаковским.

26 Впрочем, в словаре Даля такое значение зафиксировано только у симбирского диалектизма: «**Озёрный** с<и>мб<ирское> <...> видный, взрачный, и большой, матерой, огромный» [Даль 1865: 1238].

27 См.: [Ашукин, Ашукина 1955: 606] и мн. др.

28 Есть и другие гипотезы о том, почему Радищев модифицировал строку Тредиаковского (см.: [Николаев 2010]).

Строка Тредиаковского о *чудище облом* пережила века. И первый русский переводчик «Энеиды» В.П. Петров, и Фет, и Брюсов вспомнили сочетание «*тризевная лая*», когда переводили соответствующее место из шестой книги «Энеиды». Петров: «В пещере здесь Цербёр, страж грозных в Тартар врат, / Лежит и полнит весь тризевным лаем ад» (цит. по: [Костин 2013: 114]). Фет: «Царство это Цербёр чудовищный лаем трехзевным / Оглашает» [Вергилий 1888: 182]²⁹. Брюсов: «Кёрбер оные царства, огромный, лаем трехзевным / Переполняет» [Вергилий 1933: 169].

Лозинский использовал близкое по составу сложное прилагательное, чтобы передать дантовскую реминисценцию из Вергилия в шестой песни «Inferno» (VI, 13—15):

Трехзевый Цербер, хищный и громадный,
Собачьим лаем лает на народ,
Который вязнет в этой топи смрадной.

[Данте 1967: 31]

По-видимому, это верное переводческое решение, несмотря на морфолого-синтаксическое несоответствие — итальянским аналогом латинского сложного прилагательного *trifaux* является у Данте не синтетическая, а аналитическая конструкция «*con tre gole*» (тремя глотками)³⁰:

Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sopra la gente che quivi è sommersa.

[Цербер, чудовище злое и страшное,
тремя глотками по-собачьи лает
на народ, который там погряз.]

Ближе всех эту конструкцию перевел Мин. Процитирую раннюю и позднюю редакцию (ранняя, кажется, удачнее):

Там Цербер, зверь свирепый, безобразный,
По-песьи лает пастью тройной
На грешный род, увязший в тине грязной

[Данте 1855: 46].

Злой Цербер, гад свирепый, безобразный,
По-песьи лает пастью там тройной
На грешников, увязших в луже грязной.

[Данте 1902: Ч. 1: 29].

²⁹ В двух последних цитатах добавлены ударения.

³⁰ Ср.: [Гребенщиков 1977: 98—100]. Такая конструкция есть у самого Вергилия в том же пассаже о Цербере: «*tria guttura pandens*» [три пасти разинув] (Aen. VI, 421) — и у Фенелона, которого переводил Тредиаковский, уснащая его цитатами из классиков: «*de ses trois gueules béantes*» [из трех разинутых пастей] (см.: [Костин 2004: 137; 2013: 114]). О традиции описания Цербера от Вергилия до Данте, превратившего загробное чудовище в еще более страшного демона, см.: [Gentili 1997: 185—194].

В переводе Зайцева, практически дословном: «Цербер, зверь жестокий и чудовищный, / Лаает по-собачьи тремя пастьми» [Данте 1961: 69].

Ошеров почему-то отказался от воспроизведения латинского *trifaux* через утвердившийся русский эквивалент и заменил синтетическую конструкцию аналитической: «Лежа в пещере своей, в три глотки лаял огромный / Цербер» [Вергилий 1971: 230]. Илюшин тоже проигнорировал тредиаковско-фетовско-брюсовскую строчку: «Свирепый Цербер, зверюга, ярится, / В три песьи пасти на грешников лаает» [Данте 1995: 70]³¹. Зато глагол *лает* занял ту же значимую позицию в конце стиха, что однокоренное существительное у Тредиаковского (*лаей*) и однокоренное деепричастие у Радищева (*лаяй*). Цитата узнаётся.

* * *

Данте говорит Вергилию, что пишет свою поэму его слогом: Вергилий — «учитель», Данте — соперник-ученик³². Это соперничество должен был бы распознавать идеальный читатель идеального русского перевода «Божественной комедии». Другой вопрос — как этого добиться.

Воспроизвести реминисценции и цитаты переводчику помогают уже присутствующие в культуре тексты — прежде всего те, что имеют статус хрестоматийных и фактически заменили собой подлинник. Любой читатель немедленно опознает такие цитаты, как «Боюсь данайцев, даже дары приносящих» (Aen. II, 49), «Ночью и днем открыты ворота темного Дита» (Aen. VI, 127) или «Все побеждает любовь, и мы покоримся любви» (Ecl. X, 69). В русском языке они стали «крылатыми словами». Культурная память о них настолько сильна, что эти строки воспринимаются если не как «адресные» цитаты из Вергилия, то по крайней мере как «анонимные» цитаты из античной поэзии и мифологии. Иногда мы даже не знаем или не помним имени переводчика — точно так же, как в случае с первой строкой «Божественной комедии» («Земной свой путь пройдя до половины»)³³ или с надписью на дверях Ада: «Оставь надежду всяк сюда входящий!» (Inf. III, 9)³⁴. Без опоры на такие паремнологические сращения (мемы) реконструкция интертекстуальной структуры оригинала читателю переводного текста недоступна.

31 В обеих цитатах добавлены ударения.

32 «Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore; / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore» (Inf. I, 85–87) = «Ты мой учитель и мой поэт, / Лишь от тебя заимствовал я свой изящный стиль, / Уже доставивший мне славу» [Данте 1961: 40].

33 По-видимому, это контаминация первой строки перевода Лозинского («Земную жизнь пройдя до половины») и первой строки третьего «Сонета к Марии Стюарт» И. Бродского («Земной свой путь пройдя до середины»).

34 Этот анонимный вариант, известный, по крайней мере, с 1880-х годов и активизировавшийся в 1890-е, близок к переводу Мина: «Оставь надежду всяк, сюда идущий!» [Данте 1855: 23].

Библиография / References

- [Акимова 2000] — Акимова М.В. «Переводить Данте in rima terza... ужасно»: История текста катенинских переводов «Inferno» // Дантовские чтения 1998. М.: Наука, 2000. С. 33—70.
- (Akimova M.V. «Perevodit' Dante in rima terza... uzhasno»: Istoriya teksta kateninskikh perevodov «Inferno» // Dantovskie chteniya 1998. Moscow, 2000. P. 33—70.)
- [Акимова, Болотов 2009] — Акимова М.В., Болотов С.Г. Стих «Божественной комедии» и проблема его адекватной передачи на русском языке // Славянский стих. VIII: Стих, язык, смысл. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 299—321.
- (Akimova M.V., Bolotov S.G. Stikh «Bozhestvennoy komedii» i problema ego adekvatnoy peredachi na russkom yazyke // Slavyanskiy stikh VIII: Stikh, yazyk, smysl. Moscow, 2009. P. 299—321.)
- [Андреев 2008] — Андреев М.Л. Новые русские переводы «Божественной Комедии» в свете одной идеи М.Л. Гаспарова // Новое литературное обозрение. 2008. № 92. С. 120—124.
- (Andreev M.L. Novye russkie perevody «Bozhestvennoy Komedii» v svete odnoy idei M.L. Gasparova // Novoe literaturnoe obozrenie. 2008. № 92. P. 120—124.)
- [Асоян 2015] — Асоян А.А. Данте в русской культуре. М.: ЦГИ, 2015.
- (Asoyan A.A. Dante v russkoi kul'ture. Moscow, 2015.)
- [Ашукин, Ашукина 1955] — Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты. Образные выражения. М.: ГИХЛ, 1955.
- (Ashukin N.S., Ashukina M.G. Krylatye slova: Literaturnye tsitaty. Obraznye vyrazheniya. Moscow, 1955.)
- [Брюсов 1955] — Брюсов В.Я. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 2: Переводы. Статьи. М.: ГИХЛ, 1955.
- (Bryusov V.Ya. Izbrannye sochineniya: In 2 vols. Vol. 2: Perevody. Stat'i. Moscow, 1955.)
- [Бэлза 1965] — Бэлза С.И. Брюсов и Данте // Данте и славяне. М.: Наука, 1965. С. 67—94.
- (Belza S.I. Bryusov i Dante // Dante i slavyane. Moscow, 1965. P. 67—94.)
- [Вергилий 1888] — Вергилий. Энеида / Пер. А. Фета [и В. Соловьева]. М.: Тип. А.И. Мамонтова и Ко, 1888. Часть 1: I—VI.
- (Vergil. Aeneis / Transl. by A. Fet [and V. Solov'yov]. Moscow, 1902. Vol. 1: Books I—VI. — In Russ.)
- [Вергилий 1933] — Вергилий. Энеида / Пер. В. Брюсова и С. Соловьева. М.; Л.: Асадемия, 1933.
- (Vergil. Aeneis / Transl. by V. Bryusov and S. Solov'yov. Moscow; Leningrad, 1933. — In Russ.)
- [Вергилий 1971] — Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / Пер. с лат. С. Шервинского, С. Ошерова. М.: Художественная литература, 1971.
- (Vergilius. Bucolica. Georgica. Aeneis. Moscow, 1971. — In Russ.)
- [Владимирова 1974] — Владимирова Л.А. «Чудище обло» // Русская речь. 1974. № 4. С. 25—26.
- (Vladimirova L.A. «Chudishche oblo» // Russkaya rech'. 1974. № 4. P. 25—26.)
- [Гаспаров 1971] — Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм (по неизданным материалам к переводу «Энеиды») // Мастерство перевода. Вып. 8. М.: Советский писатель, 1971. С. 90—128.
- (Gasparov M.L. Bryusov i bukvalizm (po neizdannym materialam k perevodu «Eneidy») // Masterstvo perevoda. Moscow, 1971. Vol. 8. P. 90—128.)
- [Гаспаров 1979] — Гаспаров М.Л. Вергилий — поэт будущего // Вергилий. Буколики; Георгики; Энеида / Пер. с лат. С. Шервинского, С. Ошерова. М.: Художественная литература, 1979. С. 5—34.
- (Gasparov M.L. Vergiliy — poet budushchego // Vergil. Bukoliki. Georgiki. Eneida. Moscow, 1979. P. 5—34.)
- [Гаспаров 1981] — Гаспаров М.Л. Итальянский стих: силлабика или силлабо-тоника? // Проблемы структурной лингвистики: 1978. М.: Наука, 1981. С. 199—218.
- (Gasparov M.L. Ital'yanskiy stikh: sillabika ili sillabotnika? // Problemy strukturnoy lingvistiki: 1978. Moscow, 1981. P. 199—218.)
- [Гаспаров 1995] — Гаспаров М.Л. О Сергее Александровиче Ошерове // Мандельштам и античность. М.: Радикс, 1995. С. 204—208.
- (Gasparov M.L. O Sergee Aleksandroviche Osherove // Mandel'shtam i antichnost'. Moscow, 1995. P. 204—208.)
- [Гаспаров 2006] — Гаспаров М.Л. О новом переводе «Ада» Данте, выполненном В.Г. Маранцманом // Данте Алигьери. Божественная комедия: Ад. Чистилище. Рай / Пер. с итал. В.Г. Маранцман. СПб.: Амфора, 2006. С. 5—8.
- (Gasparov M.L. O novom perevode «Ada» Dante, vypolnennom V.G. Marantsmanom // Dante Alighieri. Divina Commedia: Inferno. Purgato-

- rio. Paradiso. Saint Petersburg, 2006. P. 5—8. — In Russ.)
- [Голенищев-Кутузов 1971] — *Голенищев-Кутузов И.Н.* Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971.
- (*Golenishchev-Kutuzov I.N.* Tvorchestvo Dante i mirovaya kul'tura. Moscow, 1971.)
- [Горохова 1966] — *Горохова Р.М.* «Ад» Данте в переводе Д.Е. Мина и царская цензура // Русско-европейские литературные связи. М.; Л.: Наука, 1966. С. 48—54.
- (*Gorokhova R.M.* «Ad» Dante v perevode D.E. Mina i tsarskaya tsenzura // Russko-evropeyskie literaturnye svyazi. Moscow; Leningrad, 1966. P. 48—54.)
- [Гребенщиков 1977] — *Гребенщиков В.* Терзания от Цербера (Творческие противоречия в художественном переводе: Данте по Зайцеву и Лозинскому) // Russian Language Journal. 1977. Vol. 31. № 108. P. 91—109.
- (*Grebenshchikov V.* Terzaniya ot Tserbera (Tvorcheskie protivorechiya v khudozhestvennom perevode: Dante po Zaytsevu i Lozinskому) // Russian Language Journal. 1977. Vol. 31. № 108. P. 91—109.)
- [Даль 1865] — *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Ч. II. М.: А. Мамонтов, 1865.
- (*Dal' V.I.* Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka. Vol. II. Moscow, 1865.)
- [Данте 1855] — *Данте Алигьери.* Ад / Пер. с итал. размером подлинника Д. Мин. М.: Изд. М.П. Погодина, 1855.
- (*Dante Aligheri.* Inferno / Transl. from the Italian by D. Min. Moscow, 1855. — In Russ.)
- [Данте 1902] — *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. с итал. размером подлинника Д. Мин. [Ч. 1]: Ад; [Ч. 2]: Чистилище. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1902.
- (*Dante Aligheri.* Divina Commedia / Transl. from the Italian by D. Min. Vol. 1: Inferno; Vol. 2: Purgatorio. Saint Petersburg, 1902. — In Russ.)
- [Данте 1939] — *Данте Алигьери.* «Божественная» комедия: Ад / Пер. М. Лозинского. Л.: ГИХЛ, 1939.
- (*Dante Aligheri.* Divina Commedia: Inferno / Transl. by M. Lozinskiy. Leningrad, 1939. — In Russ.)
- [Данте 1961] — *Данте Алигьери.* Божественная комедия: Ад / Пер. Б. Зайцева. Париж: YMCA-Press, 1961.
- (*Dante Aligheri.* Divina Commedia / Transl. by B. Zaytsev. Paris, 1961. — In Russ.)
- [Данте 1967] — *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967.
- (*Dante Aligheri.* Divina Commedia / Transl. by M. Lozinskiy. Moscow, 1967. — In Russ.)
- [Данте 1968] — *Данте Алигьери.* Малые произведения. М.: Наука, 1968.
- (*Dante Aligheri.* Opera minora. Moscow, 1968. — In Russ.)
- [Данте 1988] — *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. с итал.; сост., вступ. ст. и примеч. А.А. Илюшина. М.: Просвещение, 1988.
- (*Dante Aligheri.* Divina Commedia / Transl. from the Italian by various translators. Ed. by A.A. Ilyushin. Moscow, 1988. — In Russ.)
- [Данте 1995] — *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. с итал., вступ. ст. и примеч. А.А. Илюшина. М.: МГУ, 1995.
- (*Dante Aligheri.* Divina Commedia / Transl. from the Italian by A.A. Ilyushin. Moscow, 1995. — In Russ.)
- [Данченко 1973] — *Данченко В.Т.* Данте Алигьери: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке, 1762—1972. М.: Книга, 1973.
- (*Danchenko V.T.* Dante Alighieri: Bibliograficheskiy ukazatel' russkikh perevodov i kriticheskoy literatury na russkom yazyke, 1762—1972. Moscow, 1973.)
- [Дерюгин 1985] — *Дерюгин А.А.* Тредиаковский-переводчик: Становление классицистического перевода в России. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1985.
- (*Deryugin A.A.* Trediakovskiy-perevodchik: Stanovleniye klassitsisticheskogo perevoda v Rossii. Saratov, 1985.)
- [Жолковский 2017] — *Жолковский А.К.* «Знакомых мертвецов живые разговоры...»: Семь писем М.Л. Гаспарова // М.Л. Гаспаров. О нем. Для него. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 284—314.
- (*Zholkovskiy A.K.* «Znakomykh mertvetsov zhivye razgovory...»: Sem' pisem M.L. Gasparova // M.L. Gasparov. O nem. Dlya nego. Moscow, 2017. P. 284—314.)
- [Зайцев 1955] — *Данте.* Ад / Введение и перевод 5-й песни Б. Зайцева // Опыты. 1955. Кн. IV. С. 21—32.
- (*Dante.* Inferno / Introduction and transl. of Canto 5 by B. Zaytsev // Opyty. 1955. Book IV. P. 21—32. — In Russ.)
- [Илюшин 1971] — *Илюшин А.А.* Стих «Божественной комедии» // Дантовские чтения 1971. М.: Наука, 1971. С. 145—173.
- (*Ilyushin A.A.* Stikh «Bozhestvennoy komedii» // Dantovskie chteniya 1971. Moscow, 1971. P. 145—173.)
- [Илюшин 1979] — *Илюшин А.А.* Песни Земного Рая (Силлабический перевод и наблюдения над текстом) // Дантовские чтения 1979. М.: Наука, 1979. С. 213—259.
- (*Ilyushin A.A.* Pesni Zemnogo Raya (Sillabicheskii perevod i nablyudeniya nad tekstom) // Dantovskie chteniya 1979. Moscow, 1979. P. 213—259.)

- [Илюшин 1982] — *Илюшин А.А.* «Ад»: песни I—XI (Силлабический перевод и наблюдения над текстом) // Дантовские чтения 1982. М.: Наука, 1982. С. 234—286.
- (*Ilyushin A.A.* «Ad»: pesni I—XI (Sillabicheskiy perevod i nablyudeniya nad tekstom) // Dantovskie chteniya 1982. Moscow, 1982. P. 234—286.)
- [Илюшин 1995] — *Илюшин А.А.* Еще один разговор о Данте // Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал., вступ. ст. и примеч. А.А. Илюшина. М.: МГУ, 1995. С. 4—35.
- (*Ilyushin A.A.* Eshche odin razgovor o Dante // Dante Alighieri. Divina Commedia / Transl. from the Italian by A.A. Ilyushin. Moscow, 1995. P. 4—35.)
- [Илюшин 2015] — *Илюшин А.А.* Данте, размером подлинника // Год Литературы РФ. 18.12.2015 // www.godliteratury.ru/public-post/dante-razmerom-podlinnika (дата обращения: 10.08.2020).
- (*Ilyushin A.A.* Dante, razmerom podlinnika // God Literatury RF. 18.12.2015 // www.godliteratury.ru/public-post/dante-razmerom-podlinnika (accessed: 10.08.2020).)
- [Катенин 1832] — *Катенин П.А.* Сочинения и переводы в стихах. Ч. 2: Подражания и переводы. СПб.: В тип. вдовы Плушара, 1832.
- (*Katenin P.A.* Sochineniya i perevody v stikhakh. Vol. 2: Podrazhaniya i perevody. Saint Petersburg, 1832.)
- [Катенин 1981] — *Катенин П.А.* Размышления и разборы. М.: Искусство, 1981.
- (*Katenin P.A.* Razmyshleniya i razbory. Moscow, 1981.)
- [Костин 2004] — *Костин А.А.* «Чудище обло» и «monstrum horrendum»: Вергилий — Тредиаковский — Радищев // В.К. Тредиаковский: к 300-летию со дня рождения. СПб.: СПбНЦ РАН, 2004. С. 135—147.
- (*Kostin A.A.* «Chudishche oblo» i «monstrum horrendum»: Vergiliy — Trediakovskiy — Radishchev // V.K. Trediakovskiy: k 300-letiyu so dnya rozhdeniya. Saint Petersburg, 2004. P. 135—147.)
- [Костин 2013] — *Костин А.А.* «Чудище... плавай»: Из дополнений к истории крылатого выражения // Русская литература. 2013. № 3. С. 111—120.
- (*Kostin A.A.* «Chudishche... plavay»: Iz dopolneniy k istorii krylatogo vyrazheniya // Russkaya literatura. 2013. № 3. P. 111—120.)
- [Кочеткова 1999] — *Кочеткова Н.Д.* Петров Василий Петрович // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 2. СПб.: Наука, 1999. С. 425—429.
- (*Kochetkova N.D.* Petrov Vasilii Petrovich // Slovar' russkikh pisateley XVIII veka. Vol. 2. Saint Petersburg, 1999. P. 425—429.)
- [Ланда 2020] — *Ланда К.С.* «Божественная комедия» в зеркалах русских переводов: К истории рецепции дантовского творчества в России. СПб.: РХГА, 2020.
- (*Landa K.S.* «Bozhestvennaya komediya» v zerkalakh russkikh perevodov: K istorii retseptsii dantovskogo tvorchestva v Rossii. Saint Petersburg, 2020.)
- [Левин 1985] — *Левин Ю.Д.* Русские поэты-переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985.
- (*Levin Yu.D.* Russkie poety-perevodchiki XIX veka i razvitiye khudozhestvennogo perevoda. Leningrad, 1985.)
- [Лозинский 1989] — *Лозинский С.М.* История одного перевода «Божественной комедии» // Дантовские чтения 1987. М.: Наука, 1989. С. 10—17.
- (*Lozinskiy S.M.* Istoriya odnogo perevoda «Bozhestvennoy komedii» // Dantovskie chteniya 1987. Moscow, 1989. P. 10—17.)
- [Македонская 1998] — *Македонская Е.И.* Данте по-русски // Русская речь. 1998. № 1. С. 28—32.
- (*Makedonskaya E.I.* Dante po-russki // Russkaya rech'. 1998. № 1. P. 28—32.)
- [Мин 1879] — *Мин Д.* Две песни из Чистилища Данте Алигьери // Русский вестник. 1879. Т. 140. № 3. С. 290—303.
- (*Min D.* Dve pesni iz Chistilishcha Dante Alighieri // Russkiy vestnik. 1879. Vol. 140. № 3. P. 290—303.)
- [Мошонкина 2014] — *Мошонкина Е.Н.* Переводы «Божественной комедии» и современная теория перевода // Arbor mundi. Вып. 20. М.: РГГУ, 2014. С. 49—69.
- (*Moshonkina E.N.* Perevody «Bozhestvennoy Komedii» i sovremennaya teoriya perevoda // Arbor mundi. Vol. 20. Moscow, 2014. P. 49—69.)
- [Николаев 2010] — *Николаев С.И.* «Чудище обло...» // Русская судьба крылатых слов. СПб.: Наука, 2010. С. 423—433.
- (*Nikolaev S.I.* «Chudishche oblo...» // Russkaya sud'ba krylatykh slov. Saint Petersburg, 2010. P. 423—433.)
- [Панова 2019] — *Панова Л.Г.* Италиянься, русея: Данте и Петрарка в художественном дискурсе Серебряного века от символистов до Мандельштама. М.: РГГУ, 2019.
- (*Panova L.G.* Ital'yanyas', ruseya: Dante i Petrarka v khudozhestvennom diskurse Serebryanogo veka ot simbolistov do Mandel'shtama. Moscow, 2019.)
- [Пильщиков 1999] — *Пильщиков И.А.* «Отдайте почесть лучшему поэту...» // Русская мысль. 1999. № 4264. С. 15.
- (*Pilshchikov I.A.* «Otdaite pochest' luchshemu poetu...» // La pensée russe. 1999. № 4264. P. 15.)

- [Петровский 1966] — *Петровский Ф.А.* Русские переводы «Энеиды» и задачи нового ее перевода // Вопросы античной литературы и классической филологии. М.: Наука, 1966. С. 293—306.
- (*Petrovskiy F.A.* Russkie perevody «Eneidy» i zadachi novogo ee perevoda // Voprosy antichnoy literatury i klassicheskoy filologii. Moscow, 1966. P. 293—306.)
- [Полилова 2011] — *Полилова В.С.* Переводческая техника М. Лозинского и А. Илюшина: попытка измерения // Alexandro Il'ušino septuagenario oblata. М.: Новое издательство, 2011. С. 191—195.
- (*Polilova V.S.* Perevodcheskaya tekhnika M. Lozinskogo i A. Ilyushina: popytka izmereniya // Alexandro Il'ušino septuagenario oblata. Moscow, 2011. P. 191—195.)
- [Попова-Рогова 2014] — *Попова-Рогова Н.А.* К вопросу передачи рифмы в русских переводах «Божественной Комедии» М.Л. Лозинского и А.А. Илюшина (на материале III песни «Ада») // Studi Slavistici. 2014. Vol. XI. P. 49—63.
- (*Popova-Rogova N.A.* K voprosu peredachi rifmy v russkikh perevodakh «Bozhestvennoy Komedii» M.L. Lozinskogo i A.A. Ilyushina (na materiale III pesni «Ada») // Studi Slavistici. 2014. Vol. XI. P. 49—63.)
- [САР 1793] — *Словарь Академии Российской.* Ч. IV. СПб.: Имп. Акад. Наук, 1793.
- (*Slovar' Akademii Rossiyskoy.* Vol. IV. Saint Petersburg, 1793.)
- [СлРЯ XI—XVII] — *Словарь русского языка XI—XVII вв.* Вып. 12, 25. М.: Наука, 1987, 2000.
- (*Slovar' russkogo yazyka XI—XVII vv.* Vol. 12, 25. Moscow, 1987, 2000.)
- [СлРЯ XVIII] — *Словарь русского языка XVIII века.* Вып. 11, 16. СПб.: Наука, 2000, 2006.
- (*Slovar' russkogo yazyka XVIII veka.* Vol. 11, 16. Saint Petersburg, 2000, 2006.)
- [Соколов 1959] — *Соколов Н. В.Я.* Брюсов как переводчик (Из писем поэта) // Мастерство перевода. М.: Советский писатель, 1959. С. 368—388.
- (*Sokolov N. V.Ya.* Bryusov kak perevodchik (Iz pisem poeta) // Masterstvo perevoda. Moscow, 1959. P. 368—388.)
- [Теперик 2018] — *Теперик Т.Ф.* Переводческая стратегия и практика перевода: об «Энеиде» Владимира Соловьева // Поэзия филологии. Филология поэзии: Сборник конференции, посвященной памяти А.А. Илюшина. М.: МГУ, 2018. С. 180—188.
- (*Teperik T.F.* Perevodcheskaya strategiya i praktika perevoda: ob «Eneide» Vladimira Solov'yova // Poeziya filologii. Filologiya poezii: Sbornik kon-
- ferentsii, posvyashchennoy pamyati A.A. Ilyushina. Moscow, 2018. P. 180—188.)
- [Тредьяковский 1849] — *Тредьяковский В.К.* Сочинения. Т. 2. Отделение I. СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1849.
- (*Tred'yakovskiy V.K.* Sochineniya. Vol. 2. Part I. Saint Petersburg, 1849.)
- [Тынянов 1926] — *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и Пушкин // Пушкин в мировой литературе. Л.: Гос. изд-во, 1926. С. 215—286, 384—393.
- (*Tynyanov Yu.N.* Arkhaisty i Pushkin // Pushkin v mirovoy literature. Leningrad, 1926. P. 215—286, 384—393.)
- [Чистяков 1998: 15] — *Чистяков Г.П.* «Дверь к Вергилию» // Русская мысль. 1998. № 4220. С. 15.
- (*Chistyakov G.P.* «Dver' k Vergiliyu» // La pensée russe. 1998. № 4220. P. 15.)
- [Эткинд 1973] — *Эткинд Е.Г.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л.: Наука, 1973.
- (*Etkind E.G.* Russkie poety-perevodchiki ot Trediakovskogo do Pushkina. Leningrad, 1973.)
- [Bosco, Reggio 1979] — *Dante Alighieri.* La Divina Commedia / A cura di U. Bosco e G. Reggio. [Vol. 1]: Inferno. Firenze: Le Monnier, 1979.
- [Busnelli 1909] — *Busnelli G.* Il simbolo delle tre fiere dantesche: Ricerche e studi intorno al prologo della Commedia. Roma: Civiltà Cattolica, 1909.
- [Caligaries 1969] — *Dante Alighieri.* La Divina comedia di Dante Alighieri (Inferno) / A cura di P. Caligaries. Roma: De Luca, 1969.
- [Camus 1909] — *Camus J.* La “lonza” de Dante et les “leopards” de Petrarque, de l'Arioste, etc. // Giornale storico della letteratura italiana. 1909. Vol. LIII. P. 1—40.
- [Gentili 1997] — *Gentili S.* “Ut canes infernales”: Cerbero e le Arpie in Dante // I monstra nell' Inferno dantesco: tradizione e simbologie. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1997. P. 177—203.
- [Hawkins 1991] — *Hawkins P.S.* Dido, Beatrice, and the Signs of Ancient Love // The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's Commedia. Stanford: Stanford University Press, 1991. P. 113—130.
- [Hollander 1968] — *Hollander R.* Dante's Use of Aeneid I in Inferno I and II // Comparative Literature. 1968. Vol. 20. № 2. P. 142—156.
- [Hollander 1991] — *Hollander R.* Dante's Misreading of the Aeneid in Inferno 20 // The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's Commedia. Stanford: Stanford University Press, 1991. P. 77—93.
- [Hollander 1993] — *Hollander R.* Le opere di Virgilio nella Commedia di Dante // Dante e la “bella scola” della poesia: Autorità e sfida poetica. Ravenna: Longo, 1993. P. 247—343.

- [Kallendorf 2000] — *Kallendorf C.* Aeneid // The Dante Encyclopedia / Ed. by R. Lansing. New York: Garland, 2000. P. 7—8.
- [Kempainen, Jänis, Belikova 2012] — *Kempainen H., Jänis M., Belikova A.* (Eds.). Domestication and Foreignization in Translation Studies. Berlin: Frank & Timme, 2012.
- [Lanci 1971] — *Lanci A.* Maculare (macolare) // Enciclopedia Dantesca / A cura di U. Bosco. Vol. III. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971. P. 759.
- [Manacorda 1901] — *Manacorda G.* Da S. Tommaso a Dante: Congetture e riscontri. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1901.
- [Mazzoni 1967] — *Mazzoni F.* Saggio di un nuovo commento alla "Divina Commedia": Inferno — canti I—III. Firenze: G.C. Sansoni, 1967.
- [Moore 1896] — *Moore E.* Studies in Dante. First Series: Scripture and Classical Authors in Dante. Oxford: Clarendon Press, 1896.
- [Petrocchi 1969] — *Petrocchi G.* Itinerari danteschi. Bari: Adriatica, 1969.
- [Pianigiani 1907] — *Pianigiani O.* Vocabolario etimologico della lingua italiana. Vol. 1. Roma; Milano: Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati e C., 1907.
- [Pilshchikov 2016] — *Pilshchikov I.* The semiotics of phonetic translation // Studia Metrica et Poetica. 2016. Vol. 3. № 1. P. 53—104.
- [Potthoff 1991] — *Potthoff W.* Dante in Rußland: Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus. Heidelberg: C. Winter, 1991.
- [Ragonese 1970] — *Ragonese G.* Le tre fiere // Enciclopedia Dantesca / A cura di U. Bosco. Vol. II. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. P. 857—861.
- [Ronconi 1964] — *Ronconi A.* Per Dante interprete dei poeti latini // Studi danteschi. 1964. Vol. 41. P. 5—44.
- [Ronconi 1971] — *Ronconi A.* Virgilianismi danteschi // Ronconi A. Interpretazioni grammaticali. Roma: Ateneo, 1971. P. 95—106.
- [Ronconi 1976] — *Ronconi A.* Echi virgiliani nell'opera dantesca // Enciclopedia Dantesca / A cura di U. Bosco. Vol. V. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976. P. 1044—1049.
- [Rosser 2005] — *Rosser G.* Turning tale into vision: Time and the image in the Divina Commedia // Res. 2005. Vol. 48. P. 107—122.
- [Scartazzini 1898] — *Scartazzini G.A.* Enciclopedia Dantesca: Dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri. Milano: Ulrico Hoepli, 1898. Vol. II. Parte 1.
- [Singleton 1970] — *Dante Alighieri.* The Divine Comedy: Inferno / Transl., with a Commentary, by C.S. Singleton. Part 2: Commentary. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- [Tripodi 1995] — *Tripodi V.* L'Umile Italia in Dante Alighieri. Potomac, Md.: Scripta Umanistica, 1995.
- [Venuti 2008] — *Venuti L.* The Translator's Invisibility: A History of Translation. London; N.Y.: Routledge, 2008.
- [Vernon 1907] — *Vernon W.W.* Readings on the Purgatorio of Dante, Chiefly Based on the Commentary of Benvenuto da Imola: In 2 vols. Vol. I. London: Methuen, 1907.

Антропология литературных форм

Дмитрий Харитонов Новая журналистика и психоанализ:

К АНТРОПОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ФОРМ

Dmitry Kharitonov

New Journalism and Psychoanalysis: Towards an Anthropology of Literary Forms

Дмитрий Харитонов (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент Школы филологических наук факультета гуманитарных наук; кандидат филологических наук) harman1567@gmail.com.

Ключевые слова: Новая журналистика, психоанализ, Том Вулф

УДК: 82.92 + 82.95 + 808.2

В статье через психоаналитические метафоры рассматривается Новая журналистика, в 1960-е годы изменившая расстановку сил в американской словесности. Главным идеологом и практиком Новой журналистики был Том Вулф, в начале 1960-х осознавший неадекватность известного ему журналистского языка новым социально-культурным реалиям и открывший для себя новые творческие возможности. В начале 1970-х Вулф подвел своеобразный итог бытованию Новой журналистики, охарактеризовав ее роль, сформулировав ее теоретические положения и описав ее историю, какой она ему представлялась. Прочное звено в цепи литературной журналистики, Новая журналистика — важная тема в разговоре об антропологии словесности.

Dmitry Kharitonov (Candidate of Philology; Associate Professor, School of Philology, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics) harman1567@gmail.com.

Key words: New Journalism, Psychoanalysis, Tom Wolfe

UDC: 82.92 + 82.95 + 808.2

This article examines New Journalism using metaphors from psychoanalysis. In the 1960s, New Journalism changed the balance of power in American letters. The main ideologue and practitioner of New Journalism was Tom Wolfe, who in the early 1960s recognized the inadequacy of the familiar journalistic language for the new sociocultural reality, and he uncovered new artistic possibilities for himself. In the early 1970s, Wolfe summarized the outcomes of New Journalism, characterizing its role, formulating its theoretical positions, and describing its history as it seemed to him. A strong link in the chain of literary journalism, New Journalism is an important topic in the conversations about the literary anthropology.

Вполне единообразная реакция самых разных российских СМИ на смерть американского литератора Тома Вулфа (1930—2018)¹ показала, что в нашем медийном пространстве он воспринимается в первую очередь как создатель новаторской Новой журналистики, не уступавшей оригинальностью самому Вулфу — денди в неизменном белом костюме. (Не станем принимать в расчет неизбежного в этом контексте упрощения и россыпи мелких неточностей, наверное вызванных присущей поминальному жанру поспешностью: Новая журналистика — явление в первую очередь 1960-х, а не 1970-х годов; не Вулф первым употребил это словосочетание; знаменитая ее антология, о которой ниже, вышла не в 1975-м, а в 1973 году (хотя существует британское издание 1975 года); фильм «Последний американский герой» снят не по книге Вулфа, а по его очерку, и так далее.) В не менее бурно отреагировавшей на его смерть Америке², где творчество и биография Вулфа вкупе с Новой журналистикой достаточно давно сделали предметом изучения³, это представление было своевременно подправлено и обогащено. Российский же читатель, имея возможность прочесть по-русски более половины написанного Вулфом⁴, возможности увидеть это в историко-теоретическом контексте, не заглядывая ради этого за океан, практически не имел. Вниманием отечественного исследователя ни этот автор, ни Новая журналистика избалованы не были⁵, а посвященные им иностранные работы на русский язык не переводились. Между тем разговор о том, что есть Новая журналистика, важен, среди прочего, для понимания того, как соотносятся друг с другом (в тексте, в сознании читателя, на книжном рынке, в истории литературы) фикциональное и фактуальное, «документальное» и «художественное», — понимания, без которого мы едва ли ответим на сакральный вопрос о том, что такое литература; важен он также в контексте долгой междисциплинарной дискуссии о субъективности и объективности — и ведет, в частности, в антропологию словесности.

I

В июне 1973 года в знаменитом американском издательстве «Harper & Row»⁶ вышла книга под названием «Новая журналистика. С антологией, составлен-

-
- 1 Среди отозвавшихся на нее были: «Новая газета», «Радио Свобода», «BBC Russia», «Meduza», «Сноб», «Wonderzine», «Афиша Daily», «Esquire», «Ведомости», «Коммерсантъ», «РБК», «Газета.ru», «Euronews», «Интерфакс», «ТАСС», «Аргументы и факты», «Комсомольская правда», «Lenta.ru», «Известия» и «Российская газета».
 - 2 Некрологи напечатали «New York Times», «Los Angeles Times», «The Washington Post», «Esquire», «Rolling Stone», «New Yorker», «Vanity fair», «Vogue» и другие, не столь легендарные издания.
 - 3 О Вулфе см.: [McKeen 1998; Bloom 2001; Ragen 2002; McEneaney 2009]. О Новой журналистике см., например: [Johnson 1971; Flippen 1974; Weber 1974; Fishwick 1975; Zavarzadeh 1976; Hollowell 1977; Hellmann 1981; Frus 1994; Weingarten 2005].
 - 4 См.: [Вулф 1996; 2001; 2006а; 2006б; 2006в; 2007; 2008; 2014].
 - 5 Что, разумеется, не тождественно полному игнорированию этого явления — так, отметим кандидатскую диссертацию Т.А. Ротенберг [Ротенберг 1983], первое исследование Новой журналистики, написанное по-русски.
 - 6 С 1817-го по 1833 год оно называлось «J. & J. Harper», с 1833-го по 1962-й — «Harper & Brothers», с 1962 по 1990-й — «Harper & Row»; сейчас оно называется «HarperCollins». Там были опубликованы автобиография Марка Твена, все романы и пьесы

ной Томом Вулфом и Э.У. Джонсоном» [Wolfe, Johnson 1973]⁷ — собрание двадцати трех текстов, наилучшим, с точки зрения составителей, образом характеризующих эту форму письма. Вулф также являлся автором кратких аннотаций к каждому из текстов и всего первого раздела книги: состоящего из нескольких частей (публиковавшихся ранее статьями) предисловия-манифеста, в котором главный поборник Новой журналистики, чья громкая, не без скандальности слава⁸ с лихвой искупала безвестность коллеги Джонсона⁹, выступал в роли ее историка и теоретика.

Антология появилась на важном для Новой журналистики рубеже: героический период, когда было создано практически все то, что стало ее классикой¹⁰, закончился вместе с шестидесятыми; начиналось деятельное ее осмысление; мало-помалу сдавали позиции главные связанные с нею журналы: «Esquire», «New York» и «Rolling Stone», прославленный радикалом от Новой журналистики Х.С. Томпсоном (1937—2005); расцветала «конкурирующая организация» — исследовательская журналистика¹¹. Момент, безусловно, располагал к тому, чтобы попытаться утвердить новожурналистский канон, осмыслить составляющие его тексты и сформулировать принципы их устройства, оглянуться на прошлое Новой журналистики, оценить ее настоящее и заглянуть в будущее — не выходя при этом из роли живого ее воплощения и пропагандиста, претендовать на которую никто, кроме Вулфа, не смог бы, даже если бы попытался¹².

Основные тезисы первого раздела антологии следующие.

В 1950-е годы в Америке достиг апофеоза культ романа, воспринимавшегося как некий литературный абсолютизм; журналистика, напротив, пребывала не в лучшем состоянии: с одной стороны, ее угнетал диктат «недосказанности» (understatement; иначе говоря, объективности; Вулф, впрочем, пишет, что ни

Торнтон Уайлдера, книга Джона Кеннеди об американских сенаторах, воспоминания Светланы Аллилуевой, «Сто лет одиночества» Г.Г. Маркеса, «Изгоняющий дьявола» У.П. Блэтти — и могла быть опубликована «Лолита» В. Набокова (см.: [Silverman 2008: 214—243]).

7 По-русски: [Вулф 2008]. Переводы Вулфа на русский язык — отдельная тема; скажем лишь, что этой книге не повезло и обращение к русскому изданию нежелательно.

8 Весной 1965 года Вулф опубликовал в издании «New York», на тот момент — воскресном приложении к газете «Herald Tribune», издательский двухчастный очерк о «New Yorker», на тот момент уже не столько литературном журнале, сколько некоем храме американской культуры, на который Вулф напал с иконоборческой страстью. В ответ зазвучал негодующий хор, к которому присоединились, в частности, М. Спарк и малообщительный Дж.Д. Сэлинджер (об этом см.: [Yagoda 2000: 334—341; Wolfe 2000]).

9 Впрочем, если верить Вулфу, то именно Джонсону принадлежала идея собрания — и благодаря ей он остался в истории; добавить к скупой справке из «Новой журналистики» (автор романа и книги стихов, составитель двух сборников) нам решительно нечего.

10 Это, в первую очередь, «Хладнокровное убийство» («In Cold Blood») Трумена Капоте (1965), «Ангелы Ада» («Hell's Angels») Хантера Томпсона (1967), «Армии ночи» («The Armies of the Night») Нормана Мейлера (1968), «Электропрохладительный кислотный тест» («The Electric Kool-Aid Acid Test») самого Вулфа (1968), «Бредем к Вифлеему» («Slouching Towards Bethlehem») Джоан Дидион (1968), «Продажа президента» («The Selling of the President») Джо Макгинниса (1969), военные очерки Джона Сэка и Майкла Герра.

11 Об этом см.: [Aucoin 2005].

12 См., например: [Hollowell 1977: 126; Hellmann 1981: 101].

к объективности, ни к субъективности это отношения не имело, а было явлением стилистическим), с другой — многие видели в ней всего лишь трамплин для прыжка в литературу. В начале 1960-х годов было сделано открытие, заключавшееся в том, что в журналистике можно добиться того, чтобы она читалась, «как роман»¹³; в течение следующих десяти лет те, кто сумел должным образом этим открытием воспользоваться, сокрушили литературную иерархию и свергли роман с его пьедестала. Новая журналистика, способная использовать весь диапазон выразительных средств, ассоциирующихся с художественной прозой, заполучила еще и богатейший материал: фантастическую американскую действительность 1960-х годов, от которой отвернулись «настоящие» писатели, пренебрегшие реализмом и обратившиеся к мифу, притче и формальному эксперименту. Новым журналистам оставалось лишь освоить реализм¹⁴, что они и сделали, начав описывать события, а не сообщать о них, использовать диалоги, переключаться между точками зрения и обильно насыщать тексты подробностями¹⁵, для чего требовались небывало кропотливая работа по сбору релевантной информации и полное погружение в тему, в том числе беспрецедентно близкое знакомство со своими «героями».

Осветив современное состояние Новой журналистики, Вулф обращается к ее истории, которая кажется ему не слишком длинной и насыщенной: рассуждая о более или менее отдаленных предшественниках, он находит способы дисквалифицировать каждого из них (недостаточно сбора материала; неправильный сбор материала; маловато диалогов; не разнообразятся точки зрения) и несколько смягчается, лишь добравшись до 1940-х годов, где только и обнаруживает первых «прямых предков» Новой журналистики; в 1950-е она уже существует — а в 1960-е расцветает по-настоящему.

В энергичных рассуждениях Вулфа многое обращает на себя внимание¹⁶, но здесь мы сосредоточимся на одном важном мотиве и одном своеобразном умолчании, предположительно с этим мотивом связанном и навевающим мысли психоаналитического свойства (тем более, что сам Вулф обращается к соответствующей терминологии: «Роман [в 1940-х—начале 1960-х годов] был не просто литературной формой <...> Ему было место в Глоссарии к “Введению в психоанализ”, где-нибудь между Нарциссизмом и Неврозом навязчивых состояний» [Wolfe, Johnson 1973: 7]).

Новая журналистика существует для Вулфа прежде всего в литературном контексте: это литературное в сущности своей явление (реинкарнация реализма), изменившее американскую литературу (потеснив роман); прилага-

13 Так называется один из разделов предисловия.

14 По Вулфу — метод, уникальный по своему воздействию на читателя (писатель, отказывающийся от реализма, подобен инженеру, отказывающемуся от электричества), а в данном случае еще и усиленный «контрактом» между журналистом и аудиторией, предполагающим веру последней в то, что описанное происходило на самом деле.

15 У Вулфа это называется «статусные детали», но для него социальный статус — своего рода идея фикс, поэтому его рассуждения на эту тему могут несколько сбивать с толку: к статусным деталям относится буквально все подряд. По сути, речь идет о фундаментальной для реалистической традиции установке на погружение читателя в текст посредством создания зримого, узнаваемого мира. (При этом одержимость Вулфа социальным статусом можно признать закономерной с точки зрения эволюционной биологии). См.: [Boyd 2009: 139—140].

16 То, например, что относится к истории реализма и его воздействию на читателя. См.: [Харитонов 2020].

тельное «литературный» употребляется в предисловии около двадцати раз. В свете этого крайне удивительно, что Вулф ни разу не использует напрашивающееся словосочетание «литературная журналистика»¹⁷, которое, казалось бы, идеально соответствует тому, что он, — исключительно-де за неимением лучшего и вслед за кем-то неведомым — вынужден называть Новой журналистикой (см.: [Wolfe, Johnson 1973: 23])¹⁸. Проще всего было бы предположить, что это удачное определение попросту не пришло ему в голову, но, кажется, наш сюжет несколько сложнее.

Сегодня литературной журналистикой принято называть восходящую к XVIII веку форму письма, которую один из ведущих ее исследователей определяет как «корпус текстов, которые... читаются как роман или рассказ, но при этом правдивы или претендуют на правдивое отражение феноменального опыта... некая «фактопроза» (faction), с одной стороны, признающая родство с художественной литературой (в традиционном понимании слов «художественная литература»), с другой — претендующая на отражение мира «факта»» [Hartsock 2000: 1]. Исследования литературной журналистики — полноценная, институционализированная¹⁹ область гуманитарных исследований, отдавшая дань исследованиям Новой журналистики (которым она, конечно же, во многом обязана своим существованием) и, что в данном случае существеннее всего, опровергнувшая тезис о ее революционной новизне и поместившая ее в журналистский контекст (во всяком случае, признавая колоссальное значение для нее этого контекста). В работах, посвященных литературной журналистике²⁰, Новая журналистика предстает звеном цепи, частью традиции, а не той беззаконной кометой в кругу расчисленных литературно-публицистических светил, которой силился изобразить ее Вулф. Разумеется, поскольку в начале 1970-х годов этой дисциплины еще не существовало, упрекать Вулфа в незнакомстве с ее положениями и терминологией было бы абсурдно²¹ — но,

17 Это тем более странно, что Вулф однажды подбирается к нему совсем вплотную, упоминая «литературного журналиста», а что такое литературный журналист вне литературной журналистики?

18 К. Роггенкэмп пишет, что определение «новая журналистика» принадлежит М. Арнольду, в 1887 году давшему его «новаторскому, коммерциализированному, сенсационистскому и, прежде всего, драматическому стилю репортажа... Для новой журналистики идеал развлечения был на первом месте, и на ее страницах литературное (драматические, подчас беллетризованные рассказы) безостановочно «танцевало» с журналистским (фактографическим репортажем). <...> В сущности, новая журналистика была куда теснее связана с американской прозой, чем традиционно полагали историки и чем могло бы показаться сегодня большинству читателей» ([Roggenkamp 2005: xii, xiv]).

19 В 2006 году возникла Международная ассоциация для исследований литературной журналистики» (IALJS), устраивающая ежегодные конференции и с 2009 года издающая журнал «Literary Journalism Studies».

20 См., например: [Sims 1990; Connery 1992; Kerrane, Yagoda 1997; Hartsock 2000]. Отечественная наука, кажется, еще не успела толком соотнести это явление с такими известными ей формами, как художественный очерк, документальная литература и проч. Поражающее терминологической прозорливостью название кандидатской диссертации Л.С. Кустовой [Кустова 1969] на деле подразумевает публиковавшиеся в журналах конвенциональные (читай, вымышленные) рассказы.

21 Некоторые из этих положений, впрочем, начали формироваться уже в 1970-е годы, да и терминология не заставила себя ждать (см.: [Hartsock 2000: 8—9, 19]), но Вулф, похоже, не стремился следить за этим процессом и корректировать свои представления. Так, в сборнике, куда вошло около трех десятков интервью, данных Вулфом

как мы постараемся показать, словосочетание «литературная журналистика» в недалеком от современного смысле он наверняка знал и сознательно (а может быть, и бессознательно) не желал употреблять.

В 1937 году преподаватель Университета Миннесоты Э.Х. Форд опубликовал «Библиографию литературной журналистики в Америке» [Ford 1937] с краткой преамбулой, в которой он, по словам другого исследователя, «первым употребил слова *литературная журналистика* в их современном научном значении — значении формы журналистики, а не продукции журналиста, пишущего о литературе» [Sims 2007: 8]. Эту форму журналистики (не им поименованную, но, по всей видимости, им первым осознанную как самоценный предмет исследования) Форд помещает в «сумеречную зону, отделяющую литературу от журналистики», а литературного журналиста называет воплощением связи между литературой и журналистикой, «с разной мерой умения» соединяющего газету с литературой и находящегося на своем месте в «царстве художника» [Ford 1937: i]. Сегодня, продолжает Форд, литературный журналист нужен, как никогда, — чтобы чутьем журналиста уловить быстро меняющиеся аспекты этой динамичной эпохи, а глазом и рукой художника увидеть и собрать материал; не исключено, что будущие литературные титаны нынче пишут для газет или журналов.

Соображения Форда согласуются с соображениями Вулфа по части содержания понятия, но расходятся с ними по части его объема: если Вулф, ратуя за новизну Новой журналистики, отказывается признавать за нею сколь бы то ни было существенное наследие, то Форд называет область литературной журналистики «настолько широкой, что библиография такого рода не может быть ни исчерпывающей, ни строго определительной» [Ibid.]. На шестидесяти с лишним страницах его книги перечисляется написанное шестью с лишним десятками английских и американских авторов, которых Форд делит на юмористов, романистов, рассказчиков, поэтов, эссеистов и критиков. Кто-то из них и сегодня считается литературным журналистом, кто-то нет; широта подхода Форда, наверное, может смутить — однако она, несомненно, более продуктивна и обоснована, чем лукавая избирательность Вулфа, вроде бы не претендующего на глубокое знание предмета, но рассуждающего в самоуверенной манере, на такое намекающей. Глубокое знание предполагало бы, среди прочего, знакомство с книжкой Форда и, пожалуй, несколько менее триумфальное представление о Новой журналистике. Подозревать Вулфа в этом знакомстве, пожалуй, не приходится — но словосочетание «литературная журналистика», знакомство с которым мы, напротив, Вулфу инкриминируем, встречается и в другом источнике, который он знал наверняка. Это колонка Г. Хейса о Новой журналистике, напечатанная в «Esquire» 1 января 1972 года ([Hayes 1972]) — буквально перед тем, как Вулф, отложив карандаш репортера, взялся за историко-теоретическое перо: две его статьи из трех, составивших первый раздел антологии «Новая журналистика», были опубликованы в журнале «New York» в феврале, а третья — в декабре того же года в том же «Esquire» (см.: [Wolfe 1972a; 1972b; 1972c]).

Хейс возглавлял «Esquire» с 1963 по 1973 год и сделал его центром Новой журналистики (см.: [Polsgrove 2001: 196]). Легко предположить, что его не

между 1966 и 1989 годами, он этим представлениям не изменяет и словосочетание «литературная журналистика» не употребляет ни разу, хотя обсуждает Новую журналистику едва ли не с каждым собеседником (см.: [Scura 1990]).

меньше, чем Вулфа, заботили ее процветание и, так сказать, пролиферация — но пролиферация (разрастание ткани животного или организма путем размножения клеток) бывает как физиологической (нормальной), так и патологической (в случае опухоли, например), и, если Вулф бурно радуется успехам и перспективам Новой журналистики, то Хейс рассуждает трезвее, даже несколько прохладно: отметив, что Новая журналистика теперь повсюду, он тут же сетует на то, что определения этой формы по-прежнему не существует. Новых журналистов мало что объединяет, и направление это представляется условным, случайным, а что касается его пресловутой новизны, то она и вовсе иллюзорна: Новая журналистика — это *литературная журналистика*, в которой ничего принципиально (концептуально) нового нет (см.: [Hayes 1972: 12]).

Маловероятно, что Вулф не прочел колонки: а) напечатанной в журнале, которому он был обязан немалой долей своего успеха (см.: [Weingarten 2005: 96]) и в котором, в сущности, оформилось движение, эту карьеру определившее; б) написанной хорошо знакомым ему человеком, во многом за эту карьеру и это движение ответственным; в) этому движению посвященной. Более того, кажется вероятным, что колонка Хейса и подтолкнула Вулфа к тому, чтобы дать Новой журналистике искомое определение, а заодно рассказать о своем видении этого предмета. В своих статьях Вулф на Хейса не ссылается, но от мысли о том, что он с ним полемизирует, отделаться трудно. Также находится объяснение тому, что Вулф не пользуется определением «литературная журналистика», которое Хейс запятнал своим скепсисом. Вулфу явно не хотелось связывать Новую журналистику с чем-то, в чем не было ничего концептуально нового, и его отказ использовать коварную дефиницию вкупе с кружением вокруг нее более всего напоминает вытеснение — защитную реакцию сознания на ситуативно неприемлемое желание²². Таковым представляется возможное желание Вулфа использовать удачную, но обремененную вредным содержанием формулировку, противоречащее той установке, с которой он взялся рассуждать о Новой журналистике в непростое для нее время.

Вытеснение — не единственное психоаналитическое понятие, вспоминающееся в связи с риторическими маневрами Вулфа. «Литературная журналистика» могла не угодить ему не только тем, что ее «уже видели», но и тем, что это была журналистика, пусть и литературная, — ему же хотелось, чтобы Новая журналистика восходила напрямую к литературе и была частью литературного ряда. Сходство между становлением романа и становлением Новой журналистики, пишет Вулф, неслучайно: и в том и в другом случае происходил один и тот же процесс — возникала группа писателей (writers), работавших в презренном (Lower Class) жанре (роман до 1850-х годов, «глянцевая» журналистика до 1960-х) и обнаруживших «радости подробного (detailed) реализма и его таинственные силы» [Wolfe, Johnson 1973: 28]. И те и другие столкнулись с одними и теми же (Вулф настаивает на строгом параллелизме) претензиями: «поверхностность», «эфемерность», «всего лишь развлечение», «нравственная безответственность». «Литературные вестготы» [Wolfe, Johnson 1973: 47] середины XIX столетия опрокинули тогдашнюю литературную иерархию — и то

22 По Ж. Лапланшу и Ж.-Б. Понталису, вытеснение «возникает в тех случаях, когда удовлетворение влечения само по себе приятно, но может стать неприятным при учете других требований» [Лапланш, Понталис 1996: 121]. Не станем, впрочем, исключать и того, что это была своего рода сигнализация, обращенная к Хейсу: «Вызов понят и принят».

же самое потом сделала новая орда вестготов, Новые журналисты. Повторился эпизод литературной истории²³, а журналистика, получается, была практически ни при чем. Это противоречит тому, что мы сегодня знаем об истории литературной журналистики, которую Т. Коннери делит на три периода: 1890-е годы, когда она была представлена в газетах и журналах; 1930-е годы, когда она переместилась из газет в книги (и осталась в журналах); и, наконец, 1960-е годы, когда она вернулась в газеты, оставшись при этом в журналах и книгах (см.: [Connerly 1992: xii—xiii]). Возведение Вулфом Новой журналистики к литературе в обход собственно журналистики кажется несколько наивным — или, если угодно, инфантильным. Оно и походит на желание ребенка заменить своих реальных, «обыкновенных» родителей на более авантажных, о котором говорит в «Семейном романе невротиков» (1909) З. Фрейд:

Следующая ступень развития этого начинающегося отчуждения от родителей, редко вспоминаемая осознанно, но почти всегда демонстрируемая психоанализом, может быть названа *семейным романом невротиков*. Ибо непосредственно к сущности невроза, а также к любому высокому дарованию относится совершенно особая работа фантазии, которая проявляется прежде всего в детских играх и которая теперь, начиная приблизительно с периода, предшествующего половому созреванию, овладевает темой семейных отношений. Характерным примером этой особой работы фантазии является известный «сон наяву», который долго сохраняется и после достижения половой зрелости. Точное наблюдение этих снов наяву показывает, что они служат осуществлению желаний, исправлению жизни и преследуют главным образом две цели: эротическую и *честолюбивую* (курсив мой. — Д.Х.) (за которой, однако, в основном тоже стоит эротическая). Фантазия ребенка в указанное время занята задачей избавиться от презираемых родителей и заменить их, как правило, на таких, которые занимали бы более высокое социальное положение. При этом используется случайное совпадение с реальными событиями (знакомство с хозяином замка или владельцем поместья в сельской местности, с князьями в городе). Эти случайные события пробуждают зависть ребенка, которая затем находит выражение в фантазии, заменяющей обоих родителей более знатными. Техника разработки таких фантазий, которые, разумеется, в это время осознаны, определяются способностями ребенка и материалом, находящимся в его распоряжении. Речь идет и о том, были ли эти фантазии выработаны с большим или с меньшим старанием смягчить реальность. Эта фаза достигается в период, когда ребенок еще не обладает знанием сексуальных предпосылок своего происхождения [Фрейд 1995: 135].

Затем Фрейд переходит к сексуальной фазе семейного романа, предполагающей познание ребенком половых процессов и склонность «рисовать себе эротические ситуации и отношения, движущей силой чего выступает желание поместить мать, предмет высшего сексуального любопытства, в ситуацию тайной измены и тайных любовных отношений» [Фрейд 1995: 136]. С помощью таких выдумок родившиеся поздно дети лишают предшественников их превосходства, считая их (в отличие от себя) незаконными. Фрейд призывает не видеть в фантазиях такого рода вероломства и неблагодарности: анализ самой частой из них — замены родителей или только отца более замечательными людьми —

23 Критик верно отметил, что исторический экскурс Вулфа читается как рассказ о том, «как [тот с друзьями творил] литературную историю» (цит. по: [Hollowell 1977: 50]).

показывает, что «новые» родители щедро наделяются чертами настоящих, которые таким образом не унижаются, а возвышаются:

Да, все стремление заменить настоящего отца более знатным есть лишь выражение тоски ребенка по утраченным счастливым временам, когда его отец казался ему самым благородным и самым сильным мужчиной, а мать — самой милой и самой красивой женщиной. Он отворачивается от отца, которого знает теперь, к тому, в которого верил в раннем детстве, и фантазия — это, собственно, лишь выражение сожаления о том, что то счастливое время прошло [Фрейд 1995: 136].

Тут можно увидеть и желание Вулфа придать Новой журналистике авторитетности, вписав ее непосредственно в историю литературы (заменяв настоящих родителей, литературную журналистику, вымышленными — изящной словесностью), и намерение представить ее более оригинальной, чем она была, «де-легитимизировав» предшественников (показав, что одна лишь Новая журналистика происходит от матери-литературы законно²⁴), и зачарованность журналистикой «старой» (отцом, некогда казавшимся самым сильным и благородным), с которой в конце 1950-х годов началась его карьера²⁵.

II

Мотив невроза возникает и в другом связанном с Вулфом сюжете. В его первой биографии ему ставится в заслугу то, что он «избавил [журналистику] от ее неврозов и от комплекса неполноценности, одолевавшего ее деятелей» [McKeen 1998: 136]. Под этим комплексом следует понимать то болезненное ощущение вторичности журналистики по отношению к литературе и навязчивое желание журналистику «преодолеть», приобщившись таким образом к изящной словесности, которые Вулф в своем предисловии-манифесте диагностирует у своих собратьев по перу и считает устраненными Новой журналистикой. Как и все прочие утверждения, сделанные Вулфом в качестве «продюсера», это следует воспринимать *cum grano salis*, однако едва ли приходится сомневаться в том, что Новая журналистика существенно изменила воззрения на профессию и предоставляемые ею возможности — как собственно творческие, так и репутационно-карьерные. «До недавних пор, — писал исследователь в 1981 году, — расхожее представление о репортере в нашей культуре могло привести на ум полуночный кинематографический образ молодого красавца с притороченной к шляпе пресс-карточкой из картин тридцатых годов» [Hol-

24 Отметим, что один из критиков Новой журналистики, Дуайт Макдональд, в 1965 назвал ее «ублюдочной (bastard) формой, угождающей и нашим и вашим», то есть эксплуатирующей как доверие к журналистике, так и художественную вольность прозы (см.: Macdonald 1965: 223)].

25 «Видит Бог, у меня и в мыслях не было ничего нового, тем более чего-то литературного, когда я получил свою первую газетную работу. Я страстно и противоестественно жаждал совсем иного. Чикаго, 1928 год — вот была общая идея... Пьяные репортеры на карнизе "News", мочащиеся на рассвете в реку Чикаго... Ночи в сыском бюро — в моих дневных грезах о газетной жизни всегда была ночь. Днем репортеры не работали. Мне был нужен весь фильм, без изъятий. <...> [В] 1957 году я был в тисках болезни нашего времени, при которой больной испытывает непреодолимое желание попробовать "настоящей жизни". И я пошел работать в газеты» [Wolfe, Johnson 1973: 3].

lowell 1977: 48]²⁶. Обыкновенному американцу, продолжал он, журналист может представляться и в менее эффектном свете — работающим профессионалом, остающимся безымянной частью огромной организации, производящей новости; на каждого репортера, сделавшего себе имя, приходится тысячи трудяг, не привлекающих внимания общественности. Да, в последние годы образ журналиста меняется, газетчика теснит симпатичный телеведущий, и все же мы не часто видим в репортерах литераторов, а звездами они становятся редко²⁷. Но начиная с 1960-х годов Новые журналисты — это часть авангарда, меняющего представления о журналисте; Том Вулф, Трумен Капоте, Норман Мейлер и еще несколько человек вошли в мир звезд, обыкновенно предназначенный киноидолам и политикам, — во многом благодаря Вулфу, ставшему частью «мифа о знаменитостях», которым проникнуто все общество: его колоритный публичный образ способствовал внедрению «авторского» принципа (по аналогии с кинематографом) в газетную и журнальную работу. Публичность сделалась важным фактором профессиональной деятельности, и удачливый «несочинитель» («неизмыслитель»?) пожинал ее плоды: ток-шоу, конференции, мастер-классы, преподавание в университетах, не говоря уже о гонорарах и договорах. К середине шестидесятых Новые журналисты получили отчетливо литературное признание, то, что ими писалось, имело литературный вес — и это способствовало дестигматизации *nonfiction* (см.: [Hollowell 1977: 49, 50–51, 55, 58, 59]). Современную литературу, как и современную журналистику, невозможно вообразить вне социокультурных достижений Вулфа со товарищи, и говорить о каком бы то ни было комплексе неполноценности, действительно, уже не приходится²⁸. А что же неврозы?

Автор процитированной биографии Вулфа не поясняет, что именно он подразумевает под ними, но возможность предположить, что может скрываться за этой фигурой речи, у нас есть. В истории американской журналистики прослеживается длительный и, вероятно, неразрешимый конфликт между двумя несовместными установками, одно из следствий которого можно описать как индивидуальный и культурный кризис, отчасти подобный неврозу навязчивых состояний²⁹. Это конфликт между двумя моделями журналистики, первая из которых зиждется на «рассказе» (story), а вторая — на «информации» (information)³⁰. Его также можно определить как конфликт между тяготением к «повествовательности» (или литературности) и требованием «объективности».

По словам одного исследователя, если бы американская журналистика была религией, то объективность была бы ее верховным божеством; по словам другого, объективность представляет собою ключевую концепцию в исследо-

26 По-видимому, примерно такой образ и ассоциировался у Вулфа со «старой» журналистикой в несколько идеализированном ее варианте. О том, как Голливуд трактовал эту профессию, см.: [Ehrlich 2006].

27 О «культе репортера в Америке 1890-х годов» см. соответствующую главу в: [Roggenkamp 2005].

28 См., например: [Weingarten 2005: 293].

29 См.: «В наиболее типичной своей форме этот психический конфликт выражается в так называемых навязчивых симптомах (навязчивые идеи, понуждение к нежелательным действиям, борьба с этими мыслями и наклонностями, заклинательные обряды) и в таком способе мысли, при котором господствует переживание одного и того же сомнения, раскаяния и пр., а в результате возникает торможение мыслей и действий» [Лапланш, Понталис 1996: 258].

30 Об этом см. в: [Schudson 1978: 88–90].

ваниях журналистики, медиа и коммуникации (см.: [Mindich 1998: 1; Maras 2013: 2]). Это, разумеется, не значит, что она существовала испокон веков, имела некое идеальное определение, не вызывала споров и противодействия. То обстоятельство, что идея объективности стала неотъемлемой от института журналистики (но никак не тождественна ему), не означает, что она была присуща ему имманентно или органически.

Американская журналистика, история которой начинается в 1690 году³¹, долгое время не знала объективности, понимаемой Д. Майндиком как сумма следующих слагаемых: независимость, внепартийность, «перевернутая пирамида», фактичность и уравниловка (см.: [Mindich 1998: 1—2]). До 1830-х годов газеты в основном были недешевыми и партийными (федералистскими и республиканскими), руководствовались соответствующими интересами и обращались к узкой аудитории. «Копеечная пресса», первой представительницей которой стала «The Sun» (1833—1950), была доступнее и имела в виду куда более широкую публику, которой предлагала новости, тематически и идеологически отдаленные от политически-экономических забот партийных изданий и, что особенно существенно, основанные на фактах. Фактичность упрочилась, когда журналистика отступилась от религиозной парадигмы³² в пользу парадигмы позитивистской, во многом определившей физиономию второй половины XIX столетия. В 1840-е годы телеграф упростил не только распространение сведений, но и их верификацию, а также потребовал словесной экономии: передача информации стоила дорого; так возникла газетная подводка, суммирующая все (предположительно) главное в тексте. В 1860-е годы появилась «перевернутая пирамида», предполагавшая сообщение информации в соответствии с формулой: «Кто? Что? Как? Где? Когда?» Вскоре она сделалась стандартом: «рассказ» с тех пор не приветствовался, подчинялся «информации», сводился к фактам, изложенным в строгой последовательности. Эта формула преобладала в течение по меньшей мере ста лет и «широко использовалась» еще в конце 1990-х годов (см.: [Mindich 1998: 65]). В 1880—1890-е годы объективность была осознана как основа профессиональной этики репортера и начала делаться нормой; в 1911-м она впервые упоминается в учебнике по журналистике, а в 1920—1930-е становится вполне сформулированным идеалом (см.: [Maras 2013: 47—48, 52]).

«Объективизация» американской журналистики предполагала, среди прочего, подавление в ней повествовательного начала, считавшегося противоречащим принципам лаконичности, беспристрастности, достоверности и значимости. История литературной журналистики говорит о том, что подавление это успехом не увенчалось. Вернемся к периодизации, предложенной Коннери: согласно ей, литературная журналистика возникает в конце XIX века — тогда же, когда объективность ложится в основу репортерской этики, — бытует в газетах и журналах³³, а затем, в 1930-е годы, когда объективность уже тор-

31 О первой американской газете см., например: [Sloan, Williams 1994: 2—10].

32 О том, чем американская журналистика была религиозной парадигме обязана, см.: [Nord 2001: 31—64].

33 «Эстетика новой журналистики нашла благодатную почву для воспроизводства в Нью-Йорке 1890-х годов <...> Газеты “вытесняли книги” с литературного рынка конца девятнадцатого века... Новая журналистика присваивала популярные литературные жанры, чтобы обрамлять новости для читателей. Репортеры и редакторы переплывали текущие события в рассказы, сплетенные с привычными мотивами “уток”,

жествует, перемещается (вытесняется) в книги. Но Коннери не утверждает, что литературная журналистика вдруг родилась в конце XIX века: тогда лишь накопилась некая критическая ее масса³⁴; он говорит, что требуется внимательнее приглядеться к периодике середины того столетия. Сейчас, впрочем, совершенно ясно, что не следует ограничиваться и этим периодом.

Знакомство с обзорными работами, посвященными истории американской журналистики³⁵, позволяет предположить, что объем журналистики, которую можно было бы на тех или иных основаниях сблизить с той, которая сегодня классифицируется как литературная, поистине колоссален — настолько, что можно, кажется, оспорить такое представление о соотношении литературной журналистики с журналистикой «объективной», согласно которому первая есть ущербный вариант второй. Можно также оспорить и такое представление об «объективной» журналистике, согласно которому она обязана своей «нормальностью» не столько ряду культурных, экономических и политических обстоятельств (которые могли быть иными), сколько некоему естественному превосходству над журналистикой «необъективной». Это представление можно описать следующим образом: «объективизация» журналистики представляла собою приближение журналистики к своей природе (по которой она должна сообщать неискаженные факты) и, соответственно, подавление модели «рассказа», этой природе противоречащей (нацеленной на развлечение и манипуляцию). Но такая формулировка кажется ошибочной.

В своей недавней работе под названием «Литературная журналистика и эстетика опыта» Хартсок указывает на то, что «объективная» журналистика и ее главные фигуры — подводка, суммирующая содержание материала, и перевернутая пирамида — были во многом порождены позитивистской парадигмой и, соответственно, почитались служащими делу науки (познанию мира), что и способствовало их утверждению в качестве профессионального стандарта. Но в свете достижений *современной* науки следует признать, что «объективная» журналистика отнюдь не была «научна», поскольку методологически противоречила тому, как сознание человека, собственно говоря, познает мир (см.: [Hartsock 2016: 21]). Гегемония «информационной» модели возникла на ложном основании, поскольку отвергала нарратив, на котором основыва-

научных и путевых приключений, мистических и детективных повестей, исторических романов... Производившееся репортерами очень походило на прозу (fiction), читалось как проза и развлекало как проза, но на самом деле, утверждали они, было лучше прозы, поскольку, в конце концов, было “настоящим”... Тысячи и тысячи людей каждый день читали газетные повествования (narratives); сравнительно немногие читали художественную словесность с той же регулярностью. Иными словами, для великого множества американцев чаще всего встречавшейся им художественной словесностью были рассказы, печатавшиеся в газетах. На облик литературной истории неизбежно влияло то, что читала массовая аудитория. По сути, очертания литературному рынку придавал постоянный, динамичный диалог между художественной словесностью и периодической культурой конца девятнадцатого века — периодической культурой, включавшей и журналы, и газеты <...> [Н]овая журналистика постепенно стала общенациональным явлением, охватившим несколько десятилетий конца девятнадцатого и начала двадцатого веков» [Roggenkamp 2005: xiv, xv—xvi, xvii].

34 И, добавим от имени Д. Хартсока, впервые стала обсуждаться в критике сама возможность журналистики быть литературной, см.: [Hartsock 2000: 23].

35 См., например: [Sloan, Williams 1994; Humphrey 1996; Huntzicker 1999; Smythe 2003; Teel 2006; McPherson 2006].

ется модель «рассказа» — то есть вся литературная журналистика. Повествование задействует воображение читателя, пишет Хартсок, и множатся научные аргументы в пользу представления о том, что наш мозг познает мир посредством историй: «[Э]то потому, что мозг, как отмечает Э.О. Уилсон, “создает истории, чтобы фильтровать и осмысливать поток информации, который обрушивается на нас каждый день”» [Ibid.: 19]. Далее Хартсок ссылается на Б. Бойда, автора известной биографии В. Набокова и монументального исследования «Происхождение историй: эволюция, когниция и вымысел» (2008), который утверждает, что искусство рассказа развивалось как часть навыков, необходимых для выживания нашего вида: рассказы транслируют «социальное знание» (в том числе о потенциальных угрозах и защите от них), передают через поколения и границы опыт, помогающий взаимодействовать с окружающими, принимать решения и так далее. Нам не приходится учиться нарративу, поскольку нарратив есть наш способ понимания событий [Ibid.: 21].

Наконец, Хартсок обращается к когнитивной психологии; исследователи, пишет он, обнаружили, что на читателей нарратива сильнее действует традиционное повествование, чем отпочковавшаяся от него «дискурсивная экспозиция» вроде перевернутой пирамиды. Нарративы запоминаются в два раза лучше «экспозиций» и читаются в два раза быстрее, к тому же воспринимаются как более «реальные» — происходит психологическое «перемещение» читателя в пространство рассказа. (Перемещение это определяется как «интеграционное объединение внимания, зрительных образов и чувств вокруг событий рассказа» [Ibid.: 19].) Нейронаучные изыскания показали, что чем реалистичнее рассказ, тем активнее мозг на него отзывается; эстетическое содержание способствует «перемещению»; мозг предназначен для рассказывания историй, и повествовательный дискурс воздействует на воображение так, как дискурс «объективированный» воздействовать не может [Ibid.: 21].

В таком случае можно предположить, что требование «объективности» (понимаемой как отказ от повествовательности) противоречит природе не только журналистики, но человеческой коммуникации как таковой, тогда как «литературность» (понимаемая как установка на повествование) ее природе вполне соответствует. Тогда литературная журналистика предстанет явлением куда более естественным, чем журналистика «объективная», которая, напротив, покажется аномалией. Тем не менее исторически в доминирующем положении оказалась именно аномалия, нормальное же тяготение к повествовательности институционально подавлялось. Из этого парадокса в американской журналистике и могло возникнуть нечто подобное неврозу, условия для которого стали складываться в 1830-х годах и сложились к 1890-м, когда, по М. Шадсону, существовали две журналистики, «информационная» и «рассказывающая»³⁶. Хартсок полагает, что литературная журналистика возникла в те годы как реакция на объективизацию новостей, осуществляемую «информационной» моделью, и стала попыткой разрешить «эпистемологический кризис субъективности» [Hartsock 2000: 41, 51]. «Объективная» журналистика отчуждала читателя от опыта (переживания) мира, давая ему лишь информацию о нем: «Фактический (factual), или информационный, новостной стиль отделил индивидуальную

36 См.: [Schudson 1978: 89]. По Д. Кэмпбеллу, в 1897 году столкнулись три «соперничавшие и несовместные» парадигмы: «желтая», «объективная» и «самая эксцентричная из трех» — литературная (см.: [Campbell 2006: 5—6]).

субъективность от того, что превратилось в отдаленный объект» [Hartsock 2000: 56]. Литературная журналистика призвана преодолевать разрыв между субъективностями, между субъектом и объектом, между автором, читателем и предметом повествования; «объективная» журналистика расширяет этот разрыв (и то же самое делает желтая журналистика, вызывающая у читателя сильные эмоции вместо сочувствия и понимания). Претендуя на объяснение происходящего, она на деле препятствует его объяснению, а нужда в этом объяснении, естественно, усиливается во времена кризисов и перемен. Таким временем в Америке и были 1890-е годы³⁷. Журналисты попали в конфликт между двумя моделями (см.: [Hartsock 2000: 42, 57—59, 131, 167, 191—192]); институциональную победу в этом конфликте одерживала та, которую, вероятно, следует признать и вполне противоестественной, и не вполне дееспособной.

«Невротический» результат этого обстоятельства можно увидеть в 1950-х годах — периоде истории американской журналистики, отмеченном «травмой и виной» [Maras 2013: 133]: ведя свою бурную антикоммунистическую деятельность, сенатор Д. Маккарти пытался манипулировать прессой, и преобладание объективистской догмы играло ему на руку³⁸. Стремление передавать «только факты» легко оборачивалось запретом на всякую «интерпретацию», а любая реплика сенатора США считалась «новостью» — и Маккарти пользовался тем, что многие журналисты считали возможным или должным без комментариев транслировать его выпады, какими бы абсурдными они ни казались тем, кто не разделял его представлений: «Репортеры так боялись, что в написанное ими проскользнет субъективность, что не включали, скажем, в свои статьи того факта, что то или иное обвинение было пятым, или десятым, или пятидесятым беспочвенным обвинением, сделанным Маккарти за неделю» [Streitmatter 2012: 145]. Тогда объективность в глазах многих стала «частью проблемы, а не решения» [Maras 2013: 3]; впереди был уже полноценный кризис доверия 1960-х годов, закономерно совпавший с третьим этапом развития литературной журналистики по Коннери, когда она вернулась в газеты. Случилось это во многом благодаря Вулфу. Но Вулф не начинал тем стилистическим революционером и реформатором, которым вошел в историю³⁹. Подобие невроза, вызванное конфликтом между повествовательной и антиповествовательной установками, стремлением сокращать разрыв между субъективностями и необходимостью волей-неволей этот разрыв расширять, «объективируя» материал даже тогда, когда без этого теоретически можно было бы попробовать обойтись, тяготело над ним так же, как над множеством его коллег. Кажется, что его литературные наклонности и притязания были выражены много ярче, чем у большинства из них, тогда как возможностей их осуществить (а также понимания того, как это в принципе можно было бы сделать, оставаясь журналистом) у него было лишь немногим больше (см.: [McKeen 1998: 19, 20]). Это не могло не обернуться неким функциональным расстройством. Будущий исцелитель американской журналистики должен был исцелиться сам.

37 Такими же были 1930-е и 1960-е; для Хартсока очевидна связь между социальной трансформацией, вызываемым ею эпистемологическим кризисом и оживлением литературной журналистики в ответ на него.

38 Об отношениях Маккарти с прессой см., например: [Bayley 1982].

39 Об этом см.: [Hollowell 1977: 130, 134; Kallan 1979; Hellmann 1981: 105; Anderson 1987: 8—47].

III

В предисловии к первому сборнику своих очерков [Wolfe 1965] Вулф рассказывает о том, как писал «Конфетнораскрашенную апельсинолепестковую обтекаемую малютку» — жанрообразующий текст Новой журналистики, давший сборнику название, а Вулфу — ключ к прославившему его и сыгравшему столь важную терапевтическую роль методу. Все началось с того, что в 1962 году он по заданию газеты «New York Herald Tribune» отправился писать о выставке модифицированных автомобилей («Hot Rod & Custom Car») и написал «точь-в-точь такую статью, которая могла бы появиться в любой сомнамбулической тотемной американской газете» [Wolfe 1965: ix]⁴⁰. Вулф описал юношу, создавшего мотоцикл, уподобленный золотому аллигатору, и катавшего на нем по Нью-Йорку в соответствующем облачении (золото, чешуя). Описание это было вполне объективирующим; читателям «тотемных» газет нужна была мягкая насмешка над такими персонажами, говорившая: «не беспокойтесь, этих людей как бы и не существует» [Ibid.: x]. Попытки сблизить субъективности, объяснить это явление Вулф не предпринял — при том что знал, что все это время у него была в голове другая история, «настоящая история шоу “Hot Rod & Custom Car”, но [он] не знал, что с нею делать. Она была вне системы идей, с которой [он] привык работать...» [Ibid.: xi]. Это была история о новом искусстве и новых художниках; о новой культуре, требовавшей понимания. Вулф испытал на себе эпистемологический кризис; теперь его нужно было преодолеть. Вскоре он предложил эту тему «Esquire» и отправился в Калифорнию, где соприкоснулся с барочно-примитивистско-подростковым миром модифицированных автомобилей теснее и отнесся к нему внимательнее. Из этого соприкосновения в конце концов получился тот самый очерк, но рождался он в муках. Вулф вернулся в Нью-Йорк и сначала просто «сидел, беспокоясь (worrying)» насчет этого всего: «Я с большим трудом разбирался (analyzing) в том, с чем связался» [Ibid.: xii]. К тому времени «Esquire» уже требовал от него статьи; отчаявшись, Вулф сообщил редактору, Б. Добеллу, что ничего не получается. Тот попросил Вулфа просто собрать воедино все наброски и прислать в редакцию, чтобы статью написал другой человек. В 8 часов вечера Вулф сел за машинку, напечатал слова «Дорогой Байрон» и начал сочинять уже не статью, а письмо о том, что увидел в Калифорнии и как это воспринял:

Я просто начал все это записывать, и спустя два часа, что я печатал, как сумасшедший, я почувствовал, что что-то происходит. К полуночи эта записка Байрону была длиной уже в двадцать страниц, а я все еще печатал, как маньяк. Часа в два ночи или около того я включил WABC, радиостанцию, где ночь напролет играет рок-н-ролл, и сделался еще немного маниакальнее. Я закончил записку около 6.15 утра, и к тому времени она была длиной в сорок девять страниц. Я отвез ее в «Esquire»... Около четырех часов мне позвонил Байрон Добелл. Он сказал, что они уберут «Дорогой Байрон» из начала записки, а остальное напечатают [Ibid.].

Семь лет спустя, в статье о зарождении Новой журналистики, вошедшей в предисловие к антологии 1973 года, Вулф вернется к этой истории, подчеркнув

40 Тотемную газету, пишет Вулф, покупают не для того, чтобы читать, а просто для того, чтобы ею располагать, так как она подкрепляет удобное покупателю представление о мире.

воздавший его аффект, и когда пациент по мере возможности подробно описывал это событие и выражал аффект словами. Воспоминания, лишённые аффекта, почти никогда не бывают действенными; психический процесс, который развивался первоначально, нужно воспроизвести как можно ярче, довести до *status nascendi* и затем «выговорить» [Фрейд, Брейер 2005: 20].

Прочтя «записку» Вулфа, Добелл понял, что очерк написан — хотя сам Вулф этого не понял (см.: [Weingarten 2005: 94]): как и полагается терапевту, редактор расслышал в спонтанном монологе «пациента» скрытое в нем реальное содержание и сделал его «пациенту» доступным. Увидев свой очерк опубликованным, разрешив свою личную проблему, Вулф способствовал разрешению проблемы сверхличной, культурной: во многом благодаря его усилиям американская журналистика без стеснения, в полный голос заговорила на одном языке с литературой — то вступая с нею в спор, то соглашаясь, то высказываясь о своем.

*

1973 год, пишет А. Киллен, оказался рубежом, ознаменовавшим колоссальные перемены в американской культурной, общественной и политической жизни (см.: [Killen 2006: 3]). Поражение во Вьетнамской войне, Уотергейтский скандал и нефтяной кризис потрясли страну до оснований, обусловив «глубоко шизофренический момент». В этом году по-настоящему закончились 1960-е и началась эпоха, «вошедшая в исторический лексикон едва ли не синонимом слабости, растерянности и беспокойства» [Killen 2006: 2]. Это был год неуверенности и дезориентированности и в то же время — прорывов и новых возможностей; утопически-либеральный дух политики 1960-х угас, но культурная революция продолжалась. Модернизм уступал сцену постмодернизму; менялось мировоззрение и самоощущение, что отразилось, среди прочего, в знаменитом определении этого периода, принадлежащем тому же Вулфу: «Десятилетие Я» («The Me Decade»).

Публикация антологии «Новая журналистика» встраивается в эту парадигму. В ней подводился известный итог 1960-м годам, стремительно преобразившийся, драматически насыщенный социокультурный ландшафт которых был раздольем для репортера; Вулф не без оснований утверждал, что Новые журналисты коснулись едва ли не каждого существенного предмета того времени (войны во Вьетнаме, политической жизни, космической программы, контркультуры, газеты «New York Times», Уолл-стрит, «Черных пантер»...)⁴³. При этом несколько вошедших в антологию текстов были написаны уже в 1970-е: прощаясь с одной эпохой, она заглядывала в другую. Кажется, наиболее характерен в этом смысле пример Хантера Томпсона, представленного в антологии фрагментом из книги «Ангелы Ада: Странная и ужасная сага» (1967) и очерком «Кентуккийское дерби упадочно и порочно» (1970). Первый текст — это еще Новая журналистика, пусть и в крайне субъективном ее вари-

43 В том же, 1973 году объективность впервые возникла в кодексе Общества профессиональных журналистов. Это тоже можно считать одним из итогов 1960-х годов, поколебавших позиции объективности, которые пришлось укреплять. Она продержалась в кодексе до 1996 года, когда ее заменили требованием «искать правду и сообщать (report) ее» [Maras 2013: 16].

анте; второй положил начало пресловутому гонзо⁴⁴ — стилю, в котором не осталось места никаким журналистским конвенциям, в том числе главной, предполагающей надежность повествователя⁴⁵, и который, наверное, можно считать своего рода перерождением Новой журналистики, по большому счету, закончившейся вместе с шестидесятыми годами. Томпсон — рассказчик принципиально и демонстративно ненадежный, нередко пребывающий в состоянии измененного сознания, охваченный гневом, страхом, паранойей. Эту манеру он воплощал не менее полно и ярко, чем Вулф — свою; он так же ассоциируется с гонзо, как Вулф — с Новой журналистикой, и, кажется, так же характерен для «похмельных» 1970-х годов, как для «опьяненных» 1960-х Вулф⁴⁶. Это, как и отношения Вулфа с Томпсоном, а Новой журналистики с гонзо — отдельная тема; скажем лишь, что общего тут больше, чем может показаться на первый взгляд, и неспроста лишь Томпсон и Вулф фигурируют в антологии «Новая журналистика» дважды.

Невысоко ставя Вулфа, М. Дикстин откровенно предпочитает ему Томпсона, который «щеголял одним из немногих оригинальных прозаических стилей последних лет» [Dickstein 1977: 133], — стилем, едва ли не состоявшим из оскорблений, нападок и обличения. Оригинальность эта, впрочем, не отрицает того обстоятельства, что в стиле Томпсона можно различить весьма почтенный пласт: из литературных параллелей к нему называли не только Селина (как делает сам Дикстин), но и, скажем, Рабле (см.: [McEneaney 2016: 93; Stuntz 2002]), а в том, что касается журналистики, красочная манера Томпсона звучно перекликается с национальной традицией, в которой всегда находилось место ангажированности, пристрастности, «утке», фальсификации, грубости, агрессии, рискованному подходу, экс- и эгоцентричности — всему тому, что (слишком) легко обнаружить у автора «Страха и отвращения в Лас-Вегасе» (1971). Резко противопоставлять гонзо Новой журналистике было бы неверно; напротив, стоит приглядеться к обстоятельствам написания «Кентуккийского дерби...», кажущимся аналогичными тем, в которых была написана «Конфетно-раскрашенная апельсиннолепестковая обтекаемая малютка» (см.: [McKeen 2008: 148–149]). Томпсону не раз случалось переступать границу, отделяющую «сокращение разрыва между субъективностями» от «объективизации», то есть замыкаться в своей субъективности и одаривать читателя исключительно ею, тогда как Вулф не забывал о субъективной, эмоциональной жизни своих героев (см.: [Wolfe, Johnson 1973: 21, 32]). Тем не менее Томпсон и Вулф двигались в одном направлении, просто Томпсон пошел дальше — туда, куда Вулф и не собирался. Раскрепощение журналистики, освобождение ее от гнета «объективности» он довел до предела, до крайности, для описания которой была бы пригодна метафора не невроза уже, а психоза: если первый, как писал в статье «Невроз и психоз» (1924) основатель психоанализа, является конфликтом между «Я» и «Оно», то второй есть аналогичный исход такого нарушения во взаимоотношениях между «Я» и внешним миром.

44 Об этом см.: [McEneaney 2016: 68].

45 Сам Томпсон довольно точно назвал это сочинение «классикой безответственной журналистики» [McKeen 2008: 149].

46 Не случайно Вулф так жадно впитывал головокружительное обновление американской действительности в это десятилетие, а темой Томпсона стала смерть «американской мечты», время которой при желании устанавливается на его излете. См., например: [Witcover 1997].

Библиография / References

- [Вулф 1996] — Вулф Т. Электропрохладительный кислотный тест. СПб.: Амфора, 1996. (Wolfe T. The Electric Kool-Aid Acid Test. Saint Petersburg, 1996. — In Russ.)
- [Вулф 2001] — Вулф Т. Костры амбиций: В 2 т. М.: Иностранка, Б.С.Г.-Пресс, 2001. (Wolfe T. The Bonfire of the Vanities. Moscow, 2001. — In Russ.)
- [Вулф 2006а] — Вулф Т. Мужчина в полный рост. СПб.: Амфора, 2006. (Wolfe T. A Man in Full. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.)
- [Вулф 2006б] — Вулф Т. Я — Шарлотта Симмонс. СПб.: Амфора, 2006. (Wolfe T. I Am Charlotte Simmons. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.)
- [Вулф 2006в] — Вулф Т. Битва за космос. СПб.: Амфора, 2006. (Wolfe T. The Right Stuff. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.)
- [Вулф 2007] — Вулф Т. Конфетнораскрашенная апельсинолепестковая обтекаемая малютка. СПб.: Амфора, 2007. (Wolfe T. The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby. Saint Petersburg, 2007. — In Russ.)
- [Вулф 2008] — Вулф Т. Новая журналистика и антология Новой журналистики. СПб.: Амфора, 2008. (Wolfe T. The New Journalism. Saint Petersburg, 2008. — In Russ.)
- [Вулф 2014] — Вулф Т. Голос крови. М.: Эксмо, 2014. (Wolfe T. Back to Blood. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Кустова 1969] — Кустова Л.С. Литературная журналистика США и основные тенденции развития современной журнальной новеллы: на материалах журналов «Сатердей ивнинг пост», «Нью-Йоркер», «Космополитен» и «Эсквайр» 1963—67 годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.00.00. М.: МГУ, 1969. (Kustova L. S. Literaturnaya zhurnalistika USA i osnovnyye tendentsii razvitiya sovremennoy zhurnal'noy novelly: na materialakh zhurnalov «Saturday Evening Post», «New Yorker», «Cosmopolitan» i «Esquire» 1963—67 godov. Moscow, 1969.)
- [Лапланш, Понталис 1996] — Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу / Пер. с франц. Н.С. Автономовой. М.: Высшая школа, 1996. (Laplanche J., Pontalis J.-B. Vocabulaire de psychoanalyse. Moscow, 1996. — In Russ.)
- [Ротенберг 1983] — Ротенберг Т.А. «Новый журнализм» как явление литературной жизни США 60-х — начала 80-х годов XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. М.: МГУ, 1983. (Rotenberg T.A. «Novyy zhurnalizm» kak yavleniye literaturnoy zhizni USA 60-kh — nachala 80-kh godov XX veka. Moscow, 1983.)
- [Фрейд 1995] — Фрейд З. Семейный роман невротиков // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 135—138. (Freud S. Die Familienromane der Neurotiker // Freud S. Der Dichter und das Phantasieren. Moscow, 1995. — In Russ.)
- [Фрейд, Брейер 2005] — Фрейд З., Брейер Й. Предупреждение. О психическом механизме истерических феноменов // Фрейд З. Собр. соч.: В 26 т. СПб.: ВЕИП, 2005. Т. 1. (Freud S., Breuer J. Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene. Vorläufige Mittheilung // Freud S. Sobr. soch.: In 26 vols. Saint Petersburg, 2005. Vol. 1. — In Russ.)
- [Харитонов 2020] — Харитонов Д.В. Дискурс правды: Новая журналистика и роман // Новый филологический вестник. 2020. Т. 52. № 1. С. 250—264. (Kharitonov D. V. Diskurs pravdy: Novaya zhurnalistika i roman // Novyy filologicheskii vestnik. 2020. Vol. 52. № 1. P. 250—264.)
- [Anderson 1987] — Anderson C. Style as Argument: Contemporary American Nonfiction. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987. (Aucoin 2005) — Aucoin J.L. The Evolution of American Investigative Journalism. Columbia: University of Missouri Press, 2005. (Bayley 1982) — Bayley E.R. Joe McCarthy and the Press. Madison: University of Wisconsin Press, 1982. (Bloom 2001) — Tom Wolfe / Ed. by H. Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. (Boyd 2009) — Boyd B. On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction. Cambridge: Harvard University Press, 2009. (Bryan 1974) — Bryan J. The Psychological Structure of The Catcher in the Rye // PMLA. 1974. Vol. 89. № 5. P. 1073. (Campbell 2006) — Campbell W.J. The Year That Defined American Journalism: 1987 and the Clash of Paradigms. New York: Routledge, 2006. (Connery 1992) — A Sourcebook of American Literary Journalism / Ed. by T.B. Connery. Westport: Greenwood Press, 1992. (Dickstein 1977) — Dickstein M. Gates of Eden: American Culture in the Sixties. New York: Basic Books, 1977.

- [Ehrlich 2006] — *Ehrlich M.C.* Journalism in the Movies. Urbana: University of Illinois Press, 2006.
- [Fishwick 1975] — *New Journalism* / Ed. by M. Fishwick. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1975.
- [Flippen 1974] — *Flippen C.L.* Liberating the Media: The New Journalism. Washington, D.C.: Acropolis Books, 1974.
- [Ford 1937] — *Ford E.H.* A Bibliography of Literary Journalism in America. Minneapolis: Burgess Publishing, 1937.
- [Frus 1994] — *Frus P.* The Politics and Poetics of Journalistic Narrative: The Timely and the Timeless. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- [Hartsock 2000] — *Hartsock J.C.* A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.
- [Hartsock 2016] — *Hartsock J.C.* Literary Journalism and the Aesthetics of Experience. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016.
- [Hayes 1972] — *Hayes H.T.P.* Editor's Notes // *Esquire*. 1972. № 1 (January).
- [Hellmann 1981] — *Hellmann J.* Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction. Champaign: University of Illinois Press, 1981.
- [Hollowell 1977] — *Hollowell J.* Fact & Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977.
- [Humphrey 1996] — *Humphrey C.S.* The Press of the Young Republic, 1783—1833. Westport: Greenwood Press, 1996.
- [Huntzicker 1999] — *Huntzicker W.E.* The Popular Press, 1833—1865. Westport: Greenwood Press, 1999.
- [Johnson 1971] — *Johnson M.L.* The New Journalism: The Underground Press, the Artists of Nonfiction, and Changes in the Established Media. Lawrence: University Press of Kansas, 1971.
- [Kallan 1979] — *Kallan R.A.* Style and the New Journalism: A Rhetorical Analysis of Tom Wolfe // Tom Wolfe / Ed. by H. Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001.
- [Kerrane, Yagoda 1997] — *The Art of Fact: A Historical Anthology of Literary Journalism* / Ed. by K. Kerrane, B. Yagoda. New York: Scribner, 1997.
- [Kharitonov 2021] — *Kharitonov D.V.* Brother Journalist: Tom Wolfe and the Serapions // *Comparative Literature Studies*. Vol. 58. № 1. P. 47—77.
- [Killen 2006] — *Killen A.* 1973 Nervous Breakdown: Watergate, Warhol, and the Birth of Post-Sixties America. New York: Bloomsbury, 2006.
- [Macdonald 1965] — *Macdonald D.* Parajournalism, or Tom Wolfe and His Magic Writing Machine // *The Reporter as Artist: A Look at the New Journalism Controversy* / Ed. by R. Weber. New York: Hastings House, 1974. P. 223—233.
- [Maras 2013] — *Maras S.* Objectivity in Journalism. Cambridge: Polity Press, 2013.
- [McEneaney 2009] — *McEneaney K.* Tom Wolfe's America: Heroes, Franksters, and Fools. Westport: Praeger, 2009.
- [McEneaney 2016] — *McEneaney K.T.* Hunter S. Thompson: Fear, Loathing, and the Birth of Gonzo. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.
- [McKeen 1998] — *McKeen W.* Tom Wolfe. New York: Twayne Publishers, 1995.
- [McKeen 2008] — *McKeen W.* Outlaw Journalist: The Life and Times of Hunter S. Thompson. New York: W.W. Norton & Company, 2008.
- [McPherson 2006] — *McPherson J.B.* Journalism at the End of the American Century, 1965—Present. Westport: Praeger, 2006.
- [Mindich 1998] — *Mindich D.T.Z.* Just the Facts: How "Objectivity" Came to Define American Journalism. New York: New York University Press, 1998.
- [Nord 2001] — *Nord D.P.* Communities of Journalism: A History of American Newspapers and Their Readers. Urbana: University of Illinois Press, 2001.
- [Polsgrove 2001] — *Polsgrove C.* It Wasn't Pretty, Folks, But Didn't We Have Fun? Surviving the '60s with *Esquire's* Harold Hayes. Oakland: RDR Books, 2001.
- [Ragen 2002] — *Ragen B.A.* Tom Wolfe: A Critical Companion. Westport: Greenwood Press, 2002.
- [Roggenkamp 2005] — *Roggenkamp K.* Narrating the News: New Journalism and Literary Genre in Late Nineteenth-Century American Newspapers and Fiction. Kent: The Kent State University Press, 2005.
- [Schudson 1978] — *Schudson M.* Discovering the News: A Social History of American Newspapers. New York: Basic Books, 1978.
- [Scura 1990] — *Conversations with Tom Wolfe* / Ed. by D.M. Scura. Jackson: University Press of Mississippi, 1990.
- [Silverman 2008] — *Silverman A.* The Time of Their Lives: The Golden Age of Great American Book Publishers, Their Editors and Authors. New York: St. Martin's Press, 2008.
- [Sims 1990] — *Literary Journalism in the Twentieth Century* / Ed. by N. Sims. New York: Oxford University Press, 1990.
- [Sims 2007] — *Sims N.* True Stories: A Century of Literary Journalism. Evanston: Northwestern University Press, 2007.
- [Sloan, Williams 1994] — *Sloan Wm.D., Williams J.H.* The Early American Press, 1690—1783. Westport: Greenwood Press, 1994.
- [Smythe 2003] — *Smythe T.D.* The Gilded Age Press, 1865—1900. Westport: Praeger, 2003.

- [Streitmatter 2012] — *Streitmatter R.* Mightier than the Sword: How the News Media Have Shaped American History. Boulder: Westview Press, 2012.
- [Stuntz 2002] — *Stuntz A.* Grotesque Journalism: Hunter S. Thompson's Reimagining of the Bakhtinian Carnavalesque. An English Honors Thesis. Dartmouth College, 2002.
- [Teel 2006] — *Teel L.R.* The Public Press, 1900—1945. Westport: Praeger, 2006.
- [Vonnegut 1965] — *Vonnegut K.* Infarcted! Tabescent! // The Critical Response to Tom Wolfe / Ed. by D. Shomette. Westport; London: Greenwood Press, 1992.
- [Weber 1974] — The Reporter as Artist: A Look at the New Journalism Controversy / Ed. by R. Weber. New York: Hastings House, 1974.
- [Weingarten 2005] — *Weingarten M.* The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, and the New Journalism Revolution. New York: Three Rivers Press, 2005.
- [Witcover 1997] — *Witcover J.* The Year the Dream Died: Revisiting 1968 in America. New York: Warner Books, 1997.
- [Wolfe 1965] — *Wolfe T.* The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1965.
- [Wolfe 1972a] — *Wolfe T.* The Birth of «The New Journalism»: An Eyewitness Report // New York Magazine. 1972. 14 February. P. 30—45.
- [Wolfe 1972b] — *Wolfe T.* The New Journalism: A La Recherche Des Whichy Thickets // New York Magazine. 1972. 21 February. P. 39—48.
- [Wolfe 1972c] — *Wolfe T.* Why They Aren't Writing the Great American Novel Anymore // Esquire. 1972. № 12 (December). P. 125—159.
- [Wolfe, Johnson 1973] — The New Journalism: With an Anthology Edited by Tom Wolfe and E.W. Johnson. New York: Harper & Row, 1973.
- [Wolfe 2000] — *Wolfe T.* The New Yorker Affair // Idem. Hooking Up. New York: Picador, 2000.
- [Yagoda 2000] — *Yagoda B.* About Town: *The New Yorker* and the World It Made. New York: Scribner, 2000.
- [Zavarzadeh 1976] — *Zavarzadeh M.* The Mythopoetic Reality: The Postwar American Non-fiction Novel. Urbana: University of Illinois Press, 1976.

Илья Виноцкий

Заумный Гаспаров:

ИНДЕЙСКИЕ ИМЕНА В «ЗАПИСЯХ И ВЫПИСКАХ»

Ilya Vinitsky

Supraconscious Gasparov: Native American Names in *Notes and Excerpts*

Илья Виноцкий (Принстонский университет; профессор кафедры славянских языков и литератур; доктор филологических наук) vinitsky@princeton.edu.

Ключевые слова: филологическая автобиография, заумный язык, А.Е. Крученых, А.С. Пушкин, пушкинисты, «индейская тема» в русской литературе, теория кварка

УДК: 82.0

Статья посвящена проблеме заумного языка в филологической автобиографии М.Л. Гаспарова «Записи и выписки» (1995—2000). В центре нашего внимания находится иллюстрирующая эту проблему в книге «индейская тема». В статье утверждается, что заумь для Гаспарова представляет собой не просто научную проблему, но является ключевой экзистенциальной загадкой: лингво-эстетическая проблема вписывается исследователем в общий, теоретико-физический план мироздания (популярная в интеллектуальном кругу Гаспарова теория кварка), мировой литературы (Джойс) и связывающей физику и литературу филологии как науки понимания.

Ilya Vinitsky (Doctor of Philology; Professor, Department of Slavic Languages and Literatures, Princeton University) vinitsky@princeton.edu.

Key words: philological autobiography, Zaum (Supraconscious language), Alexei Kruchenykh, Alexander Pushkin, Pushkinists, the Native American theme in Russian literature, quark theory

UDC: 82.0

This article is concerned with the issue of transrational language in Mikhail Gasparov's philological autobiography *Notes and Excerpts* (1995—2000). At the center of our attention is the "Indian (Native American) theme" in this book, which illustrates this issue. The article argues that for Gasparov, Zaum (Supraconscious) is not simply a scholarly problem, but a key existential riddle. This linguistic and aesthetic problem fits into a broader theoretical and physical conception of the universe (quark theory, popular in Gasparov's intellectual circle), world literature (Joyce), and a philology that connects physics and literature as sciences of understanding.

...рациональные основания всегда лучше, чем иррациональные. Рациональные основания означают возможность дать себе отчет, и в этом их этика — невозможно отвечать за то, что нельзя объяснить.

Инна Булкина. *Чтоб эпиграфы разбирать*¹.

Названия многих классических произведений мировой литературы образуют в своей совокупности «универсальную» модель «А + Б = Жизнь», включающую в себя два существительных (или субстантивированных прилагательных), соединенных союзом «и»: «Ερως και Ημερα», «Kabale und Liebe», «Pride and Prejudice», «Le Rouge et le Noir», «Отцы и дети», «Былое и думы», «Преступление и наказание», «Униженные и оскорбленные», «Волки и овцы», «Война и мир»

1 См.: [Булкина 2000].

(список можно продолжить). Двадцать лет назад этот ряд пополнился неожиданным, несколько смешным, несколько косноязычным и даже несколько неблагозвучным титулом «Записи и выписки». Скромное, в прямом смысле слова маргинальное, название этой книги М.Л. Гаспарова, как будто пришедшее на светский раут или философский диспут из архивно-библиографических подвалов памяти (часть этого текста, начинавшегося с интонационной аллюзии на «Записки из подполья» — «У меня плохая память» [Гаспаров 1995: 421; 2000: 5], — была написана в находившемся в подвале кабинете принстонского профессора, где Гаспаров работал по вечерам во время своей исследовательской командировки в США в 1994—1995 годах, а первые фрагменты книги вышли в разделе «Приложение» в журнале «Новое литературное обозрение», после раздела писем в редакцию), явно диссонирует с приведенными выше сущностно-лапидарными заглавиями, но, как мы полагаем, принадлежит к их ряду на законных основаниях². (Для авторефлексии Гаспарова показательно, что в самом тексте книги он приводит целых *четыре* выписки, иллюстрирующих слово «заглавие»)³.

Позволю себе проиллюстрировать свое предположение о программно-маргинальном, травестирующем названии-жесте гаспаровской книги аллегорическим примером из воспоминаний одного моего задумчивого приятеля. В раннем детстве он в первый раз увидел по телевизору военный парад. Ночью ему приснился сон: долго идут по главной площади тягачи с ракетами, танки, броневики, пехотинцы с «ружьями» и в форме цвета хаки, а в самом конце процессии появляется он с индейским пером на голове, скача на подаренной игрушечной лошадке. Мне кажется, что «Записи и выписки» Гаспарова так же относятся к ряду серьезных, канонических книг о формах и смысле человеческой жизни, как мальчик с лошадкой к военному параду на площади. Это название «марширует» (или, если можно так сказать, «подмаршевывает») за установившейся традицией (парад), но уже самым своим несуразным видом остраивает и устраняет универсальность «большой» темы «А + Б», перенося центр тяжести на несерьезность и растерянность детской человечности, нашедшей свое отражение в полусмешных и полупечальных маргиналиях — приватном и, по определению, неполном автословаре филолога-интеллектуала⁴.

- 2 О творческой истории и жанровой генеалогии «Записок и выписок» см. письма Гаспарова к немецкой славистке Марии-Луизе Ботт: «Это не жанр афоризмов, на него я не способен. Это, действительно, “записи и выписки” того, что казалось почему-нибудь интересным. Я думаю, что из них должно складываться какое-то представление обо мне, — хоть и малопривлекательное» [Ботт 2006].
- 3 Обычно эта книга рассматривается в контексте «мозаичной» философски-биографической и филологической (часто экспериментальной) прозы (И.П. Эккертман, Василий Розанов, Борис Эйхенбаум, Виктор Шкловский, Лидия Гинзбург, Михаил Безродный и так далее). См.: [Зорин 2000; Архангельский; Булкина 2000; Немзер]; блок статей о «Записях и выписках» Олега Проскурина, Ольги Седаковой, Юрия Левинга, Манфреда Шруба, Кирилла Кобрин, Александра Дмитриева, Ильи Кукулина, Марии Майофис и Алексея Левинсона (Новое литературное обозрение. 2005. № 73); а также: [Живов 2006; Жолковский 2006; Тименчик 2017].
- 4 Показательно, что самыми частыми в четырех словариках Гаспарова «от А до Я» являются следующие заглавные слова: абсолютный лидер — «Перевод» (27 раз), затем «Любовь» (26), «Жизнь» (22), «Смерть» (15) и «Диалог» (14). Вслед за ними следуют «Я» (13), «Язык» (12) и «Дети» (11). С тематической точки зрения наиболее частой является тема «жизни и смерти»: к 37 отмеченным выше словарным статьям добавляется еще «Бытие» (5 раз).

Об одном «детском» сюжете этой иронико-экзистенциональной, как не раз отмечалось критиками, книги и пойдет речь в предлагаемой статье.

«Так Крученых...»

В главке «Античность», помещенной в шестом разделе «Записей и выписок» и открывающейся взятым из анкеты эпиграфом: «Выполняла ли ваша углубленность в античность роль заслона от маразма советской (и, наверное, не только советской) действительности?» — М.Л. Гаспаров вспоминает о своей детской любви к странно звучащим словам:

Дети любят заумные слова, а потом взрослые их от этого отучивают. Мне удалось сохранить эту любовь почти до старости. До сих пор помню юмористический рассказ про индейца, которого звали Угобичибугочибибаупаукиписвискививичинбул, что будто бы значило «маленькая ящерица, сидящая на сухом дереве, с хвостом, свешивающимся до земли». (Так Крученых приводил на пушкинскую заумь примеры из «Джона Теннера».) Я полюбил историю и географию, потому что в них было много заумных имен и названий [Гаспаров 2012: 291]⁵.

Как удачно заметил А.Л. Зорин, «собственная жизнь» в книге Гаспарова «становится предметом филологического анализа»: «...жизнь — через выписки, через записи, через языковые конструкции — становится книгой <...> автор деконструирует себя как продукт своего собственного круга чтения и научных занятий» [Зорин 2019]. Привлекшая наше внимание короткая заметка скрывает в себе сразу несколько биолитературоведческих отсылок, важных для понимания филологической личности самого автора, «пульсирующей» в его умной и грустной книге, дающей «в компактной форме представление об иерархиях и конфликтах интересов, о фобиях и пристрастиях, о границах знания и понимания литературы, сложившихся к концу прошлого века не только у одного автора, а у некоторого направления российского литературоведения» [Тименчик 2017: 564].

В свое время нам удалось конкретизировать и развить мимолетную отсылку Гаспарова к А.Е. Крученых и А.С. Пушкину в приведенной выше записи о заумных словах [Виноцкий 2009]. Гаспаров, скорее всего, имел в виду лихое стихотворение «Военный вызов зау» (1918 или 1919 год; опубликовано в 1922 году в книге «Голодняк»⁶), созданное Крученых из индейских имен и слов, упоминающихся в поздней статье А.С. Пушкина «Джон Теннер» («Современник». Ч. 3. 1836), представляющей собой пространный обзор книги воспоминаний белого американца, похищенного в детстве индейцами из племени оттавауавов (родственных оджибвеям или оджибуэям) и проведенного среди них тридцать лет. У Крученых:

5 Здесь и далее текст книги Гаспарова, за исключением особо оговоренных случаев, цитируется нами по [Гаспаров 2012]. Все выделения курсивом принадлежат нам.

6 Книга вышла в Москве в начале 1922 года тиражом в 1000 экземпляров и вызвала резко негативную реакцию властей и литературных критиков из разных лагерей. Уже 10 марта 1922 года политотдел Госиздата направил в торговый отдел распоряжение не приобретать эту книгу (ГАРФ. Р-395. 1. 290). См.: [Литературная жизнь 2005: 345].

Уу — а — ме — гон — э — бью!
 Ом — чу — гвут — он
 За — бью!..
 Гва — гва... уте — пругу... па — у...
 — Та — бу — э — шиш!!!
 Бэг — уун — а — ыз
 Миз — ку — а — бун — о — куз.
 СА — ССАКУУИ!!! ЗАРЬЯ!!! КАЧРЮК!..

[Крученых 2001: 134]

У Пушкина *Уа-ме-гон-е-бью* — приемный брат «белого индейца» Теннера (чье тотемное прозвище было «Сокол»⁷); *Ом-чу-гвут-он* — враг героя-рассказчика, покушавшийся на его жизнь; *Та-бу-шиш* — старик-индеец, упоминаемый Теннером; *Бег-уа-из* — один из старых начальников; *Мис-куа-бун-о-куа* — первая жена Теннера, имя которой переводится как «Заря» (отсюда, вероятно, «Зарья» в финале стихотворения Крученых). Наконец, из пушкинской статьи Крученых заимствовал и экспрессивное *сассакуи* — это не что иное, как упоминаемый Теннером «*бранный* крик в знак радости и вызова» [Пушкин 1949: 128]⁸. Крученых футуристически обработал (деформировал) имена теннеровских соплеменников и создал из этих имен свою страстную и веселую фонетическую буффонаду, в центре которой находится переведенный Пушкиным из книги Теннера брутальный сюжет об откушенных в индейской потасовке носсах (пьяный Та-бу-шиш откусил нос Уа-ме-гон-е-бью, который, в свою очередь, в бешенстве откусил нос у доброго и смирного пожилого вождя Бег-уа-иза, случайно и к запоздалому ужасу молодого индейца — «Дядя! это ты!» [Там же: 145]⁹ — оказавшегося рядом). Само слово *зау* у Крученых — это, по всей видимости, контаминация заумников (зауми) и названия индейцев *сиу* (исторически — противников одживбеов). В итоге этого необычного звукового эксперимента экзотические имена и воинственный клич индейцев, заимствованные у Пушкина, «размораживаются» Крученых, подобно словам древней битвы в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле.

Статья Пушкина «Джон Теннер», как показали исследователи¹⁰, представляла собой острую сатиру на американскую демократию, западную цивилизацию и — одновременно — на руссоистскую идеализацию дикаря. В нашей работе мы высказали предположение, что эту длиннейшую рецензию-пересказ, написанную вместо запрещенной цензурой программной статьи о Радищеве, Пушкин разбавил целым рядом фонетических шуток, связанных с экзотическими именами индейцев. Имя Уа-ме-гон-**е-бью** (а не «э-бью», как у Крученых)

7 В оригинале — Shaw-shaw-wa-ne-ba-se (Шоу-шо-уа-не-ба-се).

8 К своей книге Теннер приложил сравнительный словарь слов и выражений североамериканских индейцев (каталог наименований растений, животных, минералов и т. п.). Он также транслитерировал две ритуальные индейские песни — незамеченный образец «зауми» в литературе XIX века. Во французском издании воспоминаний Теннера, которым пользовался Пушкин, оджибуэйские слова и тексты, записанные латинскими буквами, были значительно сокращены.

9 В оригинале и французском переводе Уа-ме-гон-а-бью обращается не к дяде, а к кузену (родственнику).

10 О пушкинском «Джоне Теннере» см.: [Shaw 1966; Алексеев 1969; Николукин 1984; Альтшуллер 2003; Долинин 2007].



Ил. 1. Джон Теннер. Рис. П. Митурича.
Источник: Калаушин М.М. Пушкин
в портретах и иллюстрациях:
пособие для учителя средней школы.
Ленинград: Учпедгиз, 1956.

не только влечет за собой у Пушкина глагол «бью»¹¹ (это эхо Крученых услышал), но и прячет в себе нечто неприличное (о сознательном приеме говорит то, что во французском переводе, которым пользовался Пушкин, это имя писалось как *Wa-me-gon-a-biew*¹²). К этому же фривольному ряду, очевидно, относится и имя приемной матери Теннера «Нет-но-куа» (*Net-no-kwa* во французском переводе). Последняя жалуется Великому Духу на то, что ее семье нечего есть. Тот является к ней в образе человеческого и говорит: «*Нет-но-куа!* Завтра будет вам медведь для обеда». Это «куа» дважды повторяется в имени девицы Мис-куа-бун-о-куа, соблазвившей Теннера¹³. Имя индейца *Kishkau-ko* Пушкин весело переделывает в *Кишкау-ко* (совсем в духе крученыховского «анализма»). К тому же роду неприличной словесной игры относится появляющийся в статье «пья-

ный старик, по имени Та-бу-шиш» (в оригинале и французском переводе — *Ta-bush-shish*; у Крученых — *Та-бу-э-шиш*, с акцентом на важном для этого поэта звукообразе «шиш»¹⁴). В этом окружении крайне двусмысленно звучит и военный клич «сассакуи», издаваемый раненым Теннером (во французском тексте, которым пользовался Пушкин, — «*sas-sah-kwi*»)¹⁵.

Заумное стихотворение Крученых, как мы показали в нашей работе, не только выражало в манифестарной форме фонетический фанатизм поэта, его теорию звукового жеста [Циглер 1982] и свойственный футуристам (на самом деле унаследованный ими от символистов) культ «дикарей», но и задорно атаковало советских борцов с антипролетарской или психически ущербной заумью («доберман-фричей», по выражению Бориса Несмелова¹⁶) и «академи-

11 «Брат мой Уа-ме-гон-е-**бью** вошел в шалаш, где молодой человек **бил** одну старуху» [Пушкин 1949: 145].

12 В помещенном в январском номере газеты «Бабочка» за 1831 год переводе фрагментов из «Записок Теннера» это имя приводится в написании «Уамигонаибю» (*Ouamigonaibiou*).

13 Обыгрывается в той же фривольной тональности и «поэтическое значение» ее имени Заря. Теннер проводит ночь с красавицей. «*На заре* старуха разбудила меня, ударив прутом по голым ногам. «Вставай, — сказала она, — вставай, молодой жених, ступай на охоту»» [Пушкин 1949: 124].

14 Вспомним заключающую «Взорваль» Крученых (1913) иллюстрацию «ШИШ» древнееврейскими буквами.

15 Ср. крученыховскую критику посвященного А. Ахматовой стиха С. Рафаловича «Сплета хулу с осанною»: ««сосанною» — имя или название от сосать» [Крученых 1922: 5].

16 «Встреча с Пушкиным», — заявлял в предисловии к «Четырем фонетическим романам» Крученых «фуист» Борис Несмелов, — произойдет не у монумента на Страстной,

ков»-пушкинистов, с которыми Алексей Елисеевич вел в то время войну, — прежде всего С.М. Боброва и В.Я. Брюсова. Оба «востроголовых пушкиньянца»¹⁷ попались на «пушкинский вопросительный крючок» [Крученых 1922: 46], не распознав источник стихотворения, в котором было, перифразируя слова поэта-заумника, сказанные по поводу знаменитого «Дыр-бул-щыл», больше Пушкина, чем во всем пушкиньянстве.

Бобров опубликовал статью, содержащую гневный отклик на бессмысленное «звуковарево» «Военного вызова». Брюсов высмеял это стихотворение как очередной бессмысленный звукопоток Крученых в статье о современной поэзии, вышедшей в «Печати и революции» в начале 1923 года. Бобров не любил Крученых, считая его «законченным образцом бездарности» (это свое мнение о заумнике он перенес и в статью о «звуковой поэзии», включенную в «Словарь литературных терминов» 1925 года: «Крученых избрал своей специальностью звуко-мускульную передачу чрезвычайно болезненных и неестественных переживаний, которые и составляют основу его “поэзии”») [Словарь 1925: 268]. Брюсов, в свою очередь, был обижен на Крученых за то, что тот постоянно издевался над его «доходящей до анекдота» фонетической глухотой, проявления которой поэт-заумник находил в комически звучащих стихах (сдвигах) символиста (например, в непредумышленных сочетаниях со «сра»: «С раной серповидной», «Меня ведь знал ты с ранних лет!»; сюда же относится и, видимо, услышанное Маяковским от Крученых брюсовское «Мы ветераны, мучат нас раны»). Наконец, особенно болезненными для Брюсова были насмешки Крученых над его академическим изданием сочинений Пушкина.

Стихотворение «Военный вызов зау» было очередным (и на редкость точным) крученыховским выстрелом из Пушкина в Брюсова. Соблазнительно предположить, что последний спустя какое-то время намек понял и ответил на поэтический выпад не менее боевым, но написанным в совершенно иной стилистике, «индейским» стихотворением. Речь идет о датируемой апрелем 1923 года «Песне североамериканских индейцев», герой которой призывает духа Маниту (высшее духовное божество у индейцев-алгонкинов), несколько раз упоминавшегося в книге Теннера и «включенного» в имя одного из героев пушкинской рецензии (Манито-о-гезик):

<...> В лесах, в равнинах, я слышу,
Свист, пенье, рычанье, зов.
По долинам я слышу
Вой волков.

а в уже близком признании массами нашего заумника — признании через головы хрипло лающих доберман-фричей» [Несмелов 1927: 4]. «Доберман-фричи» (от доберман-пинчеры) в этой цитате представляют собой «дежурный» выпад «левых» художников против профессора В.М. Фриче, еще до Первой мировой войны обрушившегося на заумь Крученых. После революции Фриче (вместе с другими критиками из разных литературно-политических лагерей) продолжил войну с футуристической заумью как психически ущербным и антипролетарским искусством. В полемику с Фриче вступили О. Брик и К. Малевич.

17 «<Э>то стихотворение еще раз докажет востроголовым пушкиньянцам, что они окончательно не могут отличить Крученых от Пушкина» [Терентьев 1988: 478]. Эпитет «востроголовый», по всей видимости, используется здесь как отсылка к нечистой силе (леший и черти зовутся в русском фольклоре востроголовыми).

В битвах стучат — дело смелых! —
Томагавки, копья, щиты.
В битве смелых
Любишь ты.

Маниту! Маниту! Маниту!
Я храбр, но кругом враги.
Маниту! Маниту!
Помоги!¹⁸

[Брюсов 1975: 379].

Бессмысленному дикому свисту, пенью, рычанию и зову врагов Брюсов противопоставляет отвагу и веру символиста¹⁹.

Этот раскопанный нами в 2008 году историко-литературный сюжет М.Л. Гаспаров, судя по всему, знал давно (и Брюсов, и, особенно, Бобров являются героями его «Записей и выписок»; в полемике этих авторов с заумником Михаил Леонович, видимо, был на их стороне: «малоуважаемого Крученых» он считал чересчур радикальным автором — «романтиком крайней левой позиции» [Гаспаров 1991: 92]), но по какой-то причине не счел нужным развить в своей заметке о зауми: «Лови, комментатор! Sapienti sat!»

«...что будто бы значило»

Второй в заинтересовавшей нас заметке о зауми (а точнее, первый по счету) филолого-ономастический намек содержится в отсылке Гаспарова к юмористическому рассказу об одном индейце с очень длинным именем. Это фонетически богатое имя (настоящий фонтан фонем) *Угобичибугочибипаунаукиписвискививичинбул* включает в себя значительно больше букв (41) и слогов (20), нежели знаменитое «supercalifragilisticexpialidocious» из «Мэри Поппинс», и, судя по установке, провозглашенной автором, приводится им по памяти, в которой «осело» с детства.

Это заумное звукоизвержение, как подчеркивает Гаспаров, в индейском культурно-языковом контексте будто бы было вполне осмысленным. Его значение он также приводит по памяти. И тут, нужно сказать, свидетельство Гаспарова абсолютно точно. Имя Угобичибугочибипаунаукиписвискививичинбул он действительно нашел в юмористическом рассказе, прочитанном им в детстве в подшивке одного старого журнала. Речь идет об опубликованном в одиннадцатом номере «Всемирного следопыта» за 1928 год рассказе под названием «Последний из Плосконогих. Юмористический рассказ Ричарда Коннель».

18 В этом стихотворении комментаторы видят продолжение дореволюционных «Песен первобытных племен» Брюсова.

19 Следует заметить, что сам Брюсов (задолго до Крученых) использовал экзотические имена индейцев (только не северо-, а центральноамериканских) в своем творчестве, в частности в символистской фантастической драме «Земля. Сцены будущих времён» (1904). Любопытно, что в детстве Брюсов был настолько увлечен индейцами, что даже решил написать «грамматику индейского языка», «хотя не имел для того совсем никаких данных (источниками для него были романы Густава Эмара, Майн Рида, Жюль Верна и Купера) [Брюсов 1927: 25].



Его имя было Угобичибугочибипаунаукипискивискивичинбул. На языке индейцев племени Плосконогих это значит: «Маленькая жирная рыжая мускусная крыса, сидящая на еловой шишке, с хвостом, волочащимся по земле». Но в школе, куда его взяли в детском возрасте, учитель назвал его Джорджем Вашингтоном Уг.

Прошло несколько месяцев, и учитель стал сожалеть о своей опрометчивости и решил переименовать его в Уолтера Москрата. Однако Уг отказался именоваться Уолтером Москратом. Он считал, что Джордж Вашингтон был величайший белый вождь, обладавший множеством перьев, лошадей, жен и скальпов. Ни утром, ни вечером не подвешивал. Уг не отклонялся на другое имя и отказывался есть. Стоял у себя с таким каменным упрямством, учитель сказал: Уг остался Джорджем Вашингтоном.

Учитель всячески старался приобщить Уга к цивилизации. Уг был последним из племени Плосконогих.

— Все эти Плосконогие — атакисты! — говорил сороченый учитель. — Они так же легко сбрасывают культурный налет, как змея — кожу. Вечером в субботу он в ширпотребу¹⁾ будет есть мороженое в кафе и мариновать с колбаской о спорте и автобизнесе. А в понедельник, как ни в чем не бывало, он снова

1) Атакисм — возращение особи к состоянию, уже пройденному ее предками на пути эволюционного совершенствования животного и растительного мира.

2) Ширпотребу — вырванное.

в перьях и мокассинах отпосылает свещенный танец племени, выславляет из земли топор войны и жалует, что запрещено скальпирование. Я все-таки верю, что из Уга выйдет толк: я его взял к себе мальчиком. Последний из племени Плосконогих будет самым лучшим. Я его выучу никогда не снимать ширпотребу. В конце концов шлепа — символ культуры.

Учитель много бился над Угом. Правда, он сомневался в том, что Уг будет выдающимся мыслителем. Но кое-какие крупицы мудрости Уг все-таки усвоил, например, что в 1492 году Колумб переплыл океан; что шестьдесят пять — пятьдесят четыре; что бедренная Аост — самая крупная в человеческом скелете, и т. д.

«Во всяком случае», — утешался учитель, — я не знаю делавшего американского гражданина и полезного члена общества». И он продолжал обучать Уга.

Когда Угу исполнилось четырнадцать лет, произошло многообещающее событие. Учитель собственными глазами видел, как на школьном дворе Уг поспоро и похулялся с Генри Джемсом Серий Медведом из племени Черногоногих. Генри Джемс ударил Уга. Обычно такой оборот бесам выдала неслезливая ссора, и учитель уже приоткрылся разноразличным, но, к его удивлению, Уг воскликнул:

— Я не буду драться с тобой, Генри Джемс Серий Медвед! Учитель говорит, что драться только дурные люди. Хорошие люди подают в суд. Если ты меня

Его сочинителем был американский писатель-сатирик и журналист Ричард Эдвард Коннелл (Richard Edward Connell, 1893—1949), автор сборников «The Sin of Monsieur Pettipon and Other Humorous Tales» (1922) и «Apes and Angles» (1924). Имя русско-го переводчика устанавливается по вторичной публикации этого рассказа в сборнике Коннелла «Человек в клетке» (М.: Земля и фабрика, 1928), переведенного с английского журналистом и писателем-сатириком Евгением Толкачевым (1896 — ок. 1960), редактором этого издания был бывший акмеист Михаил Зенкевич²⁰. В своей записи Гаспаров почти дословно цитирует зачин этого смешного рассказа о злоключениях простодушного индейца в ханжеской и жестокой цивилизованной Америке. У Толкачева история начинается так:

Его имя было Угобичибугочибипаунаукипискивискивичинбул. На языке индейцев племени Плосконогих это значит:

«Маленькая жирная рыжая мускусная крыса, сидящая на еловой шишке, с хвостом, волочащимся по земле» [Коннелл 1928: 858].

Как мы видим, автор «Записей и выписок» немного исказил перевод этого заумного имени с «плосконогского» (не ящерица, а мускусная крыса, не свешивающимся, а волочащимся). Здесь следует заметить, что авторизованный перевод Толкачева весьма точен, хотя и лишен свойственной оригиналу сказовой шутливости:

His name was Ugobeecheebuggocheebepawpawkeepiswiskiweweechinoobee. In Flat-foot Indian this means, of course, Little-Big-Fat-Brown-Muskkrat-Sitting-on-a-Pine-Stump-With-His-Tail-Just-Touching-the-Ground [Connell 1924: 256].

- 20 В 1925—1935 годах Зенкевич был редактором отдела иностранной литературы в крупнейшем в РСФСР негосударственном издательстве «Земля и фабрика» («ЗИФ»), которое возглавлял другой бывший акмеист В.И. Нарбут. Последний был также ответственным редактором издававшегося «ЗИФ» журнала «Всемирный следопыт», специализировавшегося на публикациях приключенческой, научно-фантастической и юмористической литературы. В 1950—1960-е годы рассказ «Последний из Плосконогих» печатался в журналах «Крестьянка» (новый перевод) и «Искатель» (переработанный перевод Е. Толкачева). Обратим внимание на то, что написание имени индейца в этом переработанном переводе — Угобичибугочибипаунаукипискивискивичинбул — отличается от версии 1928 года, на которую, таким образом, ориентировался М.Л. Гаспаров (Коннелл Р. Последний из Плосконогих // Искатель. 1963. № 1. С. 139). По свидетельству М. Г.Альтшуллера (1929 г. р.), мальчишки 1940—1950-х годов «с вострогом и упоением» читали старые подшивки «Всемирного следопыта».

Справедливости ради, нужно сказать, что Толкачев едва ли мог в точности перевести языковую игру Коннелла, не только обыгравшего в заглавии рассказа традиционный куперовский мотив «последнего из могижан», но и придумавшего племя «плосконогих» как пародийную контаминацию Черноногих индейцев (Blackfeet или Blackfoot Indians, упоминающихся в «Песни о Гайавате») и «the Flathead Native Indians» (плоскоголовые индейцы) — название, данное белыми американцами индейским племенам, практиковавшим искусственное сжатие черепов в грудном возрасте.

Не вполне доверяя предложенному Коннеллом в рассказе переводу длинного имени Уга (в оригинале 54 буквы), я решил проверить в действии быстро прогрессирующий в наши дни Google Translator, немного поиграв с разбивкой имени последнего плосконогого на слоги. В результате были получены следующие результаты: язык — сомалийский; перевод: «The eagle thought, then kept the whiskey and then peeled away». Хотя в сборнике рассказов Коннелла действительно присутствует абиссинская тема, я на всякий случай решил проверить перевод Google у известного автора кандидатской диссертации «Синтаксис независимого утвердительного предложения в языке сомали», который усомнился в сомалийском происхождении имени индейца и запросил своего ученика, переводчика Г.Л. Капчица. Повторив наш опыт, Капчиц обратил внимание на то, что Google, хотя и дает следующий перевод с языка сомали: «Орел подумал, потом держал виски и уносил», — но указывает в примечании: «Язык оригинала: гуджарати». Между тем, по мнению эксперта, лишь первое в переводимом тексте «слово» “ugobeeche” отдаленно напоминает сомалийское: “ugub” = «“невинная девушка; взрослая, но еще не рожавшая женщина”, но она вроде тут ни при чем». Не распознав это предложение как «сомалийское», эксперт на всякий случай «отослал его толковому информанту», настоящему сомалийцу. Ответ последнего был крайне интересен, но малоутешителен: «Waxaan helay inay tahay af la yiraa Marathi oo ka mid ah afafka Hindiya looga hadlo. Iska tuur» («Я нашел, что это маратхи, один из языков, на которых говорят в Индии. Выбрось вон!»). Я, как и многие истолкователи заумных текстов до меня, почувствовал себя в незавидном положении известного литературного персонажа, искавшего сокровище по ложному следу и пришедшего в итоге к потере ума: «Орел покосился на отца Федора, закричал “ку-ку-ре-ку” и улетел».

Выйти из истолковательского тупика мне удалось с помощью своего рода визуальной медитации над этим индейским именем в английской транскрипции. Прежде всего в нем более или менее отчетливо просвечивает целый ряд коротких и иногда смешных английских слов: you, go, bee, bug, keep, beech (бук), chin, whisky, wee wee (что означает «пись-пись» на детском языке), опять пчела (bee). Но самое интересное и удивительное, что это длинное имя явно содержит в себе анаграмму города Roughkeepsie (сочетание букв “rawkeeperis”) на берегу Гудзона в штате Нью-Йорк — месте, где родился, учился и начинал свою журналистскую и политическую карьеру Ричард Коннелл. Иначе говоря, перед нами, как сказали бы современные политически ангажированные критики, типичный случай апроприации и пародирования белым автором индейской темы (возможно, акцента). Не входя в политические тонкости, замечу, что для того, чтобы правильно истолковать это длинное индейское имя в оригинале, переводчику или интерпретатору надо уподобиться кэрролловскому Шалтаю-Болтаю и окунуться в «фонетизированную» стихию американско-английского языка в округе Покипси и биографию самого автора (что мы делать не собираемся да и едва ли сумеем). Или — что

в итоге получилось у Толкачева — предложить собственную игровую аналогию, в которой проскальзывают и лопаются, как пузыри земли, бессмысленные в своем сочетании короткие русские или квазирусские слова «у», «гоби» (пустыня), «бич», «обичи», «пауки», «виски» или «свиски» (не отсюда ли, кстати, произвольная (?) замена у Гаспарова слова «волочащимся» в «дефиниции» Толкачева на «свешивающимся»/«свисающим» [хвостом]?), «киви», «чин», венчаемые отсутствующим в оригинале крученообразным «бул»...

Вернемся к рассказу, привлечшему к себе внимание Гаспарова-ребенка. Злоключения индейца Уга, у которого белый фермер украл свинью по кличке Генерал Грант, изображаются переводчиком (и иллюстратором) как цепочка столкновений с белыми дураками, ханжами, грабителями, коррупционерами и бюрократами. В финале Уг берет судьбу в свои руки, сбрасывает с себя европейское платье, исполняет боевую песнь на языке плосконогих, в традиционном индейском облачении является к обидчику и, угрожая скальпированием, забирает у него своего хрюкающего Генерала Гранта. Но сюжет рассказа со всеми его социально-идеологическими перипетиями и мотивами никак не отразился в воспоминаниях Гаспарова. От всей истории остались лишь заумное имя ее протагониста и перевод этого имени на русский язык.

Здесь интересно (и, как мы полагаем, значимо) то, о чем *не* вспоминает автор «записи», — например, о том, что это супердлинное имя само является предметом забавной культурно-семантической игры (учитель назвал его вначале Джорджем Вашингтоном Угом, потом, увидев его нецивилизованность, переименовал в Уолтера Москрата, то есть Крысу, но тот откликнулся только на Джорджа Вашингтона; в рассказе он чаще всего зовется просто Уг). Не упоминает Гаспаров в своей записи и блестящую военную песню Уга (танец змеи), целиком состоящую из заумных (для непросвещенного слушателя) слов:

Куопикис, куопикис,
Боббочи чибобо,
Туванда, бонда, бонда, бонда,
Бопокум кобокум...

[Коннель 1928: 859].

Эти детали, как я полагаю, отбрасываются Гаспаровым как «строительные леса», сыгравшие уже свою роль в создании филолого-мемуарного текста на тему значимой заумы.

Здесь уместно вспомнить показательное рассуждение в книге Гаспарова об одной детской игре и ее научном отголоске:

...из букв длинного слова составлять короткие слова, кто больше составит (М.Ю. Лотман сказал, что у них в школе такая игра называлась «словяга»). <...> мне не казалось странным, что из любого четверостишия можно вычитать какую угодно анаграмму. Однако думалось, что не зря же этим увлеклись большие ученые; хотелось проверить. В.С. Баевский написал мне, что готовит для блоковской конференции доклад об анаграммах у Вл. Соловьева. Я спросил: «По каким стихотворениям? Хочу попробовать сам, а потом свериться». Он назвал. Я взялся за первое (не помню какое), стал высчитывать особо частотные буквы, и из них безоговорочно сложилось слово «масло». Тут я понял, что хоть анаграмма, может быть, и великое дело, но мне оно противопоказано. <...> Это была та самая кон-

ференция, где Тименчик сказал: «...если наша жизнь не текст, то что же она такое?» [Гаспаров 2012: 10].

В упоминаемой Гаспаровым статье Баевского, написанной в соавторстве с А.Д. Кошелевым, из текстов Вл. Соловьева вычитывалась анаграмма «любовь». Если немного попроказничать, то при желании и в духе самого Гаспарова из имени *Угобичибугочибипаунаукиписвискививичинбул* вполне можно собрать почти полную анаграмму отчества и фамилии автора «Записей и выписок» «Лионивич Гаспаоов» (замена «р» на «о» чисто произносительного свойства) или, скажем, почти полное название «аписки и виписки». Но мы этого делать, конечно, не будем.



Ил. 3. Пляска Уго. Иллюстрация из рассказа Ричарда Коннеля «Последний из плосконогих» // *Всемирный следопыт*. 1928. № 11.

«Бозоби...» Хлебникова), а еще точнее — в выделенный Гаспаровым в русской словесности «целый жанр», в котором сочетаются «заумь, хорей с макросами, звуковая легкость с повторами, обрывистая восклицательность» — детская считалка («Айни дэву, рики факи, / Торба, ёрба, он дэс-маки, / Дэус, дэус, касматэус, Бакс») [Гаспаров 1997: 207]²¹. Возможно, что мнемоническим ключом к этому имени послужил упомянутый выше зачин «песни» Уго в переводе Толкачева: «куописки, куописки». В любом случае в приведенном Гаспаровым примере очень важна, как мы полагаем, «глубинная» связь зауми с памятью и детскими языковыми ассоциациями.

Гораздо адекватнее задаться вопросом, как Гаспарову удалось запомнить такое длинное заумное имя. На самом деле это сделать не так уж и сложно, если его соответствующим образом интонировать (метризировать). Можно, например, так (3-ст. анапест): «Угобичи бугочи бипау // Паукипи свиски вивичинбул» (ср.: «Трепетали и таяли звуки // И в безбрежную даль убегали» [Вл. Соловьев]). Но, скорее всего так (4-ст. хорей с женскими клаузулами): «Уго бичи, буго чиби // пау пау, кипи свиски, // виви чинбул...», — то есть путем «вписывания» имени в стих русской «Гайаваты» («Делавэры и Могоки, // Черноногие и Поны, // Оджибвеи и Дакоты»), нашедший отражение в самой знаменитой русской зауми («Бозоби...» Хлебникова), а еще точнее — в выделенный Гаспаровым в русской словесности «целый жанр», в котором сочетаются «заумь, хорей с макросами, звуковая легкость с повторами, обрывистая восклицательность» — детская считалка («Айни дэву, рики факи, / Торба, ёрба, он дэс-

21 Заметим также, что все эти гипотетические короткие «слова», выделенные из имени индейца, имеют женские окончания, как и фонетическая эскапада И.С. Тургенева, которой посвящена знаменитая статья Р.О. Якобсона «Заумный Тургенев» [Якобсон 1987].

«Дети любят заумные слова»

Действительно, в анализируемой нами записи главное — связь ранних воспоминаний Гаспарова-читателя (одна из важнейших тем книги, эпиграфом к которой являются слова Мандельштама о том, что биографией разночинца-интеллигента являются прочитанные им книги) с его филологическими наблюдениями и открытиями, сделанными «для себя»: мимолетная ссылка на отголоски «Джона Теннера» у Крученых; подразумеваемая — и, как мы думаем, точная с историко-культурной точки зрения, — связь между пушкинской антиамериканской «индейской» рецензией и образом индейца в сатирическом рассказе Коннела, опубликованном в СССР в 1928 году²²; наконец, еще более интересная и значимая сжатая реконструкция «истории зауми» в русской литературе.

В самом деле, привлекая внимание Гаспарова «заумь» Толкачева была явно связана с авангардистской традицией, ставшей в конце 1920-х годов объектом острой политической критики (разгромная рецензия в «Смене» на «чинарей» в 1927 году, погромный фельетон Л. Лесной «Йтуеребо» о выступлении обэриутов в январе 1928 года) и «вытесненной» в детскую литературу и приключенческие романы-травелоги. Примечательно, что в том же, 1928 году Д.И. Хармс печатает в журнале «Еж» «Рассказ о том, как Панкин Колька ездил в Бразилию, а Ершов Петька ничему не верил», в котором, как показал А.А. Кобринский, некоторые «заумные» слова из диалога Кольки с «индейцами» оказываются творческой имитацией или даже прямым использованием финских выражений (обиженные «бразильцы» из Ингерманландии отвечают мальчику крепким финским ругательством) [Кобринский 2009: 163—165]. Исследователю также указал на связь «индейского языка» Кольки с оставшимся неопубликованным детским рассказом Хармса «Перо Золотого Орла» о «войне» между «индейцами» и «бледнолицыми» из двух параллельных классов. По мнению Кобринского, часть составленного героем этого рассказа словарика индейского языка заимствована из краткого лексикона к «Песни о Гайавате» Ивана Бунина, а «остальные слова Колька явно выдумал, стилизовав их под “индейские”».

Не углубляясь в эту тему, заметим, что тут нет никакой стилизации, потому что почти все оставшиеся не идентифицированными исследователем слова из хармсовских рассказов об индейцах обнаруживаются в популярных приключенческих романах Густава Эмара (Gustave Aimard, настоящее имя — Оливье Глу; 1818—1883). Ключом здесь является индейское прозвище одного из школьников в «Пере Золотого Орла» — «Курумилла, Черное золото». Именно так звали любимого персонажа нескольких поколений российских детей — отважного вождя из романа Эмара «Великий предводитель аукасов» («Le Grand chef des Aucas»; в оригинале — «Curumilla, or noir»), переведенного на русский язык С.И. Ярославцевым во второй половине XIX века (СПб.: М.О. Вольф,

22 В конце 1920-х годов детско-юношеская «индейская тема» (приключенческие романы и рассказы, восходящие к произведениям Фенимора Купера, Майн Рида, Райдера Хаггарда, Густава Эмара, Луи Буссенара и других авторов) была исключительно популярна. В февральский номер «Всемирного следопыта» за 1928 год была включена публикация «рассказа из жизни североамериканских краснокожих» «Честь племени» (Всемирный следопыт. 1928. № 2. С. 137—139).

1867). В этом романе и других произведениях французского писателя мы встречаем многие слова из «разговорника» хармсовского школьника, выписанные, как указывает повествователь, из одной индейской книжки, «чтобы употреблять их во время войны»: «Унем — большое; Инам — маленькое; Оах — здравствуйте; Аратоки — вождь <...> ; Кульмегуинка — бледнолицый; Куру — черный» и так далее [Хармс 1942: 106]. Приведем лишь несколько примеров использования этих слов у Эмара (кстати сказать, любимого автора отца Хармса):

- ...первая жена, называемая **унемдомо**, или законной, пользуется большим почетом. Она заведует хозяйством и управляет другими, которые называются **инамдомо**, или младшими.
- **Оах!** — воскликнул Трантоиль Ланек, словно он до того не видел испанцев. — Бледнолицы! В самом деле, охота была славная! За этих пленников дадут большой выкуп.
- Главные предводители их **токи**, апоульмены и ульмены. Во всякой провинции есть свой **токи**.
- Марри-марри, мои братья-мурехи [презренные испанцы], а не **кулме-гуинка** [чужеземцы]. Зачем они так далеко от людей своего народа?²³

Таким образом, объясняется не только то, из какой именно книги взяли индейские слова герои Хармса, но и почему именно в Бразилию (Латинская Америка — место действия главных произведений Эмара) хотел убежать Колька. Наконец, эмаровское происхождение «зауми» в детских рассказах Хармса позволяет расшифровать и загадочное «стихотворение» в одной из записных книжек писателя, датированное осенью 1928 года и приводимое в собрании сочинений в такой редакции (М. Мейлах относит этот текст к редким образцам чистой зауми у Хармса [Мейлах 1991: 366]):

Унем кос Унем кос
Унем кос Пиль гедрай
ара токи ари токи
Кульмегуинка ай.

Смокапек на голове
и одетый в серанэ
моё кушанье тарпилла
верный стойкий курумилла.

Пионер. Москва Центр. Новая площадь 6. Пед.
Пионер. Из<д>. Мол. Гвард. [Хармс 2002: 243].

Эмаровский подтекст проясняет заумное слово «Смокапек» и заодно объясняет название упомянутого выше незаконченного рассказа Хармса. В «индейском» словаре школьника даны дефиниции составляющих его частей: «Мо — орел, Капек — перо». Перед нами не что иное, как имя еще одного ключевого

23 Эмар Г. Великий предводитель аукасов // az.lib.ru/e/emar_g/text_1-1858_le_grand_chef_des_aucas.shtml (дата обращения: 28.01.2021).

героя Эмара: *Моокапек — Орлиное перо* (Moukares, La Plume-d'Aigle) — сашем корасов с Рио-Сан-Педро. Таким образом, открывается возможность «перевести» все это квазизаумное стихотворение (возможно, каким-то образом связанное с публикациями в журнале «Пионер») на русский, исправив очевидные неточности в транскрипции текста:

Великое племя, великое племя
Великое племя [военный клич] вождей арауков
Война
С бледнолицыми.
[Я -] с орлиным пером на голове и одетый в серапе²⁴,
Мое кушанье тортил(л)²⁵,
Верный стойкий Курумилла.

Указание Хармса на издательство «Молодая гвардия» в дневниковой записи, вероятно, связывается с тем, что в 1928 году оно выпустило в серии «Библиотека приключений» «индейский» роман Г. Эмара «Текучая вода». Наконец, подчеркнутые два слова в последней строке этого стихотворения не только отсылают к образу любимого героя детей (в неоднократно публиковавшейся повести Григория Мачтета «Человек с планом» задумавшие побег гимназисты переживают за одного из своих предводителей: «Что мы будем делать *без верного, бесстрашного, на все готового для друзей “Курумиллы”*»? [Мачтет 1886: 138]), но и к связанному с ним и с романами Эмара мифологическому сюжету детских игр второй половины XIX — первой трети XX века — воображаемое бегство в экзотическую Америку (наиболее известный литературный пример этой игры представлен в рассказе А.П. Чехова «Мальчики» 1887 года). В целом стихотворение Хармса можно назвать еще одной «военной песней» советских «зау» (вообще интересна перекличка самоназвания «обэриуты» с «оджибуэями») или, перифразируя название известного стихотворения Козьмы Пруткова, декларативным «Желанием быть индейцем» — своеобразной иронической авангардистской версией детского эмаровского романтизма во все глубже погружающейся во внешнюю и внутреннюю изоляцию советской стране (заметим, что сам Хармс указывал, что в ранний период своей деятельности «стилизировал» себя под индейца [Кобринский 2009: 384]).

Что же касается обидевшего финских «бразильцев» воинственного клича индейцев «Пильгедрау», записанного в «разговорник» персонажем «Пера Золотого Орла» на уроке немецкого языка, то рискнем предположить, что это слово не индейского, а немецкого происхождения (что-нибудь вроде “feldgrau” — «мышинный» цвет мундира германской армии с довоенного времени). А еще вероятнее, что это слово — несколько переиначенное название перекиси водорода «пергидроль», употреблявшейся для осветления волос (вспомним белокрысых «туземцев» в рассказе о Кольке). Пергидролем назывался и популярный в начале века зубной порошок. Финским мальчишкам это слово могло показаться оскорбительным, потому что напоминало крепкое ругательство «perkele» (в рассказе они кричат в ответ Кольке «пэркеля!»). Наконец, в замечательной языковой игре Хармса сам Колька мог слышать в финском ругатель-

24 Традиционная вытканная узорами одежда латиноамериканских индейцев.

25 Традиционная маленькая лепешка, упоминающаяся Эмаром.

стве экзотическое имя героини одного из перуанских рассказов Эмара «Периколя» (тот же сюжет и в известной опере-буфф Ж. Оффенбаха «La Périchole»).



Ил. 4. Банка зубного порошка
«Пергидроль». Аптека
Э.Б. Гандина. 1900-е.

Вернемся после этого спонтанного экскурса в историю индейской темы в советской литературе к поэтике запомнившегося Гаспарову длинного имени индейца. Очевидно, что пародийное истолкование (семантизация) этого имени было традиционным приемом в творчестве наследовавших футуристам обэриутов. Так, в вышедших в том же, 1928 году «Письмах из Африки», обработанных Николаем Заболоцким, разъясняется сложное «заумное» африканское слово «сунхпирятрисканкрфуным», получившее в интерпретации Заболоцкого значение «коровье масло». «Простодушная ирония, с которой автор рассказывает о странностях африканских языков, — замечает Игорь

Лоцилов, — соотносима с футуристической практикой заумного слова» [Лоцилов 2001: 174]. В свою очередь, Николай Олейников в «Еже» (1929. № 6) использовал прием пародийного квазиперевода на русский язык длинного экзотического имени: Макар Свирепый берет с собой на прогулку породистую собаку по имени *Ве-ме-ту-сикату-ли-хату*, что означает в переводе с африканского... «Жучка». Как на самом деле переводится это длинное имя, мы не знаем, но опыт подсказывает, что, скорее всего, и здесь не обошлось без игры с реальными, только не с африканскими, а ингерманландскими глоссами (так, возможно, заключительное «лихату» в этом имени указывает на финское «без мяса» (lihaton), а забавное для русского ребенка сочетание «сикату» восходит к финскому «sika», свинья).

Вытесненная к началу 1930-х годов, после погромной критики чинарей и арестов Терентьева, Туфанова и обэриутов, в резервацию детской литературы, заумь и там оказалась в положении «подозрительного элемента» (использовавшие ее авторы обвинялись в буржуазном формализме)²⁶. Так, рапповец М. Чумандрин нашел в словесных играх в рассказе о Кольке и Петьке дискредитацию социалистического строительства и пионерского движения. Игорь Бахтерев, как указывает Кобринский, вспоминал, что в 1932 году следовательно обвинял Хармса в том, что в «индейском» рассказе он призывал советских детей к эмиграции [Кобринский 2009: 163] (заметим, что мотив заговора и

26 Показателен пример харьковской актрисы и писательницы Марии Мораф, которая в идеологически выдержанной пьесе «Морской волк» (1935), посвященной спасению советскими моряками погибающего в пламени французского парохода, передает «заумный» разговор матроса-переводчика со спасенными. «Что должны обозначать эти отрывочные, сумбурные восклицания? — негодовал бдительный рецензент пьесы. — Какую цель преследует автор, вводя их? Что должны вынести из этого “заумного” словотворчества дети? Дешевое остроумие, неряшливое отношение к языку» (Детская литература. 1935. № 12. С. 23).

бегства действительно является постоянным в эмаровской традиции в русской литературе).

Здесь стоит напомнить и подчеркнуть, что запись Гаспарова о любви к заумным словам представляет собой ответ филолога на вопрос анкеты о том, были ли его научные интересы заслоном «от маразма советской (и, наверное, не только советской) действительности». Заумь (точнее, глоссалалия), таким образом, предстает как своеобразный антидот от советского догматизма, а указание на детскую литературу, где заумное слово выжило после разгрома 1928 года, является точным историко-литературным и социально-культурным диагнозом.

Наконец, биографическая и научно-комментаторская темы этой записи оказываются частью *общей филологической теории или даже филологического кредо* Гаспарова: наука о слове есть наука о понимании, герой «Записей» — человек, верящий в существование смысла, мучительно стремящийся к пониманию другого, но сознающий (отсюда идет характерная для автора филологическая ирония) невозможность осуществления этой задачи («Обязанность понимать», «Филология как нравственность»). Отсюда заумь (и связанный с нею вопрос о литературном переводе) для Гаспарова-ученого и человека не просто научная проблема, но едва ли не узловой экзистенциальный вопрос. В «Записях и выписках» он несколько раз обращается к этому центральному вопросу, пряча его серьезность под игровой маской и дразнящей манерой изложения.

Жил-был кварк

Приведу лишь три примера, свидетельствующих о круговом — и аллюзионном — движении размышлений Гаспарова о зауми, равно как и о конструктивном принципе его книги. Детская любовь к заумным словам, которую автор не утратил вопреки общему принципу (взрослые о ней, как правило, забывают), находит свое выражение в разных, часто совершенно неожиданных местах «Записей и выписок». Например, в таком:

СТРЕКОЗА И МУРАВЕЙ по-папуасски будет попокоруа и кикихи

[Гаспаров 2012: 408].

На первый взгляд, это такая случайная и комичная тарарабумбия, но в контексте филологического биографизма Гаспарова это еще один симптоматический смысловой узел. Источником этой записи, по-видимому, является русский пересказ притчи «Попокоруа и кикихи» из известной книги «Сказки и легенды маори: Из собрания А. Рида»: «Попокоруа, муравей, вечно занятый поисками пропитания под корой деревьев или на земле, не мог понять, почему кикихи, цикада, ведет себя так легкомысленно, почему она только и делает, что греется на солнышке и нисколько не тревожится о будущем» (в английском тексте — “Popokorua and Kihikihi”) [Рид 1960: 89—90]²⁷. Но в гаспаровском

27 В транскрипции «папакоруа». Упоминается В.Н. Топоровым в разделе «Индра-муравей. Сравнительный комментарий к одному мотиву древнеиндийской мифологии» в: [Топоров 2010: 140] (впервые опубликовано в: Древняя Индия. Историко-культурные связи. М.: Наука, 1982).

интерпретационном пространстве эта история оказывается свидетельством о том, что есть мир, где эти экзотические и смешные (попо-, кики-) «заумные» слова вполне осмыслены (используя выражение друга и героя книги Гаспарова С.С. Аверинцева, высказанное по поводу «фоника иноязычных имен» в романтических переводах Жуковского, «дух захватывает от внезапного, пронзительного ощущения, что есть целая жизнь со всей полнотой своих связей, которой мы не знаем, но которая сама знает о себе — и этого достаточно») [Аверинцев 1988: 264]²⁸. «Папуасская» история также устанавливает связь между «дневниковой» записью и филологическими трудами Гаспарова, исследователя поэтического языка («Иноязычная фоника в русском стихе») и переводчика басен («Античная литературная басня»). Сам Гаспаров перевел соответствующую басню Эзопа на русский под названием «Муравей и жук»²⁹ со следующей моралью: «Так люди в достатке не задумываются о будущем, а при перемене обстоятельств терпят жестокие бедствия» [Эзоп 1993: 96—97]³⁰.

Наконец (тут мы попадаем, конечно, в область догадок), эта запись о папуасских именах знакомых с самого раннего детства персонажей и житейской мудростью вовлекает в себя, как в воронку, биографию автора — воспоминание о когдатошнем чтении маорийских легенд, ассоциацию сюжета басни — с фонетически забавными именами героев — со своим опытом, переводческим и жизненным (*pro domo mea*): кто он сам — трудолюбивый и скучный попоко-руа, «вечно занятый поисками пропитания под корой деревьев или на земле», или беззаботная кикихи, не тревожившаяся о будущем, восхвалявшая солнце песней и ставшая зимой «совсем тоненькой» («и в конце концов умерла»)? Мораль басни (жанра, отвечавшего, по теории Гаспарова, на практический вопрос, «как должен вести себя человек в этом мире») все та же, что и у древнего грека: люди при перемене обстоятельств терпят жестокие бедствия. Между тем в сжатом смысловом пространстве «Записей и выписок», кажется, работает обратный описанному Гаспаровым в истории жанра принцип: не пример становится басней (иносказанием), но басня намекает (самому автору) на конкретную жизненную ситуацию, «явление художественной речи» возвращается в индивидуальный биографический факт (какой именно, мы не знаем)³¹.

О постоянной авторской рефлексии над проблемой зауми в (его) жизни говорят и включенные в один из словариков книги дефиниции (точнее, ил-

-
- 28 Еще одна отсылка-мостик в «Записях», связывающая заумные слова в единую «музыкальную» тему, содержится в «дефиниции» слова «Цынцырны», употребленного А. Блоком в набросках к «Возмездью» по отношению к порхающей варшавской мазурке («Цынцырны — цынцырны — цынцырны — цыцы»). Это слово, замечает Гаспаров, восходит к звукоподражанию из стихотворения любимого Блоком Якова Полонского, который разъяснял его в примечании как «татарское слово — то же, что и цикада» [Гаспаров 2000: 281]. Между тем в «Словаре диалектов сибирских татар» Д.Г. Тумашевой слово «цынцыр/цынтыр» интерпретируется как «цепь» [Тумашева 1992: 244].
- 29 Этот же сюжет есть и в сатирическом изложении А. Бирса («*Fantastic Fables*»), басни которого переводил Гаспаров (а мысли цитировал в «Записях и выписках»). Вообще весьма интересен вопрос о связи Гаспарова с американской сатирической (скептической) и юмористической литературной традицией.
- 30 В книге о жанре басни Гаспаров, обращаясь к федровскому переложению этого сюжета, подчеркивает антитетичность житейских аргументаций, представленных в этом мини-диспуте [Гаспаров 1971: 85].
- 31 Ср. культурно-типологический анализ эзоповского сюжета во французской, английской, американской, русской и японской культурах см.: [Жельвис 2006].

люстрации) этого понятия. В обеих интрига зауми для Гаспарова заключается в том, что бессмысленное, как кажется, слово оказывается наполненным значением, уводящим нас в неожиданные и интересные для исследователя интерпретационные дали.

ЗАУМЬ. Слово «кварк» физики взяли из «Финигана» Джойса как заумное, но это оказалось венское жаргонное словечко от славянского «творог» (от «творить», как *fromage* от *formare*) (от В. Вс. Ив.).

ЗАУМЬ. Из письма: «На стене рядом с домом осталась после избирательной кампании надпись “Жил-был мэр”. Она долго меня мучила. Потом я приписала внизу два слова, и получился стишок:

Жил-был мэр
Убещур. Скум».

[Гаспаров 2012: 136].

Второй пример, вовлекая в орбиту размышлений автора отрывочные «политические» (или исторические) воспоминания о давно отгремевших московских выборах, на которые, кажется, ссылается его неназванный корреспондент (кстати сказать, с тех пор выражение «жил-был мэр» стало мемом, используемым по отношению к самым разным градоначальникам нашей большой, как имя индейца Уго, страны), вновь отсылает нас к Крученых и проблеме научно-экспериментального творчества (кажется, для Гаспарова в манифестарно-экзотической фамилии «малоуважаемого» им поэта-заумника актуализируется часть *после* «кр»).

Первый пример включает в себя целый сюжет, понятный узкому кругу специалистов — собеседников автора («немногих», как сказал бы близкий по духу Гаспарову своевольный переводчик В.А. Жуковский). Сравните опубликованный в 1999 году в «Звезде» (то есть уже после публикации «записи» в «НЛО») рассказ Вяч. Вс. Иванова о встрече с Романом Якобсоном в 1979 году:

Якобсон пересказывал мне свои новые работы, которые он успел уже доложить, но не напечатать. На заседании физического общества он рассказал об этимологии термина кварк. Открывший кварки Гел Манн взял название как заумное из «*Finnegans Wake*» («Поминальное бдение финнеганцев») Джойса. А Джойс его заимствовал из венского немецкого диалекта. Туда оно попало из славянского. Это — название, родственное русскому «творог». С корнем русского творить оно связано так же, как французское *frommage* (сыр) с *former* (образовать) и латинским *formare* (сотворить). Оказалось, таким образом, что эти мельчайшие кирпичики мироздания названы совсем не бессмысленно [Иванов 1991: 161]³².

Доклад Якобсона, похоже, так никогда и не был опубликован. Первое печатное упоминание о нем мы находим в статье Иванова «*Roman Jakobson: The Future*», вышедшей в сборнике «*A Tribute to Roman Jakobson, 1896—1982*» (Berlin; New York; Amsterdam: Mouton, 1983) и представляющей собой перевод лекции, прочитанной Ивановым в Институте славяноведения и балканистики РАН СССР 17 сентября 1982 года (весьма возможно, что именно на этой лекции —

32 См. тот же текст в: *Jakobson R. Texts, documents, studies* / Ed. by H. Baran, S.I. Grindin et al. Moscow: RGGU, 1999. P. 249.

или в каком-то частном разговоре, с нею связанном, — Гаспаров и услышал об этой теории Якобсона). Приведем сообщение и рассуждения Вячеслава Всеволодовича, впоследствии вошедшие в его воспоминания, полностью:

Якобсон, будучи первооткрывателем отличительных признаков, которые он назвал элементарными квантами языка и которые обсуждал с Нильсом Бором на семинаре в Массачусетском технологическом институте, прекрасно знал об этом. Менее известен и до сих пор не предан печати тот факт — я знаю о нем непосредственно из уст Якобсона, — что он очень интересовался последующим развитием тех же идей в физике, включая современную теорию кварков. Так, на собрании Американского физического общества он выступил с докладом об этимологии слова «кварк», появляющегося в романе Джойса «Поминки по Финнегану». Из этого романа создатели теории кварка подхватили это слово как обозначение чего-то сверхразумного, бессмысленного и, следовательно, подходящего для обозначения тех элементарных частиц, которые в некотором роде не существуют и в то же самое время являются основой всего сущего. Якобсон показал в своей работе, что Джойс заимствовал слово «кварк» из венского немецкого *Quark*. Это слово, означающее «творог», связано с русским *tvaróg* и словацким *tváróg*. Его этимология совершенно та же, что и у французского слова «fromage», связанного с хорошо известным словом «форма», точно так же, как *tvaróg* связан с корнем «творение», «создание». Таким образом, термин, обозначающий самые основные элементы, определяющие форму вселенной, восходит к слову, этимологически означающему «форма, сущность, творение». Так, физики, полагавшие, что Джойс употребил совершенно бессмысленное слово, ошиблись. Настоящий случай представляет собой любопытный аргумент, подтверждающий предположение о том, что двадцатый век не может спрятаться в абсурд (*nonsense*). В то самое мгновение, когда кажется, что он вступает в царство бессмыслицы, он возвращается к своему истоку, то есть к самой сущности вещей. В этом заключается суть недавней работы Якобсона [Ivanov 1983: 52–53 (перев. наш. — И.В.)].

Следует заметить, что приписываемая Ивановым Якобсону этимологическая гипотеза, сформулированная им якобы перед смертью, высказывалась в научных журналах (как западных, так и советских) с середины 1960-х годов (если не раньше!)³³. В некоторых работах указывалось, кстати сказать, что, помимо значения «творог», немецкое слово «*quark*» употребляется и для обозначения бессмыслицы, чепухи³⁴. Но дело здесь, конечно, не в том, кто первым высказал приведенную Ивановым «гипотезу Якобсона», а в том смысле, который придал

33 [Lipkin 1967: 451]. См. также статью С.В. Владимирова «Терминология научной фантастики»: «Наряду с устоявшимися понятиями и терминами писатели часто используют новые, придуманные ими; ведь каждый фантаст стремится стать “изобретателем” или “первооткрывателем” так же, как и в науке: новые термины образуются от латинских и греческих корней или даются произвольно по праву первооткрывателя. Совсем недавно термином “кварк” была обозначена, например, гипотетическая частица, обладающая поразительными свойствами (очень большой массой, дробным зарядом и др.). По-немецки кварк значит творог, но название частицы никак не связано с этим продуктом. Оказывается, что канадский физик Гелл-Манн, “придумавший” кварки, заимствовал это слово из романа Дж. Джойса “Поминки по Финнегану”, в котором чайки, пригрезившиеся горою, выкрикивают, как заклинание “кварк, кварк, кварк!”» (Русская речь. 1968. №4. С. 39). Подробнее о происхождении термина «кварк» см. брошюру: [Владимиров, Карев 1965].

34 См.: [Gerlach 1982: 30].

ей Вячеслав Всеволодович и который «подхватил», предельно сжав в своей записи, Гаспаров. Главным в этой физико-этимологической теории, как мне представляется, является не столько установление внешней связи псевдозаумного слова Джойса с немецким (австрийским) сыром или творогом и их славянскими этимологическими корнями, сколько указание на его глубинную связь с понятиями «творчество» (или «сотворчество»), «форма», «сущность» и «создание». Более того, суть открытия (завещания) Якобсона структуралист Иванов видит в том, что казавшийся заумным термин, выбранный физиками из модернистского литературного произведения для обозначения гипотетических элементарных частиц, лежащих в основе вселенной, не только восходит к понятию формы и творчества, но и доказывает, что в мире нет ничего бессмысленного (безумного), что, в свою очередь, является «интересным аргументом» в пользу исторической «пропозиции», что XX веку никак не удастся «бежать в абсурд» («escape into nonsense»): «В то самое мгновение, когда кажется, что он вступает в царство бессмыслицы, он возвращается к своему истоку, то есть к самой сущности вещей». Не будет преувеличением сказать, что в своей сциентистской проповеди, приписываемой Якобсону, Иванов как бы намекает на то, что великий лингвист незадолго до смерти нашел, точнее, доказал существование Бога (или Высшего Разума), причем, в прямом смысле слова в сыре, как лисица из басни (после того, как неразумная ворона *кваркнула* во все воронье горло и к собственному разочарованию подтвердила ньютоновский закон мироздания).

Мы не знаем, была ли это действительно мысль Якобсона или Иванов ее доработал по своему образу и подобию, но очевидно, что в приведенной выше сжатой записи Гаспарова о зауми суммируются (и, возможно, иронически остраиваются³⁵) центральные для него (и его круга) идеи: проблема зауми с помощью «иконического» слова «кварк» вписывается в общий план мироздания («мельчайшие кирпичики мироздания названы совсем не бессмысленно»), мировой литературы (Джойс) и связывающей физику и литературу филологии как науки понимания³⁶. Абсолютно прав был Р.Д. Тименчик, заметивший, что книга Михаила Леоновича «неоспоримо является памятником литературы конца XX века» и мыслям, стремлениям и ожиданиям того круга, в котором он жил, формировался и от которого отталкивался.

Именно универсальное значение проблемы зауми исследуется Гаспаровым-ученым в одной из его лучших и самых известных статей «Считалка богов. О пьесе В. Хлебникова “Боги”» (в этой работе, впервые прозвучавшей в форме доклада и напечатанной в 1995 году, заумные реплики слетевшихся на свой «интернационал» богов интерпретируются исследователем как звенья «исполинской считалки» в двусложных хорях, разыгрывающей актуальную для Нового мира тему гибели богов, — похожую считалку мы, как сказано выше, «экспериментальным путем» обнаружили в имени коннелловского индейца). В теоретической преамбуле к этой статье Гаспаров утверждает:

-
- 35 Отношение Гаспарова к всеохватным научным теориям Иванова, его увлечению парапсихологией в 1980—1990-е годы и сновидческим откровениям в мемуарах было ироническим. Выскажем осторожное предположение, что включение в текст «Записей и выписок» описаний странных и «случайных» снов (своих и сына) представляет собой пародию на «сновидчески-профетическую» мемуаристику знаменитого коллеги.
- 36 В 1987 году М.Л. Гаспаров и Вяч. Вс. Иванов подготовили том сочинений Якобсона «Работы по поэтике» [Якобсон 1987], в который вошла и упоминавшаяся нами ранее статья о «заумном Тургенева» [Якобсон 1987: 250—253].

Неверно представлять себе заумь чистой фонетической игрой-насаждением звуков в отрыве от смысла. (Неверно, несмотря на то, что сами футуристы в декларациях часто утверждали именно это.) Так бывает, но редко, и на это всякий раз дается особое указание — в заглавии или контексте. Обычно же, когда заумь появляется в сопровождении осмысленного текста, она включается в его систему как элемент, требующий такого же осмысления. Читатель зауми не отключает внимания от смысла — наоборот, он напрягает его до предела. Когда мы читаем текст на малознакомом иностранном языке, то, встречая непонятное слово, мы не пытаемся подозревать, что оно смысла не имеет и по существу заумно: мы предполагаем, что просто смысл его нам неизвестен, и стараемся угадать его из контекста. То же происходит и здесь: Хлебников предлагает нам текст на незнакомом языке, языке богов (III, 387), и требует от нас соответствующих усилий. При этом из разбивки строк и разметки ударений видно, что этот текст — стихотворный: не только «язык», но и «стих богов» [Гаспаров 1997: 202].

Эти слова вполне можно отнести и к научному кредо и филологической биографии (термин А.Л. Зорина) самого Гаспарова³⁷, ставшего (в известной степени) голосом определенной интеллектуальной традиции³⁸. Сочувствующий читатель его «Записей и выписок» (в том числе и той, которой посвящена наша интерпретация) «не отключает внимания от [странного, случайного, забавного, заумного. — И.В.] смысла — наоборот, он напрягает его до предела». И это предельное напряжение мысли интеллигентного читателя, жизнь которого так же состоит из книг, которые он прочел (а иногда и написал), и слов, которые он сказал или услышал от других, влечет его к нереализуемой в принципе, но ясной и благородной воображаемой цели, заключающейся не в научно-проphetическом проникновении в глубинные тайны войны и мира, трудов и дней, преступления и наказания, творящего и творения, красного и черного, но в отзывчивом понимании «неведомой души» все удаляющегося от нас во времени автора.

Человек человеку заумь —

Уго-бичи-буго-чиби-пау-пау-кипи-свиски-виви-чинбул.

И убежур.

Автор выражает глубокую признательность А.К. Жолковскому, Марку Альтшуллеру, Борису Орехову, Томи Хуттонену, Игорю Лоцилову, Александру Павловскому, Майклу Вахтелю, Виктору Щебню и О.А. Лекманову за ценные консультации.

37 Ср. характерное признание М.Л. Гаспарова в письме к М.-Л. Ботт, включающее его скептическую оценку жесткого структурализма: «Мне всегда казалось, что наука — в том числе литературоведение — существует только для того, чтобы выявить порядок в хаосе окружающего нас мира (и мира литературы в том числе); но ни французы, ни Якобсон, по-моему, этого не достигают» [Ботт 2006].

38 Близкие по смыслу, но не выходящие за пределы научного анализа суждения о контекстуальной семантизации зауми высказывались в работах Якобсона, Вл. Маркова, Вяч. Иванова, Н.А. Богомолова, Г.А. Левинтона, И.Е. Лоцилова, Т.Л. Никольской, В.П. Григорьева, А.А. Кобринского, Г. Мак Вея, Х. Барана, Дж. Янечека и других ученых. Как точно выразил это стремление Г.А. Левинтон в «Заметках о зауми», задача интерпретатора «в значительной степени заключается в том, чтобы многие примеры зауми explain away, т. е. объяснить так, чтобы зауми (то есть иллюзии зауми) не стало» [Левинтон 2017: 42]. См. в этой книге едва ли не самую полную и отборную библиографию работ о русской зауми.

Библиография / References

- [Аверинцев 1988] — *Аверинцев С.С.* Размышления над переводами Жуковского // Жуковский и литература конца XVIII—XIX века. М.: Наука, 1988.
- (Averintsev S.S. Razmyshleniia nad perevodami Zhukovskogo // Zhukovskii i literatura kontsa XVIII—XIX veka. Moscow, 1988.)
- [Альтшуллер 2003] — *Альтшуллер М.Г.* Проблема демократии («Джон Теннер») // Альтшуллер М.Г. Между двух царей. Пушкин 1824—1836. СПб.: Академический проект, 2003. С. 84—100.
- (Al'tshuller M.G. Problema demokratii («Dzhon Tenner») // Al'tshuller M.G. Mezhdv dvukh tsarei. Pushkin 1824—1836. Saint Petersburg, 2003. P. 84—100.)
- [Алексеев 1969] — *Алексеев М.П.* К статье Пушкина «Джон Теннер» // Временник Пушкинской комиссии. 1966. Л.: Наука, 1969. С. 50—56.
- (Alekshev M.P. K stat'e Pushkina «Dzhon Tenner» // Vremennik Pushkinskoi komissii, 1966. Leningrad, 1969. P. 50—56.)
- [Архангельский] — *Архангельский А.Н.* Уголок атеиста // <http://novosti.online.ru/magazine/arss/ezheg/arhan.htm> (дата обращения: 28.01.2021).
- (Arkhangel'skiy A.N. Ugolok ateista // <http://novosti.online.ru/magazine/arss/ezheg/arhan.htm> (accessed: 28.01.2021).)
- [Беюл 1928] — *Беюл [М.И.]* Письма из Африки. М.; Л.: ГИЗ, 1928.
- (Beiul [M.I.]. Pis'ma iz Afriki. Moscow, Leningrad, 1928.)
- [Бик 1922] — *Бик Э.П.* [Сергей Бобров]. Литературные края // Красная новь. 1922. № 2 (6).
- (Bik E.P. [Sergei Bobrov]. Literaturnye kraia // Krasnaia nov'. 1922. № 2 (6).)
- [Ботт 2006] — *Ботт М.-Л.* «Читать меня под ряд никому не интересно...»: Письма М.Л. Гаспарова к Марии-Луизе Ботт, 1981—2004 гг. // Новое литературное обозрение. 2006. № 1.
- (Bott M.-L. «Chitat' menia podriad nikomu ne interesno...»: Pis'ma M.L. Gasparova k Marii-Luize Bott, 1981—2004 gg. // Novoe literaturnoe obozrenie. 2006. № 1.)
- [Брюсов 1923] — *Брюсов В.* Среди стихов // Печать и революция. 1923. № 1.
- (Briusov V. Sredi stikhov // Pechat' i revoliutsiia. 1923. № 1.)
- [Брюсов 1927] — *Брюсов В.Я.* Из моей жизни. Моя юность. Памяти. М.: Изд. Сабашниковых, 1927.
- (Briusov V.Ya. Iz moei zhizni. Moia iunost'. Pamiati. Moscow, 1927)
- [Брюсов 1975] — *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений. Т. 2. М.: Художественная литература, 1975.
- (Briusov V.Ia. Sbranie sochinenii. Vol. 2. Moscow, 1975.)
- [Булкина 2000] — *Булкина И.* Чтоб эпиграфы разбирать // <http://old.russ.ru/krug/kniga/20000229.html> (дата обращения: 28.01.2021).
- (Bulkina I. Chtob epigrafy razbirat' // <http://old.russ.ru/krug/kniga/20000229.html> (accessed: 28.01.2021).)
- [Виницкий 2009] — *Виницкий И.* Крупешки заумной поэзии // Russian Literature. 2009. Vol. LXV. С. 261—279.
- (Vinitskii I. Krupushki zaumnoi poezii // Russian Literature. 2009. Vol. LXV. P. 261—279.)
- [Владимиров, Карев 1965] — *Владимиров С., Карев М.* Кварки и элементарные частицы. М.: Знание, 1965.
- (Vladimirov S., Karev M. Kvarki i elementarnye chas-titsy. Moscow, 1965.)
- [Гаспаров 1971] — *Гаспаров М.Л.* Античная литературная басня: (Федр и Барбий). М.: Наука, 1971.
- (Gasparov M.L. Antichnaia literaturnaia basnia: (Fedr i Barbii). Moscow, 1971.)
- [Гаспаров 1991] — *Гаспаров М.Л.* «Я мало знаю современную непечатающуюся поэзию...» (вступительная заметка) // Звезда. 1991. № 5.
- (Gasparov M.L. «Ia malo znaiu sovremennuiu nepechataiushchuiusia poeziu...» (vstupitel'naia zametka) // Zvezda. 1991. № 5.)
- [Гаспаров 1995] — *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки // Новое литературное обозрение. 1995. № 16.
- (Gasparov M.L. Zapisi i vypiski // Novoye literaturnoye obozreniye. 1995. № 16.)
- [Гаспаров 1997] — *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. Т. 2: О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997.
- (Gasparov M.L. Izbrannnye Trudy. Vol. 2: O stikhakh. Moscow, 1997.)
- [Гаспаров 2000] — *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- (Gasparov M.L. Zapisi i vypiski. Moscow, 2000.)
- [Гаспаров 2012] — *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. 3-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- (Gasparov M.L. Zapisi i vypiski. 3rd edition. Moscow, 2012.)

- [Долинин 2007] — Долинин А.А. Пушкин и Англия. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- (Dolinin A.A. Pushkin i Angliia. Moscow, 2007.)
- [Жельвис 2006] — Жельвис В.И. «Стрекоза и Муравей» как предмет культурологического анализа // Вопросы психологии. 2006. № 3. С. 78—94.
- (Zhel'vis V.I. «Strekoza i Muravei» kak predmet kul'turologicheskogo analiza // Voprosy psikhologii. 2006. № 3. P. 78—94.)
- [Живов 2006] — Живов В. Совершенный словоиспытатель. Памяти Михаила Леонovichа Гаспарова // Новое литературное обозрение. 2006. № 77.
- (Zhivov V. Sovershennyy slovoispytatel'. Pamyati Mikhaila Leonovicha Gasparova // Novoye literaturnoye obozreniye. 2006. № 77.)
- [Жолковский 2006] — Жолковский А. Совершенство Гаспаров // Новое литературное обозрение. 2006. № 77.
- (Zholkovskiy A. Sovershitel' Gasparov // Novoye literaturnoye obozreniye. 2006. № 77.)
- [Иванов 1999] — Иванов Вяч. Вс. О Романае Якобсоне (главы из воспоминаний) // Звезда. 1999. № 7. С. 161.
- (Ivanov Viach. Vs. O Romane Iakobsone (glavy iz vospominanii) // Zvezda. 1999. № 7. P. 161.)
- [Зорин 2019] — Зорин А. Михаил Гаспаров. «Записки и выписки» // Зорин А. Книжная полка Андрея Зорина (https://arzamas.academy/mag/760-polka_zorina (дата обращения: 28.01.2021)).
- (Zorin A. Mikhail Gasparov. «Zapiski i vypiski» // Zorin A. Knizhnaya polka Andrey Zorina (https://arzamas.academy/mag/760-polka_zorina (accessed: 28.01.2021)).)
- [Зорин 2000] — Зорин А. От А до Я и обратно (о «Записях и выписках» Михаила Гаспарова) // Неприкосновенный запас. 2000. № 3.
- (Zorin A. Ot A do Ya i obratno (o «Zapisyakh i vypiskakh» Mikhaila Gasparova) // Neprikosnovennyy zapas. 2000. № 3.)
- [Кобринский 2009] — Кобринский А. Даниил Хармс. М.: Молодая гвардия, 2009.
- (Kobrin'skii Aleksandr. Daniil Kharms. Moscow, 2009.)
- [Коннель 1928] — Коннель Р. Последний из Плосконогих. Юмористический рассказ // Всемирный следопыт. №11. 1928. С. 858—867
- (Konnel' R. Posledniy iz Ploskunogikh. Iumoristicheskii rasskaz // Vsemirnyy sledopyt. №11. 1928. S. 858—167.)
- [Крученых 1922] — Крученых А.Е. Сдвигология русского стиха. М.: МАФ, 1922.
- (Kruchenykh A.E. Sdvigologiya russkogo stikha. Moscow, 1922.)
- [Крученых 2001] — Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб.: Академический проект, 2001.
- (Kruchenykh A. Stikhotvoreniia. Poemy. Romany. Opera. Saint Petersburg, 2001.)
- [Крученых 2004] — Крученых А.Е. Язвы Аполлона // Александр Блок: pro et contra: Личность и творчество А. Блока в критике и мемуарах современников. СПб.: РХГИ, 2004.
- (Kruchenykh A.E. Iazvy Apollona // Aleksandr Blok: pro et contra: Lichnost' i tvorchestvo A. Bloka v kritike i memuarakh sovremennikov. Saint Petersburg, 2004.)
- [Левинтон 2017] — Левинтон Г.А. Статьи о поэзии русского авангарда. Helsinki: University of Helsinki, 2017.
- (Levinton G.A. Stat'i o poezii russkogo avangarda. Helsinki, 2017.)
- [Литературная жизнь 2005] — Литературная жизнь России 1920-х годов: Москва и Петроград 1917—1920 гг. / Отв. ред. А.Ю. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2005.
- (Literaturnaya zhizn' Rossii 1920-kh godov: Moskva i Petrograd 1917—1920 gg. / Ed. by A.Iu. Galushkin. Moscow, 2005.)
- [Лоцилов 2001] — Лоцилов И.Е. Заболоцкий и Африка // Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2001. Vol. 17. № 2.
- (Loshchilov I.E. Zabolotskii i Afrika // Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2001. Vol. 17. № 2.)
- [Мачтет 1886] — Мачтет Г. Человек с планом // Русская мысль. 1886. Т. 7. Кн. 11.
- (Machtet G. Chelovek s planom // Russkaia mysl'. 1886. Vol. 7. Book. 11.)
- [Мейлах 1991] — Мейлах, М. «Обэриуты и заумь» // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991.
- (Meilakh M. Oberiuty i zaum' // Zaumnyi futurizm i dadaizm v russkoi kul'ture. Bern, 1991.)
- [Николюкин 1984] — Николюкин А.Н. Пушкинский «Джон Теннер» в системе русской американистики XVIII — начала XIX века // Болдинские чтения [сб. докл. 1983 г.] Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1984.
- (Nikoliukin A.N. Pushkinskii «Dzhon Tenner» v sisteme russkoi amerikanistiki XVIII — nachala XIX veka // Boldinskie chteniia [sb. dokl. 1983 g.]. Gor'kii, 1984.)
- [Немзер] — Немзер А. Герой нашего времени // <http://old.guelman.ru/slava/zapis/nemzer.htm> (дара обращения: 28.01.2001).
- (Nemzer A. Geroi nashego vremeni // <http://old.guelman.ru/slava/zapis/nemzer.htm> (accessed: 28.01.2001).)

- [Несмелов 1927] — Несмелов Б. Предисловие // Крученых А. Четыре фонетических романа. М.: Изд. авт., 1927.
- (Nesmelov B. Predislovie // Kruchenykh A. Chetyre foneticheskikh romana. Moscow, 1927.)
- [Пушкин 1949] — Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 12. Критика. Автобиография. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949.
- (Pushkin A.S. Poln. sobr. soch. Moscow; Leningrad, 1949.)
- [Словарь 1925] — Словарь литературных терминов: В 2 т. / Под ред. Н. Бродского и др. М.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.
- (Slovar' literaturnykh terminov: In 2 vols. / Ed. by N. Brodsky et al. Moscow, 1925.)
- [Рид 1960] — Рид А.В. Мифы и легенды страны маори. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960.
- (Rid A.V. Mify i legendy strany maori. Moscow, 1960.)
- [Терентьев 1988] — Терентьев И. Крученых-грандиозарь (1919) // Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna: S. Francesco, 1988.
- (Terent'yev I. Kruchenykh-grandiozar' (1919) // Terent'yev I. Sbranie sochinenii. Bologna, 1988.)
- [Тименчик 2017] — Тименчик Р.Д. Выписки к записям // М.Л. Гаспаров. О нем. Для него / Сост. М. Тарлинская. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- (Timenchik R.D. Vypiski k zapisiam // M.L. Gasparov. O nem. Dlia nego / Ed. by M. Tarlinskaya. Moscow, 2017.)
- [Топоров 2010] — Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2010.
- (Toporov V.N. Issledovaniia po etimologii i semantike. Vol. 3. Moscow, 2010.)
- [Тумашева 1992] — Тумашева Д.Г. Словарь диалектов сибирских татар. Казань: Изд-во Казанского университета, 1992.
- (Tumasheva D.G. Slovar' dialektov sibirskikh tatar. Kazan', 1992.)
- [Хармс 2000] — Хармс Д. Собрание сочинений: Тигр на улице. М.: Азбука, 2000.
- (Kharms D. Sbranie sochinenii: Tigr na ulitse. Moscow, 2000.)
- [Хармс 2002] — Хармс Д. Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник. Кн. 1. СПб.: Академический проект, 2002.
- (Kharms D. Polnoe sbranie sochinenii. Zapisnye knizhki. Dnevnik. Vol. 1. Saint Petersburg, 2002.)
- [Циглер 1982] — Циглер Р. Поэтика А.Е. Крученых поры 41°. Уровень звука // L'Avanguardia a Tiflis. Venezia: Università degli Studi di Venezia, 1982. P. 231—258.
- (Tsigler R. Poetika A.E. Kruchenykh pory 41°. Uroven' zvuka // L'Avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. P. 231—258.)
- [Эзоп 1993] — Эзоп. Басни / Пер., ст. и коммент. М.Л. Гаспарова. М.: Наука, 1993.
- (Ezop. Basni / Perevod, st. i comment. M.L. Gasparova. Moscow, 1993.)
- [Якобсон 1987] — Якобсон Р. Заумный Тургенев // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
- (Jakobson R. Zaumnyy Turgenev // Jakobson R. Raboty po poetike. Moscow, 1987.)
- [Connell 1924] — Connell R. The Last of the Flatfeet // Apes and Angels. New York: Minton, Balch & Company, 1924.
- [Gerlach 1982] — The Human Brain and Its Universe / Ed. by J. Gerlach. Vol. 1. The World of Natural Sciences and Its Phenomenology. Basel: Karger, 1982.
- [Ivanov 1983] — Ivanov Viaceslav V. Roman Jakobson: The Future // A Tribute to Roman Jakobson 1896—1982. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton, 1983. P. 47—57.
- [Lipkin 1967] — Lipkin H.I. Nuclear Physics Concepts Related to Elementary Particle Physics // International Nuclear Physics Conference, held at Gatlinburg, Tennessee. September 12—17, 1966. New York: Academic Press, 1967.
- [Shaw 1966] — Shaw J. Th. Puškin on America: His "John Tanner" // Orbis Scriptus. Dm. Tschizhevskij zum 70. Geburtstag. München, 1966. P. 739—756.

Американское экспериментальное письмо: Поэтика языка, этнопоэтика

Составитель блока Владимир Фещенко

Владимир Фещенко
От составителя

Vladimir Feshchenko
From the Guest Editor

Владимир Валентинович Фещенко (Институт языкознания РАН, Москва; кандидат филологических наук, старший научный сотрудник) takovich2@gmail.com.

Vladimir Valentinovich Feshchenko (Institute of Linguistics RAS, Moscow; candidate of philology, Senior Research Fellow) takovich2@gmail.com.

В представленном блоке публикуются тексты, сконцентрированные вокруг новейших экспериментальных практик в американском литературном письме. Поводом к этой подборке послужила публикация русских переводов Чарльза Бернстина «Испытание знака» (2020), выполненных Я. Пробштейном. В книге впервые русскому читателю представлен солидный корпус текстов ведущего поэта и теоретика «языковой школы», которой в текущем году исполняется ровно пятьдесят лет.

В открывающей блок статье **В. Фещенко** освещается история языкового движения в США и роль Ч. Бернстина как одного из его главных идеологов на Восточном побережье, демонстрируются межкультурные связи и трансферы между американским языковым письмом и русской авангардной поэзией от А. Белого до А. Драгомощенко.

За статьей следует эссе (в переводе В. Фещенко) еще одного протагониста языкового движения, со стороны Западного побережья — **Б. Уоттена**. Эссе можно считать автобиографическим: деятельность языковых поэтов концептуализируется как «практическая утопия», альтернативный способ сопротивления языковым, общественным и политическим конвенциям. Поэтико-кри-

тические практики языкового письма представлены здесь опытами коллективного авторства: книгой «Ленинград», своеобразным травелогом, повествующим о визите четырех языковых авторов в позднесоветскую Россию по приглашению А. Драгомощенко; проектом «The Grand Piano» — экспериментом в коллективной автобиографии языковой школы; и соучастием в движении Оссуру как поэтическим вкладом в современную радикальную политику.

Впервые публикуется перевод на русский (И. Соколова) одной из глав экспериментальной книги «Ленинград», совместно написанной **М. Дэвидсоном, Л. Хеджиян, Р. Силлиманом и Б. Уоттенем** по следам их поездки в СССР в 1989 году. В тексте перемежаются голоса всех четырех авторов, помеченных логограммой в начале абзацев, и в результате перед нами разворачивается документ о коллективном опыте взаимодействия между американскими и российскими интеллектуалами, поэтами и филологами, на исходе холодной войны. Текст не лишен фактических неточностей и aberrаций, но в этом тоже — творческая работа памяти, запечатленная в жанре травелога.

Наконец, последняя часть блока посвящена практически неизвестной русскому читателю, но знаковой для новейшей американской инновационной поэзии фигуре К. Эшлемана. Статья **И. Соколова** представляет это имя в контексте альтернативных поэтик двух Америк (Северной и Латинской) последних десятилетий. Отдельно отмечается его тяготение к этнопоэтике как особому способу оперирования с поэтическим текстом с учетом техник как традиционных, так и авангардно-экспериментальных культур. В заключение блока публикуется ряд стихотворных текстов **К. Эшлемана** в переводах И. Соколова.

Владимир Фещенко

Испытательная семиотика Ч. Бернстина

ПОЭЗИЯ ЯЗЫКА МЕЖДУ РУССКОЙ
И АМЕРИКАНСКОЙ ТРАДИЦИЯМИ

Vladimir Feshchenko

Charles Bernstein's Experimental Semiotics. Language Poetry Between Russian and American Traditions

Владимир Валентинович Фещенко (Институт языкознания РАН, Москва; кандидат филологических наук, старший научный сотрудник) takovich2@gmail.com.

Ключевые слова: языковое письмо, Ч. Бернстин, семиотика, поэтическая функция, русско-американские связи

УДК: 821-111

В статье анализируется творчество американского «поэта языка» Чарльза Бернстина в связи с выходом русской книги его переводов «Испытание знака». Приводятся сведения об истории языкового движения в США, демонстрируются его синхронные связи с лингвистикой, а также межкультурные связи и трансферы между американским языковым письмом и русской авангардной поэзией. К анализу привлекается книга «Ленинград», написанная четырьмя авторами языковой школы.

Vladimir Valentinovich Feshchenko (Institute of Linguistics RAS, Moscow; candidate of philology, Senior Research Fellow) takovich2@gmail.com.

Key words: language writing, Charles Bernstein, semiotics, poetic function, Russian-American connections

UDC: 821-111

The article analyzes the work of the American “language poet” Charles Bernstein in connection with the publication of the Russian book of translations *Sign Under Test*. The article provides information about the history of the Language movement in the United States and demonstrates its synchronous connections with linguistics, as well as intercultural connections and exchanges between American language writing and Russian avant-garde poetry. The analysis involves the book *Leningrad*, written by four authors of the Language School.

Языковое письмо: становление традиции и эволюция движения

В одной из своих ранних статей 1909 года «Магия слов», которую можно считать предвестником «формальной революции» в русской теории и поэзии, Андрей Белый писал: «Человечество живо, пока существует поэзия языка; поэзия языка — жива. Мы — живы» [Белый 1994: 142]. Обратим внимание на сочетание «поэзия языка»: вослед А.А. Потебне языку как таковому приписывается здесь поэтичность, способность образного словотворчества. Но Белый мыслит дальше, возвещая в текстах следующего десятилетия «задание новой словесности» — «поэзию слова». Речь идет уже не о поэтизации языка, а о языковом преображении самой поэзии.

Около 1912/13 года одновременно и независимо друг от друга на отдаленных континентах раздаются революционные призывы к освобождению поэтического языка.

В предвоенной России футуристы-«гилейцы» приказывают чтить как право поэтов «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку» («Пощечина общественному вкусу»), декларируя «слово как таковое» и «язык будущего». В. Хлебников пророчит новую науку, рост которой «позволит отгадать всю мудрость языка» («Учитель и ученик»). И. Зданевич выступает в «Бродячей собаке» с манифестом о революции письма, призывая обеспечить свободу «языка, пригодного для искусства» («О письме и правописании»). Там же будущий предводитель формальной школы В. Шкловский делает заявления о «воскрешении слова», говоря о «месте футуризма в истории языка».

На другом берегу Атлантики — в США — родоначальник имажизма и вортицизма Э. Паунд предлагает «забыть старый язык поэзии» во имя нового «языка интуиции». А первые опыты письма Г. Стайн «приводят язык в движение, чтобы вызвать новые состояния сознания», как об этом заявляет литературный критик М. Додж. Так обозначает себя в совершенно, казалось бы, разных литературных традициях (на их сломе) общий поворот поэзии к языку. Точнее, первый вираж этого глобального поворота в XX веке (см.: [Фещенко 2018]).

Литературные опыты Стайн и Паунда стали двумя полюсами экспериментально-ориентированной поэзии в Америке. Первый полюс тяготел к стратегии минимализации: стайновское письмо построено на минимальных единицах языка, мельчайших сдвигах, «настойчивой» репетитивности. Второй, паундовский полюс, связан со стратегией максимализации: работой с разнообразием языковых средств, композиционной усложненностью текстов, использованием разных языков и диалектов. Эта полюсность отражалась и на жизненном поведении: с одной стороны, спокойная уединенность и литературная непритязательность Стайн, с другой — политический максимализм и литературный экспансионизм Паунда. Между двумя этими точками напряжения языка и происходили разряды поэтических токов в наиболее авангардных практиках американского письма последнего столетия. Линии экспериментальной литературы, ведущие от Стайн и Паунда, получают в исследовательской литературе такие наименования, как «дизъюнктивная поэтика» [Quagtermain 1992] и «язык разрыва» [Perloff 1986] (об этой традиции см. также: [Perloff 1985; Ward 1993; Perelman 1994; Watten 2003; Bernstein 2016]; в связи с ее русскими аналогами: [Probstein 2017; Фещенко 2018; Корчагин 2018]). Именно эти линии сходятся в интересующей нас здесь «школе языка» — деятельности сообщества поэтов, заявивших о себе в 1970-х гг. как о новом авангардном движении в экспериментальной литературе.

В становлении описываемой традиции участвовало еще несколько важных фигур и сообществ, которые стоит упомянуть. Это, во-первых, Э.Э. Каммингс, осуществивший практически в одиночку переворот в американском стихе. Это и Л. Зукофски, и весь круг поэтов-объективистов, сделавших «фактографию языка» поэтической техникой. У.К. Уильямс — создатель чисто американского типа письма (того, что он называл «американской идиомой») — был важным переносчиком авангардных идей во всей первой половине века. «Проективный стих» Ч. Олсона, метафизический минимализм Р. Крили (а также творчество других участников Black Mountain School), «сложная поэзия» Дж. Эшбери и других авторов «новой американской поэзии» (названной так в известной антологии Д. Аллена [Allen 1960]) внесли свой вклад в становление поэтов языковой школы.

«Сан-Францисский ренессанс» стал и географически, и культурно непосредственным «плавильным котлом» для многих из «языковых поэтов». Особенно стоило бы отметить роль менее известного, чем остальные, поэта Дж. Спайсера. Примечателен он был тем, что некоторое время в молодости занимался академической лингвистикой под руководством известнейшего структуралиста З. Харриса. В частности, в своих лекциях он продвигал фантастические идеи о том, что язык является своего рода «оборудованием» для трансмиссии идей из космоса. Карьера его как лингвиста была короткой, зато лингвистический аппарат вошел впоследствии в его поэтические вещи. В 1965 году он выпустил поэтический сборник «Язык», части которого носили названия лингвистических дисциплин: морфемика, фонетика, семантика и т.д.; обложка же его повторяла обложку влиятельного научного журнала «Language». Фигура Спайсера как уникального поэта-лингвиста оказала существенное влияние на языковое письмо 1970-х.

Language School объединила в себе даже не одно, а ряд сообществ поэтов в разных точках США. В сущности, это движение — крупнейшее явление в американской авангардной литературе за последние полвека. Более того, это движение уникально еще и длительностью своей истории. Насчитывая пять десятилетий практики, оно по сей день остается наиболее масштабным поэтическим мега(и мета)течением: практически все его участники продолжают активную деятельность сегодня. Некоторыми критиками «языковая поэзия» называется даже не группой или движением, а тенденцией в американском по преимуществу, но и мировом авангардном письме — тенденцией к выдвиганию на первый план языковой сделанности произведения-текста, материальности означаемых в поэзии.

Историко-географически у языковой школы два основных центра — в Сан-Франциско и Нью-Йорке. На западном берегу в 1971 году Р. Гренье и Б. Уотген начинают издавать свой независимый поэтический журнал под «дейктическим» названием «This». В первом его выпуске напечатан манифест Гренье «О речи», сразу же обозначивший лингвистическую заостренность нового дискурса. Лозунгом стала фраза *I hate speech* («Я ненавижу речь») — речевой акт, направленный против речи, но в то же время из нее состоящий. Под вопрос поставлен статус высказывания как такового, его принадлежность к речи или языку. Приоритет в этой дихотомии отдается языку как пространству борьбы дискурсов, т.е. речей. Этот принцип возьмут на вооружение многие из «языковых поэтов».

Самоназвание «language-centered poetry» появилось в 1973-м в тексте другого калифорнийца, Р. Силлимана. На противоположном берегу Америки позже, с конца 1970-х, под редакцией Б. Эндрюса и Ч. Бернстина выходит журнал уже с титульным названием движения L=A=N=G=U=A=G=E. Как и в межвоенные 1920—1930-е, экспериментальная поэзия 1970-х в основном печатается в малых журналах, продолжая контркультурные стратегии предшественников. При этом круг авторов, ассоциирующих себя с этим движением, стремительно расширяется. За составление полного списка участников не берутся ни сами поэты, ни их исследователи. «Движение без особых манифестов или официального членства» — так определяет сообщество Б. Перельман, предпочитающий термину «языковая поэзия» термин «языковое письмо», имея в виду полидискурсивные манифестации движения (этим же названием пользуется канадский поэт С. Маккафери). Ч. Бернстин разбивает самоназвание знаками равенства, указывая на эгалитарность членов сообщества:

«Я=З=Ы=К=О=В=А=Я П=О=Э=З=И=Я: свободное объединение / непохожих индивидуальностей». А составитель одной из антологий языкового письма (Д. Мессерли) выносит в заглавие термин «языковые поэзии» (Language Poetries), указывая на плюральность поэтик различных авторов.

«Языковое письмо», пожалуй, — более точный термин для обозначения этих литературных практик. Они не сводятся лишь к поэзии, хотя, безусловно, поэтический дискурс первостепенен. Границы между поэзией и прозой, стихом свободным и «несвободным», эссе и трактатом, теорией и практикой здесь принципиально разрушены. Многие из таких текстов пишутся и читаются одновременно и как высказывания, и как метавысказывания, как стихотворения, и как критические эссе. Опыт французской постструктуралистской теории воплощается в поэтической форме: критическая теория дискурса создается дискурсом поэтическим. Политический смысл такого письма, учитывая актуальную для США протестную культуру после Вьетнама, — в критике доминирующих дискурсов, трансформации (версификации) расхожих речей в уникальный поэтический язык. Очень точно суть «языковой поэзии» передал испытавший ее воздействие А. Парщикова: «“Языком” обладали и природные явления, и научные модели, и наше тело, и формы идей, которые жили объективно в особенном “заповеднике”, как в “Мире 3” (World 3) Карла Поппера (Karl Popper). Американских поэтов язык интересовал как расширитель (extension) тела, интеллекта, новых технологий. Майкл Палмер говорил о поэзии, “отмеченной качеством сопротивления и необходимой сложностью, с обязательным прорывом и отказом, а также исследовательскими формами”» (цит. по: [Бернстин 2020: 399]). Исследовательская (профессорская) деятельность также является для «поэтов языка» важной частью проекта по критике языка. «Исследовательская» означает также и «расследовательская». Одна из важнейших книг language school называется «The Language of Inquiry». Ее автор Л. Хеджинян прямо заявляет: «...поэтический язык является языком исследования» [Хеджинян 1991].

«L=A=N=G=U=A-G=E» как деятельность: письмо Ч. Бернстина между langue и parole

Публикация сборника одного из ведущих language poets, Чарльза Бернстина, в переводе на русский позволяет составить себе на примере одного автора объемное представление об амплитудах американского языкового письма. До настоящего времени познакомиться с ним по-русски можно было по считанным текстам, публиковавшимся понемногу в «Митинском журнале», «Комментариях» и «Звезде Востока» в 1980—1990-е, в «Новом литературном обозрении» в 2010-е, а также в антологии «Современная американская поэзия в русских переводах» (Екатеринбург, 1996). В последние годы появились отдельные небольшие издания текстов М. Палмера, К. Кулиджа и Р. Уолдроп. Некоторые тексты были переведены для выпуска альманаха «Транслит» за 2013 год, полностью посвященного «школе языка» и включавшего, помимо этого, ряд критических статей о языковом движении. Книга Бернстина «Испытание знака» предоставляет наиболее полное погружение в текстуальность поэта языка, а переводы здесь выполнены одним из лучших знатоков американской авангардной традиции, русско-американским поэтом Я. Пробштейном.

Из всех language poets Ч. Бернстин, вероятно, наиболее популярен и прославлен в самой широкой аудитории. Он автор десятков книг поэзии и эссе, университетский профессор, академик, переводчик и редактор многочисленных изданий. Особенно существенна его роль в популяризации звучащего поэтического слова. На посту главного редактора «Пенсаунда» — аудиотеки Пенсильванского университета — и «Электронного поэтического центра» им создана колоссальная коллекция записей поэтического чтения и лекций о поэзии. В каком-то смысле он — продолжатель дела русского собирателя звучащего стиха, практически его однофамильца С. Бернштейна. Кроме того, Бернстин — автор нескольких оперных либретто. Его интерес к песенной и исполнительской культуре прослеживается и в его поэтических текстах, часто замиксованных на популярных музыкальных треках с использованием диджейских техник (как, например, в мини-антологии языкового письма, названной «Языковой сэмплер»).

Самая характерная черта бернстиновской техники письма — гибридизация задействуемых им дискурсов. Вообще, многим читателям он известен как поэт-сатирик, иронически обыгрывающий популярные штампы, фразы, интернет-тексты. Но это сатиричность высокой, свифтовско-джойсовской литературной пробы. По мнению М. Перлофф, его поэзия представляет собой «основательную и глубоко своеобразную критику современных полуправд, речевых форм и способов выражения, и делает он это столь зримо и с таким замечательным чувством, что у читателя захватывает дыхание — он одновременно и смеется, и плачет, потрясенный узнаванием» (цит. по: [Бернстин 2020: 24]).

В основе этой языковой сатиры — столкновение дискурсов на арене поэтического текста. В первую очередь, дискурсов массового воздействия: политического, медийного, военного. Так, определения войны в «Рассказах о войне» звучат как фрагменты разнокалиберных дискурсов — от обыденного и логико-философского до юридического и геополитического, с включением поэтических метафор посреди всей этой разноголосицы: «Война — это мы»; «Война — наша единственная надежда»; «Война — прагматизм с нечеловеческим лицом»; «Война — логический итог моральной правоты»; «Война — главное оружие революции, никогда не достигающей своей цели»; «Война — медленный челн в рай и поезд-экспресс в ад». В конечном счете, для поэта языка война — это способ письма: «Война — продолжение прозы другими средствами» [Бернстин 2020: 177].

Для Бернстина политика имеет значение как литературный факт, интериоризированное в текст действие с помощью слов. Это «политика поэтической формы» (так, заметим, названа одна из антологий, составленных Бернстином в 1990-м), помещающая социальность в эстетическую лабораторию. Поэтому, как говорится в тексте «Правда в пудинге»: «Вся поэтика политична / Вся поэзия — это политика / Вся политика — это поэтика». В элегии «Концентрация» политические номинации поляков и евреев звучат как поэтические медитации: «Польские евреи / Польская невиновность / Евреи в Польше / Евреи в Полине / Польские евреи в Польше / Польские евреи в Нью-Джерси / Евреи в оккупированной нацистами Польше / Поляки в Нью-Джерси / Еврейская невиновность / Еврей в оккупированном нацистами Полине / Еврейская вина / Поляки-евреи / Поляки-католики / Польские католики в Нью-Джерси / Поляки которые поляки Поляки которые белые» [Бернстин 2020: 354–355].

По Р. Барту, письмо, особенно «в нулевой степени», — это «мораль формы», оно само несет в себе этический, а значит, и политический заряд. Сам язык такого письма производит семиотическую революцию. Письмо Бернстина — того же ряда. Его синтаксис часто сложен, неудобочитаем. Предложения и слова могут разбиваться переносами строк в самых неожиданных местах, затрудняя чтение и останавливая восприятие на каждой, казалось бы, незначимой морфеме, предлоге или артикле:

Дайте мне воду & я научусь
плавать. Дай мне голод & я
научусь голодать. Дайте мне пищу
& я научусь выживать. & люди
слышали & видели & рыдали что
это случилось & это пересказывалось
из поколения в поколение,
человеком человеку& из книги в книгу.
& всё расщеплялось & ломалось &
скрежетало живое и неживое. Когда один
или многие говорили, был бес-
порядок.

[Бернстин 2020: 93]

Длина строки варьируется от уитменовской (подчас не уместяющейся в строчку) до каммингсовской (вплоть до одного символа). Диапазон поэтических средств и приемов практически безграничен. Отбор текстов для русского издания позволяет оценить это разнообразие форматов и техник.

Переводчик и автор предисловия к сборнику Я. Пробштейн отмечает, что основное поэтическое орудие Бернстина — «язык, острый как бритва». Если понимать эту метафору буквально, такое языковое письмо действительно заточено на прорывание гладких поверхностей обыденной речи, оно часто физически «режет слух» дисгармоничной грудой слогов. Но язык «заострен» здесь и в другом смысле — в своем острословии, порой почти «джойсовском» и «паундовском», нацеленном на осмеяние слов, дискредитацию дискурсов. Язык здесь находится «на острие» критики, совершаемой поэтическим жестом. Такой поэтический язык всегда диалогичен, диалектичен, диагонален по отношению к прочим высказываниям: «Поэтика ценна в той мере, в которой она может породить другие точки зрения, как согласие, так и несогласие, в ответ» [Бернстин 2020: 17]. В этом смысле такая поэтика — это поэтика прямого высказывания, помещенного в поэтическую ситуацию.

С самых ранних текстов Бернстин ставит себе творческой задачей вовлечение всего непоэтического в поэтическое пространство, подчинение всех функций языка функции поэтической. Последовательность «предложений» в раннем тексте «Sentences» из цикла «Parsing» — вырванные из чьей-то прямой речи фразы, набросанные на страницу [Bernstein 2000: 33–58]. Попадая в пространство текста, фразы эти неминуемо становятся строчками, заставляют читать себя парадигматично, формируя стиховое единство.

Здесь стоило бы отметить, насколько важным для Бернстина и всего его круга была в 1970-е годы научная концепция Р. Якобсона. Не только своей генетической связью с чрезвычайно важной для них формальной школой, но и

в ее обновленном варианте, выразившемся в известнейшей статье «Лингвистика и поэтика». К написанию этой статьи лингвиста подтолкнула полемика с другим знаменитым ученым — Н. Хомским. В отличие от американского генеративиста, допускавшего лишь «грамматичное» состояние языка и выносившего «аграмматизмы» за пределы языка, Якобсон выступал за особую «поэтическую грамматику» как часть «поэтического языка», который, в свою очередь, является функциональной разновидностью языка в целом. Приводя примеры аграмматизмов из Д. Бурлюка и Э.Э. Каммингса, он пытался не вывести подобные аномалии за рамки лингвистического интереса, а наоборот — сфокусировать внимание лингвистов на том, как работает поэтическая функция в отличие от прочих коммуникативных функций. Важнейшим постулатом этой теории стало, как в далекие 1920-е, «обращение слова на себя самого», но теперь с расчетом на современные теории коммуникации.

Статья Якобсона не оказала, впрочем, серьезного влияния на состояние американской лингвистики, отозвавшись больше в советской науке о языке последующего времени (линия «лингвистической поэтики»). Но для поэтов группы $L=A=N=G=U=A=G=E$ она стала едва ли не программной. В книге эссе «Pitch of Poetry» Ч. Бернстин отмечает, что среди лингвистов заметнейшее влияние на него оказал Якобсон с концепцией поэтического языка как «вербального языка, выдвигающего в центр свои материальные (акустические и синтаксические) признаки, обеспечивая понимание поэзии как не столько передатчика сообщений, сколько медиума самого вербального языка» [Bernstein 2016: 80].

Статья Якобсона сама появилась на волне нового лингвистического поворота в гуманитарной науке — коммуникативно-дискурсивной парадигмы. В 1950-е годы возникают теория дискурса (в том числе поэтического) Э. Бенвениста и З. Харриса, теория речевых актов Дж. Остина, теория коммуникации Г. Бейтсона, К. Шеннона и Н. Винера. В отличие от предшествующей, структуралистской парадигмы, новые теории обосновывают взгляд на язык как событийное явление, помещенное в коммуникативную ситуацию. По-видимому, в значительной мере через французскую рецепцию этой «новой волны» очередной виток лингвистического поворота сказывается на появлении в США «поэтов языка». В те же годы, отметим (1970-е), сходный дрейф в сторону «критики языка» наблюдается в европейском концептуализме, в особенности в деятельности британской арт-группы Art & Language. На наш взгляд, все эти культурные практики знаменуют новую, акционально-прагматическую фазу лингвистического поворота.

Бернстина не интересует язык как только форма или структура (хотя и формальные, и структурные его черты, безусловно, обнажаются). Для него важен язык как арена для столкновения дискурсов. В том числе столкновения языка и метаязыка, описания и метаописания. Насколько поэзия может вскрыть разрыв между референцией и знаком, между интенционалами и экстенционалами? Обнажить не просто приемы, но и сам скелет языка как сочленения речевых фрагментов. Не хомскианские «глубинные структуры» как научно сконструированные системы, а языковые частности (particulars), как об этом говорится в тексте «Palukaville»: «Truthfulness, love of language: attending its telling» [Bernstein 2000: 146].

Что же предоставляет язык поэту языка и каким он (и поэт, и язык) оказывается на выходе из поэмы? Поэту язык дается целиком, а не какими-то речевыми цепочками, как в иных видах коммуникации. Это осознали уже рус-

ские футуристы и, главным образом, Хлебников; в прозе к тому же пришел Дж. Джойс. Language writer, согласно Ч. Бернстину, потому и «языковой», что имеет дело с целокупностью языка. Поэтическая практика тут сродни «взрывам глухонемых пластов языка» по Хлебникову; она панлингвистична, то есть чувствительна ко всем фибрам языкового организма и ко всем его межтканевым соединениям, о которых обычный говорящий не заботится.

Одна из визитных карточек Бернстина — «Размышления об очищении», начинающиеся со слов: «Я тащусь от ланга, но не врубаюсь в // Пароль» [Бернстин 2020: 106]. Из соссюрдовской дихотомии выбирается именно *langue*, т.е. система, часто не ощущаемая говорящим, но определяющая правила выбора языковых элементов. То, что мы слышим на улице, — речь (*parole*). Попадая в поэтический текст, эта речь обретает внутренность, связанность на уровне целого. Это, с одной стороны, момент хайдеггеровского перехода от толков («болтовни») к «языку как дому бытия», а с другой — беньяминовский перевод с «языка вещей» на «язык как таковой». *Parole* — центробежна, *langue* — центростремителен: «Поскольку центростремительность подвергает сомнению речевую мощь языка (речь — это «копченая селедка», тайна заблуждений стиха), поскольку, в таком случае, стихотворение, благодаря языку, обладает способностью к исчезновению, ничто в нем уже нельзя ошибочно принять за нечто твердое, объективированное, овеществленное», — пишет Бернстин в тексте об «интродуктивном стихе» [Бернстин 2020: 391].

Итак, главный конфликт в этой поэзии — между речью и языком, а точнее, между языком и дискурсами (как формами речи). Поэтический язык сопротивляется непоэтическим дискурсам. Если речь всегда «слишком человечесна», то язык служит перемычкой между субъектом и объектом, субъективностью и объективностью. Поэтому вопрос «чей язык?» превращается здесь в относительное дополнение «Чей язык» (так, без вопросительного знака, озаглавлен один из текстов Бернстина). Важен не субъект — носитель языка, а само отношение между субъектом и предикатом в пределах строки и текста:

Лишь реальное реально. Девочка
кричит: «Крошка! Крошка!»,
но забывает посмотреть в зеркало
кого... не важно на самом деле, лишь
назначенный скобоченный и убогий парад.
Мое лицо поворачивается к зеркалу, наконец.

[Бернстин 2020: 50]

Местом встречи речи (*parole*) и языка (*langue*), согласно соссюрдовскому учению, является языковая деятельность (*langage*). $L=A=N=G=U=A=G=E$ по Бернстину — это и есть поэтическая встреча языка с речью в деятельности письма.

«Испытание знака»: поэтика экстраординарного языка

Бернстин, с одной стороны, продолжает и развивает традицию американского объективизма с его установкой на бессубъектность, от Зукофски до Олсона. Зукофски вообще, пожалуй, для него — самая значимая фигура. Близка она ему

даже отчасти биографически: оба поэта — выходцы из еврейских семей-эмигрантов из Российской империи (но уже не говорящих по-русски). Бернстин составляет собрания текстов Зукофски и пишет к ним предисловия. Главное же для него в этой преемственности — открытость вещам в языке и материальное восприятие языка. Предмет, попадающий в стих, становится высказыванием о самом себе: «Несмотря на / различия, каждый из предметов / был полон возможностей, был / высказываньем» [Бернстин 2020: 97].

Зукофски выступает за особое отношение исключительной верности словам в стихотворении и фактам, записываемым этим стихом. Он именует откровенностью (в двойном смысле — «честности» перед фактами и «открытости» к миру вещей) «словесность, являющуюся не миражом, а детализацией видения, мышления совместно с вещами как они есть и направления их по мелодической линии» [Зукофски 2018: 246]. Объективация, как говорится в том же программном тексте Зукофски, возникает в «письме (слышимость в двухмерном пространстве печати), являющемся объектом или действующем на разум подобно объекту». Она представляет собой «организацию мельчайших единиц откровенности в одну единицу восприятия — иными словами, разрешение слов и стоящих за ними идей в структуру». Если откровенность — идеальный композиционный режим поэта и заключается она в самих сочетаниях слов, порожденных таким режимом, то объективация состоит в структурности целого, в которую разрешаются такие «мельчайшие единицы откровенности». Фактография языка, а не описание фактов — того же принципа придерживается Бернстин: «Факт — оледеневшее состояние вещей. Если бы я определял факты / стихотворений, я бы сказал, что нет иных фактов, кроме слов, / а слова не факты вовсе, но то, что делает факты возможными. / Стихотворение — это факт, созданный им самим. Поэт — продолжение / факта стихотворения» [Бернстин 2020: 198].

С другой же стороны, у Бернстина при всей оязыковленности его поэтики уже нет того всецелого доверия к языку, которое сохраняется у Зукофски, Резникоффа и У.К. Уильямса. В тексте «Recalculating» (на наш вкус, переведенном несколько избыточно как «перерекогносцировка», можно было бы обойтись без «пере») встречается концептуальная метафора языка как альбатроса: «Язык — это альбатрос, тяжелый крест, место утрат» [Бернстин 2020: 292] (в оригинале — более музыкальная звукопись: «Language is an albatross, a sullen cross, a site of loss»). Не в том ли смысле, что в языке слишком мало места, чтобы хранить все разнообразие жизни? Но поэзия языка, которая, согласно Бернстину, написана «на языке и для языка» («Сегодня не новый день»), спасительна для самого языка, так как сжимает весь опыт в тесный архив стихового ряда.

Поэзия, говорится в тексте «Испытание знака», — «традиционная форма нетрадиционного мышления» («Poetry is patterned thought in search of unpatterned mind»). Для языковой поэтики характерно и внимание к концептуальной метафоре как оператору языкового мышления. Не случайна близость Бернстина с когнитивным лингвистом Дж. Лакоффом, участвовавшим в некоторых акциях language poets и занимавшимся в 1980-е проблемой поэтической метафоры как когнитивной схемы (см. книгу: [Lakoff, Turner 1989], а также его эссе о языковой поэзии [Lakoff 2013]). В цикле «Recalculating» есть два стихотворения про «пудинг»: «Правда в пудинге» и «Насколько пуст твой пудинг». Второе посвящено самому лингвисту и названием отсылает к его концепции

метафор-контейнеров. Оба текста — собрание афоризмов, построенных сродни пространственным когнитивным метафорам, например о поэзии как террасе: «Представьте поэзию как ряд террас — иные огромны, иные не больше кнопки, — обозревающих город языка» [Бернстин 2020]. Метафора для Бернстина часто концептуальна, т.е. не просто связывает две непохожие сущности, а связывает их в акте мышления, в акте самого письма. Сходство как основание обычной метафоры ставится под сомнение. Метафора здесь строится как паратакис: «обвинение подобно обвинению / вина подобна вине / вино подобно вину / пробел подобен пробелу / конец подобен концу / петля подобна петле / вон там подобно вон там / вот здесь подобно вот здесь / как подобно как / сейчас подобно сейчас» [Бернстин 2020: 197]. Да и сама метафора подвергается метаостранению: «Ничего не сравнится с метафорой ничего в этом мире. / Нет ничего, что можно назвать похожим на метафору».

Р. Якобсон отмечал в уже упоминавшейся статье, чем отличается поэтическая функция языка от метаязыковой функции: «Могут возразить, что метаязык также использует эквивалентные единицы при образовании последовательностей, когда синонимичные выражения комбинируются в предложения, утверждающие равенство: $A = A$ (“Кобыла — это самка лошади”). Однако поэзия и метаязык диаметрально противоположны друг другу: в метаязыке последовательность используется для построения равенств, тогда как в поэзии равенство используется для построения последовательностей» [Якобсон 1975: [http](#)]. Имеется в виду, что метанаучные высказывания (как, например, словарные дефиниции) устанавливают на синтагматической оси тождество различных имен объектов (как в приведенном примере о «кобыле»), а поэтические высказывания размещают на синтагматической оси подобные имена из единой парадигмы (как, к примеру, в стихотворении В. Хлебникова «О, рассмейтесь смехачи», где подобными являются и звуки, и корни слова «смех»). Однако, как показал ряд лингвистических исследований последнего времени, метаязык и метаязыковая рефлексия стали органичной частью поэтического языка, начиная с литературы авангарда [Фатеева 2017]. Примером тому может служить фраза из стихотворения Г. Стайн «Rose is a rose is a rose is a rose», в которой реализуются оба принципа построения высказывания.

В текстах поэтов языковой школы, особенно у Бернстина, функции поэтическая и метапоэтическая совмещаются часто в пределах одного текста и даже одного высказывания-строки. Этот принцип порождает сквозную самореференцию и метатекстуальность, как в тексте «Эта строка»:

Эта строка лишена чувств.
Эта строка не более, чем
иллюстрация европейской
теории. Эта строка лишена
темы.
У этой строки нет ссылок, кроме
контекста этой строки.
Эта строка посвящена только самой себе.

[Бернстин 2020: 75]

Подобно стайновской «розе», тавтологичность обращается на сам метаязык: «Иногда предложение — просто предложение». Рекурсия — действенный инст-

румент построения текста, или даже заглавия текста («Мысля, мыслю, что мыслю»). Обращенность высказывания на самого себя становится и сюжетом, и конструктивным принципом текстопорождения, как в стихе «Поговори со мной», в котором разыгрывается беккетовская сцена самотчуждения субъекта речи от самой речи. Рекурсия то нарастает, то сбивается на разорванный повтор:

Который сейчас час? КОТОРЫЙ ЧАС
сейчас? *Который час сейчас?* Который
час...ПОГОВОРИ со мной! *Поговори со мной!*
Я не хочу этого слышать. Поговори со мной!
Я не хочу этого слышать. Поговори со мной!

[Бернстин 2020: 221]

«Настойчивые повторения», которыми испещрено письмо Г. Стайн, у Бернстина не звучат ритмично, они задают аритмию, при которой повторяемые единицы ставят читателя в ступор, обманывают ритмическое ожидание. Часто это повторы-перечисления, как в «Разговорах о войне». Как ни странно, более ритмично организованы те тексты автора, которые формально написаны прозой: в строчку, а не в столбик. В тексте «Вместо предисловия — предисловие» используемый принцип цепочечных отрицаний «не а, а Б, не Б, а В...» делает из неких логических рассуждений речитатив, переходящий в мантру:

Это словно создать не весы, но условия, не условия, но фактуру, не фактуру, а планы, не планы, а скобки, не скобки, а пробки, не пробки, а ветви, не ветви, а побеги, не побеги, а истоки, не истоки, а образцы, не образцы, а возможности, не возможности, а обязательства, не обязательства, но чувственные впечатления, не чувственные впечатления, а жизненный опыт, не жизненный опыт, но трехмерные головоломки, не трехмерные головоломки, а философские построения, не философские построения, а белые пятна, не белые пятна, а виртуальные структуры... [Бернстин 2020: 76]

Бернстин называет свой способ письма «эхопоэтикой»: «Я всегда / слышу эхо и перевертыши / когда вслушиваюсь в язык. Это — / поле моего сознания» [Бернстин 2020: 340]. Эхо как возвращение того же самого, отраженного в ином или же — фрактальным самоподобием — в самом себе же, моделирует текст на всех уровнях: от звуковых и лексических повторов до цитат-цикад, стридулирующих на мотивы мировой культуры. То же самое и в то же время не то же самое, как в названии текста «Птичка киви из древа киви», в котором омонимы заданы как тавтология, или в репетитивном тексте «Fold», где конверсия имен и глаголов задает «двойчатки» на уровне синтаксиса: «I pet my pet, I fear my fear...» Эхопоэтика, поясняет Бернстин, это «нелинейный резонанс одного мотива, отскакивающего от другого в рамках эстетики констелляции. Более того, это ощущение аллюзии в отсутствие аллюзии. Иными словами, эхо представляет собой пустое место: тень отсутствующего источника» [Bernstein 2016: 9]. Постмодернистская чувствительность, воплощенная в стихе; отражение утраты: «Реальность как правило — плохая копия имитации. Оригинал — эхо того, что будет» («Я и мой фараон»). Дихотомии иронии и искренности, креативности и некреативности снимаются: «Та поэзия, к которой

я стремлюсь, отрицает бинарность иронии и искренности»; «Американская поэзия страдает от отсутствия нетворчества. У меня нет ни веры в веру, ни надежды на надежду, ни доверия к верованию, ни сомнений в сомнение» [Бернстин 2020: 338].

Еще одна оппозиция, нейтрализуемая в письме Бернстина, — между поэзией и теорией, дикцией и диктумом. Никогда прежде в истории англо-американской словесности теория поэзии не сливалась так плотно со стихотворным текстом, а критический дискурс — с дискурсом поэтическим. Это в целом характерно для «языкового письма», но у Бернстина это фактически повсеместная практика неразличения поэтического и теоретического высказывания. Можно было бы назвать это письмо предельным эссеизмом (как в работе: [Smith 2020]), но это эссеизм специфически стиховой, с нелинейными вертикальными и диагональными связями на печати.

Текст «Искусственность поглощения», часть которого под названием «Смысл и искусственность» включена в русский сборник, — один из известнейших бернстиновских текстов. А. Парщиков, участвовавший в его переводе и написавший к нему предисловие, называет его «поэмой-трактатом» или «ученой поэмой». По мнению Парщикова, текст этот манифестарен для поэтики автора и является «разновидностью конструктивистской поэмы, где «реальный», документальный материал — рефлексия поэта по поводу значения приема в вербальном искусстве» (цит. по: [Бернстин 2020: 400]). Примеры таких самоописательных манифестов можно найти в русском авангарде, у И. Терентьева или А. Чичерина. Хотя для самого Бернстина прецедентным текстом в этом гибридном жанре является, конечно же, «Трактат» Л. Витгенштейна.

Некоторыми критиками, например М. Перлофф, отмечается «поэтичность» ранних философских опытов великого венца [Perloff 2011]. Сам Витгенштейн признавался в частной переписке, что «трактат» одновременно является и строго философским произведением, но и литературным текстом. И даже пытался его опубликовать в литературном журнале. Отталкиваясь от фразы Витгенштейна «Ich glaube meine Stellung zur Philosophie dadurch zusammengefaßt zu haben, indem ich sagte: Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten», Перлофф анализирует некоторые отрывочные тексты Витгенштейна как протопоэтические. Дневниковая запись, отмечает она, может считаться некой протострокой поэтического текста, а рассматривать, например, «Логико-философский трактат» как квазистихотворный текст — не такая уж фантастическая задача.

Ч. Бернстин выворачивает эту задачу наизнанку, пытаясь писать трактаты стихом, философствуя верлибром. Витгенштейн важен для американского поэта и академически, и практически. Еще в студенчестве он написал выпускную работу на тему «Трое стайнов», имея в виду Г. Стайн, Витгенштейна и самого себя (а позже напишет стихотворение «Ложное приключение Гертруды и Людвига»). Позднее под руководством известного философа языка С. Кэвелла он защитит диссертацию, в которой амальгамирует положения аналитической философии и авангардного письма. На витгенштейновские темы создаются и его собственные поэтические тексты, как текст «Language, truth and logic» из книги «Girly Man». Его цитаты внедряются в стих-трактат «Смысл и искусственность»:

«Не забывайте, — пишет Витгенштейн, в отрывке, цитируемом Форрест-Томпсон, [с. X], — что стихотворение хоть и сочинено на языке информации, но не используется в языковой игре передачи информации». Она добавляет, что «форма и содержание не идентичны, а в еще меньшей степени слиты... они должны быть различными, различимыми для того, чтобы можно было судить об их соотношении»

[Бернстин 2020: 121].

У меня есть достоверность, у вас — догма... провозглашает Бог.
Повторю еще раз:
Это верно, но я не верю в это.
Я верю, но это неверно.

«Вся моя логика — в плавильном котле»
(Витгенштейн)

[Бернстин 2020: 339].

Витгенштейном как писателем восхищался и Л. Зукофски, который сам однажды написал небольшой трактат-комментарий к своему стихотворению «Богомол» в стихотворной форме. Для Бернстина лингвистический поворот в американской поэзии связан прежде всего с Витгенштейном, с его идеями о том, как мы оперируем реальностью с помощью языка. Философия обыденного (ordinary) языка вдохновляет «поэта языка» на создание языка необыкновенного, странного (extraordinary) как плода «патакверического воображения». Понятие pataquerical, как замечает Я. Пробштейн, включает в себя одновременно и «странность» (queer) и «поисковость» (quest).

Поиск, испытание, эксперимент — конечно, весьма частотные слова в лексиконе Бернстина. Языковое письмо сложно себе представить вне экспериментальной традиции в литературе. Язык на входе — испытание для автора языковой поэзии, язык на выходе — испытание для читателя ее. «Sign under test» — буквальный перевод этого названия стихотворения Бернстина звучал бы «Внимание: идет испытание знака». Такие вывески ставят там, где проходят временные работы по испытанию каких-либо объектов. Русское же заглавие, данное переводчиком всему сборнику, более сжато и метафорично: «Испытание знака» — это и испытание над «знаком» и испытание для самого «знака». Заметим, что схожей формулой пользуется и Зукофски в названии своей книги «A Test of Poetry» — «Испытание поэзии». Бернстиновское письмо предстает как своего рода «испытательная семиотика», «изогнутая» творческая и критическая теория-практика знаковых процессов («bent studies»), задача которой «двигаться поверх “экспериментального” к неиспытанному, необходимому, вновь формирующемуся, условному, изобретательному» [Бернстин 2020: 339]. Синтаксис языкового письма — важнейшее измерение испытательной, разведывательной, авангардной семиотики: «Дело поэзии не вернуть синтаксис в клетку, / но последовать за ним в путь к невостремованному».

В поисках поэтической функции: русско-американо-русский трансфер

Последняя цитата будто бы отдается эхом строчек В. Маяковского о поэзии как «езде в незнаемое». Поэзия русских футуристов — едва ли не главный иностранный источник инспирации для Ч. Бернстина и его круга (наряду с О. Мандельштамом, А. Белым, Б. Пастернаком). Не только в силу формально-экспериментальной природы футуризма, но и в связи с политической, революционной мощью его поэтики. И еще — «поэтов языка» завораживает та близость, которая объединяет футуристов с теоретиками поэтического языка, русскими формалистами.

В. Хлебников упоминается у «языковых поэтов» чаще всего из русских поэтов. Бернстину он дорог своей способностью трансцендировать границы языка и языков в «заумной поэзии», поисками универсального языка. Наряду с Джойсом, Витгенштейном, Малларме, Беккетом Хлебников, считает он, — один из героев «лингвистического поворота» в XX веке. «Прорыв в языки», осуществленный будетлянином, выводит поэзию на уровень миропреобразующего познания и мышления, к чему стремятся и американские поэты.

Сама поэзия Бернстина, впрочем, мало напоминает хлебниковский языковой проект. В ней почти нет словотворческого начала, нет рационалистической попытки создать новую «азбуку ума». Скорее, заумь (в одном из английских вариантов перевода *transsense*) практикуется как трансгрессия дискурсов, по словам Я. Пробштейна, «это поиски смысла, скрывающегося за расхожими стереотипами, так называемым здравым смыслом или за официальной политической риторикой» (цит. по: [Бернстин 2020: 10]). Это Хлебников, пропущенный через языковые игры Витгенштейна и дискурсивные матрицы Барта—Фуко—Ван Дейка.

Хлебниковский след становится более видимым в русских переводах Я. Пробштейна. Особенно там, где включается словообразовательная креативность языка-приемника. Стихотворение «Fold» переводится не как «складка», а как «складень», намекая на русскую традицию иконописи. Английские тавтологии типа «pet my pet» превращаются здесь в корневые переклички разных частей речи: «пестую моего домашнего пестуна», «пытаю свою пытку», «вью свое вервие». Используются и несуществующие, но потенциальные слова: «утишаю свою тихость», «нарекаю свое рекло», «распожгу свою погоду». Неологизмы в других текстах, такие как «утверждение» или «трансsegmentальное плавание», напоминают о хлебниковском принципе «скорнения». Переводчик Бернстина проделывает важную работу по взаимному опылению двух языков — не простой калькой, а поэтической трансформацией текста на ином языке. Английский и русский языки отличаются не просто своим строем (аналитическим и синтетическим), но и — в поэтической своей функции — принципом порождения текста. Это хорошо понимает «языковая поэзия» в переводах: переводчица с русского Л. Хеджинян объясняет это радикальное отличие не только движением мысли, но и основаниями самого мышления: «Американский английский — это “широкий” язык с огромной горизонтальной свободой, а русский — “глубокий” язык с огромной вертикальной свободой» [Хеджинян 2013: 65]. В межъязыковом англо-русском трансфере «широта» резонирует с «глубиной», открывая новые измерения выразительности.

В ранних сборниках Бернстина (не представленных в русском переводе) еще встречаются тексты с формальными изощрениями: шрифтовой игрой («ElecTric», «Lift Off»), крученыховской нечитаемой заумью с паундовскими намеками («Azoot D’Puund»). Некоторый отблеск этих типографских кунштюков виден в стихе «Дор%гой Др~у%g!» 2013 года, имитирующем сбой в компьютерном наборе символов. Однако языковые аномалии здесь скорее часть концептуального стихового перформанса, нежели примеры звукового письма. Ближайший аналог таким опытам стоит искать в самой американской литературе — в графических экспериментах Э.Э. Каммингса или в полужабытых стиховых композициях Дж. Гиллеспи 1930-х годов. Такого рода эксперименты — лишь одна из многочисленных концептуальных техник, задействованных Бернстином. Сонорные опыты как таковые, как ни странно при его интересе к звучащему стиху, за ним не водятся.

Среди других русских, повлиявших, по признаниям Бернстина, на его письмо, — художники авангарда: Малевич, Родченко, Кандинский (и как художники, и как авторы текстов). Ключевой термин, важный в этой рецепции, — фактура. Для Бернстина это создание вербальных объектов для рефлексии. Фактура — то, что позволяет видеть форму и функцию в их связке, рефлексия над поэтическим приемом как реализацию самого приема. Разработка теории фактуры и формы как таковой русскими формалистами оказала не меньшее влияние на language writing, чем сама формальная поэзия. То, что М. Перлофф назвала «футуристическим моментом», имея в виду и хронологический (момент времени), и физический (момент силы) смысл термина «момент», является «эмблемой наиболее радикального момента авангардного периода» [Bernstein 2016: 64].

Русский формализм называется всеми основными представителями «языковой школы» в числе первейших и важнейших ориентиров их собственной поэтики. К примеру, немало отсылок к его наследию находится в коллективной книге-травелоге «Ленинград». М. Дэвидсон признается, что формализм был «кладезем» теории языковой школы. Формальная школа связывается здесь с особым русским подходом к стихотворению как объекту. Если в американской традиции объективизм был лишь эпизодом в деятельности небольшой группы поэтов (Зукофски, Оппен, Ракози), то русская теория породила в лице формалистов целую научную школу объектного анализа художественной структуры: «Союз двух проектов — назовем их научным и культурным — вокруг поэтичности складывается в своеобразный миф об объекте, чье высшее значение состоит в трансцендентной природе» [Davidson et al. 1991: 37]. Даже в живописном опыте научного дилетанта Малевича видится этот сплав сциентизма и субъективной поэтичности, выливающих в научную религию формы.

Б. Уоттен часто обращается к русскому формализму в своих ученых трудах, в частности в: [Watten 2003]. Понятие литературности как сделанности проецируется на современную поэтику не столько как эстетический принцип, сколько как этический императив: «Понятия Шкловского — “обработка словесного материала”, “остранение”, “семантический сдвиг” — показали нам не просто вопросом искусства, но вопросом этоса: значение творческого действия в некотором контексте (литература, общество), который не может полностью быть представлен» [Davidson et al. 1991: 28]. Русские поэты, встретившиеся американцам в конце 1980-х в СССР, будто бы остраивают собственную традицию остраивания. В позднесоветском Ленинграде поэты языка ощущают

город ОПОЯЗа в его «формальных контурах» как проживаемый, а не как репрезентируемый опыт. ОПОЯЗ выступает моделью утопического «брачного союза» между американским и позднесоветским авангардом: «Россия предлагала “воображаемое сообщество друзей-интеллектуалов”, необходимое для реализации этой утопической цели, точно так же, как ранее это сообщество служило моделью утопического проекта “языковых поэтов”» [Edmond 2012: 75].

Любит цитировать Шкловского и Ч. Бернстин, в особенности его идею остранения приема. Одно из стихотворений-песенок названо с явной отсылкой к русскому формализму через еще более явный интертекст с М. Дюшаном: «БАЛЛАДА ОБНАЖЕНА СОБСТВЕННЫМИ ПРИЕМАМИ (ДАЖЕ): МАШИНА АСЯ (МЛА) ДЛЯ БАКАЛАВРА». Другой текст, больше тяготеющий к трактату, «Искусственность поглощения», также вдохновлен формалистской концепцией приема как остранения. По замечанию А. Парщикова, эта «поэма-трактат сама по себе изобилует демонстрацией приемов, которые она описывает» [Бернстин 2020: 402]. Ключевой для Бернстина термин *Artifice* (прием, изощренность, искусственность) откликается звуковым эхом с названием манифеста Шкловского по-английски «*Art as Device*».

Неоформализм языковых поэтов США был не результатом прямолинейно воспринятой от русских доктрины, а плодом культурного трансфера формалистских понятий сквозь иную культуру и в ином хронотопе. Форма здесь уже не была флагом революции, а помещалась в неоавангардную традицию как контркультурную критику искусства. Бернстин местами пишет о форме с издевкой, переиначивая знаменитый постулат из «Проективного стиха» Ч. Олсона о форме как «не более чем продолжении содержания»: «Это звучит так: ФОРМА ВСЕГДА ЕСТЬ НЕ БОЛЕЕ ЧЕМ ПРОДОЛЖЕНИЕ БЕССОДЕРЖАТЕЛЬНОСТИ. Вот она, пошла, раскачиваясь — сама БЕСПОЛЕЗНОСТЬ» [Бернстин 2020: 390]. Отмахиваясь от «неоформалистов», он называет свое личное движение «обнаженным формализмом» (см. его книжку в соавторстве со Сьюзан Би «*The Nude Formalism*»), как если бы формализм сошел обнаженной невестой перед лицом своих женихов со скандального в свое время полотно Дюшана.

Поэтам «языковой школы» посчастливилось войти в прямой контакт с представителем русской формальной школы, когда в 1989 году они вчетвером (Уоттен, Дэвидсон, Хеджиян, Силлиман) были приглашены в Ленинград. Там им удалось пообщаться с младоформалисткой Лидией Гинзбург, прочитавшей доклад «Историческое значение ОПОЯЗа». Мероприятие, в котором они участвовали, тоже было связано с одним из ключевых формалистских понятий. Конференция называлась «Поэтическая функция: язык, сознание, общество», а организована она была А. Драгомощенко, в ту пору председателем «творческой программы» при Советском культурном фонде, которая так и называлась: «Поэтическая функция». Эта встреча стала едва ли не первой за всю историю между русскими и американскими поэтами и навела (а учитывая ленинградский контекст, свела) мосты между двумя поэтическими традициями, причем в их экспериментальных ответвлениях.

К тому моменту некоторые поэты *language school* неофициально уже бывали в СССР, однако в этот раз визит носил вполне официальный, санкционированный государством, характер. Однако главное, что произошло на этой конференции, это общение между представителями американского «языкового» направления в литературе и представителями двух ведущих школ не-

официальной русской поэзии — метареализма и концептуализма. Впрочем, метареалисты доминировали: участие приняли А. Драгомощенко, А. Парщиков, И. Жданов, В. Аристов, И. Кутик. От концептуалистского лагеря посланцем выступил Д.А. Пригов, который был наиболее дружен с Парщиковым и другими. Насчет близости «языковой поэзии» и концептуализма в русской версии бытуют разные мнения. Л. Хеджинян, например, считает, что при некоторых формальных общностях два направления отличаются в той же мере, в какой американский английский язык и западный капитализм отличны от русского языка и советского коммунизма. Метареализм оказывается более близкой парадигмой для *language poetry* в силу «увлеченности эпистемологической и перцептивной природой языка-как-мышления, веры в то, что поэтический язык — это подходящий инструмент для исследования мира, интереса к языковой слоистости пейзажа» [Хеджинян 2013: 64]. По мнению же исследовательницы А. Лутцкановой-Василевой, у языкового письма не меньше общего с русским концептуализмом, чем с метареализмом, в том числе благодаря общим корням в русском авангарде [Lutzkanova-Vassileva 2015].

Что же объединяло их всех с американскими коллегами? Ответ кроется в названии самого события: взаимосвязь языка, сознания и общества. «Поэтическая функция» языка, по Р. Якобсону, роднила всех с наследием русского авангарда. Но проблематика более соответствовала интеллектуальному ландшафту 1980-х. Не случайно Драгомощенко решил позвать к участию еще и ряд видных советских лингвистов: Вяч. Вс. Иванова, Д. Спивака, С. Золяна и некоторых других. В эти годы проблема сознания начинала выходить в авангард научных штудий; в науке о языке зарождались когнитивный подход, концептология, лингвистика измененных состояний сознания, теория метафоры. Так что взаимный интерес поэтов-концептуалистов и метареалистов и актуальной лингвистики был столь же злободневным, сколь и давно назревшим. Приглашение поэтов языковой школы, а не каких-либо других, конечно же, было мотивировано этими сближениями.

О том, как проходила конференция, мы можем узнать из рассказа американских гостей-поэтов в той самой книге «Ленинград», выпущенной в Америке по следам поездки (а также — ретроспективно — в статье одного из них, публикующейся в настоящем блоке). Каких-либо материалов ее, увы, в общем виде издано не было, за исключением пары статей лингвистов и небольших текстов *language poets* в «Митинном журнале». Сам факт такой русско-американской встречи поэтов уникален. Закрытые друг от друга на долгие десятилетия страны открывают друг для друга живых носителей двух великих поэтических культур. Происходит обмен субъективностями через опыт взаимного перевода: Л. Хеджинян переводит русских метареалистов, А. Драгомощенко — американских «поэтов языка». Трансатлантический полилог делает две когда-то не сводимых друг к другу традиции переводимыми и, более того, — взаимопроницаемыми друг для друга. Когда проблема метаязыка стоит как основная творческая задача у обеих сторон, нащупываются — вослед Беньямину — межъязыковые открытия для обоих языков.

Ч. Бернстин не был тогда в числе приглашенных. Однако сейчас, спустя тридцать лет, акт перевода солидного сборника его стихов на русский — это продолжение тех первых встреч, перекодировок с американского языкового письма на русскую поэзию языка и обратно. Что общего для двух поэтических культур открывается при этих переводах?

Во-первых и, пожалуй, в-главных, это концептуализм. Не столько как течение, сколько как творческий метод. Строго говоря, в американской традиции концептуализм — направление в визуальном искусстве, и с поэтическими движениями оно связано очень опосредованно. В отличие от русской ситуации, в которой эти векторы слиты в один. Однако это не мешает некоторым американским литературным теоретикам причислять language poetry к conceptual writing (в частности, такого мнения придерживается М. Перлофф). В сущности, большинство техник, используемых Бернстином, концептуальны. Происходит демонстрация приема, и прием перформативно отрабатывается на протяжении текста. Так, текст «Опросник» предъявляет строки одну за другой в анкетной форме. Текст «Катахреза, любовь моя» построен на ряде катахрез. А текст под названием «Стихотворение загружается», как и положено концептуальному ходу, самого стиха не содержит. Концептуальность — это и искусство самоопровержений, что и как явлено в тексте «Ложь искусства»: «Не хочу новаторского искусства. / Не хочу экспериментального искусства. / Не хочу концептуального искусства...» [Бернстин 2020: 317].

С другой стороны, при всем рационалистическом и подчас игровом концептуализме, эксплуатирующем языковые клише, в стихах-прозах Бернстина немало и внутренней языковой работы. В этом он оказывается близким и метареалистам. Например, в том же тексте «Катахреза, любовь моя» встречаем то, что М. Эпштейн назвал бы метаболей: «Слеза кода: код рыдает, что его взломали». И все же Бернстин, пожалуй, наибольший концептуалист из языковых поэтов. Вся поэзия концептуальна, но есть та, которая более концептуальна. В том смысле, в котором он сам определил: «Концептуальная поэзия — это поэзия, беременная мыслью» [Бернстин 2020: 269].

С появлением «русского Бернстина» благодаря Я. Проппштейну мы имеем теперь важный опыт англо-русского трансфера поэзии языка и языкового искусства. Трансфера, можно сказать, отчасти обратного, так как сама language school многое почерпнула из русского авангарда начала века. Кажется, об этом авангарде, русском и американском («на этих континентах»), идет речь в следующем пассаже из текста «Сегодня не новый день». Если учесть, что он написан около 2000 года, то «восемь десятков и семь лет назад» попадает как раз на те самые 1912—1913-е, с которых и начинался языковой прорыв. А последняя фраза этой речи, стилизованной своей возвышенностью под политическое воззвание, удивительно перекликается с приведенным в начале статьи пророчеством А. Белого о грядущей «поэзии языка»:

Восемь десятков и семь лет назад наши поэты породили на этих континентах новую текстуальность, зарожденную свободой и посвященную утверждению того, что все значения многозначны и контекстуальны. Сейчас мы вовлечены в великую эстетическую борьбу, которая должна испытать на прочность эти и любые произведения, зарожденные подобным образом. Мы находимся на электронных перекрестках данной борьбы. Но в более широком смысле, мы не можем поддерживать, мы не можем удерживать, мы не можем не оценить эту почву. Заинтересованные читатели, живые и мертвые, дали свою оценку, превосходящую наши скромные возможности добавлять и вычитать. И мы здесь для того, чтобы прийти к возвышенному решению о том, что эти писания предприняты не напрасно и что поэзия языка, написанная на языке и для языка, не умрет для людей [Бернстин 2020: 110].

Библиография / References

- [Белый 1994] — Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
- (Belyj A. Simvolizm kak miroponimanie. Moscow, 1994.)
- [Бернстин 2020] — Бернстин Ч. Испытание знака: Избранные стихотворения и статьи. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2020.
- (Bernstein Ch. Ispytanie znaka: Izbrannye stihotvoreniya i stat'i. Moscow, 2020.)
- [Зукофски 2018] — Зукофски Л. В объективе // Трансатлантический авангард. Англо-американские литературные движения (1910—1940). Программные документы и тексты. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 245—254.
- (Zukofsky L. An Objective // Transatlanticheskij avangard. Anglo-amerikanskije literaturnye dvizhenija (1910—1940). Programmnye dokumenty i teksty. Saint Petersburg, 2018. P. 245—254. — In Russ.)
- [Корчагин 2018] — Корчагин К. Поэзия авангарда в поисках тотальности (От Эзры Паунда до Аркадия Драгомощенко) // Поэтический журнал. Poetry Magazine. 2018. № 1. С. 298—325.
- (Korchagin K. Pojezija avangarda v poiskah total'nosti (Ot Ezry Pounda do Arkadija Dragomoshhenko) // Pojeticheskij zhurnal. Poetry Magazine. 2018. № 1. P. 298—325.)
- [Фатеева 2017] — Фатеева Н.А. Поэзия как филологический дискурс. М.: Издательский дом ЯСК, 2017.
- (Fateeva N.A. Pojezija kak filologicheskij diskurs. Moscow, 2017.)
- [Фещенко 2018] — Фещенко В.В. Литературный авангард на лингвистических поворотах. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.
- (Feshchenko V.V. Literaturnyj avangard na lingvisticheskikh povorotah. Saint Petersburg, 2018.)
- [Хеджинян 1991] — Хеджинян Л. Композиция клетки // Митин журнал. 1991. № 41. С. 115—128 (<http://www.vavilon.ru/metatext/mj41/hejinian.html> (дата обращения: 17.10.20)).
- (Hedjinian L. The Composition of the Cell // Mitin zhurnal. 1991. № 1. P. 115—128. (<http://www.vavilon.ru/metatext/mj41/hejinian.html> (accessed: 17.10.20)). — In Russ.)
- [Хеджинян 2013] — Лин Хеджинян: Материалы // Транслит. Литературно-критический альманах. 2013. № 13. С. 60—65.
- (Lyn Hedjinian: Materialy // Translit. Literaturno-kriticheskij al'manah. 2013. № 13. P. 60—65.)
- [Якобсон 1975] — Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975.
- (Jakobson R.O. Linguistics and Poetics // Strukturalizm: «za» i «protiv». Moscow, 1975. — In Russ.)
- [Allen 1960] — The New American Poetry: 1945—1960 / D. Allen (Ed.). New York: Grove Press, 1960.
- [Bernstein 2000] — Bernstein Ch. Republics of Reality: 1975—1995. Los Angeles: Sun & Moon Press, 2000.
- [Bernstein 2016] — Bernstein Ch. Pitch of Poetry. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- [Davidson et al. 1991] — Davidson M., Hejinian L., Silliman R., Watten B. Leningrad: American Writers in the Soviet Union. San Francisco: Mercury House, 1991.
- [Edmond 2012] — Edmond J. A Common Strangeness: Contemporary Poetry, Cross-Cultural Encounter, Comparative Literature. New York: Fordham University Press, 2012.
- [Lakoff 2013] — Lakoff G. Continuous Reframing // L. Hejinian, B. Watten (Eds.). A Guide to Poetics Journal: Writing in the Expanded Field, 1982—1998. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2013. P. 111—118.
- [Lakoff, Turner 1989] — Lakoff G., Turner M. More Than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- [Lutzkanova-Vassileva 2015] — Lutzkanova-Vassileva A. The Testimonies of Russian and American Postmodern Poetry. New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- [Perelman 1994] — Perelman B. The Trouble with Genius: Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukofsky. Berkeley, CA: University of California Press, 1994.
- [Perloff 1985] — Perloff M. The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1985.
- [Perloff 1986] — Perloff M. The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1986.
- [Perloff 2011] — Perloff M. Writing Philosophy as Poetry: Literary Form in Wittgenstein // The Oxford Handbook of Wittgenstein. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 714—728 (<file:///C:/Users/%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8>

- %D1%80/Downloads/2154-5223-1-PB%
20(2).pdf (accessed: 17.10.20)).
- [Probstein 2017] — *Probstein I.* The River of Time: Time-Space, History, and Language in Avant-Garde, Modernist, and Contemporary Russian and Anglo-American Literature. Boston: Academic Studies Press, 2017.
- [Quartermain 1992] — *Quartermain P.* Disjunctive poetics. From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe (Cambridge Studies in American Literature and Culture). Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- [Smith 2020] — *Smith H.* Pitching the Poem-essay: Subversive Argument in the Work of Charles Bernstein // Electronic Book Review. 2020. June 7 (<https://doi.org/10.7273/m9rw-4a88>).
- [Ward 1993] — *Ward G.* Language Poetry and the American Avant-Garde. Keele: Ryburn, 1993.
- [Watten 2003] — *Watten B.* The Constructivist Moment: from Material Text to Cultural Poetics. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003.

Барретт Уоттен

Практическая утопия языкового письма:

ОТ КНИГИ «ЛЕНИНГРАД» ДО ДВИЖЕНИЯ ОССУР¹

Практическая утопия как раз не является производным от какой-либо цели предзаданного исторического процесса; конкретная форма утопического — продукт новых норм справедливости, свободы, счастья и т.д., которые куются в процессах политической борьбы и конфликтов интерпретации. Равно как и герменевтическое «восстановление» наследия утопии не имеет под собой твердой почвы значения или опорной точки для истины, из которой мы могли бы затем извлечь достоверные смыслы и очистить идеологическую скорлупу конкретного явления. <...>

Утопическая мощь поэзии может заключаться лишь в ее практических связях, как форме языковой деятельности, с ее релевантными социальными контекстами, а не в ее способности либо ограждаться от этих контекстов, либо ставить себя выше их.

Джон Бренкман. «Практическая утопия поэзии»²

Поэты языковой школы выступают с радикальными заявлениями о «вызове», который языковая поэзия ставит перед современной культурой, выступая за то, чтобы «оппозиционная» поэзия освобождала читателя и способствовала социальной справедливости. В то же время языковая поэзия считает *саму себя* чем-то вроде культуры — «экспериментальной институцией», учреждающей «альтернативную систему ценностей». <...>

Языковые поэты производят поэзию как эквивалент языку, когда язык признается креатурным знанием или потенциалом; а значит, языковые поэты стремятся обращаться с объектами их искусства — стихотворениями — как с эпифеноменальными проявлениями врожденной человеческой способности к свободному и творческому действию, что является истинным объектом их интереса.

Орен Изенберг. «Языковая поэзия и коллективная жизнь»³

У языкового письма как практической и критической деятельности двойственное отношение к горизонту утопии — которая, вспомним, означает «не-место», альтернативный хронотоп, лишь на мгновение или однажды возможный в проживаемом опыте⁴. «Язык» сам по себе предоставляет расширительную и

1 Перевод выполнен по изданию: *Watten B. Language Writing's Concrete Utopia: From Leningrad to Occupy // UTOPIA. The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life / D. Ayers, B. Hjartarson, T. Huttunen, H. Veivo (Eds.). Berlin et al.: De Gruyter, 2015. P. 99—120.*

2 *Brenkman J. Culture and Domination. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987. P. 105—106, 109.*

3 *Izenberg O. Being Numerous: Poetry and the Ground of Social Life. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2011. P. 140, 142.*

4 Эта статья была представлена в виде доклада на конференции Европейской ассоциации исследований модернизма и авангарда в Хельсинки в августе 2014 года и

целостную среду для поэзии как полигона комбинаторной фантазии и потенциальных действий, провоцирующих радикальную партикулярность, материальную непрозрачность, пространственную альтернативность и темпоральную отсроченность; «язык» в поэзии — поэтическая не-локация, способная на мощные трансформации, в пределе утопические, в своем радикальном потенциале. В этой статье я очерчу отношение языкового письма к горизонту утопического в четырех специальных моментах: 1) в его эволюции как поэтической практики формально-радикального толка, как социальной формации и как коллективной деятельности (сквозь призму материальной истории публикаций и выступлений; 2) в связи с участием четырех «языковых» авторов в конференции по авангардной поэтике в позднесоветском Ленинграде времен перестройки (1989 год) и опубликованной по ее следам книгой «Ленинград: американские писатели в Советском Союзе» (1991); 3) в связи с завершением проекта «The Grand Piano: Эксперимент в коллективной автобиографии» под авторством десяти языковых писателей, повстречавшихся в 1970-е в Сан-Франциско (материалы опубликованы в 2006—2010 годах); и 4) в отношении последовавшей за исполнением и рецепцией «The Grand Piano» серии чтений в Области залива, одновременно с движением Оссиру 2011 года, как свидетельства конвергенции некоторых тенденций Оссиру-движения и авангардных поэтических практик, в частности языкового письма. Момент конвергенции языкового письма, с одной стороны, и поэтов Оссиру из Окленда, внесших поэтический вклад в радикально-демократическую, антикапиталистическую политику, с другой, послужит наглядным примером практической утопии.

Момент I: Языковое письмо

Языковое письмо представляет собой критическую интервенцию радикальной формы, открывающей возможность действия и рефлексии и порождающей новые потенции, через посредство языка⁵. Языковое письмо является порождающим в нескольких смыслах: в своих формах радикальной текстуальности; в своих расширяющихся сетях и воздействиях на поколения писателей; в теоретических дискуссиях о поэтике и даже в рефлексии над собственным наименованием движения. Языковое письмо определяется своего рода связкой или хиазмом, который можно представить с точки зрения двух полюсов интерпретации. С одной стороны, радикальные формы поэтического эксперимента могут казаться автономными, но они зависели от организации социальной формации писательских сообществ, начиная с Сан-Франциско и Нью-Йорка; в своей эволюции экспериментальная форма и социальная формация сходятся. С другой стороны, языковое письмо критически пересматривало предыдущую литературную традицию, но на перекрестье множественных худо-

в Университете штата Мичиган в феврале 2015 года при поддержке Мастерской поэзии и поэтики и Междисциплинарной рабочей группы. Благодарю Гиллиана Уйата, Лин Хеджинян за предоставленный ею неопубликованный материал и Брайана Энга за комментарии к настоящей версии статьи.

5 К 2015 году собрана внушительная библиография о языковом письме, как об отдельных авторах, так и о движении в целом; краткий обзор см. в: *Watten B. Language Writing // The Cambridge Companion to Modern American Poetry / W. Kalaidjian (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 234—247.*

жественных, культурных и политических велений времени в момент своего зарождения, в 1970-е: оно не просто ниспровергало предшествующие стили, а создавалось в момент особого исторического кризиса. Кризис этот, в широком смысле, был кризисом капитализма, приведшим к консолидации неолиберальной политической экономики после 1973 года, и это кризис, который продолжился в проживаемом опыте новых писателей и интеллектуалов и после глобального финансового краха 2008-го.

Для дальнейшего рассмотрения политики языкового письма в свете горизонта утопии я обращусь к двум критическим моментам из упомянутой выше радикальной поэтики. Располагаясь на скрещении некоторых течений так называемой «критической теории» (Эрнст Блох, Теодор Адорно и Герберт Маркузе), концепция практической утопии, сформулированная Джоном Бренкманом в его книге «Культура и доминирование» (1987), отвергает как историко-материалистические, так и критико-идеалистические аспекты. Вслед за Блохом он трактует утопические возможности как «находящиеся в латентном состоянии... в опытах свободы и самоорганизации, которыми обладают социальные группы и классы, спорадически и фрагментарно использующие их в своей повседневной жизни, политической деятельности, мифах и художественных устремлениях»⁶. Утопия — не отверделая навеки мечта, подпирающая неудавшееся государство, какую мы увидели в Ленинграде в 1989 году; она больше похожа на подвальную рюмочную в Союзе композиторов, в которой мы засиживались в бесконечных беседах. Если Маркузе, с другой стороны, смотрит на произведение искусства как на негативно выражающее «иную рациональность, иную чувственность, бросающую вызов рациональности и чувственности... доминирующих общественных институций»⁷, то Бренкман желает показать, каким образом «социальная диалектика искусства не произрастает из конфликта между разделенной реальностью и единым производением, а скорее принимает форму конфликтов *внутри* самого произведения»⁸. Романтическая негативность не учитывает того, что произведение формирует альтернативный порядок: наша международная летняя школа в Ленинграде поэтому не была просто оппозиционным предприятием; следует скорее смотреть, какими способами произведенное нами в результате совместной работы выполняет конкретные задачи по переоценке проживаемого нами опыта в его собственном устройстве. Такая задача по переоценке отклоняется также и от адорновской концепции автономной формы как формы социальной критики *per se*, которая, указывает Бренкман, «лишь переносит его дуализм “искусства” и “общества” на его же концепцию языка» как критическую альтернативу⁹. Вместе с тем Бренкман склонен отрицать формальную автономию, которую Адорно считал имманентной критикой поэзии, рассматривая свою лирическую «монаду» лишь как еще один конструкт дихотомии индивидуального-социального. В ответ на призыв Бренкмана читать поэзию как «материально-социальную практику, организующую действующие социальные отношения»¹⁰, можно указать на отношение между материальными измерениями

6 Brenkman J. Culture and Domination. P. 104.

7 Brenkman J. [цит. по Маркузе]. Culture and Domination. P. 105.

8 Brenkman J. Culture and Domination. P. 108.

9 Ibid. P. 120.

10 Ibid.

языкового письма — его социальными сетями, сериями чтений, текстовыми коллаборациями и публикационной активностью — и трансформацией им конкретных ценностей внутри поэтического языка. Текстуальность языкового письма, а особенно его интертекстуальность, будет лучшей моделью опосредования между литературностью и социальностью; в случае с книгой «Leningrad» наш утопический горизонт простирается в общении на самой конференции. Тезис о том, что «утопическая сила поэзии может состоять только в ее практических связях»¹¹, подпирает деятельность языкового движения как имманентной критики, не общества в целом, а мириады ценностей, которые общество заставляет нас проживать как «испорченную жизнь»; его акцент на радикальной патрикулярности — не просто какой-то авангардный формализм, а общественная работа над ценностями. Формулировки Бренкмана совпадают с левацкой рецепцией языкового письма в то время, когда оппозиционные культуры, утопические альтернативы и политическая экономика задействовались на равных.

Спустя чуть более чем два десятилетия Орен Изенберг предложил новый взгляд на языковое письмо. В книге «Быть многочисленным» (2011) вводится важный — и новый! — лингвистический поворот в исходное понимание материального воздействия на жизненный мир. С одной стороны, языковое письмо, утверждает он, конструирует «оппозиционное благосостояние» на основе своих текстов, сетей, публикаций и теорий — его социальное воспроизводство в форме альтернативной культуры дополняет его радикальный формализм. Языковое письмо позиционируется как «что-то вроде культуры», создающей «альтернативную систему валоризации», направленную против гегемонии¹². Но Изенберг делает еще один шаг вперед, принимая язык всерьез за базис его же собственной материальной критики: порождающая способность языка и состоит в выходе за свои материальные границы, что предполагает тем самым бесконечный, нежели конечный, горизонт ожиданий, не связанный ни материальными данными, ни их критическими модификациями, а в этом и состоит утопическая политика языкового письма (и в то же время трансформация ценностей в ее радикальной партикулярности становится более абстрактной). Использование языковым письмом «языка» как такового, стало быть, не референциально, не текстуально и даже не материально-практично, а генеративно: «эпифеноменальное свидетельство врожденной человеческой способности к свободному и творческому действию, являющемуся истинным предметом их интереса»¹³. Таким образом, Изенберг отходит от структурно-материалистического взгляда на язык, характерного для марксистской критики 1970—1980-х, согласно которому язык — это «сплошные различия» в конечном наборе лексики, а первенство означающего над означаемым — основная политика поворота к языку, в сторону хомскианской генеративной грамматики с ее понятием языковой компетенции. Язык в этой модели — грамматический алгоритм, исполняемый над лексиконом, способный порождать бесконечные возможности высказываний: ср. с одним из таких: «Бесцветные зеленые идеи яростно спят». Хотя некоторые из языковых писателей были в курсе генеративной грамматики в период своего становления, скептицизм по поводу

11 Ibid. P. 109.

12 Izenberg O. Being Numerous. P. 140.

13 Ibid. P. 142.

утверждений Хомского о языковой автономности и картезианском субъекте ограничивал влияние его работ¹⁴. К тому же взгляды Хомского на политику как форму рациональной компетенции считались несостоятельными, учитывая высокую степень иррациональности в государственном поведении, и тогда, и сейчас. Основными направлениями многовекторного и много чем детерминированного поворота к языку в это время были структурализм, неопрагматизм и постаналитическая философия, деконструкция и психоанализ. Внедрение генеративной грамматики в поэтику языкового письма поэтому выглядело шоком, но с явным преимуществом для схождения бесконечной креативности языка и политики радикальной свободы. Высвобождение языка от оков материальной сигнификации, по Изенбергу, открывает целый новый горизонт для утопических потенций языкового письма, и об этом пойдет речь в следующих трех частях статьи.

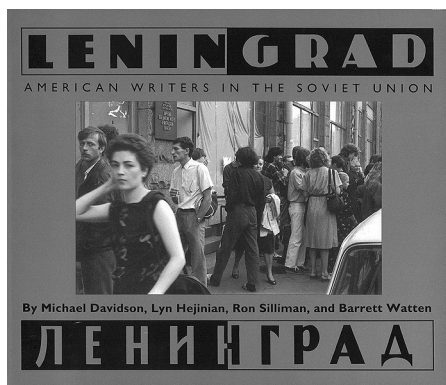
Момент II: Книга «Ленинград»

В августе 2014-го было 25 лет с того момента, как четверо языковых писателей — Майкл Дэвидсон, Лин Хеджинян, Рон Силлиман и я — путешествовали из Калифорнии через Хельсинки в Ленинград, «город-герой» Советского Союза, как раз в период его распада. Сразу же по возвращении мы затеяли совместный книжный проект «Ленинград» — концептуально организованный отчет о нашем опыте под множественным авторством (см. ил. 1). В своем предисловии к книге Силлиман описывает события как происходящие «во время краткого окна в мировой истории между бойней на площади Тяньаньмэнь в Пекине и падением Берлинской стены и Восточного блока»¹⁵. Если когда-либо и была воплощена практическая утопия в смысле «предзаданной цели исторического процесса», то это в Советском Союзе, чья подавленная история на Востоке и на Западе отвердела вокруг утопического ядра; нашей же задачей было, в свою очередь, извлечь это ядро на встрече языковых писателей и советских авангардных поэтов. Однако самым значимым утопическим моментом стало открытие самой авангардной конференции, чье динамическое течение на фоне катастроф холодной войны отразится потом на формальной структуре нашего антинарративного травелога. Книга «Ленинград» организована без всякой телеологии, без начала, середины и конца, а скорее как модульная концептуальная сетка, в которой фрагменты разделены по четырем авторам вразнобой, с отдельным советского типа логотипом для каждого автора (см. ил. 2). В обмене суждениями на тему этого события между двумя его участниками я выдвинул теорию ненарративности авангардного письма как

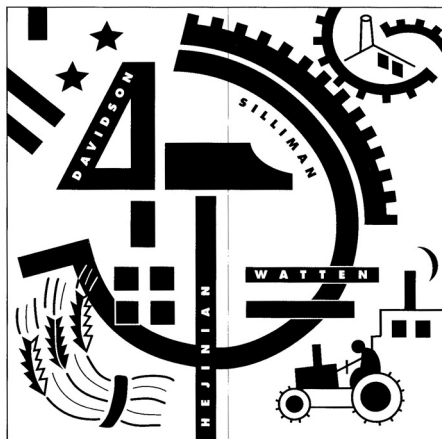
14 История отношения языкового письма к лингвистике довольно сложна; на Западном побережье писатели были знакомы с критикой Хомского со стороны генеративной семантики и позднее когнитивной лингвистики, а Джордж Лакофф был частым посетителем чтений и других событий в мире искусства в этот период. О вкладе Лакоффа в лингво-ориентированную поэтику см.: *Lakoff G. Continuous Reframing // A Guide to Poetics Journal: Writing in the Expanded Field, 1982–1998 / L. Hejinian, B. Watten (Eds). Middletown, CT: Wesleyan University, 2013. P. 111–118.*

15 Рон Силлиман в: *Davidson M., Hejinian L., Silliman R., Watten B. Leningrad: American Writers in the Soviet Union. San Francisco: Mercury House, 1991. P. 8.* Цитируется также в: *Izenberg O. Being Numerous. P. 143.*

исторического (в моем эссе «Ненарратив и конструкция истории»), а Силлиман в эссе «Задача соавтора» затронул момент достигнутого нами коллективного авторства¹⁶. Мы оба проблематизируем паратактическую, модульную и распределенную структуру текста, но с разными задачами: в моем случае передислоцирование языкового письма в разорванной истории, из которой оно возникло; в случае Силлимана — переосмысление ставок коллективного авторства через призму двух ранних компьютерных программ — корректоров стиля, RightWriter и Corporate Voice. Предвосхищая современные цифровые методы в гуманитаристике, Силлиман пытается показать, как четыре различных стиля — и, соответственно четыре разных «я» — авторов «Ленинграда» устремляются к единому центру, сглаживающему экспрессивные особенности каждого с помощью чисто грамматических средств. В этом-то Изенберг и видит утопический фактор «Ленинграда» — не в критическом анализе конца Советского Союза и даже не в образовании «контркультурного благосостояния» на самой конференции поэтов, а в языке как таковом, активирующем человеческую способность к бесконечному порождению: «Языковые поэты являются языковыми именно в этом смысле — их поэтические тексты создаются не как последовательности предложений-пропозиций, а как воплощение видоспецифичной креативной компетентности человека в свободном производстве и в осмыслении новых высказываний как высказываний на языке»¹⁷. Самое важное здесь — понятие бесконечной продуктивности языка в условиях синтаксических ограничений как лингвистическая модель и эстетико-политическая сверхзадача языковой поэзии. Прямым путем к коллективности становится комбинаторная мощь языкового письма, а не приоритет либо над формой, либо над содержанием; в отличие от своего авангардного детища, концептуализма, языковое письмо оставляет горизонт интерпретации открытым, а не подчиненным каким-либо процедурам или правилам.



Ил. 1. Обложка книги «Leningrad»



Ил. 2. Орнамент «Пятилетка в четыре года»

- 16 Watten B. Nonnarrative and the Construction of History // Watten B. The Constructivist Moment: From Material Text to Cultural Poetics. Middletown, CT, 2003. P. 197–237; Silliman R. Task of the Collaborator: Watten's *Leningrad* // Aerial. 1995. № 8. P. 141–168.
- 17 Izenberg O. Being Numerous. P. 162. Вопреки моим коллегам, включая и Силлимана, я считаю этот текст Изенберга одной из самых убедительных существующих к на-

Чтобы проверить генеративную теорию Изенберга на материале «Ленинграда», можем вернуться к самому тексту и взглянуть на него через объектив силлимановского стилистического эксперимента. Даже и без этой призмы очевидно, что текст во многом построен на паратаксисе, и по форме, и по содержанию: четыре части, в каждой по четыре автора, без начала, середины и конца; часто письмо напоминает модульный стиль «Нового предложения»¹⁸; рефлексивируется множество деталей и импрессий, пропущенных через нас:

После чего я записал — еще сколько-то разрозненных фраз, чтобы записная книжка не пустовала. Иванов встречался с Тарковским и беседовал с ним о проблеме перевода сна на киноленту: «В кино сны должны быть столь же отчетливы, как и то, что снами в кино не является». Всё потому, что «режиссер поступает с предметами так, как с жизнью поступает смерть, — так, как смерть ее осмысляет». Во сне мы с Карлой и Асой и многими другими живем в коммуналке под названием «The Poetry Project». С точки зрения следующего докладчика, Абрама Юсфина, «форма произведения искусства своего рода голограмма, и все таковые голограммы складываются в математическое пространство. Этим объясняется то, что самые разные художники самых разных эпох могут встретиться в своем творчестве, хотя бы они и никогда не встречались лично». (Джордж Лакофф в телефонной трубке немедленно это дело прерывает.) «Необходимо найти эти голограммы. Мы имеем дело с сообществом, а не с отдельно взятым человеком или произведением искусства». После чего встает Юлия Латынина: «Сталинская эпоха была не способна допустить существование абстрактного человека. Необходимо осознать механизмы, которые создают людей». Из ее фольклорных примеров: «По реке плывет гандон, / Милый строит Волгодон». Когда какой-то мужчина перебил Аню, возмущившись тем, что она для меня переводит в полный голос, она ответила ему (с вполне объективной суровостью): «Ya rabotayu». Согласно Вадиму Баронову: «Всякий текст имеет свойство двойной объектности. Он является не только объектом универсального пространства, но и объектом нашей речи. Эту двойную объектность можно преодолеть и соединить в одно целое в речи». (Снова эти помехи из-за работ за окном.) (Когда машина играет в шахматы у себя во сне, она всегда побеждает.)¹⁹

Содержимое этого пассажа — запись дикого буйства идеологий и поэтик, встреченных нами в среде советского авангарда, — пересекается с формой репортажного паратаксиса. Мы записываем ситуации с целью представить наш опыт и отрефлексировать его критически, пропуская через себя замороженную советскую историю по направлению к практической утопии. В каждом предложении вариант идеологического или поэтического сдвига читается на фоне его утопического ядра желания, фантазии и мечты. Внешним горизонтом этих поэтических

стоящему моменту трактовок языкового письма кем-либо за пределами самого движения. Впрочем, эта концепция при всей своей привлекательности отчасти несостоятельна в своей зависимости от хомскианской теории генеративной грамматики — когда ее отделяют от семантики, прагматики и контекста, — которая якобы оправдывает «видоспецифичный» статус *субъекта* как задачу языкового письма.

18 «The New Sentence» (1987) — поэтическая концепция Рона Силлимана и одноименное его эссе-манифест, согласно которым художественный текст строится как ряд высказываний-предложений, организованных в стихотворную структуру не по своим логико-семантическим свойствам, а согласно количественно-ритмическим параметрам. — *Примеч. перев.*

19 Davidson et al. Leningrad. P. 59—60. (Пер. с англ. И. Соколова. — *Примеч. перев.*)

ких высказываний служит своеобразная теория языка: отрицающая объективную основу, ищущая переключек с миром абстрактных форм. Скрепление лингвоцентричной техники и советской поэтики становится сквозной переоценкой ценностей как результатом материального события нашего взаимодействия, в сторону расширенного горизонта транснационального поэтического сообщества. В то же время прагматическая основа наших предположений по поводу наблюдаемого нами обнаруживает некоторые странности в советском буйствующем идеализме. В результате возникает не то чтобы скептицизм, а выход на другой уровень восприятия. Если мы были точны в фиксации материальной реальности и языка на страницах «Ленинграда», то разница между нами кажется трагической, если говорить о надеждах на международную солидарность тогда, но, если следовать нашим методам, — в этой разнице маячило что-то оптимистичное.

Утопия то появляется, то исчезает в процессе языкового письма в книге «Ленинград», но языковое письмо как техника выдерживается постоянно. Если я смотрел на эту методику как на историзм, когда в ненарративном ключе излагается историческое событие, ускользающее от повествовательности, то Силлиман подходил к этому эвристически, как к парадигме организации знания, в чем-то сходной с актом перевода, но в то же время отличной от него, — как к кросскультурной, многоязычной поэтике конвергенции и дивергенции. Гиперформалистическое использование лингвистических компьютерных программ было, стало быть, направлено на вскрытие того самого отвердевшего ядра, но на этот раз ядра не советской утопической иллюзии, а ядра нашего собственного языкового метода. Работая с уровнем построения предложений, частотности слов и читабельности, Силлиман находит (используя грубые, но продуктивные методы) «статистическое подтверждение соавторского усилия, свидетельство надличностного начала, когда отдельный автор по необходимости утрачивает контроль в процессе создания коллективного произведения»²⁰. Измеряя частотность используемых слов, он, впрочем, отмечает расхождения в том, что он называет «строительными блоками», т.е. ключевыми понятиями и словами, повторяющимися в тексте. Первоначально Силлиман составляет список тех слов, которые встречаются у каждого из авторов более четырех раз, замечая, что имена собственные «Ленинград» и «Аркадий» наиболее частотны у всех авторов и что собственные имена вообще преобладают в почти всех списках — кроме моего, значительно менее персонифицированного. За вычетом всех таких имен складывается следующий список ключевых слов; в результате вырисовывается более глубокая картина лексических узлов, к которым прибегает каждый из авторов на протяжении всего нашего паратактического текста. В моих фрагментах конвергенция имеет характер критики и интерпретации одновременно, соотносясь при этом с утопией: «поэтический», «громадный», «сознание» и «идентичный» — эти наиболее частотные лексемы служат концептуальным костяком всех более частных словоупотреблений:

Облака в «Аэрограде» Довженко, **громадный** контрапункт к маленьким кукурузникам, курсирующим с исторической миссией к новому советскому Дальнему Востоку...

20 Davidson et al. Leningrad. P. 153.

В центре всего этого — насыпь **громадных** пропорций, около которой люди заходят купаться. <...>

На некоторых станциях **громадные** металлические двери отделяют людей от поезда. <...>

Громадное изображение Маяковского из красной плитки на станции метро, носящей его имя...²¹

Повторы таких ключевых слов образуют структурный каркас, скрепляющий разносортицу наших описаний, замечает Силлиман. Но служат они и приемами, раскрывающими значения в сумбуре переживаемых нами событий, концептуальными алгоритмами, порождающими высказывания. Высказывания же эти, в свою очередь, раскрывают необъятный, но в то же время вместительный, простор советского «языка, сознания, общества» (эти три слова значились в названии нашей конференции). Здесь-то и начинают сходиться утопические концепции Бренкмана и Изенберга. С одной стороны, по Бренкману, наше письмо вовлекает в паратаксис язык и ценности, встретившиеся на нашем пути, при этом они взаимно трансформируют друг друга: утопия становится практической возможностью такой трансформации. С другой стороны, по Изенбергу, алгоритмическое применение наших лингвоцентричных процедур вскрывает утопическое ядро советской идеологии: эдакую *громадную поэтическую субъективность* на границе между сознанием и языком. Сама форма «Ленинграда» продолжает порождать комбинации паратаксиса, снимающие индивидуальность конкретных авторов и даже национальных литератур, все больше расширяя горизонт общего поэтического ядра, которое можно вообразить в виде грядущего языка, способного объединить нас в коллективной общности.

Момент III: «Большой рояль»

Насчет третьего момента буду короток: с 1998 по 2010 год десять языковых писателей на Западном берегу участвовали в совместном проекте «Большой рояль: Эксперимент в коллективной автобиографии, Сан-Франциско, 1975—1980». Началось все с приглашения принять участие в фестшрифте по случаю юбилея Лин Хеджинян; книга «Ленинград» стала исходной моделью этого проекта, с ее распределенным авторством и сериальной композицией, а также ролью в учреждении социальной формации²². Структура издания тоже была взята из «Ленинграда»: десять авторов на десять томов, своеобразная матрица, в которой тексты отдельных авторов не должны занимать одно и то же место в порядке следования. Дизайн обложек опубликованных томов вдохновлен советским конструктивизмом (мотивом Варвары Степановой из технического справочника). Во время его написания «Большой рояль» состоял из виртуального сообщества писателей нулевых годов, в том же составе, в каком они познакомились, организовывали встречи, публиковали тексты и выступали с чте-

21 Davidson et al. Leningrad. P. 58, 70, 71, 80.

22 Участники договорились, что проект не должен центрироваться на ком-то из отдельных авторов, отсюда и идея проекта. Сборник в честь Хеджинян в итоге вышел спецвыпуском журнала «Aerial» (2015, № 10).

ниями в 1970-е. Горизонт утопии можно тут проследить в критическом ключе с двух контрастных точек зрения. С одной стороны, «Большой рояль» являет собой паратактическую критику ценностей писательского сообщества, принятую спустя время, поверх материальных различий времени, истории, пространства и опыта. С другой, «Большой рояль» — нечто вроде алгоритмической процедуры, расширяющей проживаемый опыт в сторону горизонта рекомбинирующих возможностей, порождая многообразие интерпретативного потенциала. Эта вторая перспектива особенно вдохновляла нас на публичные выступления с презентацией проекта, некоторые из которых прошли еще во время написания и издания его²³. На этих чтениях наша коллективность испытывалась в разного рода паратактических комбинациях и аранжировках, с применением рекурсивных и генеративных перформативных стратегий. На двух из таких чтений в Области залива (в Беркли и Сан-Франциско, 2011) произошло уникальное взаимодействие между языковым письмом и движением Оссуру, наметившее новые горизонты утопии для нового поколения поэтов, совмещающих эксперимент в поэзии с коллективным активизмом²⁴.

Момент IV: Движение Оссуру

Движение Оссуру — беспрецедентный всплеск народных выступлений против неолиберальной государственной политики и экономического отчуждения после экономического коллапса 2008 года и спасения финансовых институтов, вызвавших кризис, — создало новый язык сопротивления и целый ряд новых стратегий организационного, временного и пространственного плана. Начавшись с захвата Зукотти-парка в Манхэттене 17 сентября 2011 года, движение набрало обороты осенью 2011-го и продолжало бушевать в течение следующего года, пока не превратилось в сильно трансформировавшуюся оппозиционную силу в политике на целом ряде фронтов. Движение Оссуру с самого начала было не столько иерархичным, сколько многоавторским, с его радикальными демократическими методами принятия решений и спонтанных действий, идентичными его политическому мессиджу. Слияние в нем политической формы и содержания породило многообразные варианты его базовой парадигмы, молниеносно распространившиеся в множестве мест по всей Америке и по всему миру. В этом эскизном представлении Оссуру я уже распознаю два критических вектора, характерных для языкового письма: практическую утопию локально- и темпорально-специфичной трансформации доминирующих ценностей, как форму и содержание контркультуры; и порождающую способность к новым комбинациям, основанную на ядре грамматических отношений и адаптирующую лексикон частных и общих понятий. Далее я прочерчу параллели между формальными методами языкового письма как одной из

23 В частности, состоялись чтения трех авторов (Бенсона, Робинсона, Уоттена) на конференции «Поэзия 70-х» (2008); семи авторов в Детройте (Бенсона, Харриман, Хеджинян, Манделя, Пирсона, Робинсона, Уоттена, 2008); шести авторов в Лос-Анджелесе (за исключением Манделя и Бенсона, но включая Армантраут, 2010); два чтения семи авторов в Области залива (включая Манделя); чтения восьми авторов в Нью-Йорке (за вычетом Армантраут, но включая Бенсона и Перельмана); и вечер трех авторов в Сиднее (Харриман, Хеджинян, Уоттен, 2014).

24 О проекте «Большой рояль» см. на сайте: www.thegrandpiano.org.

многочисленных поэтических тенденций, ассоциируемых с Оссуру, и разрабатываемыми в нем стратегиями, тактиками и языковыми приемами. На границах между поэзией, политической теорией, культурным и политическим активизмом целый ряд отдельных поэтов, издательских проектов и контркультурных институций работают над этой задачей, достигая необходимой связки между экспериментальной поэтикой и радикальным действием, в самых разных точках Оссуру-активизма.

Важно, что каждая локация движения Оссуру развивает свою линию поведения — одновременно и локально-партикулярную, и общетеоретическую, — на что указывает взаимодействие между поэзией и политикой. С одной стороны, поэзия на акциях «Захвати Уолл-стрит» принимала форму популистской активности всех групп населения, с открытыми микрофонами для чтений, с библиотекой из более чем 5500 книг в Зукотти-парке, а также со сбором стихов для массовой антологии, начатой во время захвата при поддержке фандрайзинговой кампании «Indiegogo» и реализованной в итоге в виде 400-страничного ресурса в интернете²⁵. Многообразие писательских техник, соответствующее всему возможному разнообразию демографических факторов в среде активистов Оссуру, ставит эту антологию в один ряд с прочими публикациями левых сил: от антологии против войны в Ираке под редакцией Сэма Хэмилла до подобных же изданий времен Вьетнамской войны²⁶. Особенностью Оссуру является удивительная согласованность материальности и плюрализма их стратегий и тактик с множественными эстетическими, культурными и политическими проектами большого числа авторов. Именно множественность перспектив участников движения, вкупе с материальной специфичностью, реализованной в текстуальных формах, лучше всего согласуется с мессиджем активизма, в его стремлении поэтически обосновать свою насущную форму. К тому же поэзия прямой адресации к моменту тут часто пересекается с поэтической косвенностью или даже непоследовательностью; «соцзаказ» поэзии Оссуру — на множественную текстуальность. Радикальная демократия возвращается к республике словесности в автономном производстве поэзии, понимаемой как порождающая для общественных отношений, образующих само движение. И какой вариант Оссуру ни возьми — здесь дискурсы разного рода, от гипертеоретического марксизма до разбойного анархизма и нью-эйджового стиля в политике, кружатся в водовороте вокруг отсутствующего центра.

Занимая важное место в движении Оссуру с его множеством проявлений, поэзия здесь зачастую замешана на народном просторечии, идущем еще от битников 1950-х, уличной поэзии 1960-х и освободительных движений 1970-х. На перекрестках между поэтическими сообществами Сан-Франциско и движением Оссуру в Окленде, между тем, возник некий гибридный модус теоретической рефлексии о поэзии и активизме, уходящий корнями в глубину политической истории всего региона. Акция «Захвати Окленд», к примеру, достигла политического апогея, когда при поддержке местного отделения Проф-

25 «Эта антология составляется в режиме реального времени и постоянно пополняется. После акций в Зукотти-парке стало ясно, что нужно выкладывать ее онлайн. Это не окончательный документ. Вскоре он будет обновляться. Желающие могут присылать поэтические тексты на электронный адрес stephenjboyer@gmail.com» (Occupy Wall Street Poetry Anthology / S. Boyer, F. Marinovich (Eds). New York, n.d., фронтиспис [доступно по адресу: peopleslibrary.files.wordpress.com/2011/11/occupypyoems1.pdf]).

26 Poets Against War / S. Hamill (Ed.). New York: Nation Books, 2003.

союза портовых рабочих ILWU была объявлена однодневная общая забастовка, перекрывшая порт Окленда, заставившая переосмыслить понятие политической стачки в терминах повседневности²⁷. Важно отметить, что «Захвати Окленд» была уже третьей акцией в череде политических волнений в Области залива; началось все с уличных протестов против убийства молодого чернокожего Оскара Гранта в общественном транспорте в 2009-м, а продолжилось демонстрациями в кампусах Университета Калифорнии против сокращений и повышения платы за обучение²⁸. Лин Хеджинян была тогда общественным представителем и организатором протестов в Беркли; десятый том «Большого рояля» документирует события 2009—2010 годов, в том числе ее роль в нашей коллективной поэтике перед горизонтом активизма в реальном времени²⁹. Долгая история нескольких десятилетий радикализации в поэзии Сан-Франциско также внесла свою лепту в принципиальное отношение к политике Осуру, отмеченное стремлением к построению ситуативных социальных сетей, равно как и к «радикальному формализму»: предпочтение домашних чтений университетским программам; распространение микроиздательств и онлайн-журналов наряду с существующими маленькими издательствами; сочетание поэтической и политической теории; а также образование общественных школ (The Public School, позднее The Omni), альтернативных образовательных ресурсов, децентрализующих и плюрализирующих общественное образование³⁰. При том, что в Сан-Франциско есть своя «народная» поэзия (чтения с открытым микрофоном регулярно сопровождали акции на Оскар-Грант-Плаза), в вододушевленном смешении поэтов с толпой на демонстрациях тоже был свой эвристический потенциал, наталкивающий на теоретическую рефлексию по поводу отношения поэзии к коллективности, общности, материальной практике, оппозиции, публичной речи и экспериментальному письму.

Целая плеяда поэтов молодого и среднего поколения, некоторые из них предвосхитили цели движения, заявила о себе на волне «Захвати Окленд», среди них: Джаспер Бернес, Брэндон Браун, Дэвид Буук, Джошуа Кловер, Роб Хальперн, Сара Ларсен, Дэвид Лау, Джулиана Спар, Уэнди Тревино и Алли Уоррен. Среди этого сообщества процветают стратегии и тактики, часть из которых была вынесена из школ 95 Cent Skool и Durruti Free Skool (предшественники The Public School до времен Occupy), из поэтических чтений в 21 Grand и домашних вечеринок; из культурного центра Small Press Traffic и других поэтических площадок. Я обращусь к одной чрезвычайно рефлексивной радикальной поэтике, нацеленной на опыт коллективности и реапроприацию как социальных ресурсов, так и эстетических задач, — проекту «ARMED CELL» («ВООРУЖЕННАЯ ЯЧЕЙКА») под редакцией Брайана Энга, поэта, развиваю-

27 См.: http://en.wikipedia.org/wiki/Occupy_Oakland; http://en.wikipedia.org/wiki/2011_Oakland_General_Strike.

28 Об убийстве 22-летнего Оскара Гранта III см. фильм «Станция “Фрутвелл”» (2013).

29 *Hejinian L. Amor Fati* // Rae Armantrout, Steve Benson, Carla Harryman, Lyn Hejinian, Tom Mandel, Ted Pearson, Bob Perelman, Kit Robinson, Ron Silliman, Barrett Watten. *The Grand Piano: An Experiment in Collective Autobiography*, San Francisco, 1975—1980. In 10 vols. Detroit: Mode A/This Press, 2006—2010. Vol. 10. P. 57—102.

30 Из веб-сайта hepublicschool.org: «Общественная школа — это школа без школьной программы. Она не аккредитована, не выдает дипломов и никак не аффилирована с системой учебных заведений. Это концепция, поощряющая самообучение, когда все содержится во всем».

щего радикальный формализм языкового письма в эпоху после Оссуру. В отличие от общественной и народной направленности Поэтической антологии «Захвати Уолл-стрит», журнал Энга несет в себе квинтэссенцию микрополитики. Печатающиеся тиражом в 100 копий и размещаемые онлайн в формате pdf, выпуски «ARMED CELL» чаще всего приурочиваются к каким-то чтениям или мероприятиям, при этом печатная версия тут же расходится³¹. Для начала стоит задуматься о названии самого журнала, не отражающем его содержание; при всей милитантной экспериментальности в сочетании с социальным гневом, в нем нет призывов к каким-либо актам насилия — заявленной целью журнала является некоторая рафинированность методологии, одновременно политической и поэтической. В редакционной заметке к первым выпускам Энг следующим образом формулирует цели, одновременно злобно-дневно-активистские, теоретические и «предполитические» (приготовление поэзии к революции):

«ARMED CELL» рассчитывает публиковать то, что насущно и необходимо в поэзии и политике. Мы выступаем за воинственность «в надежде на эмансипацию человечества во всеобъемлющей целостности» (Ален Бадью), чтобы противостоять представлению о том, что сейчас «слишком много развелось антикапитализма» (Славой Жижек) и что нынче недостаточно прямого действия против «капитализма (или как бы ни назвать процесс, доминирующий сейчас в мировой истории)» (Джорджо Агамбен). «ARMED CELL» ищет сотрудничества с теми, кто вовлечен в исследования и практику со схожими интересами, чтобы, подобно Ленину, удалившемуся в чтение Гегеля перед революцией, изучать здесь вопросы, необходимые для совершения политических действий³².

Имея степень магистра по литературному творчеству из Калифорнийского университета в Дэйвисе, Энг мог бы сейчас писать докторскую диссертацию, но он не пошел по этой стезе, выбрав радикальный путь разоблачения университетской системы с ее недооценкой образования как общественного блага по отношению к таким студентам, как сам Энг. Поэтому, прежде всего, «ARMED CELL» — шанс для выживания сообщества прирожденных интеллектуалов, готовых отдать свой талант ради грядущего переворота, вне университетской системы, даже если событие в результате такой политики как будто бы кажется то уже наступившим, то отложенным. Стало быть, тут нет призыва вернуться к авангарду материалистической партии, которая следовала бы ленинскому прочтению Гегеля. Смычка теоретической платформы с радикальным формализмом — языковое письмо, концептуализм, Фларф-поэзия, поэтический эссеизм, гибридизация форм — характеризует смешанные техники журнала, своей множественностью отображающие социальный состав движения Оссуру и его поэтического отряда. Что при этом выделяет проект Энга из числа других, так это использование подобного социального состава и поэтической множественности в качестве теоретического объекта трансформации с помощью радикальных экспериментальных средств. Сквозная переоценка ценностей, ключевая для языкового письма в плане текстовых форм и для Оссуру в плане

31 Все выпуски «ARMED CELL» доступны в pdf-формате для скачивания на сайте: armedcell.blogspot.com; книжки Энга карманного формата («Даешь рай!», «Коммунизм» и «Пресимволическое») тоже доступны в pdf на сайте ang-books.blogspot.com.

32 ARMED CELL. 2012. № 2, verso; повторено в № 3 и 4.

прямого действия, выливается здесь в экспериментальные формы не только художественного порядка, но и как руководства к действиям.

В этой гибридности «ARMED CELL» много теоретических аспектов и формальных стратегий; я же остановлюсь лишь на двух из них, связанных с нашими собственным теоретическими моделями. Во-первых, это материальная реализация практической утопии как критическая альтернатива доминирующим ценностям, на примере первого стихотворения, опубликованного в журнале, — «Коммунизм сегодня» поэта из Санта-Круса Дэвида Лау:

Вызов строка запроса обязательная сила
Урезано, борьба
с Моцартом и великим перкуссионистом
по имени Нон-Лос-Анджелес
Они обошли
здание с нашими товарищами
впереди словно щитами.
К черту Дэйва Клигера!
Кто из этих пидоров-анархистов украл мою сим-карту?
Узнай, нет ли у уборщика ключей к этим дверям.
Он тот кто нам нужно всё.
Сегодня телос ближе к живым мертвецам,
мятежным веласкесам неспособным
выносить независимых трудовых наблюдателей — дикий Майк
на наркоте прямо. Из Шри-Ланки и
субъективные конфузии
переняли тот язык
как у Бальзака, когда грубым парням
предстояло переплыть реки.
Храп смеха узелком
эн Эль Энканто Санитариум
возле скоростной реки плывущей 100 000 строф,
пусть цветет Пласитас 1000 за раз
скорее, к необнадеживающим работам.
Захвати всё, в том числе гуманитарные науки³³.

Стихотворение представляет собой будто потрескавшийся коллаж из известных и малозначительных данных, отчасти почерпнутых из событий 2009 года во время университетских протестов, а отчасти смутных в своем значении, эдакий фларф-микс из подсобных материалов. Оба слоя при этом равно важны — и политически, и эстетически — в установке на не поддающуюся упрощениям материальность языка и событий настоящего момента и в своем интроспективном качестве комбинировать огромную массу информации, языковых и культурных данных, что тоже по сути своей — политика; отсюда референции к Моцарту, регги, Шри-Ланке, Бальзаку, а также к уборщикам и IT-персоналу. Единственный возглас «к черту Дэйва Клигера!», не отсылающий ни к кому, кто был бы знаком многим читателям, символизирует общий мятежный настрой на создание помех в культуре и апроприацию информации. В качестве политического жеста этот текст, очевидно, направлен на отрицание домини-

рующей культуры, чей принцип — «Захвати всё!», включая язык, поэзию и даже «гуманитарные науки». На поверхности всего или ничего складывается новое поэтическое контрсообщество, заряженное негативно по отношению к ограничениям смыслов и возможностей, «скорее, к необнадеживающим работам», и позитивно — к собственным формальным потенциалам. Главная проблема стихотворения, следовательно, — отношение негативных составляющих опыта к позитивной свободе, иными словами, того, что переживается в отчужденном жизненном мире, — к поэтической способности его пересоздать. Название текста «Коммунизм сегодня» как раз и являет собой этот конфликт между отложенным будущим и активным настоящим.

При более пристальном прочтении этого стиха, наподобие того, какое практикуется языковыми писателями вроде Робинсона, Силлимана и меня самого, когда мы «считываем» застывшие референции в своих «темных» текстах, Брайан Энг расширяет социальные горизонты, сгущенные в тексте Лау³⁴: ««Коммунизм сегодня» отсылает к протестам в Университете Калифорнии, имевшим место между 15 октября и 11 декабря 2009 года. Акции начались 24 сентября, в первый день учебного года, во многих кампусах Университета Калифорнии, когда один из факультетов организовал забастовку по всему университету»³⁵. Энгом реконструируются мельчайшие детали того политического момента, намеренно затушеванные и лишь латентно явленные на языковом уровне стиха, но смысл этого текста не ограничивается университетскими протестами, простираясь далеко в мировой контекст. Фраза «К черту Дэйва Клигера!» отсылает к «названию коммюнике, выпущенного 16 октября», после того как исполнительный вице-канцлер раскритиковал протестующих, «пригрозив сокращением трат на уборку» и связав повышение платы за обучение с рейтингом облигаций, раскрытым несколькими днями ранее. А вот упоминание Шри-Ланки в тексте связывается им с «британской певицей шри-ланкийского происхождения М.И.А.», «перенявшей автономный язык субкультурного сленга, с его британско-тамильской специфичностью» в альбоме «Kala» 2007 года, под который, скорее всего, танцевали на вечеринках «электрокоммунистов» в Санта-Крус в то время. По следам лингвистической деконтекстуализации и рекомбинации выкраивается, таким образом, сложный «палимпсест» с негативной критикой, обнажающей партикулярность университетских событий во имя более объемлющего горизонта; отсюда и лозунг: «Захвати всё, даже гуманитарную науку!» Энг рассматривает это стихотворение как манифестирующее лелеемую мечту, которая воплотится в практике Оссиру-активизма: «Спустя месяц [после его публикации] первые акции Оссиру преобразили смутный студенческий слоган... сохраненный в его первозданности, в популярный социальный призыв». Будущность поэзии и состоит в способности преобразовывать следы материальных событий в «грядущие сражения».

Стихотворение Лау и его трактовка Энгом пребывают внутри горизонта практической утопии, пусть и со смещением в сторону чаемого, но не осуществленного будущего. Будущее Оссиру уже здесь, в формах конкретных революционных событий, раздвигающих собственные поэтические перспективы. Собственное письмо Энга выглядит расширением формальной поэтики,

34 Пример такой методики «считывания» — книга: *Silliman R. Under Albany. Cromer, Norfolk: Salt Publishing, 2004.*

35 *Ang B. Post-Crisis Poetics: David Lau's 'Communism Today' // ARMED CELL. 2013. № 5.*

основанной на этой трансформации, радикализирующей потенции будущего в виде актуальности настоящего: в серии из четырех стихов из его книжки «Коммунизм» Энг сэмплирует теоретические мемы из политической теории, превращая их в лингвоцентрическую критику:

ИНЭСТЕТИКА

о значении-истинности до молчания-речи
вычитая из их альтернации
сокрушительную победу для демократии
немыслимо ужасом-благом
ничего кроме дублей и монтажа
математическое соответствие
имперская демократическая фразеология
атомы по степени экзистенции...

В послесловии к книжке Энг демонстрирует, как все четыре стихотворения («Инэстетика», «Параллакс», «Исключение», «Диалектика»), на первый взгляд сочиненные методом случайного соположения, можно расшифровать на уровне события: они как бы навалены в одну *стопку*, чтобы *пространственно* резонировать между собой. Сначала читаем первые строфы каждого по порядку, затем вторые строфы и т.д. Эта форма коллективного чтения зовется здесь «Поздней диалектикой». Читатель как бы исполняет стихотворение по алгоритму, расширяющемуся в опыт коллективного смыслопорождения; Энг идет и дальше в реализации этой техники, используя в своем веб-блоге программу по генерации текстов, сочиняющую стихи объемом от 2 до 160 строк (или от 1 до 80 двухстрочных строф) на основе лексикона «Поздней диалектики». Этот метод разворачивается им в «Арсенале теории», текстопорождающей программе, пишущей стихи объемом от 1 до 300 строк, по запросу пользователя, на основе 60 пронумерованных пятистрочных строф из его раннего текста «Свободные множества»:

изолированное меньшинство утратило свою функцию
любовь к угрозе приказывая безоговорочно
свобода предпосылка научное вмешательство
время пространство соответствие способ производство
трансцендентность внутри *linguae*-эксперимента³⁶

В подобного рода опытах Энг использует компьютерные алгоритмы на основе лексики, обработанной методом «нарезки» и рекомбинации теоретических и поэтических текстов, в том числе своих собственных, создавая новую футур-методологию. Порождающие потенции языкового письма, согласно Изенбергу, устремленные к горизонту бесконечной сочетаемости, моделируются здесь машинными методами деконтекстуализации и рекомбинации. «А вот и новый метод промелькнул, кстати!»: футур-коммунизм конструктивистской, скорее, чем экспрессивистской, поэтики как форма радикальной свободы³⁷.

36 Ang B. «Free Sets» and «Theory Arsenal» // theoryarsenal.blogspot.com.

37 Использована цитата из послесловия Лаппи Айгнера к книге: Country/Harbor/Quiet/Act/Around: Selected Prose / B. Watten (Ed.). San Francisco: This Press, 1978.

В творчестве Энга, как и у других поэтов Оссиру, практическая утопия несет в себе не только негативный заряд критики; она футурально-действительна, как сиюминутный метод, творящий политику из множественности и многообразности противоречивых политических убеждений, настроенный на горизонт коллективного преобразования. Языковое письмо, пропущенное через события Оссиру-движения и сопутствующую ему поэзию, превращается в способ реализации радикальной демократии: на стыке двух поколений это уже свершившийся факт.

Момент V: Комбинаторная политика

Подобно политике, развязанной активистами Оссиру, эта статья не имеет завершения, ее еще предстоит завершить. А пока она длится, я вернусь к поэтическим всплескам в разных точках Оссиру-движения, чтобы еще больше акцентировать значение поэтики «комбинаторного материализма» и заодно дополнить мой анализ первых двух примеров иной проблематикой, более выраженной и явной у других поэтов³⁸. В фокусе моего внимания будет напряжение между ценностно-трансформационным понятием поэзии у Бренкмана, который видит в ней практический прорыв с целью трансформации локально-специфичных условий опыта, идеологии, труда и морали; и концепцией «сквозной переоценки ценностей», доступной нам благодаря чисто лингвистическому формализму Изенберга. Это напряжение можно сформулировать иначе: чем ближе мы подходим к материальным условиям ценностей, подлежащих трансформации в данной исторической ситуации, тем больше мы соглашаемся на онтологию и детерминизм, нивелирующий идеальный характер сквозной переоценки ценностей; по мере приближения к горизонту тотальности, наоборот, трансформация материальных ценностей предполагает более абстрактный, реляционный характер сквозной переоценки ценностей. Первую тенденцию к конкретной материальной практике я вижу в творчестве Сары Ларсен, в частности в ее сборнике «Все революции сказочны» (2014), в котором «субъект материализуется» как гендерно-дифференцируемый и зависящий от обстоятельств; более широкий горизонт деятельности Ларсен включает практическую организацию проекта The Public School. Вторая же тенденция к ценностно-трансформационному идеализму характерна, например, для работ Джаспера Бернеса, в особенности для его книжки «Мы ничто, и ты можешь тоже» (2012) и теоретических трудов, таких как «Логистика, контрлогистика и коммунистическая перспектива» (2014). Концепт революции в движении Оссиру — в отличие от недавних моментов вроде событий на площади Тахрир или общенациональной забастовки в Греции — осциллирует между крайним локализмом материальных условий (до той степени, что каждое местное движение Оссиру, от Зукотти-парка до Чикаго, от Ипсиланти до Окленда, можно расценивать как существенно отличающееся от других) и утопическим горизонтом, который нужно сохранить в общей универсальности, либо движение

38 О движении «Захвати Окленд» см.: Reports from Oakland // Tripwire. 2014. № 8. P. 81—138. Особый интерес представляет роль поэтов, некоторые из которых переместились из Окленда, в акции «Захвати Ипсиланти (Мичиган)», в частности анонимного издания «Water Street Reader» (Ypsilanti, MI, 2014).

рухнет: «Нас 99 процентов!» Самые разные роли, которые играют поэты в осмыслении, формулировке, воплощении и критическом анализе ценностей Оссуру-движения, не ограничиваются лишь их формальными решениями, сколь бы практическими и комбинаторными они ни были³⁹. Для Оссуру не существует «субъекта истории», или лучше сказать, субъект истории здесь в таком же процессе становления, как и само движение.

Моей последней задачей будет показать, что сердцевина движения Оссуру влечет за собой новую поэтику, такую, которая не просто представлена поэтами. Скорее, спонтанность принятия решений, отказ от иерархических органов, защита общей «сквозной переоценки ценностей» без указания конкретных политических целей, пространственно-временные формы движения и, наконец, осознание им себя как эталонного или символического акта, равно как и практического действия — все это характерные признаки новой конструктивистской поэтики, в которой нет каких-либо исходных или определенных данных. В то же время политика Оссуру спонтанна в своем активизме; ее достижения начинались с практических демонстраций возможности и сопротивления и продолжились в результате осмысления этой деятельности в дальнейших акциях. В продолжение этой статьи я планирую коснуться ведущихся споров вокруг Оссуру в нескольких регистрах: представляет ли собой Оссуру с его спонтанностью, эфемерностью и размахом особую разновидность политики (например, анархизм) и является ли оно вообще политикой, а также каким образом может объяснить феномен Оссуру серьезный анализ его поэтики⁴⁰. Не менее важно будет обсудить разногласия по поводу сексуальных притеснений в поэтическом сообществе, а также общественный резонанс вокруг расовой политики некоторых концептуалистских акций и медиаперформансов после убийства Майкла Брауна и других чернокожих в 2014—2015 годах. Поэтика не просто отражает современную политику; она, скорее, предупреждает ее, соучаствует в ней, конституирует ее посредством постоянной возможности ее осмысления. Как реакция на последние события согласуется с моим видением открытой комбинаторной поэтики, покажет время.

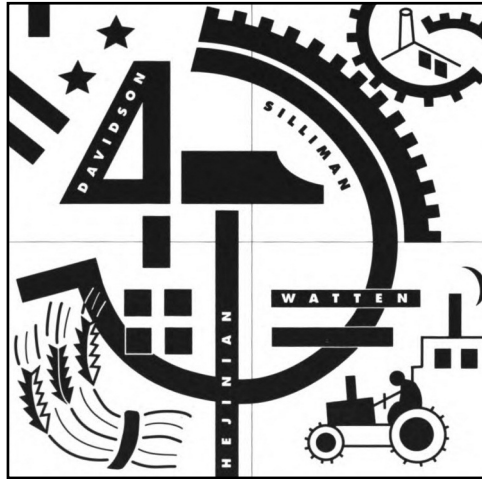
Пер. с англ. В. Феценко

39 Этой дискуссии касаются следующие работы поэтов Оссуру: *Buuck D., Spahr J. An Army of Lovers*. San Francisco: City Lights, 2013; *Clover J. Red Epic*. Oakland: Commune Editions, 2015; *Collis S. Dispatches from the Occupation: A History of Change*. Vancouver: Talonbooks, 2012; а также многие другие, как опубликованные, так и нет.

40 Литература по Оссуру продолжает разрастаться. Я планирую рассмотреть разнонаправленные позиции в следующих изданиях: *Mitchell W.J.T., Harcourt B.E., Tausig M. Occupy: Three Inquiries in Disobedience*. Chicago: University of Chicago Press, 2013; *Harvey D. Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso Books, 2013; *Occupy! Scenes from Occupied America*. London: Verso Books, 2011; а также книжки-однодневки вроде «Who Is Oakland?», дискуссии в интернете и т.д.

Майкл Дэвидсон, Лин Хеджинян,
Рон Силлиман, Барретт Уоттен

Из книги «Ленинград»¹



Авторы «Ленинграда» стремились укоренить литературное движение, известное как «языковая поэзия», в чувстве сообщества и увязать его с прогрессивной политикой и новыми социальными теориями. Эта задача нашла отражение в том, как их четыре голоса переплетаются в тексте, создавая коллективно написанные эссе. Единственная метка авторства, по которой можно опознать одного из четырех поэтов, — визуальный значок, своего рода шифр и одновременно формальный элемент этого текста в его поэтическом измерении.

Представляющие писателей значки подсказаны текстильными орнаментами, спроектированными в Ленинграде в 1920—1930 годы. Промышленный дизайн в эту пору считался по-настоящему творческим средством, как нельзя лучше соответствующим идеалам нового пролетарского общества.

Четыре значка складываются в кольцевую фигуру, основывающуюся на орнаменте «Пятилетка в четыре года». В названиях и образах многих орнаментов тех лет отразилась потребность в новом стиле для советской жизни и для динамических ритмов и красоты индустриальных процессов. Это искусство играло важную роль в социалистической идеологии России в пореволюционные годы.

1 Перевод выполнен по изданию: Davidson M., Hejirian L., Silliman R., Watten B. *Leninград: American Writers in the Soviet Union*. San Francisco: Mercury House, 1991. Топонимические и другие неточности (или намеренные сдвиги) оставлены без исправлений.

Часть I

Не могу больше, — подумал Барли. — Где мне тягаться с этими измерениями.

Джон ле Карре. «Русский дом»



Бульвар надрезает город прямо по центру, начинаясь еще среди возделанных полей и огородов у аэропорта и доходя до застройки восемнадцатого века вблизи реки. В город въезжаешь в обратной хронологии, от пригородного настоящего движешься к городскому прошлому, от безымянных современных квартир — к цветастым дворцам рококо. На самом краю города бульвар вливается в громадную развязку, посередине которой стоит мемориал блокаде Ленинграда. Гигантские изваяния солдат и горожан устали в загород, где три года кряду, не в силах прорвать оборону, стояли бивуаком немцы. Через дорогу от памятника высится огромное государственное строение сталинской эры. Его масса складывается не столько даже из высоты или ширины, сколько из повтора — напшигованный эмблемами фасад. Ту же массивность (с куда бóльшим, правда, разнообразием поверхности) можно наблюдать на Дворцовой площади, стянутой полукольцами — Зимнего по одну сторону и здания Главного штаба по другую — и проткнутой по центру Александровской колонной — 704 тоннами гранита, увековечившими победы русских над Наполеоном. Это пространство предназначено для зрелищ, для снований толп, для перемены облаков над головой. Переходя залитую крапчатым светом площадь, отдельно взятый человек уже не просто человек.



Человек этот потом еще мелькнет, пусть томно — он слыл почтенным и непреклонным математиком, но казалось, что задача оставаться человеком его порядком измотала, отсадила куда-то вдаль шептаться с Розой, но в то же время каким-то образом он уже стоял и там, на тихой улочке, где прохлаждалась за сплетнями стайка интеллектуалов, — сутулый из-за не-малого роста, согласный на папиросу — как тему для беседы, чем-то озабоченный — за сколько-то месяцев до того мне рассказали, что мало кто среди русской публики поймет западное понятие субъективности — которое он уговорился переводить. «Я знаю, что на русский нельзя передать “self”, кроме как через страдательный суффикс либо возвратное местоимение», — сказала я, но он пожал плечами, и больше из него на этот счет ничего было не вытянуть. Русским человеком тебя явно делает не субъективность. Нашу же независимую самостоятельную отдельность едва ли выразишь в словах, но, добавил Аркадий, «многие были бы не прочь». «Знаешь, — ответила я, — а у нас многие были бы не прочь ее преодолеть. Есть мнение, что если нам удастся превзойти или упразднить индивидуальное “self”, то родится настоящая общность». Эти представления до какой-то степени укоренены у нас в протестантском прошлом, а у русских, и даже у советских, людей — в православии. Протестант предстает перед Богом один-одинешенек. «Протестанты, — продолжил Аркадий, — ходят в храм, чтобы отправить Богу письмо, кирха — то же почтовое отделение. Православная церковь — не само здание, оно не столь символично —

считается истинным телом Бога, и православные сами тоже суть Бог, потому что в церкви они существуют соборно, не сами по себе, а речь, кстати говоря, тут ни при чем». Вот она наша великая, современная, неизбежная, но и не универсальная тема изоляции и отчуждения. «Да, пожалуй, так и есть. Вы страшитесь собственной конечности, а мы — бесконечности».



Старуху зазывали в комнату племянницы откуда-то из потемок квартиры так, как выманивал бы из глубины пещеры не расположенного к тому чародея какой-нибудь эльфийский народец: хохотливый, гудящий рой смолк, стоило ей войти, приподнялись головы, отставились в сторону бокалы, все повернулись в ее сторону, и наконец затихло все, кроме (как будто это и был ее голос) шума заливающего двор дождя. Даже в садах парка Гоголя основной темой был камыш. По Невскому проспекту не прогуливались, а толклись. Наш самолет сделал посадку в Москве, чтобы подобрать Оззи Осборна с «Мотли крью». Набрал в ванну воды помыться — темная, что твой чай. Она когда-то танцевала в Кировском. Затянешься папиросой — и, как по мановению руки, тянет сощуриться в чаду: вся комната синее от токсинов. В мгновение ока, без предупреждения, перемена в графике. «Братец» Надежды выругался. По вечерам из подвалов вылетало комарье. Даже человек здесь на ремонт'е. Муж у тебя «в больнице» с инфарктом, что ждет его, неизвестно, а к тебе в комнату нагрянули в гости четырнадцать интеллектуалов четырех национальностей, но кто сказал, что ты с ума не сходишь от волнения. Барретт научил Жданова, как наводить резкость на фотоаппарате, и мы все сгрудились в углу, щурясь на солнце. Этот мост я в каком-то кино видел, он весь был в мертвецах. С воздуха в бескрайних полосах земли отчетливо бежала геометрия сельскохозяйственного плана. Город без пригорода. Ресторан-то открыт — еды нет. «Сынок, сынок, — завела Зина, чуть прихватив каждого из сволочей-фашистов под локоток, — разве так у нас гостей привечают?» По ложке малинового варенья на чашку чая, чтоб послаще. Мы ринулись оттуда обратно в тот же дождь.



Будучи поэтами, сложно отделаться от ощущения, что мы можем внести отчетливость в поверхность любого переживания, но этому всемогуществу приходится учиться. Во вступительных словах участников нашей международной летней школы языка, сознания и общества увещевали не отклоняться от научности; нам также были выражены пожелания «здоровья, долголетия и извинения за строительные работы на дорогах». Предчувствия Аркадия оказались вполне актуальны: «Язык есть мир в себе, понимание которого, признаться, представляет для нас немалые трудности. Таким образом, поэтическая деятельность направлена на внешний мир». Русский культ просодии исходит из определенности его объекта, понимание которого представляет для нас немалую трудность; эта определенность расходится сразу в нескольких направлениях: тут и собирательный героизм, и устойчивое основание для умозрений. Для Сурена Золяна, выступавшего с первым докладом, «поэтическая речь имеет модальный характер»: одно-единственное изменение в ее объектной парадигме уже ни много ни мало перемена всего нашего мировоззрения. «Наша теория возможных миров нуждается в строгом определении “необходимости”». Трудно себе представить, чем окажется такая необходимость для

тех, кто дальше ушел от материализма, чем даже мы (с какой готовностью поставляет свои материалистические объяснения Дэн Разер, а мы их принимаем, как будто нас этой статистикой шантажируют); может, для них необходимость стихотворения уже заместила собой материализацию, от которой одна мука. Но все равно даже для русских стихотворение остается своего рода *объектом* — понятием, несколько не похожим на обильные и театральные представления на тему интенсивности и утраты, которые мы наблюдали в спонтанной манере его подачи. Единство двух смежных с поэтическим проектов — назовем их научным и культурным — сводится к своего рода мифу об объекте, чей авторитет в конечном счете упирается в его трансцендентную неотъемлемость. Мы же были лишь участниками в социальном акте разыгрывания этой трансцендентности, когда в любой отдельно взятый момент времени что-то между пятьюдесятью и двумястами людьми превращались в ее коллективное тело.



Поскольку мы храним в себе образы настоящего, прошлое принимает облик отдельно взятого переживания. Это дает нам ощущение всемогущества, хотя уже через мгновение после щелчка фотоаппарата смысл событий успел перемениться.

Статуя изображает Ленина, устроившегося на небольшом броневике, воздевшего палец к небу и взирающего вдаль, в народ. На переднем плане скамейка завалена цветами, которые там оставляют пары в день свадьбы. Цветочные приношения служат зримым подтверждением тому, что, сочетая себя браком с другим, мы повторяем еще и общественный обет. Отчетливой можно сделать поверхность лишь отдельно взятого переживания, из-за чего и искажается наше понимание стихов, которые слагает сообщество, стремящееся не превратиться в объект. Так рождается своего рода миф о «субъекте» с его иконическим жестом, цветы же свидетельствуют о верованиях, которые может разделить одна-единственная двоица.

Я оторвался от остальных и поехал обратно в гостиницу на автобусе. Выйдя у Финляндского вокзала, пошел пройти к реке. Было приятно удостовериться, что разобрался в транспортной системе и, случись что, один не пропаду. Тут-то мне и попала на глаза статуя, и я остановился ее сфотографировать.



Вечерние поэтические чтения в конце концов пришлось перенести из-за скопления народа в большой зал, где днем проходила конференция, но начались они в комнате, когда-то, должно быть, служившей гостиной в больших помещениях, выходивших на улицу Герцена, которые от нее отделял всего пролет, а от окон набоковской спальни — какие-нибудь десять футов, но об этом ничто не говорило. Тяжелые, в пол портьеры в повыцветших розах были спущены, не пропуская ни намек на держащийся до поздней ночи дневной свет, на тень дерева, на запах грязи, идущий из канав в перерытом тротуаре, на шум дождя. Стихи читали Иван Жданов, Надежда Кондакова и Вячеслав Иванов (не поэт-символист, а великий лингвист и народный депутат); они читали, не притрагиваясь к страницам, — читали стихи наизусть, сказали бы мы, но было такое впечатление, как будто стихи не шли изнутри поэта, а скорее лежали где-то во вне, музыкальными в своей материальности формами, ямбическими, ассонансными, которые будто только сейчас попались поэтам на глаза. Потом вышел Аркадий Драгомощенко, подвинул к себе столик и уселся читать по бумажке:

поскольку будущее захлопывает свою дверь,
представляя привычно разуму либо ветошью,
оправленной стронциановым льдом,
либо доопытным камнем в доброцветении форм, —

такое, например, или:

Если это пишется, я не тот, кто —

после чего один из молодых поэтов Сибири кинулся разъяснять Аркадию, что то, что он прочел, — не стихи. Прогуливаясь потом по набережной Невы в виду броненосца «Аврора» на той стороне, Алексей Парщиков согласился с этим: «А почему бы и нет?» Для русского человека поэзия — что-то само собой разумеющееся. «Все ищут трансценденции, а у нас для того вот уже семьдесят два года, как вместо религии — поэзия, — добавил Сергей Тимофеев. — Взялись было возвращать себе религию, что же теперь с поэзией будет?..» «У нас все эти годы, — поделился со мной Парщиков, — любимая хохма была ходить смотреть на статую Ленина, где он у Финляндского вокзала стоит такой. Видишь, куда пальцем-то кажет? Аккурат на здание КГБ».



В новой среде всегда кажется, что все предметы не на своих местах, — подразумевает, во-первых, предметы, а за ними и свои места. Не говоря ни слова, водитель черной «Волги» то загонял свой седанчик на островок безопасности, то выруливал на проезжую, отчего пешеходы разлетались врассыпную перепуганными голубями. Целая армия, которой нечем заняться, некуда себя деть. На седьмом этаже гостиницы «Ленинград» живешь как на весу над городом. В день пятый вижу первого человека, кто бы занимался бегом трусцой. Ребенок в лифте делает нам предложение. Женщина зачитывает мне слово в слово мою же телеграмму. Вдруг, прямо перед старыми голландцами, меня окружила экскурсионная группа торговцев напольными покрытиями из Северной Калифорнии — в жизни не слышал ничего инопланетней их шумного американского стрекота. Я слопал целую креманку мороженого, по крайней мере, надеюсь, это было мороженое. В галерее висело полотно с изображением бейсбольного матча: поле — черного цвета, словно из асфальта. Человек поднимает бокал за здоровье присутствующих незнакомцев. На открытии конференции Аркадий упоминает мой отзыв на поход в цирк, «одни клоуны да звери», в качестве эталона для начинающегося мероприятия. Виктор Мазин показывает на какое-то место у меня в тексте: «А что вы имеете в виду вот тут: “Manson Family”, — это что, какой-то телесериал?» Река эта потом снова мелькнет, пусть томно.



Наделена ли поэзия знанием и если да, то каким? На Западе временами складывается такое ощущение, что лакуна на месте поэтического как бы сама объект культа, необходимый для замеров в области неизвестного. Знание чего угодно — или, что важнее, незнание чего угодно, что относится к поэзии, помещает нас в пространство более масштабных вопросов о возможности мироздания, и не исключено, что многие, кто проходит через поэ-

зию, но в ней не задерживается, имеют на то свои причины. На старте успешной карьеры дельца, к примеру, поэтическое — в лучшем случае упражнение на отрицаемую языковую модальность. Да и с чего бы нам знать, не видят ли сами русские свою стиховую практику как-то иначе? Если поэтическое порождает новые смыслы, что за смыслы обуславливают сам этот процесс? Для одного поэта «поэтическое выражение есть перерождение контекста» — при условии, что он вообще когда-либо имелся; это *через* поэтическое он перерождается. А потом кто-то сказал: «Судьба — что слепой верблюд, который на части разнесет попавшегося на пути». У Осипа Мандельштама есть цитата: «То, что я сейчас говорю, говорю не я», — оно само говорит *через* него. Для другого поэта «некоторые формальные характеристики можно как будто напрямую вывести из наших душевных состояний». Какие-то из этих параметров могли бы совпасть с «древнерусскими фразеологизмами», что пригнало бы всех русских Нового времени вплотную друг к другу словно бы изнутри. Еще один желает «пройти насквозь через грамматику, чтобы достичь других уровней языка», и представляет себе, что «у каждого человека свои языковые правила». «Искусству футуристов, тем самым, соответствовала своя собственная доминанта в сознании». Дивлюсь на эту форму верования. Существуют, оказывается, те, для кого «всякая мысль есть род процесса, напоминающего свет», или те, кто способен вообразить себе эти слова настолько, чтобы их изречь. «За пределами социализма можно было бы найти новую форму технической реальности, совпадающей с языком», — говорит еще один. «Попробую описать этот процесс с точки зрения лингвистического узуса». Но для нас все больше и больше получается так, что поэтическое можно познать исключительно как историю такового. Сначала оно само нас сместило, уже потом мы принялись размышлять почему. Тогда-то к нам пришло знание.

Как бы то ни было, Петербург не только нам кажется, но и оказывается — на картах: в виде двух друг в друге сидящих кружков с черной точкою в центре; и из этой вот математической точки, не имеющей измерения, заявляет он энергично о том, что он — есть: оттуда, из этой вот точки, несется потоком рой отпечатанной книги; несется из этой невидимой точки стремительно циркуляр.

Андрей Белый. «Петербург»



Хотя отсюда, на расстоянии, он кажется уже не столько местом, сколько чередой разговоров. И немало всего происходит на протяжении следовавших за тем месяцев, отчего значение того места переменяется.

На визитке стоит: «Дмитрий Пригов, поэт, художник», — и его адрес латиницей, словно бы на экспорт для западного читателя. Он вручает ее мне на улице Герцена, перед Домом композиторов, где и назначена наша встреча. Улица перерыта для работ по починке то ли канализации, то ли водоснабжения, и эти обломки земли — метафора, неплохо передающая происходящее на этой неделе. Она же приложима и к уровню производства (вернее, отсутствию такового), который наблюдается повсе-

местно: немощные улицы, полупустующие строения, замершие работы по реконструкции, оголенные провода, затопленные подвалы. Инфраструктура-то устарела, а наделенная полномочиями по ее починке бюрократия и подавно. Визитка эта лишь толика того замысловатого потлача книг, клочков бумаги, адресов и презентов, которыми мы обмениваемся всю неделю. Они служат знаками общности — для зачастую совершенно не знакомых друг другу людей. Пресса предпочитает рассматривать этот период как очередную «оттепель» и перестраховывается на случай неизбежного ретраншемент. Наше участие в этой перемене погоды (сегодня, вообще говоря, довольно тепло, даже жарко) сводится к простому присутствию на этой улице, к боязливым шагам через траншеи и рытвины, которыми усыпана дорога к Дому композиторов. Перед тем как войти в здание, Пригов передает мне небольшую пачку бумаг, сшитую степлером со всех сторон, — внутри, говорит он, обрывки его стихов, нарезанные в конфетти.



Если стихотворение — это хранилище знаний, то формой стихов должна бы быть голова. Но Пригов называет свои нарезанные в конфетти и сшитые в пачку стихи «гробиками» — раньше это могло быть смешно, сейчас скорее иронично. Вопрос в том, кто, собственно, нарезал эти стихи, и это уже вопрос контекста. Если это сделало государство, то культурный

контекст таков, что поэзия — это вызов, в ней представлена противоречащая основной картина власти. Если это сделал народ, то культурный контекст превратил стихи в сор. «Тебя послушать, так вы прямо ностальгируете по годам бывшего угнетения», — сказала я Виктору Лапицкому, не имея, впрочем, ничего такого в виду. «Может и так. Почему бы и нет?» — ответил он. «Тогда у всего был свой большой смысл. Сейчас уже никакого смысла не осталось. Вот, видишь, мы и оказались в постмодерне, в считанные месяцы», — без какого бы то ни было перехода. Перед тем я разошлась во мнениях с синологом, Владимиром Малявиным, — а может, просто не поняла его, — когда он заявил, что постмодернизм актуализирует в нас образ мироздания в духе восточной традиции, т. е. *осознанно*, в обход давней традиции европейской, допускавшей существование мира лишь *бессознательно*. Но у меня голова шла кругом при попытке представить себе контекст значения, а следовательно, и знания (а я убеждена, что поэзия является частью процессов познания) — меня окружали те, кто принадлежал и к Востоку, и к Западу одновременно, не испытывая необходимости разрешать противоречия или пересекать границы, по крайней мере в том, как я это вижу. Та данность, что по традиции предстает стихотворением, здесь воплощается на уровне формы, а не содержания. Стихи — выплетание воздуха, а не предметов. Интересно, какого же мира желает себе Россия постмодерна.



Память надрезает грудь прямо по центру. Наделена ли поэзия знанием и если да, то каким? В первый раз я заметил тебя, когда ты говорила в подвале с Приговым и Кутиком, шурясь при каждой затяжке «Опалом». Потом, в Кастро-Валли, по радио в машине: Кодреску запинаясь по родному городу, с магнитофоном в руках. В Баку фамилия «Хеджиян» была бы сопряжена с некоторым риском. Пылают, лучатся в «Сейфее» овощи под распы-

ленной дымкой и ламповым светом. Во Франкфурте прямо в аэропорту можно наведаться в пассаж с порнотоварами — большая резиновая кукла в черном белье. Ночью подвал гостиницы «Ленинград» превращается в дискотеку. На тротуарах урны ни к чему — кому тут и в голову-то придет что-то выкидывать? То, что увидел Мандельштам, написано на лбу у Ханны. Возвести дискурс между stol'ом и stul'ом. Чем не события, изложенные в повести Д.М. Томаса? Помню краски, пастель, переходящую в серое, серее прочего небо. Служба велась на хорватском. Мы совершили марш-бросок вверх по лестнице, потом вниз, потом передумали и припустили назад пуще прежнего, потом опять передумали, пока не пришлось в итоге ждать битый час следующей электрички до аэропорта, откуда — в гостиницу, на такси. На ленту транспортера выехала голова Ленина. Изначально на этой улице проживали царские банкиры и ювелиры. Весь мой талант к тому, чтоб давать чувству имя, не поможет с ответом. Сборные деревянные ящики, уложенные на краю парка в уровень третьего этажа, где будут проживать рабочие, которые «починят» гостиницу. На вид итальянец, звать Джамалем. «Я из детей победы», — смеется Аркадий; ведь и я тоже. Тарн говорит, что сама мысль о сообществе в поэзии смехотворна. Багаж без знаний не сыщешь. У Майкла на фотографии на голове Маяковского сидит только один голубь, тогда как на моей (сделанной на какую-нибудь секунду позже) — уже два. Аркадий сажает нас с Лин в первый автомобиль: водитель — частное лицо, имеющее собственную колымагу, у которой по всему лобовому стеклу струится паутина трещин, — а сам едет за нами с Барреттом и Майклом. Планировка у гостиницы более чем элементарная: по коридору на этаж. (Именно тут, в одной из закусокных по краям лестничной клетки, был мой первый завтрак, кусок хлеба, такой, что зубы сломаешь, и ржавеющая минералка, — пока Миша звонил по телефону и выяснял, что жена-то уже родила.) Бильярдные шары размером с человека. Мое имя произносится «Роун». Заказ телефонного разговора все равно что игра в рулетку: всё против тебя. Через Ленинградский вокзал на поезде не проехать — дальше поезд, что называется, не идет. В набоковском доме ни души. «Это последний помидор на ближайшие дней десять», — сказала она в тот момент, когда мы, нимало о том не ведая, устремились к целому морю помидоров.



Для начала, своеобразие человека, отозвавшегося на выступление Михаила Дзюбенко: «Вы связываете информацию с языком, но это не так». Дзюбенко согласился: «Да, связка языка с информацией как будто его редуцирует; редуцируются глубинные слои языка. Под информацией можно понимать либо ее дискретную форму — ряд знаков на дисплее, — либо постоянный процесс — непрекращающийся процесс осмысления информации, как не прекращается ведь и внутренняя речь». Основывая свои аналогии на лингвоархеологических фигурах того, что Спивак описывает в качестве культурных доминант сознания, Дзюбенко обнаруживает, что язык теперь действует в рамках законов экономики. С тем же успехом можно было бы проникнуть в толщу языковых слоев, спуститься на сотню лет по вертикали или сместиться по горизонтали в информационное общество (общепринятый взгляд на то, что сейчас происходит с американцами). Разность фаз этого процесса от одного социального континуума к другому и обеспечила бы, как я это понимаю, осмысленность нашей критики на конференции, обозначенной как

«Язык, сознание и общество». Временами казалось, что полемика увязает в собственных характеристиках, такой островок во времени, оторвавшийся от существующего с ним по соседству мира на улице. Это ведь тоже могло бы стать частью критики. «Всякая информация есть апроприация», по Дзюбенко, но, пытаясь это осмыслить, человек и «переходит в обладание принадлежащим ему языком», как пишет Маркс. Тогда упразднение частной собственности и стало бы нашей апроприацией чувства языка, созданного человеком когда-то и с тех пор ему принадлежащего? Полагаю, русские унаследовали это представление о публичном — в какой именно форме? — от методологии государства. Тем самым, поскольку самый их метод проистекает «извне», язык всегда вынужденно ощущается нестабильным — «Язык будто некий гармонический комплекс, в котором отражается всякое наличествующее в мире движение». Наша же форма государственности превращает язык в место противоречия, к которому мы возвращаемся посредством собственных методов; для нас язык предстает чем-то, что еще только предстоит *выстроить*. Отсюда и овевающие нашу поэзию бесплодные попытки иронической трансцендентности, в которых отражается социальное пространство, состоящее из ряда навязанных нам иронических норм. Но согласно следующему выступавшему, «Закон сидит внутри яблока, а мишенью — Ньютонова голова». Своеобразие человека, ответившего: «Ваш метод ужасен. Вы хотите поместить материальную интенцию внутрь автора, тогда как значение имеет читатель». Позже он выступил в защиту описанного в моем докладе изъятия художественной интенции из смысла в кубах Тони Смита — сама возможность какого-либо изъятия означала для него что?



Из-за спины шел Катин шепот — она переводила лекцию слово в слово. Было непросто представить себе контекст, в котором могли быть произнесены слова, настолько оторванные от синтаксиса, так что порой я отключался и следил уже только за модуляциями голоса докладчика или угадывал смысл сказанного по реакции публики. Когда они смеялись, смеялся и я. Барретт сидел и ожесточенно конспектировал, так что я не переживал, что не пойму всего, — потом прочту у него, что не понял сейчас.

Потом кто-то обратился к вопросу о постмодернизме на Западе. Дескать, полемика эта в общем и целом рассчитывает на высокий уровень технологической экспертизы — доступ к компьютерам, программному обеспечению, телевизорам и средствам телекоммуникации. Поэтому вся романтика компьютерных хакеров, чьи атаки на международные или оборонные сети суть форма подрывной деятельности, для какой-нибудь Польши вообще не актуальна.

Временами я снова включался в смысл говоримого Катей и записывал что-нибудь в блокнот, словно бы в подражание определенной доле прилежности, наблюдаемой в поведении коллег. Я пишу — следовательно, я понимаю. Я пишу: «В Доме композиторов такая духота, что никаких сил нет. Хоть бы окно открыли. Кто из лысых композиторов в соседнем зале — Прокофьев? Не от вчерашнего ли ужина стало плохо Лин, и если он тому виной, то не тошнит ли и меня? Что у них такое по трубам течет, что потом зубы чернеют?»

В предупреждении польский интеллектual заявляет, что он тут по теоретической части, а насчет политики — это к его приятелю. Я тот доклад пропустил, но формулировку мне потом передали дословно, заверив, что так все и

было. Знание, которым поэзия «наделена», следует измерять в переводе на доступную в это время систему передачи данных, учитывая и вопрос о том, что за время мы имеем в виду и в чем измеряется оно само. Наверняка конференция затрагивает и другие вопросы за рамками охваченных кавычками «языка, сознания, общества», но запомнятся ли они?



Не в еде было дело и не в неврастении. Правы были французы, сказав, что на конференции больше было диалога между русскими и американцами, нежели чего-то более интернационального, но нельзя сказать, чтобы наши непосредственные переживания «языка», «общества» и «сознания» сделались от этого сколько-нибудь менее неустойчивыми. Чтобы навести

пути сообщения между тем, что переживает русский и американец, надо преодолеть бескрайние поля головокружительного мерцания. К шестому дню у меня уже развилось нервное истощение и морская болезнь, столько было мерцания — и столько распада я в себя вобрала. Днем мне приснилось, что я остановилась в каком-то пансионате под Ленинградом, где постояльцам встречаются привидения. С каждой встречей привидения становятся все неистовей, и вот уже несколько были замечены в расхищении детей об стену. Я быстро начинаю собираться, чтобы уехать и спасти гостящую со мной дочку, еще совсем маленькую, по имени Mira Rabotnaya — что на ломаном русском значит «Мир рабочих». В номер вошел Аркадий с банкой белого риса от Зины, и к шести часам я уже пришла в себя — пошла тусоваться в валютном гостиничном баре, где обсуждала с Виктором Лапицким некрофилию (в буквальном смысле) у Гоголя и его одержимость страхом погребения заживо. Рассказывают, что через некоторое время после его кончины тело Гоголя эксгумировали, и обнаружилось, что труп весь извертелся в гробу. Зина рассказала передававшуюся из уст в уста байку о недавнем происшествии на Васильевском острове на пересечении Малого проспекта и улицы Шевченко. Будто бы одна девочка играла на трамвайных путях прямо у стрелки. Тут стрелку перевели, а ножка у нее застряла под рельсом так, что и не вытащишь. Мимо проходил какой-то полковник, который бросился ей на помощь; он и так и сяк заходил, но никак не мог освободить застрявшую ножку. Вдруг он увидел, как у нее за спиной за угол заезжает трамвай — он изо всех сил попытался выдрать застрявшую ножку — и тогда, в последнюю минуту он скинул с плеч шинель и укрыл девочке голову, чтобы избавить ее от зрелища того, что станет орудием ее смерти.



Отражение золотого шпилья мерцает на воде в перевернутом виде. Нарастает внутренний взрыв. Понятия не имею, как им это удалось, но одна команда в Старшей профессиональной лиге по бейсболу выменяла Луиса Тьянта на пятьсот плюшевых мишек. Мужчина уставился на фотографию в маленьком синем паспорте, потом на меня, потом снова на фотографию.

Много лет тому назад Росси-Ланди представлял семиотику как приложение метафоры к социальному полю — то, что метафорой всегда оказывался язык, было простым совпадением — и тем самым разворачивал направление движения, используя экономику как метафору, посредством которой можно посмотреть на язык. Двигаясь по Невскому проспекту, гуляешь по модернизму. Запах плесени, всю дорогу впотьмах по лестнице доносившийся снизу, ни-

сколько не предвещал тех роскошеств, что распахнутся перед нами за дверью в квартиру Дмитрия, где множество антикварных зеркал изрядно придавало комнатухам объема. Старуха молча выпила за наше здоровье так, как встречают оккупантов-солдат. Откуда к русским попадало красное дерево, пока его не стали привозить из Вьетнама? Чем отличается женщина, торгующая тампонами за картонным прилавком у Эрмитажа, от мужчины, торгующего солнечными очками и подшивкой номеров «Noncho» на одеяле на Второй авеню? Нельсон Мандела в телевизоре уже старик — спокойно рассказывает о том, как одного коллегу — преподавателя в университете — зарыли в тюрьме по горло в песок и так и оставили на солнцепеке, пока он орать не начал от жажды, в ответ на что конвоиры помочились ему на лицо. Мертвецы в телевизоре валяются в снег на том же мосту, где стою я сейчас, думая о том, закрывали ли в ту зиму на Неве судоходный сезон и если да, то что случилось с трупами, когда в час ночи мосты развели. В комнате с пианино, по настоянию Олега, Саша с неохотой демонстрирует нам свои визуальные стихи — небольшие листы строительного картона с текстовыми коллажами, которые, когда он их декламирует своим театральным баритоном со странной примесью едва не болезненной робости, блестят от твердой веры в себя. Остап уселся на галерке с приятелями и наблюдает за только теперь перезнакомившимися поэтами поколения его отца с этим идеальным цинизмом юности. Когда она танцевала в Кировском, то видела Ленина, а тот видел ее. Небось одни туристы зависают полюбоваться на поезд в стеклянной витрине сбоку платформы. Несмотря на то что в валютном магазине не было ни души, ни та, ни другая продавщица и бровью не повела, пока я наконец не обратился к ним за помощью. Я ушел с похорон и поехал через мост под проливным дождем в сторону Марин-Хедландс, то и дело оставившись спросить дорогу, один раз даже наткнулся на какую-то парочку, проживающую под заброшенным зданием вблизи небольшой лагуны, пока наконец не приехал в конференц-центр, где выяснилось, что в другой наехавшей туда на эти выходные группе были сплошь ученые да эко-художники из Ленинградского союза писателей, собравшиеся тут, в Марин, чтобы решить, как лучше спасать Неву (на вопрос, знаком ли он с Адашевским либо Драгомощенко, геолог покачал головой: «Они — поэзия, мы — проза»). Теперь перечислить дела, которых я не делал. Стою рядом с гигантским шаром номер восемь — и небо и воздух темного, блестящего красного цвета. Мало-помалу мы с Майклом поднаторели в том, чтобы поворачивать ключ, потом дверь немного так на себя и потом уже от себя, когда надо попасть к нам в номер. Так ни разу и не побывал на «Авроре». Алексей поворачивается к водителю. Через месяц его стихи будет читать Илья Кутик «на русском и в переводе». Дорогой Остап, подаренная тобой мне медаль уже перешла в следующие руки от человека, которому я в свою очередь ее подарил, поставленные тобой условия исправно соблюдаются. Роза Телевизор² в самом конце автобуса. Человечек, машущий подле его собственной статуи Пушкина. Представьте себе язык без настоящего времени. Не зная, на что еще спустить свои рубли, заставил обслугу в гостинице ежедневно перестирывать мне всю одежду. Теперь, под ко-

2 Роза Телевизор — творческий псевдоним ленинградского художника, арт-критика и поэта Энвера Байкеева (1958—2011) и его сестры Зои, выступавших тандемом в 1988—1995 годах. Образован как оммаж дюшановскому альтер эго Рроз Селяви. — *Примеч. ред.*

нец жизни, ей предстоит пережить и конец самой Революции. За молоком — в эту лавку, за хлебом — в ту, а в киоске давали малюсенькие летние яблочки. Где время потекло вспять, случиться может что угодно. Любители солнечных ванн, прислоняющиеся к крепостной стене. Где стихотворение Энвера? Ну всё, Тототшка, здесь тебе уже не Ленинград.



Представьте себе язык, где одно только прошедшее время. Всего шесть месяцев прошло, с тех пор как мы вернулись из Ленинграда. На обратном пути с поминок я обнаружил, что один-одинешенек еду по калифорнийскому шоссе в начале февраля, — тучи только-только приподраसेялись после утреннего дождя, но вскоре соберутся заново. Я думаю об облаках

Тарковского в «Солярисе» — непосредственное отсутствие там, где невозможно удостовериться в одновременном присутствии производимого сознанием вымысла. «Это всего лишь облака». Облака в довженковском «Аэрограде», этот огромный контрапункт к щуплым бипланам, лавирующим себе в силу своей исторической миссии в сторону молодого советского Дальнего Востока, — превращаются в неуловимо улетающий фон, где растворяются всякие передовые вторжения материального. С самого Ленинграда не испытывал такого свойства одиночества. Я проводил там время за составлением системы нотации для поэтики утраты. Что стало с будущим временем? Не растворяется ли оно во фрагментах из-за улетающих вторжений информации с Запада. Не выписали ли нас на замену довженковским бипланам? Даже моя мать поучаствовала в этом обмене, устроив с одним бизнесменом из Уолнат-Крика, русским эмигрантом, выставку советских художников — в картинах сквозила определенная наивность, которую хоть считать мать не умела, но инстинктивно понимала, что ей такое по душе. Странно было наблюдать их субъективные утопии, развешенные в идентичных рамках по мезонину офисного здания в центре Окленда (не менее, впрочем, странно наблюдать наши собственные субъективные утопии, развешенные в идентичных рамках по этой прозе). Я видел сам себя на фоне одного себя же — и так проявлялось отсутствие *тебя*. После чего я записал — еще сколько-то разрозненных фраз, чтобы записной книжке не пустовать. Иванов встречался с Тарковским и беседовал с ним о проблеме перевода сна на кинолентку: «В кино сны должны быть столь же отчетливы, как и то, что снами в кино не является». Все потому, что «режиссер поступает с предметами так, как с жизнью поступает смерть, — так, как смерть ее осмысляет». Во сне мы с Карлой и Асой и многими другими живем в коммуналке под названием «The Poetry Project». С точки зрения следующего докладчика, Абрама Юсфина, «форма произведения искусства своего рода голограмма, и все таковые голограммы складываются в математическое пространство. Этим объясняется то, что самые разные художники самых разных эпох могут встретиться в своем творчестве, хотя бы они и никогда не встречались лично». (Джордж Лакофф в телефонной трубке немедленно это дело прерывает.) «Необходимо найти эти голограммы. Мы имеем дело с *сообществом*, а не с отдельно взятым человеком или произведением искусства». После чего встает Юлия Латынина: «Сталинская эпоха была не способна допустить существование абстрактного человека. Необходимо осознать механизмы, которые создают людей». Из ее фольклорных примеров: «По реке плывет гандон, / Милый строит Волгодон». Когда какой-то мужчина перебил Аню, возмущив-

шись тем, что она для меня переводит в полный голос, она ответила ему (с вполне объективной суровостью): «Ya rabotayu». Согласно Вадиму Баронову: «Всякий текст имеет свойство двойной объектности. Он является не только объектом универсального пространства, но и объектом нашей речи. Эту двойную объектность можно преодолеть и соединить в одно целое в речи». (Снова эти помехи из-за работ за окном.) (Когда машина играет в шахматы у себя во сне, она всегда побеждает.)

Пер. с англ. Ивана Соколова

Иван Соколов

Поэт всегда арестован

ЭТЮД В ПЕЩЕРНЫХ ТОНАХ

Ivan Sokolov

The Poet Is Always under Arrest
A study in cavernous

там вальехо сезар
отворил сезам

A. C.

Сожжем последнюю сущность!

C. B.

Имя Клейтона Эшлемана (1935—2021) мало что говорит русскому читателю, хотя работа этого автора проходит красной и синей жилой через солнечное сплетение новейшей американской словесности. Автора десятков поэтических книг, нескольких сборников эссе и поражающих своим сочетанием амбиции со скрупулезностью переводческих проектов, Эшлемана признают и ценят и как писателя, и как литературного деятеля. С 1967 по 1973 год он выпускал журнал «Гусеница» («Caterpillar»), где печатались Зукофски, Брекидж, Данкен, а с 1981 по 2000-й — важнейший по своему вкладу в поэзию послевоенного авангарда журнал «Sulfur» (с названием, отсылающим и к сере, и — продолжая насекомую линию — к бабочке-желтушке), к работе в котором привлекались Элиот Уайнбергер, Майкл Палмер, Марджори Перлофф и другие. Большая часть его поэтических сборников вышла в двух издательствах, отмеченных, что любопытно, каким-то знаком *тёмной* анималистики — «Чёрный воробей» (издатель Боулза и Крили) и «Чёрная вдова» (где также печатаются книги Пьера Жориса, Джерома Ротенберга). На сегодня у Эшлемана трижды выходили тома избранных стихотворений (1986, 2008, 2015), о нем написана монография («Minding the Underworld: Clayton Eshleman and Late Postmodernism» Пола Кристенсена, 1991) и сборник статей («Clayton Eshleman: The Whole Art» под ред. Стюарта Кендалла, 2014), поэт отмечен многими наградами.

Уроженец и житель американского Среднего Запада (и носитель густого местного акцента), Эшлеман, однако, всегда ориентировался на транснациональные маршруты в построении своей биографии. Преодолев удушающее наследие консервативной среды (родной Индианаполис был типичным представителем и Библейского, и Ржавого поясов, со всеми тогдашними вытекающими, в плане что расовой сегрегации, что религиозного пуританства и культивации мачизма), в шестидесятых Эшлеман проводит важнейшее для его художественного развития время в Киото, Мехико и Лиме. Именно тогда начинается его полувековой роман с переводом двух цезарей Латинской Аме-

рики — Сесара Вальехо и Эме Сезера. Вчитываясь в «Человечьи стихи», Эшлеман разрабатывает интереснейшую доктрину «поэтического ученичества», и поэзию Вальехо он в итоге переведет целиком — неоднократно переписывая переводы с нуля (последняя на сегодня редакция — 2007 год, полное собрание стихотворений). К преступно отсутствующему на русском автору понятия «негритюд» он также возвращается неоднократно: полная, первая редакция «Soleil sou couché» Сезера, вышедшая по-английски в исполнении Эшлемана в 2011-м, — это редчайший переводческий подвиг, где многие стихи могут поспорить с оригиналом. Добавим к этому имена других переведенных им поэтов — Антонена Арто, Владимира Голана, и плеяда интересов Эшлемана начнет складываться в темное созвездие узнаваемых и уникальных очертаний.

При всей своей вписанности в историю литературного процесса, поэзия Эшлемана действительно стоит особняком. Русский читатель быстро узнаёт в ней и диалог с жрецами сверхдействительности (хотя и не менее полемичный, чем у Вальехо и Сезера), и более глубокую преданность гностической, визионерской, околороулианской традиции — от пророка Блейка до проклятого Рембо и далее, несколько по касательной задевая авторов, традиционно представляемых в России «Митиным журналом». Отчасти неудивительно, что соматически, своим вокабуляром эти стихи так естественно ложатся на русское ухо, привычное и к фантазмам Елены Шварц, и к ереси Александра Митронова. Интонационно и, если угодно, самим маршрутом своего поиска Эшлеман во многом сродни взрывному, террористическому эросу, хорошо знакомому нам по поэзии Владимира Эрля и творчеству Александра Скидана (в особенности начала девяностых). Действительно, разногласия с доксой — краеугольный камень русского канона в диапазоне от Аввакума до Пушкина, не говоря уже о Достоевском. В связи с последним, кстати, примечательно, что одной из тех книг, что, по признанию самого автора, переформатировали его поэтику в начале семидесятых, был труд Бахтина о Рабле.

Однако при более тонкой настройке читательского аппарата эта иллюзия узнавания улетучивается. Единственная на сегодняшний день публикация Клейтона Эшлемана на русском — в переводе, что характерно, Василия Кондратьева в 31-м номере «Митина журнала» — прописывает его в прихотливом плетении стилей журнала «О’БЛиК», но это соседство (Кларк Кулидж, Карла Гарриман) более чем произвольно: поэт явно стоит наособицу, задавая как бы совсем другие вопросы как бы совсем другому читателю [О’БЛиК 1990]. В американском контексте Эшлеман во многом одиночка. В шестидесятых его ассоциировали со школой «глубинного образа» (*deep image*), во многом придуманной Джеромом Ротенбергом, так сказать, «на случай» и предполагавшей дистанцию от наличных поэтических методов, что у битников, что у фростовцев: освоение действительности через воображение-как-самоанализ. Концепция была красивая и предполагала довольно подрывную, вихревую практику — но как-то растворилась в никуда. Сегодня, впрочем, к ней можно было бы вернуться, учитывая, что теперь у нас есть *deep space images* — изображения глубокого космоса («края Ночи»), самых дальних из доступных Хаббл улоков Вселенной, которыми иллюстрирована (и в чем-то от них отталкивается) прошлогодняя книга стихов Ротенберга «The Mystery of False Attachments». Это по-своему интересная параллель к «путешествию к центру Земли», как можно было бы охарактеризовать поэзию Эшлемана, — не зря в одном стихотворении он берет орудие, которым наш внутренний океан льда разбивал ве-

ликий пражец, и выбрасывает его во внеземное пространство: «В открытом космосе возвращается Кафкин топор» [Eshleman 1994: 127]¹.

Более устойчиво Эшлемана связывают с постколониальной «этнопоэтикой», в которую и тот же Ротенберг, и любимый «нашей» Никой Скандиакой Арманд Швернер действительно внесли огромный вклад: Швернер в своих «переводах» переосмыслил поэзию шумерских табличек, а Ротенберг работал не только с каббалой, но и с фольклором индейцев навахо и даже прожил некоторое время в резервации племени сенека. Не меньше для направления, обращающегося к мировому народному, этническому творчеству как ресурсу по-настоящему авангардного обновления языка, сделал и Эшлеман — поэт, не только штудировавший на протяжении многих лет самые разные мифологические системы, но и десятилетиями исследовавший первобытное воображение в европейской пещерной живописи. Взаимосвязь поэзии с визуальным искусством вообще занимает огромное место в творчестве Эшлемана — так, в 2007 году у него вышел целый том «Обоудная возгонка» с избранными стихами, обращаясь к живописи и пластике, от африканской скульптуры до Джоан Митчелл, включая триптих в стихах и прозе «Парадиз алхимических ласк», написанный двумя годами ранее как исследование босховского «Сада земных наслаждений». Наскальную живопись Эшлеман исследует и в стихах, и в прозе с 1974 года (с 1981 по 2008-й они с женой даже водили экскурсии по Ласко и другим пещерам). Кондратьев с восхищением вспоминает об одном эпизоде во время визита Эшлемана в СССР в 1989-м: «Ленинградский профессор археологии был крайне удивлен, узнав в своем собеседнике поэта» [О'БЛиК 1990]. Итогом многолетних изысканий становится книга стихов и прозы 2003 года «Детонация можжевельника: воображение верхнего палеолита и устройство подземного мира» — фантастический сборник, который окончательно закрепляет за Эшлеманом уникальный статус поэта-исследователя. Действительно, близость его стихов творчеству Ротенберга, Жориса и других «этнопоэтов» хорошо заметна — их общность вписывается во «вторую», паундовскую (а не элиотовскую) традицию американской поэзии и непосредственно выходит из *темного* центра двадцатого века — «Черной горы», важнейшей после Паунда художественной интервенции на территорию до-модерна (вспомним и визит Олсона, «археолога утра», в Юкатан, и буддизм Крили, и захватывающее, надмирное шаманство Данкена). «Черногорцами» эзотерическое наполнение литературной жизни (задолго до нью-эйджа!) далеко не исчерпывалось: оккультизм Джека Спайсера, разрабатывавшего агамбеноподобную теорию «поэзии, диктуемой свыше», явно оказал огромное влияние на Эшлемана. Это действительно та линия поисков, которая позднее вберет в себя и демиургический джаз Натаниэля Макки, и рассечение крови-и-почвы магическими шибболетами языка у Ариэля Резникоффа. Но даже несмотря на узнаваемую амальгаму философий в роднящей «этнопоэтических» авторов установке на переосмысление доязыкового творчества, на анализ первознаков, возникающих на самой границе грамматики, и на внимание к культурам «периферии», Эшлеман все же выделяется на этом фоне конкретным набором эстетик, с которыми он ведет диалог, — этим диффузным соединением англосаксонского конструкторства с идиосинক্রазиями латиноамериканского сюрреализма.

1 В дальнейшем ссылки на эту книгу приводятся в тексте с указанием страницы в круглых скобках.

Возможно, вместо «этнопоэтики» в случае этого автора — особенно в разговоре о его книге 1994 года «Под земным арестом» — стоило бы говорить о «геопоэтике», и в смысле трансконтинентальных смещений в его поэтической биографии (Япония, Мексика, Перу, Франция, Мичиган), и по отношению к той модели глобальной солидарности, которую предлагает эта книга, где погружающийся в подземную стихию лирический голос захлебывается в волнах насилия, стекающегося ему со всего мира — от Югославии (одно из непереверенных стихотворений начинается так: «Я просыпаюсь в 5 утра от сербского штыка / во влагище мусульманки» (44)) до резни в Сальвадоре и бесчеловечной кампании США в Персидском заливе:

Глубине соития
предел положен сиреной:
планета в огне! —
шквал новостей,
хлещет из всех гидрантов.

Огненная вода. Ацтекское
превращение: из паха
вырвано солнце.
Словно кончило
сердце мое ненадолго:

крови цветов
в сливках (109)².

Каламбурное название книги (и ее центрального стихотворения (63)) с трудом поддается переводу. Замена «домашнего ареста» на земной / подземный в моем переводе передана не без потерь, но простор для работы переводчика оригинальное заглавие «Under World Arrest» (по модели выражения *under house arrest* — «под домашним арестом») действительно оставляет внушительный. Учитывая другие контексты слова *arrest* (*cardiac arrest* — «остановка сердца», *arrested development* — «задержка в развитии»), тут могла бы быть и «Остановка тектонических плит», и «Планетарный паралич», а разглядев превращенное отступом слово *Underworld* («подземное царство»), можно получить и «Вы задержаны по велению Преисподней». Исходя из внутренней формы третьего слова, настаивающей на приведении в состояние покоя (*ar>rest*), можно было бы и вообще предложить русскоязычный каламбур — «Замирание». Особая острота звучания в «земном аресте» Эшлемана достигается грамматической амбивалентностью: под арестом и сам говорящий, и вся планета, а мироздание не отличить от Преисподней. В каком-то смысле это, конечно, «В плену у ада», с, быть может, несколько чересчур отчетливой отсылкой к Рембо — хотя при таком переводе был бы велик риск угодить в силки монотонности и «зарифмоваться» с заглавием более ранней книги поэта «Аид в марганце» (меня, впрочем, всегда тянуло перевести «Hades in Manganese» как «Гадес по-марганцовски»).

В этом заглавии, каленым железом прожигающем все стихотворения книги, перед нами древнейшая эстетическая диалектика: плененные Прекрас-

2 Перевод здесь и далее мой, за исключением особо отмеченных случаев. — И. С.

ным (или даже — Возвышенным), мы не в силах отвести от него взгляд и освободиться можем только через слово. Однако — одновременно с мистическим трансом — посаженного под вывернутый наизнанку «домашний арест» художника обуревают и реальный, слишком реальный *unheimlich*: жуткое копошится смердящим жуком в земной грязи и отгрызает крылышки у сандалий, не давая взлететь — освободиться можно только через анализ и синтез, либо взлетая вопреки черной энергии страдания, либо ею же и подпитываясь. Поэтому «земной арест» Эшлемана — это пребывание творческого сознания под стражей у бытия, у всей планеты, прекрасной, но и ужасной, когда — как в дoppelgänger заглавного стихотворения, «Под гнидным арестом» («Under Louse Arrest» (46)), — Земля сжимается в художника мудошашую вошь.

Фигуральность планетарного заточения представляется особенно важной: тем Эшлеман и отличается от ситуации, скажем, Василия Филиппова, который в буквальном смысле был вынужден следовать максиме старшего товарища и «не выходить из комнаты». У Эшлемана поэт из узилища выйти может, но его работа по проведению УЗИ-анализа этического тела человечества в том и заключается, чтобы самовольно сесть под замок, посадить свое воображение за решетку, тем самым (как мы помним еще из Пушкина) парадоксально его высвобождая.

Для исследователя Ласко, как мы понимаем, поэт — узник еще и подземного царства, Аида, в котором тысячелетние наслоения человеческой истории (с ее реальным насилием) соединяются — в изобразительном, миметическом акте — с мифологическими представлениями о Преисподней (и о муках, переживаемых в сверхреальности). Подземные лабиринты, заполненные архаическим искусством, — тот локус Шлимана—Эшлемана, где древнее пронзает настоящее. Сидя на цепи в (платоновской, конечно) пещере, поэт-раб (а мы бы сказали: «марсианин в застенках Генштаба») шарит в потемках и чужой, и своей души, пока не наткнется на накаляканное марганцевым мелком солнце с перерезанным горлом — тень Ра, переживающего очередную ночь в желудке крокодила.

Впрочем, этими конспективно набросанными ассоциациями глубокое значение «под/земного ареста» не исчерпывается для читателя, знакомого с творчеством Сесара Вальехо. Можно было бы вспомнить и о его «Теллурическом и магнетическом» («Человечьи стихи» [Vallejo 2007: 417]), растущем откуда-то из той же бездны, что и, скажем, фантазматические агровидения Заболоцкого, но, по признанию самого Эшлемана, «рукопись книги в промежутке с 1989 по 1992 год практически перемолотил мой перевод “Трильсе”» (183—184). Эту поэму, значительная часть которой была написана Вальехо в тюрьме, где он отсидел полгода по обычному обвинению, западные критики иногда сравнивают из-за ее экспериментального языка с «Поминками по Финнегану» (и возможно, поэтому предлагают считать Вальехо «величайшим поэтом двадцатого века на каком бы то ни было языке»). Эшлеман, в свою очередь, любит вспоминать о том, что одновременно с «Трильсе» в 1922-м («знаменосном году для модернизма» [Vallejo 2007: 623]) на свет появляются «Бесплодная земля» и «Улисс» и заканчиваются «Дуинские элегии», но для русскоязычного читателя кажется более естественным вспомнить, что это год выхода «Зангези» — полотна, действительно сравнимого с перуанским по размаху замысла и радикализму словотворчества. В XV канто у Вальехо лишение свободы обнаруживает сложную динамику поэтического акта: это и существование взаперти са-

мой жизни — и неустанное давление на нее же снаружи, что почти предвещает эшлемановский «свод масштаба» Земли-арестантки:

Как будто бы нам позволено выйти! Как будто
мы всегда не сжимаем нежно
каждый день, каждый час бока неизбежного!
<...>
сегодня пробуем, живы ли мы еще, —
лбом об стену, не больше.

[Вальехо 2016: 118—119]³

Похожая центрифуга наслаждения и страдания держит Вальехо в плену и в LIX канто — выскочить из этой сферы можно, только остановив, заморозив усилием поэтической мысли вращение самого глобуса и тем самым как бы снять, отменить само представление о масштабе (что-то такое мне видится и в рассечении понятия *Underworld* отступом на обложке книги Эшлемана):

Любовной страсти шар земной
оставлен нами, он внизу кружится,
кружится и не знает передышки,
а мы, приговоренные к страданию,
мы — словно в центре шара.

[Там же: 137—138]⁴

В непроглядных «Черных герольдах», в последнем стихотворении, как бы предчувствующем скачущие измерения «Трильсе», задача поэта еще мыслится Вальехо утвердительно: в синтезе Тайны рождается «печальная музыка, что возвещает / о поступи меридианов от пределов — к Пределам» [Vallejo 2007: 162]⁵. Но в «Трильсе» эта музыка сфер разлетается на части (ср. у Эшлемана: «К чертям оркестр — / дирижируй ямой!» [Eshleman 2005: 3]), и в этом ключевое достижение Вальехо-авангардиста (и будущего коммуниста): его катастрофическая заушь смыкает гностическую фантазию с биополитическим угнетением. Фигурой, олицетворяющей эту смычку, можно назвать тюремщика из Десятой песни — Канцербера: это знакомый западной цивилизации пес — страж подземного мира (*can* — «собака»), но в его измененном имени мы слышим теперь и «канцону», и «карцер», и «канцер». Вот как резюмирует святотатственные полеты тюремного воображения перуанца сам Эшлеман (из послесловия к «Полному собранию стихотворений Сесара Вальехо»):

Думаю, главный урок Вальехо для сегодняшнего поэта в том, чтобы учиться тому, как попадать в тюрьму — и, так сказать, глобально, по жизни, и в каждый отдельный ее момент. Все его стихи, включая и обжигающий Эрос, который в «Трильсе» пробивает брешь в стене, отделяющей говорящего от матери и возлюбленной, вызывают к тому, чтобы поэт оказывал сопротивление своей судьбе и осознанно

3 «Трильсе», XL. Пер. А. Миролюбовой (с изм.).

4 Пер. В. Андреева. Ср. пер. А. Щетникова: «Любовь, как шар земной, / лежит под нами и вращается, / не замирая ни на миг, / и мы обречены страдать, являясь центром / её вращения» [Вальехо 2019: 18].

5 Перевод с исп. мой. — И.С.

томился в том, что с ним происходит, — и верил, что его обескураживающее положение имеет значение. Быть прикованным к настоящему, заключенным в нем значит и оказывать сопротивление не только жизни такой, как она есть, но и душе такой, какой она на самом деле не является, — и противопоставлять всякое утверждение, в случае американцев, и нашему навязчивому империализму, и нашему собственному, неотъемлемому мраку в душе [Vallejo 2007: 688].

Этот завет, как выражается Эшлеман, «планеты Трильсе» соблюдается в книге «Под земным арестом» буквально. Поэт *ангажирован бытием* — и адом, в котором он существует наравне с другими: не «подпольный человек», а житель «мертвого дома». В Первом канто у Вальехо есть фраза «смертельное равновесие» — в терминологии Эшлемана оно соответствует «антифонному колебанию» (напрямую взятому им у другого выходца со Среднего Запада — Харта Крейна), т. е. шаткому балансу между поэзией и прозой, между Эросом и искусством — между, добавим, поэзией и политикой. Это карательное колебание сотрясает непрекращающейся судорогой «теллурическую машинку» и тем самым обеспечивает невозможное, диалектическое — поэтическое! — равновесие между застывшим во зле миром и неумолимым ритмом истории. В применении к миру(-)Преисподней это означает, что каждый сдвиг земной массы, каждый поворот в наскальном рисунке вызывает в «геопоэте» к категорической солидарности с человеческим страданием — будь то оставшаяся практически безнаказанной бойня мирного населения американскими солдатами в Милае (Южный Вьетнам, 1969) или же изуверское избиение Родни Кинга в Лос-Анджелесе, на тридцать лет опередившее убийство Джорджа Флойда. Тогда, в 1991-м, полицейских признали виновными только после того, как в последовавших протестах погибли десятки мирных граждан, — но в воспевающем Кинга стихотворении летопись гражданской жизни не главный принцип. Реальный инцидент гиперболизируется поэтом до поистине мифологических масштабов, Кинг превращается в фармака, которому причинили всю мыслимую боль человечества, — но в результате рождается особая музыка сдвинутого языка, чуть сбитый бой вербальных барабанов. Схватывание более высокой, художественной истины через контрафактное изображение конкретного акта насилия над чернокожим еще одной темноцветной ниткой сшивает нас с самым известным стихотворением Вальехо — «Черный камень на белом камне», где поэт воображает свою мученическую смерть как жестокую бойню, учиняемую над ним человечеством.

Для Эшлемана *поэт всегда арестован*, он всегда предынфарктник, всегда с задержкой в развитии — не в переносном, а во вполне реальном, мистико-этическом смысле. Эта *планетарная*, как бы (в)непартийная солидарность принципиально отличает Эшлемана от погони за злобой дня и скорее встраивает его в ту космополитическую традицию, где одиноко скитается по горам Вордсворт и вслушивается в музыку революции Блок, — традицию бездомную ровно потому, что она под домашним арестом у всего мироздания. Иными словами, в этой поэзии нет ни малейшего соблазна публицистики: обращаясь к конкретным историческим событиям, поэт всегда в первую очередь раздвигает сам язык, удерживая при этом процесс раздвижения в этической соотнесенности с Другим. В 1966 году Эшлеман подытоживает гневное письмо перуанскому поэту Сесару Кальво о замалчивании памяти Вальехо в Лиме: «...ни у кого из нас как человека больше не осталось оправданий тому, чтобы не жить

на пределе ЧЕЛОВЕЧНОСТИ» [Eshleman 1969: 59]. Отказываясь нестись к выходу из пещеры — который вот же он, протяни только руку — ослепленный человеческим страданием платоновский каторжанин идет не на свет, а на тьму — в глубь своего метаболического лабиринта, вместо путеводной нити наматывая на кулак собственные кишки. Аэд в Аиде знает, как знал и Блейк: путь опыта лежит через пыточную.

Вспоминая другого латиноамериканского классика, которого Эшлеман тоже переводил, эту традицию можно было бы назвать «нечистой поэзией» (Пабло Неруда: *una poesía impura*) — или, как сказал бы от всего сердца (а то и в сердцах) бахтинец в Эшлемане, «поэзией нечистот». «Трильсе» в его более чем убедительной интерпретации [Eshleman 2001: 153–160] открывается демиургической сценой унижительного испражнения заключенных — аллегорией, или обратной стороной, перистальтики поэтического воображения (получу тут сформулируем эту феноменологию так: «смертельное равновесие» между запором и поносом — вот где и Гадес, и марганцовка). Комментируя свой перевод, Эшлеман заключает: природа всегда стоит к человеку задом [Ibid.: 158] — в этом он вплотную подходит уже не к бахтинскому Рабле, а к трансгрессивной поэтике (и эпистемологии!) тела у Жоржа Батая. Единственное, что превосходит нечистоты (но только погружаясь в них и уже тогда выворачивая их наизнанку), — это, конечно, звезда бессмыслицы. Под конец «Трильсе» (LXXIII) Вальехо говорит об этом открыто, сводя в одной строфе невозможную чистоту и телесные соки:

Абсурд, ведь только ты и чист.
Абсурд, ведь только пред тобой избыток
сочится золотой усладой.

[Вальехо 2016: 153]⁶

Или, как об этом — с присущей ей пронзительностью карнавала — пишет в одном свежем стихотворении Дина Гатина,

не выходи из жопы
ты глист
<...>
тебе не нужно света
а может ты в кишках
у известного поэта
зачем тебе солнце...

[Гатина 2020]

В эшлемановской связке изобразительной культуры подземелья, поэтики телесного низа и открытий, совершаемых на нижнем этаже сознания, просматривается, конечно, классический диспозитив психоанализа — неслучайно в книге «Под земным арестом» столько искр высекается из созвучия слов *mind* («сознание») и *mine* («шахта»). Действительно, фрейдянской мир-системой поэт интересуется более чем основательно, неоднократно отталкиваясь в своем освоении штолен души от трудов Отто Ранка, Шандора Ференци, Вильгельма

6 Пер. А. Миролубовой.

Райха (в самих этих именах выстраивается как бы дополнительная, миноритарная ветвь психоаналитической традиции). Особенный интерес представляет проекция эдипального комплекса на историко-литературные отношения — в этом Эшлеман настоящий наследник (т. е., как и полагается, ублюдок) каббалистических построений Гарольда Блума — теоретика «влияния». Конечно, в культурном отношении сложно представить себе две более противоположные установки, чем Блум с его фетишизмом силы и канона — и Эшлеман, искренне ищущий нового и распространяющий своим переводческим трудом инаковое (и в этом отношении выступающий настоящим соратником Ротенберга — составителя гигантских антологий, собирающих для американского читателя инновативные поэтики со всего света, — и автора разъяренного эссе «Гарольд Блум: критик как ангел уничтожения»). Сегодня уже с трудом вспоминается, что Блум поначалу однозначно ассоциировался с трудами американской деконструкции — и пожалуй, именно в этом своем качестве (как двойной еретик: фрейдист — и блейкианец!) он и выступает стертым предшественником Эшлемана, беспрестанно отвергающего, «переосмысляющего» (*misreading*) прямое влияние и нарушающего основные поэтические заповеди западного Нового времени. В послесловии к книге поэт отказывается от битнической теории импровизации; в «Натюрморте, с Уидобро» (21) наизнанку выворачивается сам Блейк («слаженна невинность» — вместо «неслаженной»); поэт спорит с Уоллесом Стивенсом (69); грозитя вышвырнуть Герцогиню Роберта Браунинга в окно (126); еще одно стихотворение заканчивается антиуильямсовским призывом «Отринуть хватку завета / “никаких идей, кроме тех, что в предметах”» (23), а прозаический фрагмент — переписыванием определения истории из «Улисса»: «Нет, Джойс, не “ночной кошмар, от которого я пытаюсь проснуться”, а дневной, в котором Венера мгновенной заморозки и в вакуумной упаковке бежит на месте в нашу сторону» (65). В оде Ротенбергу воспоминанием о Холокосте *буквально* перечеркивается ключевой посыл рилькеанского Аполлона (128) — возможно, Эшлеман выбирает в пользу «марксистского» ответа автору «Архаического торса» от Брехта: не «свое существование» ты должен изменить — а весь мир («Ändere die Welt, sie braucht es»). В другом стихотворении спор ведется с одним из отцов модерна:

Я не есть другой.
Я есть — в другом. Рембо,
ты заблуждался!
Ты снял с себя свой чепец,
ты думал, что справишься сам (151).

Однако этим тезисным, овнешненным блумианством, в котором еретик сражается с возлюбленными им еретиками, «убийство отца» в поэзии Эшлемана не ограничивается. Его агоническое исследование подрывного, хтонического Эроса, вырастая из более ранних моделей «герменевтики подозрения», пересекается многими своими прозрениями с Лаканом и Деррида. Перед нами, возможно, последний представитель того этапа художественной мысли, для которого фрейд-юнговское наследие активировало свой порождающий заряд с минимальным смещением, достаточным, чтобы вывернуть наизнанку систему гендерных означающих. Трансгрессивный язык у Эшлемана выступает преданным спутником (и катализатором) эрозии фаллоцентризма. В своей

критической атаке на имеющиеся у художественного наследия модели мужского и женского поэт обращается к первоисточникам — к материальному выражению тех архетипов, которыми занималась «кошунская» наука *fin-de-siècle*: распад и гармония, постигаемые поэтом-визионером, проступают в первую очередь через древнейшие следы человеческого семиозиса — наскальную живопись, в которой знаки мужского и женского одновременно и вняты каждому, и предельно остранены. Но едва ли не более мощный удар по маскулинности наносится со стороны рефлексии личного опыта. Следующее признание из вышеупомянутого письма Сесару Кальво можно считать идеальным напоминанием о том, что феминизм — это всегда борьба и за свободу мужчин тоже:

Пока я не женился, женщина для меня была просто п.да, и я относился к ней со всем присущим этому слову презрением, из-за чего, разумеется, вышел такой п.дец в моем общении с мужчинами, что у меня никогда не было настоящих «друзей» в том смысле, в каком я умею ценить их сейчас [Eshleman 1969: 58].

Второй брак Эшлемана радикализирует это осознание не просто половой скованности, а неумения доверять ни мужчинам, ни женщинам, приводившего поэта в юности к «естественным» насмешкам над гомосексуалами и сводившее его половую жизнь к тому, чтобы перепихнуться по-быстрому на переднем сиденье. На протяжении более чем полувека Кэрил Эшлеман (урожд. Райтер) была и остается для Клейтона не просто традиционной музой и спутницей (т. е. уильямсовской «Кóрой в аду»), а важнейшим собеседником, редактором и практически соавтором, разделяя с ним все превратности планетарной центрифуги любви. Осмысляя свой союз с Кэрил в стихах, Клейтон находит для этого важнейшее философское понятие — «дружба» (54). В послесловии к «Под земным арестом» поэт говорит об этом так:

Вот уже 20 лет, как Кэрил Эшлеман олицетворяет собой для меня идеал «читателя» и «редактора». В своей роли первого слушателя она бесценна. Может быть, порой и справедливо, как у Гинзберга, что «первая мысль — самая лучшая», но, в основном, в моем случае, сочинительство — это очень замедленный, еле идущий процесс, при котором через одни фильтры материал мало-помалу просачивается, а другие приходится убирать. В этих попытках извлечь эссенцию материала, чей контекст не перестанет сдвигаться, пока наконец не «встанет на место», отзывы Кэрил, ее принятие вперемешку с неприятием помогли мне пробиться взглядом и через поверхностную ясность, и через беспочвенную непонятность. Если подробнее, Кэрил переписывает мне целые отрывки текстов (черновые), а иногда умеет перевести стихотворение в иное русло каким-нибудь одним ловким выражением — она научила меня впускать другого человека в мое творческое пространство, благодаря чему там появляются любовь и согласие. Иногда я даже полностью передаю стихотворение в ее руки, чтобы посмотреть, куда нас это заведет. Поэтому для меня большая радость поблагодарить ее за участие в уже не первой моей книге (183).

В этом свидетельстве видно, что в своей погруженности в Другого (см. спор с Рембо выше) альтер-поэтика Эшлемана выходит далеко за рамки классической модели влюбленности / мечты / доверия: нарушена сама установка на индивидуальное творчество. Соавторство с Кэрил, во многих случаях являющейся еще и адресатом стихов, «вызывающе» буквализирует понимание поэтического текста как предельной формы речи одного, устремленной, стреми-

мой, стремящейся к Другому. Кэрил для Эшлемана не безмолвная Лаура, а скорее горячо полемизирующая с ее певцом Гаспара Стампа, которой Петрарка, внезапно, *отвечает* — из Аида.

Возможно, именно этой трансгрессией *изнутри*, казалось бы, консервативно разнополого союза, этим прониканием друг в друга в совершенно новом смысле определяется и одна из самых интересных сторон поэтики Эшлемана — композиция. Текущая метафоричность и «маяковский» аффект в синтаксисе его стихов поддаются переводу на русский с едва ли не настораживающей органичностью. Что удержать в русском варианте куда сложнее, так это ненаправленное, блуждающее построение поэтической речи, которая после Данкена для американского стиха практически самоочевидна, тогда как по-русски до сих пор встречает некое сопротивление со стороны привычных норм текстуальности. Русское стихотворение еще не до конца освободилось от диктата сильных строк, волевого стремления по фарватеру, прозрачной и крепко сложенной формы. Для спелеолога, лабиринтоходца Эшлемана все это малоинтересные ценности, его поэзия ценит каприз, «не относящуюся к делу» ассоциацию, спроектированную случайность. По Эшлеману, поэт есть тот, кто «хочет и синтеза, и рукопашной» (22), т. е. за новаторской рыхлостью композиции для него стоит соседство упорядоченного сведения противоположностей с беспорядочной потасовкой разнонаправленных воль самого материала.

Стоит сказать и несколько слов о бросающейся в глаза русской ноте в «Под земным арестом»: короткая поездка Клейтона Эшлемана в Ленинград явно оставила в нем самые сильные впечатления, и в книге то и дело всплывают советские мотивы. Но, в сравнении с воспоминаниями Сесара Вальехо о его визите в СССР на заре советской цивилизации, в напечатанном уже в двухтысячных «Ленинградском дневнике» ее закат звучит у Эшлемана неизбывным контрапунктом. Василий Кондратьев в упомянутой публикации в «Митином журнале» отзывается о приезде Эшлемана вполне задорно (хотя и там профессор археологии несколько обескуражен жанровой новацией американца: нельзя же вот так просто взять и стереть границу между стихотворением в прозе и научной статьей!) [О'БЛиК 1990]. У самого Эшлемана мемуар о поездке потрясюще мрачный: «Никакой перестройкой тут и не пахло» [Eshleman 2007: 95]. Лишенный дневного света Ленинград в декабре, действительно, испытание не из сладких, но изображаемая мемуаристом социальная среда куда беспросветнее. Парад союзписовских идиотов, нимало не заинтересованных поэзией Эшлемана и тут же «предъявляющих» ему с Драгомощенко за регулярный стих, кого угодно свел бы с ума, но остальные контакты с персонажами Алексея Юрчака, в общем и целом, предстают не менее враждебными или в лучшем случае чистым абсурдом:

Посетил четыре мастерских в Ленинграде:

- 1) художник-убожество, из тех, которые «как надо рисовать»
 - 2) художника не было
 - 3) сын Аркадия (20 лет, не без таланта)
 - 4) художник «Африка», у которого в мастерской не было ни единой картины!
- [Ibid.: 103].

Самому Кондратьеву от мемуариста тоже прилетает, довольно несправедливо, как бестолковому толмачу, но в целом в сюрреализме моментального снимка последних дней советской интеллигенции сомневаться не приходится:

После ужина [у Хазиных] появился их приятель, с Зиной, женой Аркадия. Коротышка, и довольно напористый, глаза блестят и такая кустистая борода из Сибири. Проживает с семьей — включая двух малолетних детей — в одной коммуналке «с чокнутым педерастом». Практически каждый здесь такую историю рассказать может, что сердце разрывается [Ibid.: 109—110].

Единственным разгоняющим тучи лучом в этих воспоминаниях остаются беседы с Драгомощенко («любимый русский поэт Клейтона Эшлемана», по словам Кондратьева) да показ «Дней затмения» (снова рифма-нигрето: Сесара Вальехо Маяковский водил на «Броненосца “Потемкин”»). Наконец, по дороге в Пулково, на рассвете, в такси пишется грозное стихотворение «Хумбаба» — об антагонисте Гильгамеша с лицом из ЖКТ [Ibid.: 108]. В этой жуткой перестановке утробного и наружного (божество, которое *видит* своими же *внутренностями*) батаевская стихия достигает у Эшлемана настоящего апофеоза, и занимающееся черное солнце вперяет свой испытующий ректальный глаз в читателя, который, хочется верить, отвечает ему тем же.

Какой бы ни была встреча Клейтона Эшлемана с нашей культурой тридцать лет назад, сегодня у книги «Под земным арестом» есть, кажется, шанс по-особому прозвучать по-русски. Словосочетание «домашний арест» по печальной необходимости за последнее десятилетие закрепилось в обиходе не только ценителей Евгения Харитонов, но и каждого читающего газеты россиянина. Нарастающий крен в сторону глобальной изоляции во внешней политике государства только заостряет коннотации заглавия: экономика «санкционной» эпохи часто интерпретируется общественным дискурсом через очередную ревизию известного по временам холодной войны троп «мы сидим под арестом у Запада». В 2020 году, однако, в заключении оказалось уже все человечество — а с ним и вся планета, весь мир, само бытие. На этой космической ноте приведу напоследок стихотворение Эшлемана, появившееся уже в новом тысячелетии, но как бы резюмирующее и значение поэмы Вальехо, и сам исторический промежуток с конца восьмидесятых по начало девяностых, когда писалась эта книга. Как признается автор, «в какой-то момент мне стало ясно, что при помощи резких, кубистических монтажных переходов Вальехо конструировал мир, оперирующий совершенно иными законами, нежели те, что мы полагаем фундаментальными для нашего мира. Он словно рисовал в воображении картину новой планеты» [Eshleman 2007: 119]. В своем стихотворении Эшлеман уже сам монтирует эту новую планету из цитатной картэчи з/к Вальехо — не так ли выглядит и наш, теперь уже и впрямь постапокалиптический мир?

Планета Трильсе

Температура держится на отметке в 33 000 000 000 000 333 калории.

Женственная планета, бессмертно мертвая, в цепкое убранство угля облаченная, — первым малышом Трильсе был ее муж.

Единственный обод никелевой брони украшает ее экватор.

На ее реснитчатые рифы извечно солнцем моросит. Из-за великого коллапса
ее наивысшие точки искратерованы, отчего воскресный день большепот и
могилой косноязычен.

Всхолмленные минуты беспрестанно накладывают атмосфере акушерские
щипцы на мятежные ниши и проставляют дату.

Ее холмы — недоасфальтированные западокислители индусской мебели.

Солоноватые пеликаны выпивают за здоровье гуано — простейшего драгоценного
срада.

Дождь возносится в небо — люди ее восходят вниз.

В понедельник разума врезан гумус.

К ощеру пригвоздив себе галапагосские «эль», на губовидных вольфрам-блюдах
раскрываются волны.

Все роды происходят в 13:00.

Старики проводят дни за раскручиванием вентиля сумерек.

Прибегая к беленьким венцам, усопшие видели насквозь сердца живущих.

Мертвые, никогда и не жившие — существуют.

Нет таких двух дней, что могли бы соприкоснуться.

О грома немота, оргазма звук: Оатоменаморг!

Лавки украшены токующими падальщиками.

Новостной сюжет: Святтавриил проник в марию экуменическую.

От мифа к мифу страдая, приходят вестники со льдом набитым ртом.

Когда сгорает несгораемое, боль скрючивает свой пик от смеха.

Пусть выгон и порос всегда листвой, только абсурд и чист.

В медоточивых кристаллических формах самоподношением адъективируются
существительные.

Все отступления проходят по взорванным мостам.

Всякая монетка мочится природным величием.

Оттенок готовят в великом бульоне на крылышках, с пюре из причин и зажаркой
из пределов.

В больнице среда отдирает свои камфорные ногти, пока Смерть припаивает по
пределу к каждому выпавшему волоску.

На Трильсе нежности с лихвой на целый саван сыщется.

На Трильсе не теряют надежду найти — сальтирующей силе — вечный вход.
[Ibid.: 117—119].

Библиография / References

- [Вальехо 2016] — Вальехо С. Черные герольды. Трильсе. Человечьи стихи / Подгот. В.Н. Андреева, К.Ц. Корконосенко; отв. ред. В.Е. Багно. СПб.: Наука, 2016.
- (Vallejo C. Los heraldos negros. Trilce. Poemas humanos. Saint Petersburg, 2016. — In Russ.)
- [Вальехо 2019] — Вальехо С. «Я буду говорить о надежде...» / Пер. с исп. А. Щетникова. 2-е изд. Новосибирск: Артель «Напрасный труд», 2019.
- (Vallejo C. “Voy a hablar de la esperanza...”. Novosibirsk, 2019. — In Russ.)
- [Гатина 2020] — Гатина Д. «не выходи из жопы...» // Facebook. 2020. 25 августа (<http://www.facebook.com/dina.gatina/posts/5056866384339566> (дата обращения: 25.08.2020)).
- (Gatina D. “ne vykhodi iz zhopy...”. // Facebook. 2020. 25 August (<http://www.facebook.com/dina.gatina/posts/5056866384339566> (accessed: 25.08.2020)).)
- [О’БЛиК 1990] — Поэты журнала О’БЛиК (К. Кулидж, К. Гарриман, К. Эшлеман, Д. Ротенберг) // Пер. и предисл. В. Кондратьева // Митин журнал. 1990. № 31 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj31/oblek.shtml> (дата обращения: 25.08.2020)).
- (Poety zhurnala o•blék (C. Coolidge, C. Harryman, C. Eshleman, J. Rothenberg) // Mitin zhurnal. 1990. № 31 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj31/oblek.shtml> (accessed: 25.08.2020)).)
- [Eshleman 1969] — Eshleman C. Indiana: Poems. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1969.
- [Eshleman 1994] — Eshleman C. Under World Arrest. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1994.
- [Eshleman 2001] — Eshleman C. Companion Spider: Essays. Foreword by Adrienne Rich. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2001.
- [Eshleman 2005] — Eshleman C. Conductors of the Pit: Poetry Written in Extremis in Translation // Trans. and ed. By Clayton Eshleman. Second edition. Brooklyn: Soft Skull Press, 2005.
- [Eshleman 2007] — Eshleman C. Archaic Design. Boston: Black Widow Press, 2007.
- [Vallejo 2007] — Vallejo C. The Complete Poetry: a bilingual edition // Ed. and trans. by Clayton Eshleman; foreword by Mario Vargas Llosa; introduction by Efrain Kristal; chronology by Stephen M. Hart. Berkeley: UC Press, 2007.

Из книги «Под земным арестом»¹

Ежедневные призраки

Ноябрь, дует. По сводам библиотек
несутся колесом и лают мамонты.
Ничем древнюю статью, ничем наше непростительное
содействие резне в Сальвадоре —
не уравновесить. Мне хочется, чтобы они сплелись
в одном и том же корне слова, масштабном, нехило
выпирающем, вихрящемся с

землею в номенклатуре месячных и пожирательской
монокультуре,
прозвищах всех анти-, не- и -измов — желание каждого поэта

открыть *sesheti*, проникнуть в рай
и свое сердце обличать другому до рассвета
Каир ли, Ленинград — и метафор переправы,
еси, искусство.

*

Луксор Яшчилан Ласко
вы призраки иль эманации?
Нью-Йорка улицы — что вши в телеэкранах,
«известия», которыми мы богочитаем стиральный порошок.
Ну а закоулки, где я гуляю сегодня?
Дивны их хлипкие поребрики, прекрасны урны,
кузовы и задние дворы, под гравием заметный грунт.
Тут больше быта, чем на безликих американских улицах.
Я гуляю по многоуровневым закоулкам памяти, по сваленным
в помойку минутам закоулковых прогулок.

*

Сегодня вспарывают животы крестьянам сальвадорские войска,
а я лезу на шестой этаж за сотней рукописей в «Sulfur», корплю над «Трильсе».
Хотел бы я пересечься с этими войсками тут на ступеньках.
Придурок, это-то тебе еще зачем? Контекст как следует не раскумекал?
Желание отдать жизнь за контекст, приложиться к пахоте текста,
к великодушию окружающих, где анима-душа
— у этого слова, впрочем, тоже туго с окружением
анима, вне контекста,
как бы мне завернуть ее в контекстуальную шкуру?

1 Перевод выполнен по изданию: *Eshleman C. Under World Arrest. Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1994.*

*

Теперь всегда так: желанию не полагается конечный пункт.
Визит к Владимиру Голану, дважды, остановлен в дверях,
супруга, заплаканная, внутрь только членам семьи.
Так и общаемся с Владимиром, он в постели, через г-жу Голан.
Передает с ней книжки, с автографом — а сам всего в десяти футах!

Теперь уже ничему как следует веса не сыщешь.
Стихотворение постытся, само не зная зачем,
не касаясь земли. Не касаться земли —
постмодерн? В послужном у меня так:
яма имеется, на разъезды согласен,

согласен возлечь с дословным.
Не «чпокнуть» дословное, а ласкать
натюрморт поверхности,

оттаявшие лица слонов, что пойдут на потертую летнюю куртку,

умирающие от голода либерийцы, что картонкой выскребают из доков в нефть
втоптанный рис,

мужчины, пожимающие друг другу руки в чане со спермацетом — не на китобойном
судне, а в теле иного.

*

Лошадиная голова. Вульва размером с лошадиную голову
поверх ее шеи.
Сердце творчества — женственность,
но души не достанется без душегубства.

[Резьба на каменной
плите, Абри Селье.
28 000 лет до н. э.]

Нет ничего абсолютно мертвого?
Последние слова Бахтина не спасут
от бурана, который предстоит вынести разуму:
русские, ночью, в ноль градусов,
стоят в очереди за брикетами
пломбира,
пока его выгружают на лоток.

[Ленинград, 1989]

Хумбаба

Человек с клубком внутренностей на месте лица
не станет лгать о лабиринте,
чей выплеск и противовыплеск стоят гидрантом в его взгляде —
если это вообще взгляд (следы булавки — глаза Джека Спайсера,
рассвета фары прожигают Ленинград).
Свою дилемму Хумбаба носит вместо рыла,
у него именно что рыло, не лицо, а залупившийся нарыв,

сваегабойное смятение под маской.
Все, что приходит в наш мир, проходит через его поры.
Всяк ищет Хумбабу в любом увиденном лице —
Всяк ищет человеколабиринт, проводника чрез то,
что все больше крокодиленку напоминает мать,
подлатывая скорлупки.

На лбу Хумбаба носит
крепость, он тяжелоатлет, чью мощь
хранит высокоплотная лицевая древесина
(Хвалой ли окружать Шварценеггера?

Или взрывчаткой?)

Хумбаба не лишен харизмы, харизма — это лабиринт
в скале.

Тебя затягивает страсть самоутверждаться.
Хумбаба — это отпор всякой внешней тяге.
Хумбаба притаился, как центр стягивающегося кольца.
Хумбаба не из тех, кого возьмешь наскоком.

Хумбаба в середине, он стена.

Шоссе Басра – Кувейт

Мне не разжать своих объятий вокруг
иракских новобранцев, что кубарем линияют из танков,
после того как выкинули белый флаг

«Вывод войск» объявлен (не «отступление»),
чтобы не мешали их поджаривать ракетами.

Если бы не вид лиц, сползающих с их обладателей,
смог ли бы я нажать на кнопку?

«Летят фугаски» Дж. Дики —

высоко, на расстоянии.

Не разжать объятий
расстояние, От — стояние,

адская передышка —
между «нами», «ними» — в ней обезврежена жестокость.

Не выкинуть этих огнеуполенников из моей жизни,
не сомкнуть как следует вокруг них объятий,
не вывести мне эти фантомы из мошонки,
не вынести их на тебе, не пронести чрез тебя,
не выделать скорби из их мучений, жидкости мне из моей же скорби,
не выбелить кровь мне этим горем

Ах, гной-многоножка с титьками крови,
этот капкан — наш канкан
эта масса, словотрясина,

застывшее слово в гробу
застывшее слово в жилах
не протащить это терновое слово мне через уретру.

Под гнидным арестом

Я страшусь одну гниду фантасмагорической мощи,
жеребец-опарыша, что не желает быть мухой,
что всех держит в плену,
всех откармливает, погружает в противодушу
и изнутри истребляет.

*

Нас поминутно взбалтывает в одном глотке с ничто,
в трепете хаоса, бутилированного
в кровоголовку мужского ядерного уничтожения.
Грааль по-прежнему неопределим,
ведь общего камня создать не получилось,
мы разжижены ихором Кали.

*

Я пришвартован к сонорскому вилорогу,
к кенгуровой крысе из Квинсленда,
к белоголовому саки, к тебе,
омерзительная чума новизны,
щит, о который человек сокрушил подземное царство.

Пер. с англ. Ивана Соколова

Записи и выписки

Игорь Вдовенко

Оттаявшие слова

О БЛОКАДНЫХ СТИХАХ ГЕННАДИЯ ГОРА

Панкову помогает рисовать зима.
Лиса хвостом в снегу ему рисует танец.
И лес отдал часть чувств своих и часть ума.
Река ведёт его великая, как тот испанец
Которого Веласкесом зовут.
Но имя трудное не высказать Панкову.
Панков счастливец что нашёл подкову.
И нет художника умнее чем зима <...>

И скалы не пляшут, деревья схватив
И речка летит, устремляясь в залив,
И речка стреляет собой сквозь года,
И речка гремит, и машет вода,
А в воде невода, в неводах лебеда,
В лебеде человек тишиной пообедав,
В лебеде человек, человек этот я.
Как попал я сюда? <...>

И Тассо рот открыл, чтобы сказать мне слово,
И Рембрандт огорчил меня печалью.
А слово стало девушкою снова,
А время стало бурей и качалью.
И Тассо рот открыл, чтобы сказать мне снова,
И снова словом стала девушка и сразу
С руками круглыми как ваза,
С ногами тонкими как роза.
И Тассо рот открыл, но нету слова <...>

Сон соболю приснился не соболий
И тополи не топал тополь.
И плакала волна в Тоболе
О Ермаке, что не увидит поле.
И плакала волна в Тоболе
О соболе, что не услышит боле,
О Ермаке, что не увидит воли.
И соболю не снился сон соболий.

Все эти стихотворения, начала которых я привел выше, написаны Геннадием Гором в 1942 году. Однако опубликованы они были без малого через 70 лет. Причем с публикацией этой и, главное, с той известностью, которую они получили после нее, связана почти детективная история. Дело в том, что при жизни Гора (известного советского прозаика, фантаста) о том, что он писал стихи, не знал практически никто. Включая самых близких друзей (о чем, например, прямо говорится в воспоминаниях Леонида Рахманова — ближайшего друга и соавтора Гора, знавшего его с 1920-х¹). Собственно, в воспоминаниях Рахманова о Горе, напечатанных в 1984 году, и содержится самая ранняя их публикация. Наследники Гора (дочь Лидия Геннадиевна и внучка Кира), разбирая после его смерти имущество, нашли на даче в письменном столе тетрадь со стихами. Лидия Геннадиевна перепечатала эти стихи под копирку в трех экземплярах, первый из которых она отдала Гранину, второй Ласкину-старшему, а третий Рахманову, он опубликовал оттуда несколько стихотворений, но публикация прошла незамеченной. В конце 1980-х Кира уехала в Америку, захватив тетрадь с собой (причем сама она рассказывала позднее, что лично везти ее побоялась и стихи были вывезены через Голландское посольство). Еще через несколько лет, в 2002 году, в «Звезде» была опубликована уже довольно значительная подборка этих так называемых «блокадных стихов» Гора², которая, однако, практически также прошла незамеченной. Еще через пять лет в Вене немецким славистом и переводчиком Питером Урбаном был издан билингвальный сборник Гора «Блокада»³, включающий в себя все 95 стихотворений из найденной Кирой Гор тетрадки. И тут-то наконец эта поэзия была замечена. О Горе-поэте заговорили, начали писать. Главным образом про то, что он продолжает традиции обэриутов как раз в то время, когда, казалось бы, это невозможно. А также про то, что это настоящая блокадная поэзия (т.е. это — настоящая, а не то, что мы до этого понимали под этим словосочетанием, не Берггольц). В сущности, в этом и заключались два основных тезиса Урбана, под прикрытием которых он и продвинул поэзию Гора в массы, или, как говорится, «открыл ее для широкой читающей публики». И в этом смысле спорить с ними совершенно не нужно. Хотя, на самом деле, главное здесь, как мне кажется — другое.

Слитность того «что» и того «как», только «как» не в смысле лишь формы (которая, как известно, «и есть содержание»), но и в смысле самого процесса —

1 Рахманов Л. Из воспоминаний // Нева. 1984. № 6.

2 Гор Г. Стихи // Звезда. 2002. № 5. С. 135—139 (с вводной статьей Александра Ласкина «Гор и мир»).

3 Gor G. / Гор Г. Blockade / Блокада / Gedichte / Стихи / Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Wien: Edition Korrespondenzen, 2007.

того, как возникают стихи, которые Гор на самом деле не писал в блокаду. Или вернее (тут даже непонятно, какое слово надо поставить — возможно?), возможно, писал (метонимия), но не записывал (констатация). Иными словами, главное здесь в том, что тексты эти (которые будут названы блокадными) появились (т.е. были записаны) уже после эвакуации из блокадного Ленинграда.

Как в разговоре с Дмитрием Волчком рассказывал об этом Андрей Муждаба (филолог, подготовивший к печати полное русское собрание стихов Гора «Капля крови в снегу», вышедшее в издательстве «Гилея» в 2012 году):

Я уточнил в архиве по дате эвакуации Гора, он эвакуировался в самом начале апреля 42-го года, а первые тексты датированы июнем 42-го года. В эвакуации Гор был под Пермью, в деревне Черная, куда попали многие члены ленинградского отделения Союза писателей. И собственно этим достоверные исторические сведения исчерпываются, потому что никаких автокомментариев по поводу своих стихов Геннадий Гор не оставил. Можно с натяжкой некоторые эпизоды из его более поздней прозы интерпретировать как намеки на его поэзию, а так даже близкие люди об этих стихах ничего не знали. Рукописи были в 1981 году найдены и только в таком виде сохранились. До этого, если и были какие-то юношеские пробы в этом направлении, то, по крайней мере, к публикации он ничего привести не пытался, сразу начинал как прозаик.

Дмитрий Волчек: И после этого тоже не писал стихов? То есть 95 стихотворений, написанных в течение двух лет, и больше ни единой строчки...

Андрей Муждаба: Да, ничего нет. Подозреваю, что абсолютное большинство стихотворений были написаны летом 42-го года и только около 8 текстов датированы 44-м годом, они даже написаны другим почерком. Видимо, в 44-м году он обновлял рукописи, их редактировал и в этот момент написал несколько стихотворений⁴.

Так вот, возвращаясь к предпосланному этому тексту названию: образ, который возникает здесь лично у меня (образ, объяснительный потенциал которого, как мне кажется, значительно шире отдельного случая Гора), можно описать просто: оттаявшие слова.

Вывезенный с мороза блокадной зимы, отправленный сначала в военный лагерь и лишь затем отбитый женой Гор только к лету начинает постепенно оттаивать, приходиться в себя. И вместе с ним оттаивают и слова, складывающиеся в неполную сотню стихотворений. Происходит это в течение считанных месяцев (поздняя правка не в счет). И дальше — всё. Никакой поэзии, никаких стихов (даже плохих). Как если бы слова эти действительно были просто вывезены с Гором из Ленинграда. Вывезены в нем. И после того как оттаяли — испарились (а других уже вроде как неоткуда было и брать).

Что здесь по этому поводу можно сказать? В самом первом приближении это, конечно, сцена из четвертой книги «Пантагрюэля» Рабле (главы 55 — «О том, как Пантагрюэль в открытом море услышал разные оттаявшие слова», и 56 — «О том, как Пантагрюэль среди замерзших слов открыл непристойности»). О чем в ней идет речь?

Давайте вспомним. Экспедиция, возглавляемая Пантагрюэлем, направляется к Оракулу священной бутылки. Приблизившись к границе Ледовитого

4 Радио Свобода. Замедление времени. 2012. 9 мая (<https://www.svoboda.org/a/24576150.html>).

моря, они вдруг начинают слышать слова и крики, раздающиеся как бы из ниоткуда. Панург пугается и просит повернуть обратно. Но Пантагрюэль успокаивает его и разъясняет, что он читал, что «Антифан уподобил учение Платона словам, которые были где-то произнесены лютой зимой, тут же застыли и замерзли на ходу, и так их никто и не услышал»⁵. И что возможно, «здесь именно такие слова и оттаивают» (с. 569).

Его тут же поддерживает лоцман, поясняющий, что «здесь на границе Ледовитого моря, в начале минувшей зимы произошло великое и кровопролитное сражение... Тогда-то и замерзли в воздухе слова и крики мужчин и женщин, удары палиц, звон лат и сбруи, ржанье коней и все ужасы битвы. Теперь суровая зима прошла, ее сменила ясная и теплая погода, слова оттаивают и доходят до слуха».

Успокоившийся Панург тут же спрашивает, нельзя ли увидеть эти слова (причем спрашивает не просто так, а потому, что при даровании Торы на горе Синай евреи «видели голоса»). И Пантагрюэль бросает ему на палубу «полные пригоршни замерзших слов», о которых текст говорит:

Слова эти, красные, зеленые, голубые, желтые и золотистые, отогревались у нас на ладонях и таяли, как снег, и мы их подлинно слышали, но не понимали, оттого что это был язык тарабарский (с. 569).

Причем сам присутствующий на корабле автор так же видит среди этих слов

слова колкие, слова окровавленные, которые, как пояснил лоцман, иной раз возвращаются туда, откуда исходят, то есть в перерезанное горло, слова, наводившие ужас, и другие, не весьма приятные с виду, которые, как скоро все они оттаяли, мы услышали: «Гин-гин-гин-гин, гис-тик-бей-кроши, бредеден, бредедак, фрр, фррр, фррр, бу-бу-бу-бу-бу-бу-бу, тракк, тракк, трр, тррр, трррр, тррррр, трррррр, он-он-он, он-он, у-у-у-он, готмагот (с. 570).

Характерно здесь, как мне кажется, то, что речь у Рабле идет о войне и что оттаивающие слова оттаивают в жутком беспорядке. Поломанными, изувеченными. Причем большинство их понять невозможно еще и потому, что они сказаны на «тарабарском». Правда, любители мистического истолкования творчества Рабле именно в этой поломанности и непонятности и видят главный смысл. Существует целая линия от Грассе д'Орсе, Канселье и до Евг. Голловина, описывающая книгу Рабле как трактат по великому деланию, записанный на «языке птиц» (и в этом смысле и у процитированной выше «тарабарщины» есть вполне внятные алхимические расшифровки). Впрочем, линия эта является скорее маргинальной. Центральная же «рационалистическая традиция» толкования обычно указывает здесь на то, что этот эпизод имеет несколько источников, в числе которых Постель, Челио Кальканьини и «народные итальянские присловья». И что в одном из наиболее вероятных «непосредственных» источников — «Придворном» Бальдасарре Кастильоне — рассказывается «о сходном случае, произошедшем в России».

В России же происходит действие подобного эпизода и у Распе. Когда барон Мюнхгаузен уезжает из Петербурга (а он, если вы помните, сражался на

5 *Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль* / Пер. Н. Любимова. М., 1991. С 569. Далее в тексте номера страниц по этому изданию.

русской стороне в очередной Русско-турецкой войне, попал в плен, бежал), так вот, когда он все же решает ехать домой (суровой русской зимой, естественно, когда же еще?), он приказывает своему ямщику трубить в рожок, чтобы предупредить встречные экипажи, потому что дорога узка и на такой узкой дороге двум экипажам не разъехаться. Кучер исполняет приказание, но из рожка не вылетает ни звука. Зато затем на постоялом дворе, после того как кучер повесил рожок неподалеку от печки, рожок вдруг начинает играть: «Тру-туту! Тратата! Ра-рара!»

«Я в ту же минуту понял, — говорит нам рассказчик, — почему на морозе из этого рожка нельзя было извлечь ни единого звука, а в тепле он заиграл сам собой. На морозе звуки замерзли в рожке, а теперь, отогревшись у печки, оттаяли и стали сами вылетать из рожка. Мы с кучером в течение всего вечера наслаждались этой очаровательной музыкой»⁶.

Здесь (у Распе) при всем внешнем сходстве основного события мы видим как бы несколько иную модель — чуть ли не противоположную: замерзшая мелодия оттаивает в неприкосновенном виде, такой же, какой она была, если не лучшей (недаром барон говорит, что они «наслаждались этой очаровательной музыкой», а что очаровательного может быть в звуках каретного рожка (если это, конечно, не шубертовский «рожок почтальона», трубящий в известном воронежском стихотворении Мандельштама)?).

В каком-то смысле обе эти модели сводятся воедино в поздней стилизации Писахова («Морожены песни»), которая, с одной стороны, — в описаниях — практически прямо следует Пантагрюэлю:

На морозе всяко слово как вылетит — и замерзнет! Его не слышно, а видно. У всякого слова свой вид, свой цвет, свой свет. Мы по льдинкам видим, что сказано, как сказано. Ежели новость кака али заделье — это, значит, деловой разговор — домой несем, дома в тепле слушаю, а то на улице в руках отогреем⁷.

Но с другой, — столь же прямо — воспроизводит основную модель Распе: речь идет о песнях (т.е. о музыке), и песни эти, отмерзая, не теряют своего очарования, отчего заморским хитрецам даже приходит в голову их продавать (эта деталь уже опять от Рабле, у которого Панург просит Пантагрюэля, не желающего ему давать очередную порцию замерзших слов, — продать их).

Впрочем, все это (может, и интересно само по себе, но) в нашем случае — не столь важно (вернее, важно, но лишь как указание на сам образ, приходящий на ум по поводу реального события, на его разработанность). Нам же, мне кажется, стоит вернуться к собственно нашей истории с Гором и его «оттаявшим словам», для того чтобы ответить на, может быть, несколько странный вопрос: что именно в нем оттаивает?

И здесь, прежде чем как-то высказаться на эту тему, я хочу привести две цитаты (обе — верные, но обе, на мой взгляд, недостаточные с точки зрения вот этой нашей основной метафоры, которая ими игнорируется или, вернее, не осознается). Первая цитата из статьи Александра Ласкина, еще ребенком ходившего к Гору с отцом и знавшего его с раннего детства. Статья эта задает читателю, если так можно выразиться, базовую установку, в рамках которой Ласкин констатирует о Горе:

6 *Распэ Э.* Приключения барона Мюнхаузена / Пер. К. Чуковского. Л., 1958. С. 41.

7 *Писахов С.* Сказки. Петрозаводск, 1989. С. 21.

В блокадные и послеблокадные месяцы с ним что-то произошло. Сложившийся тридцатипятилетний автор решительно выбирал традицию Хармса, Вагинова и Введенского. По сути, речь шла не только о стилистике, но об ином варианте судьбы.

Кажется, он ничего не боится. За исключением, конечно, жизни и смерти. Никогда ни прежде, ни после он не писал с такой поистине ошарашивающей безысходностью и отчаянием.

Он не столько рассказывает о своем страхе, сколько дает возможность высказаться ему самому. Именно так и должен говорить ужас — сбивчиво, нелогично, вступающими в самые неожиданные сочетания словами.

Гор понял или почувствовал, что для окружающего мира не подходит язык Кузмина или Ахматовой. Тут нужна иная поэтика — та, в которой слово является лишь обозначением подспудного, не выходящего на поверхность, смысла. <...>

Ключ к этим стихам — строчка «Времени нет». Как видно, в блокаду время действительно перестало существовать. Когда речь о жизни и смерти, такие подробности, как час дня, перестают иметь значение⁸.

Я сейчас принципиально не буду останавливаться и обсуждать это «времени нет» (в особенности в контексте и в продолжение того, что я писал о разных проектах «советского времени»⁹), отмечу лишь саму диспозицию: на языке классической поэзии говорить об этой реальности — реальности блокады — было невозможно, отсюда смена языка, выбор в пользу обэриутов и, на самом деле, самоустранение (не я говорю, говорит ужас, я лишь даю ему прозвучать).

Вторая цитата несколько расширяет само определение этой поэзии (в пользу которой Гор делает выбор) как не только и не столько обэриутской. Принадлежит она Олегу Юрьеву и появляется в статье, написанной уже после выхода немецкого издания Гора (и значит, закрепления обэриутской версии как основной):

«Обэриутские стихи» — скажет по быстрому взгляду практически всякий. В некотором смысле это даже правильно. Язык, оказавшийся для Геннадия Гора единственным возможным в блокадном Ленинграде, был «обэриутским», но в очень расширенном и даже, я бы рискнул сказать, поверхностном смысле. В «поверхностном» — в смысле грунтовки поверхности языка. Под ней — другой материал. Поэтический синтаксис, «законы соединения слов» Хармса и Введенского использованы как будто полностью, и даже «наполнение», то есть слова, отчасти тоже их. Но только отчасти. Как справедливо отмечает в своей статье Петер Урбан, и фольклорно хлебниковская компонента в них достаточно заметна. Третьей составляющей (Урбаном по ее неожиданности не замеченной) оказывается (парадоксальным образом — не только парадоксальным, но и прямым образом переработанный) Мандельштам... переходящий, натурально, в Заболоцкого¹⁰.

Иными словами, перед нами некая сумма уже вытесненной из основной линии советской литературы, списанной со всех счетов левой модернистской поэзии (к которой прибавается также списанный со всех счетов и уже убитый Мандельштам). То есть, по существу, в блокадных стихах Гора перед нами оживают голоса уже мертвецов, как в смысле поэзии, так и в самом буквальном физическом смысле: Хлебников умер от лихорадки так и не выявленной этиологии в 1922-м, Мандельштам от тифа в пересылочном лагере в 1938-м, Введенский

8 Ласкин А. Квадратура Гора // Toronto Slavic Quarterly. 2011. № 38. С. 258.

9 Вдовенко И. Неформат // Новое литературное обозрение. 2020. № 162.

10 Юрьев О. Заполненное зияние-2 // Новое литературное обозрение. 2008. № 89.

от плеврита на этапе по пути в Казань в 1941-м, Хармс от голода в психиатрическом отделении «Крестов» в 1942-м. Все они уже умерли, но их как бы на мгновение оттаявшие голоса вдруг начинают звучать в голосе Гора, который сам только начал оттаивать, отходить от происходящего.

Так вот, возвращаясь к нашей метафоре. Стихи Гора из «блокадной тетради», бесспорно, относятся к сильной поэзии. И эта неожиданно как бы из ниоткуда возникающая сила этих стихов, на мой взгляд, возникает именно из этого само-собой-случающегося сложения всех этих совершенно разномасштабных факторов. Человек на минуту оттаивает, и в нем оттаивает всё — и то, что он пережил, и то, что он сам в себе заморозил, и то, что когда-то вошло в него (и, возможно, в тот момент только в нем и существовало, упрятанное в какие-то дальние уголки), но главное — оттаивает сама реальность, также вошедшая в него и непереваренная, но до поры замерзшая в самих порах его тела. Реальность, властно требующая о себе слов. Причем слов именно таких, некогда прекрасных, бывших частью чего-то целого, чего-то уже непредставимого, но затем замороженных, сломленных и в конечном итоге вываленных в беспорядке на пол. Или даже не вываленных, а просто выпавших из полумертвого сознания, уже просто не способного сохранять их в себе.

Собственно, эта оттаивающая в Горе модернистская поэзия и сама по себе была когда-то чем-то подобным. То есть сломавшимся классическим словом (сломавшимся не сейчас, не в блокаду, а гораздо раньше — в процессе Первой мировой, революции, Гражданской войны, но главное — сломавшейся вместе с самим классическим человеком, сброшенным с корабля современности и разлетевшимся вдребезги). Сейчас же она словно бы сама претерпевает то же самое превращение (то есть Юрьев прав, это уже не обэриутская поэзия и не хлебниковский футуризм, но какой-то новый виток, новый цикл).

И вот эта картина всякий раз встает передо мной, когда я думаю про Гора: вот он лежит на этой гряде вывалившихся слов, прямо на полу, принесенный только что с мороза, скрючившийся. А мы как бы стоим вокруг, и слова постепенно начинают размораживаться и таять. И в воздухе начинает звучать:

Сезанн, с природы не слезая,
Дома и ветви свеживал.
Вот в озере с волны снял кожу....

Звучать где-то как раз напротив наших лиц. А дальше эти звучащие сами по себе слова поднимаются все выше и выше, проходят сквозь потолок, чердак, крышу и наконец поднимаются к небу. Но только не так, как говорит рабби Ханина бен Терадион о горящем свитке Торы («пергамент горит, а слова возносятся к небу» — это метафора, скорее подходящая к булгаковскому автоописанию), а как цитата из учебника природоведения для первого класса. Тема «круговорот поэтического слова в природе»: испаряющиеся под действием тепла частицы слов поднимаются к небу, где конденсируются в плотные словесные массы, переносимые с места на место воздушными течениями, для того чтобы в какой-то момент снова выпасть на землю в виде осадков: снега, дождя, града (и там еще должно быть что-то про то, что основная масса осадков выпадает в Мировой океан и в целом для человечества это происходит совершенно незамеченным — точно, к сожалению, сказать не могу, потому что в свое время пропустил этот урок и так до сих пор и не восполнил).

Павел Глушаков

«...на выпуклой поверхности оптического стекла»

(ИСТОРИКО - ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ)

Эффект «просвечивающих предметов» — текстов, сквозь которых виден другой текст, — замечен давно. Конечно, увиденные в таком ракурсе явления не столько отображаются, сколько искажаются. Из большого числа такого рода примеров здесь представлены только те, которые так или иначе настраивают перспективную оптику не только в пределах изящной словесности, но и выходят за границы литературы, указывая на возможные социальные и даже политические контексты.

*

После пушкинского «Зимнего вечера» («Выпьем, добрая подружка / Бедной юности моей, / Выпьем с горя; где же кружка? / Сердцу будет веселей») русская поэзия навсегда запомнила, что, собственно, из кружки пьют с горя, и подхвачено это было другим широко известным текстом — стихотворением Михаила Исаковского «Враги сожгли родную хату...»:

И пил солдат из медной кружки
Вино с печалью пополам.

*

У гоголевского чиновника из «Женитьбы», нереализованного жениха с фамилией, «что только плюнешь да перекрестишься, коли услышишь», Ивана Павловича Яичницы есть, возможно, литературный внук — еще более несчастный в личной жизни. Это чиновник Желтков из купринского «Гранатового браслета», жалкий «человек со смешной фамилией». То, что Желтков — ономастический вариант Яичницы, кажется очевидным, однако «гоголевские приметы», видимо, есть и в отдаленных фрагментах купринского текста. Так, товарищ прокурора носит гоголевскую фамилию Мирза-Булат-Тугановский (дальний привет городничему Сквозник-Дмухановскому), а в бедном жилище Желткова стол покрыт «цветной малороссийской скатертью», выглядящей как визуальный оммаж Гоголю.

*

Четыре пушкинские параллели к «Двенадцати» Блока.

I. «Евгений Онегин»

Белый снег. <...>
На ногах не стоит человек. <...>
У тебя на шее, Катя,
Шрам не зажил от ножа.

Татьяна в лес; медведь за нею.
Снег рыхлый по колено ей¹.
То длинный сук ее за шею
Зацепит вдруг...

II. «Капитанская дочка»

Ты лети, буржуй, воробышком!
Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку...

«...нет, брат ворон; чем триста лет питаются
падалью, лучше раз напиться живой кровью,
а там что бог даст!»

III. «Медный всадник»

Утек, подлец! Ужо, постой,
Расправляюсь завтра я с тобой!

«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе!..»

IV. «Борис Годунов»

В очи бьется
Красный флаг.

<...>
И мальчики кровавые в глазах...

*

Из диалога двух текстов: «Двенадцать» и «Ревизор».

Стоит буржуй, как пес голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос. <...>

«Немая сцена.

Городничий посередине в виде столпа с распростертыми руками и закинутой назад головою. По правую сторону его: жена и дочь с устремившимся к нему движеньем всего тела; за ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак, обращенный к зрителям <...>».

1 Ср. с той же Пятой главой: «То в хрупком снеге с ножки милой / Увязнет мокрый башмачок...» («Евгений Онегин») и «Да в сугробы пуховые — / Не утянешь сапога...» («Двенадцать»). Или: «Она бежит, он всё вослед: / И сил уже бежать ей нет. // Упала в снег; медведь проворно / Ее хватает и несет...» («Евгений Онегин») и «Под снежком — ледок. / Скользко, тяжело, / Всякий ходок / Скользит — ах, бедняжка! <...> Вон барыня в каракуле <...> Поскользнулась / И — бац — растянулась! / Ай, ай! / Тяни, подымай!» («Двенадцать»).

При чтении знаменитого блоковского стихотворения не покидает ощущение, что что-то отдаленно похожее было уже заявлено в другом «предсказательном» тексте:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи ещё хоть четверть века —
Всё будет так. Исхода нет.

И действительно: оптика взгляда сквозь *искажающее стекло*, а также за-
явленный (правда, иной) временной промежуток, поданный, в отличие от
Блока, в позитивном ключе, — все это на слуху в «вещих» словах Гоголя: «Он
более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал всё его простран-
ство. Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явле-
ние русского духа: это русской человек в его развитии, в каком он, может быть,
явится чрез двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык,
русской характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте,
в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла»².

Так, возможно, в блоковских строках выражено сомнение в пророческих
словах Гоголя и «чистоте» его предсказательной оптики³.

Одна гоголевская параллель к финалу «Защиты Лужина» Набокова.

«С трудом сдерживая тяжкое свое дыхание, Лужин опустил на пол стул и попро-
бовал высунуться в окно. Большие клинья и углы еще торчали в раме. Что-то по-
лоснуло его по шее, он быстро втянул голову обратно, — нет, не пролезть. <...>
Подняв руку, он рванул раму, и она отпахнулась. <...> Уцепившись рукой за что-
то сверху, он боком пролез в пройму окна. Теперь обе ноги висели наружу, и надо
было только отпустить то, за что он держался, — и спасен. <...>

Дверь выбили. «Александр Иванович, Александр Иванович!» — заревело не-
сколько голосов. Но никакого Александра Ивановича не было»⁴.

Подколесин. <...> А будто в самом деле нельзя уйти? Как же, натурально
нельзя: там в дверях и везде стоят люди; ну, спросят: зачем? Нельзя, нет. А вот
окно открыто; что, если бы в окно? Нет, нельзя; как же, и неприлично, да и вы-
соко. (*Подходит к окну.*) Ну, еще не так высоко: только один фундамент, да и тот
низенький. Ну нет, как же, со мной даже нет картуза. Как же без шляпы? неловко.
А неужто, однако же, нельзя без шляпы? А что, если бы попробовать, а? Попро-
бовать, что ли? (*Становится на окно и, сказавши: «Господи, благослови», — со-
скакивает на улицу; за сценой кричат и охает.*) Ох! однако ж высоко! <...>

2 Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. Т. 8.
[М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1952. С. 50.

3 А началось все, видимо, пушкинским «Я сквозь магический кристалл / Еще неясно
различал» и подхвачено было в «Дяде Ване»: «...мы увидим все небо в алмазах...»

4 Набоков В.В. Русский период // Набоков В.В. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум,
2004. С. 465.

Агафья Тихоновна. Иван Кузьмич у вас? <...>
Кочкарев. <...> Как же — и нет, и не ушел? <...> Иван Кузьмич! где ты? <...>
Дуняшка. Да оне-с выпрыгнули в окошко⁵.

✱

«Черный человек» Есенина и «Разговор с товарищем Лениным» Маяковского:

Ах ты, ночь!
Что ты, ночь, наковеркала?
Я в цилиндре стою.
Никого со мной нет.
Я один...
И — разбитое зеркало...
(1925)

Грудой дел,
суматохой явлений
день отошел,
постепенно стемнев.
Двое в комнате.
Я
и Ленин —
фотографией
на белой стене.
(1929)

✱

Диалог двух поэтов.

В. Маяковский «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926):

Поэзия —
та же добыча радия.
В грамм добыча,
в год труды.
Изводишь
единого слова ради
тысячи тонн
словесной руды.

А. Блок, запись от 6 марта 1914 г.:

«Во всяком произведении искусства (даже в маленьком стихотворении) — больше не искусства, чем искусства.

5 Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. Т. 5. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1949. С. 59—60.

Искусство — радий (очень малые количества). Оно способно радиоактивировать все — самое тяжелое, самое грубое, самое натуральное: мысли, тенденции, “переживания”, чувства, быт. Радиоактивованью поддается именно живое, следовательно — грубое, мертвого просветить нельзя»⁶.

✱

Из переключек поэтов: Константин Батюшков и Борис Пастернак.

«Он принадлежит исключительно великой, всеобъемлющей природе, поэтому ему ненавистно все, что напоминает обывательские правила и порядок. Поэтому он спрашивал сам себя несколько раз во время путешествия, глядя на меня с насмешливой улыбкой и делая рукой движение, как будто бы он достает часы из кармана: “Который час?” — и сам отвечал себе: “Вечность”»⁷.

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

(«Про эти стихи»)

✱

Знаменитая «Девушка с веслом» (скульптура И. Шадра и ее массовые вариации) сравнительно хорошо описана: для интерпретации этой композиции обращались к «водному мифу» и фрейдистским ассоциациям⁸. Между тем, такая *твердокаменная* серьезность, кажется, может быть поставлена под сомнение, ведь скульптура была установлена спустя год после объявления Москвы «городом пяти морей». Однако «Девушка с веслом» находилась все же не у моря, а украшала собой всего лишь фонтан парка имени Горького и воспринималась вовсе не как морской символ (для в большинстве своем никогда не бывавших у настоящего моря столичных жителей), а как субститут известного факта, что «жить стало лучше, жить стало веселее».

Весь этот комплекс идей, увенчанный «счастьем народным», содержится в гомеровской «Одиссее» (пер. В. А. Жуковского, песнь двадцать третья):

<...> Прорицатель Тиресий сказал мне: «Покинув
Царский свой дом и весло корабельное взявши, отправься
Странствовать снова и странствуй, покуда людей не увидишь,
Моря не знающих, пищи своей никогда не солящих,
Также не зревших еще на водах кораблей быстроходных,
Пурпурногрудых, ни весел, носящих, как мощные крылья,
Их по морям. От меня же узнай несомнительный признак;

6 Блок А.А. Записные книжки: 1901—1920. М.: Художественная литература, 1965. С. 213—214.

7 Запись А. Дитриха цит. по: Батюшков К.Н. Сочинения: художественная литература. Т. 1. СПб.: Б.и., 1887. С. 342.

8 См., например: Золотоносов М. Глуттократос. Исследование немого дискурса. Аннотированный каталог садово-паркового искусства сталинского времени. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. С. 20—29.

Если дорогой ты путника встретишь и путник тот спросит:
«Что за лапату несешь на блестящем плече, иноземец?» —
В землю весло водрузи — ты окончил свое роковое,
Долгое странствие.

✱

Если задуматься, то у Булгаковского «Собачьего сердца» есть предшественник — пьеса (точнее, по авторскому определению, «роман-фантазия») Б. Шоу «Пигмалион», где профессор (правда, не медицины, а фонетики⁹) создает существо по собственному замысленному образцу, делая один из первых документализируемых экспериментов¹⁰ «по улучшению» человека, с той лишь разницей, что у Шоу описано «восхождение» к «благородному» человеку, а у Булгакова явлен обратный процесс. Но оба варианта ставят в тупик самих создателей новых сущностей: «М и с с и с Х и г г и н с. <...> Полковник Пикеринг, неужели вы не понимаете, что в тот день, когда Элиза переступила порог дома на Уимпол-стрит, с нею вместе вошло еще кое-что. <...>

П и к е р и н г. Но что же? Что?

М и с с и с Х и г г и н с <...> Проблема! <...> Проблема в том — что делать с Элизой после?»

Сравните с монологом профессора Преображенского: «Мое открытие, черти б его съели, с которым вы носитесь, стоит ровно один ломаный грош... Да не спорьте, Иван Арнольдович, я все ведь уже понял. Я же никогда не говорю на ветер, вы это отлично знаете. Теоретически это интересно, ну, ладно. Физиологи будут в восторге... Москва беснуется... Ну, а практически что? Кто теперь перед вами?»

Сам Шоу так характеризовал свою пьесу: «“Пигмалион” — это насмешка над поклонниками “голубой крови”¹¹... <...> Каждая моя пьеса была камнем,

9 На это обратила внимание М. Степанова в статье «Казус Хиггинса — Преображенского» (Коммерсантъ Weekend. 2013. № 37. С. 30).

10 Сравните: «П и к е р и н г (*придвигаясь к миссис Хиггинс и даже наклоняясь к ней*). Да, это поразительно интересно. Уверяю вас, миссис Хиггинс, мы относимся к Элизе чрезвычайно серьезно. Каждую неделю — какое там! — почти каждый день в ней происходит новая перемена. (*Придвигается еще ближе.*) Мы фиксируем каждую стадию... Сотни записей и фотографий...

Х и г г и н с (*атакуя с другой стороны*). Черт побери, да это самый увлекательный эксперимент, какой мне приходилось ставить» («Пигмалион») — и: «Вечером появился первый лай (8 ч. 15 мин.). Обращает внимание резкое изменение тембра и тона (понижение). Лай вместо слова “гау, гау” на слоги “а-о”. По окраске отдаленно напоминает стон. <...> Фотографирован утром. Отчетливо лает “Абыр”, повторяя это слово громко и как бы радостно. <...> Сегодня, после того, как у него отвалился хвост, он произнес совершенно отчетливо слово “пив-ная”. Работает фонограф. <...> ...Перемена гипофиза дает не омоложение, а полное о ч е л о в е ч е н и е (подчеркнуто три раза). От этого его изумительное, потрясающее открытие не становится ничуть меньше» («Собачье сердце»).

11 Сравните с размышлениями Преображенского: «Можно, конечно, привить гипофиз Спинозы или еще какого-нибудь такого лешего и соорудить из собаки чрезвычайно высоко стоящего. Но на какого дьявола, спрашивается. Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно. Ведь родила же в Холмогорах мадам Ломоносова этого своего знаменитого. Доктор, человечество само заботится об этом и в эволюционном порядке

который я бросал в окна викторианского благополучия»¹². Не отсюда ли родился эпизод «Собачьего сердца», в котором «гражданин Шариков» швырялся камнями по стеклам квартиры, нарушая благополучие, правда, уже не викторианских, а советских граждан: «— В кота? — спросил Филипп Филиппович, хмурясь, как облако.

— То-то, что в хозяина квартиры. Он уж в суд грозился подать».

Остается только добавить, что «Собачье сердце» написано в 1925 году и именно в этом году «Пигмалион» впервые был поставлен на советской сцене Малым театром.

✱

Рассказ Л. Пантелеева «Честное слово» (1941) — одно из известнейших произведений писателя. Авторская мораль изложена в финале рассказа: «Мальчик, у которого такая сильная воля и такое крепкое слово, не испугается темноты, не испугается хулиганов, не испугается и более страшных вещей.

А когда он вырастет... Еще не известно, кем он будет, когда вырастет, но кем бы он ни был, можно ручаться, что это будет настоящий человек»¹³.

Среди образных ориентиров рассказа, видимо, можно назвать сказку Андерсена «Стойкий оловянный солдатик», картину В. Верещагина «На Шипке все спокойно». Но ближе всего, кажется, находится эпизод, о котором «с увлечением» рассказывал Ю. Тынянов: «...случай с царским солдатом, охранявшим голое поле: артиллерийский склад, бывший здесь некогда, упразднили, но приказ о снятии поста забыли отдать»¹⁴. Рассказ этот, видимо, имеет ту же историко-апокрифическую основу, что и анекдоты, которые легли в основу «Подпоручика Кижского». Так что воспитательно-педагогическая значимость рассказа Пантелеева укоренена в сюжетах об абсурде и слепом подчинении.

✱

Две апокрифические выписки.

«Опасность, грозившая русской столице, была очевидной. <...> В это же время некоего майора Батурина стал преследовать один и тот же таинственный сон. Во сне он видел себя на Сенатской площади рядом с памятником Петру Великому. Вдруг голова Петра поворачивается, всадник съезжает со скалы и по петербургским улицам направляется к Каменному острову, где жил в то время император Александр I. Бронзовый всадник въезжает во двор Каменноостровского дворца, из которого навстречу ему выходит озабоченный государь. “Молодой человек, до чего ты довел мою Россию, — говорит ему Петр Великий...”»¹⁵

каждый год, упорно выделяя из массы всякой мрази, создает десятками выдающихся гениев, украшающих земной шар».

12 Цит. по: Майский И. Б. Шоу и другие: воспоминания. М.: Искусство, 1967. С. 28.

13 Пантелеев Л. Честное слово: рассказы. М.: Детская литература, 1968. С. 9.

14 Цит. по: Тоддес Е. Послесловие // Тынянов Ю.Н. Подпоручик Кижский. М.: Книга, 1981. С. 200 (с отсылкой к книге «Глубокий экран»: Козинцев Г.М. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Л.: Искусство, 1982. С. 103).

15 Синдаловский Н. История Петербурга в преданиях и легендах. М.; СПб.: Центрполиграф, 2016. С. 344.

«На седьмой день войны фашистские войска заняли Минск. <...> Сталин был очень удручен. Когда вышли из наркомата, он такую фразу сказал: “Ленин оставил нам великое наследие, а мы, его наследники, все это просрали...”»¹⁶

✱

В 1826 году Пушкин пишет Вяземскому: «Твои стихи к Мнимой Красавице (ах, извини: Счастливице) слишком умны. — А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата».

Спустя столетие Сталин (если верить записям бесед Ф. Чуева с Молотовым) сказал Демьяну Бедному: «— Вы знаете, почему вы плохой поэт? Орденоносный Демьян не ожидал такого. — Потому что поэзия должна быть грустновата, — закончил Сталин»¹⁷.

✱

«...Сталин, помнится, сказал во время войны: “Я знаю, что после моей смерти на мою могилу нанесут кучу мусора, но ветер истории безжалостно развевает её!”»¹⁸

Городничий. <...> Ах, боже мой! я и позабыл, что возле того забора навалено на сорок телег всякого сору. Что это за скверный город! только где-нибудь поставь какой-нибудь памятник или просто забор — черт их знает откуда и нанесут всякой дряни! (*Вздыхает.*)¹⁹

✱

В советском номенклатурно-бюрократическом языке существовало знаменательное выражение «Надо посоветоваться с товарищами», означавшее, что вопрос откладывался до той поры, когда вышестоящее начальство примет свое окончательное решение. Между тем уникальный пример «высшего совета» содержится в стенограмме XXII съезда КПСС, когда старая большевичка Д.А. Лазуркина рассказала делегатам о следующем: «Я всегда в сердце ношу Ильича и всегда, товарищи, в самые трудные минуты, только потому и выжила, что у меня в сердце был Ильич и я с ним советовалась, как быть. (*Аплодисменты.*) Вчера я советовалась с Ильичем²⁰, будто бы он передо мной как живой стоял и сказал: мне неприятно быть рядом со Сталиным, который столько бед принес партии. (*Бурные, продолжительные аплодисменты.*)»²¹

16 Микоян А.И. Так было. М.: Вагриус, 1999 (<http://militera.lib.ru/memo/russian/mikoyan/o4.html>).

17 Чуев Ф.И. Молотов: Полудержавный властелин. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 668.

18 Там же. С. 396.

19 Гоголь. «Ревизор». Действие первое, явление пятое.

20 По всей вероятности, в «партийном языке» это было уже устойчивое сочетание; см.: «...милая и даже симпатизировавшая мне Елена Яковлевна, двенадцать лет тому назад просто инструктор, а десять лет спустя уже председатель парткомиссии, учила меня уму-разуму и удивлялась тому, что я давно не перечитывал Ленина (“Как? В тяжелые минуты своей жизни я всегда обращаюсь за советом к Владимиру Ильичу...”»)» (*Некрасов В.* Записки зеваки. М.: Вагриус, 2003. С. 113). Предельный вариант дан в кинокартине Ю. Озерова «Битва за Москву» (1985), где в октябрьские дни 1941 года на предложение Калинина «не подвергать опасности жизнь товарища Сталина» и эвакуироваться сам вождь отвечает: «Я посоветуюсь с товарищем Сталиным».

21 XXII съезд КПСС. Стенографический отчет. Т. III. М.: ГИПЛ, 1962. С. 121.

*

В фатальном для себя выступлении 1971 года (вызвавшем докладную записку председателя КГБ в ЦК) Сергей Параджанов говорил: «Человек, который высказывался о картине “Цвет граната”, — один из секретарей ЦК Армении, который в прошлом был полотером и был выдвинут на руководящую должность в связи с определенным талантом. Он, посмотрев эту картину, сказал о том, что это удивительная картина, но в ней очень много мастики. Я долго не понимал, почему именно мастики. А потом мне перевели его переводчики, которые все время его сопровождают и редактируют, что это “мистика”...»²²

Зная об игровой натуре режиссера, можно предположить, что вызвавшая, согласно записке Ю. Андропова, «возмущение большинства присутствующих» новелла была просто отсылкой к известному эпизоду из кинокартины «Я шагаю по Москве»: вставному эпизоду о полотере (в исполнении В. Басова), выдающем себя за писателя²³ и осуждающем героя за лакировку действительности.

*

Одна случайная выписка. В.П. Некрасов рассказывает о борьбе диссидента С. Глузмана с системой подавления личности в советских лагерях: «30 сентября Глузман направил письмо академику Снежневскому по поводу содержания в лагере абсолютно невменяемого Бружаса. 1 октября в зону был вызван консультант-психиатр, впервые осмотревший Бружаса».

Неравная борьба продолжается до тех пор, пока в хронике сопротивления не появляется следующая лаконичная запись: «20 октября по рапорту Чайки наказан Глузман»²⁴.

*

Существует предположение, что история с потерей (или кражей) романа (пьесы) Венедикта Ерофеева «Шостакович» является не более чем выдумкой писателя²⁵. Желание мифологизировать (не) произошедшее на Курском вокзале в Москве (или в поезде, отправившемся от этого вокзала) может быть объяснено следующим обстоятельством: в 1883 году, возвращаясь с Курского вокзала, потерял чемодан с рукописями и корректурами Лев Толстой²⁶. Так могли соединиться ненайденный чемодан Толстого и ерофеевская авоська с двумя бутылками бормотухи.

22 Григорян Л.Р. Параджанов. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 192. (ЖЗЛ).

23 Образ этот, олицетворяющий «человека из народа», заставляет писателя признать: «Я сам боюсь его».

24 Некрасов В. Записки зеваки. М.: Вагриус, 2003. С. 228.

25 См. мнение сына писателя: «Я считаю, что “Шостакович” — это миф! Не было его никогда, и никогда Ерофеев его не писал! Он ведь очень любил мистифицировать свою жизнь, и эта якобы пьеса — как раз один из наиболее показательных примеров такой мистификации!» (Реакция. 2007. № 7).

26 См. письмо к Н.Н. Страхову (Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Гос. изд., 1934. Т. 63. С. 142—143). Происшествие также отражено в: Гусев Н.Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1828—1890. М.: ГИХЛ, 1958. С. 566.

*

У советского поэта Николая Старшинова есть стихотворение «Эти годы — как в сиреневом дыму...» (1980) о детской «нелепой мечте»:

А хотелось мне тогда сильнее всего —
Мол, надейся, мол, давай не унывай! —
Чтобы в наше неприметное село
Из Москвы самой пустили бы трамвай!

В этих экстравагантных, но в чем-то даже наивно-симпатичных строках не было бы ничего необычного, если бы не финал стихотворения, в котором появились образы «громыхающего трамвая», всадника «на белом скакуне» и какого-то, кажется, очень искреннего удивления от образов, реализовавших мечту лирического героя:

И не знаю я — с чего бы это мне
Так хотелось — не во сне, а наяву —
Утром въехать не на белом скакуне —
На трамвае громыхающем в Москву...

Ну, казалось бы — тщета и суета,
Ну, казалось бы — ни сердцу, ни уму...
Но жила во мне такая вот мечта,
Я и сам не понимаю — почему.

Неподдельное удивление, думается, сопровождает и читателей стихотворения, явственно ощутивших, что гумилевский «Заблудившийся трамвай» промчался и по этому «неприметному селу»:

Чтоб, распутивая уток и курей,
Громыхал он, краснобок и неуклюж,
Всё быстрее, всё быстрее, всё быстрее
Меж белеющих садов и синих луж!..²⁷

*

На референдум 1993 года были вынесены четыре вопроса. Президентские политтехнологи запустили ритмически-запоминающийся лозунг «Да-Да-Нет-Да», соответствовавший желательным ответам голосующих. Верующие же люди могли услышать в этом слогане отголосок известных слов: Но да будет слово ваше: «да, да»; «нет, нет»; а что сверх этого, то от лукавого (Мф. 5:37)²⁸.

*

Альбер Камю, «Лекция 14 декабря 1957 года»: «Любой художник обязан сегодня плыть на галере современности. Он должен смириться с этим, даже если

27 Старшинов Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989. С. 373.

28 Именно такой (да-да-нет-нет) результат и получился в итоге голосования (благодарю за это указание А.А. Правдухина).

считает, что это судно насквозь пропахло сельдью, что на нем чересчур много надсмотрщиков и что вдобавок оно взяло неверный курс. Мы находимся в открытом море. И художник наравне с другими обязан сидеть за веслами, стараясь, насколько это возможно, не умереть, то есть продолжать жить и творить»²⁹.

В.В. Путин, пресс-конференция от 14 февраля 2008 года: «Все эти восемь лет я пахал как раб на галерах: с утра до ночи. И делал это с полной отдачей сил»³⁰.

✱

Фоторабота «Эра милосердия» (2004) арт-группы «Синие носы», вызвавшая громкий скандал из-за «недопустимого» изображения двух целующихся одетых в милицейскую форму мужчин на фоне зимнего пейзажа, заставляет вспомнить стихотворение Геннадия Шпаликова «В Ленинграде» с тем же, в сущности, «гуманистическим посылом»:

Любимая, все мостовые,
Все площади тебе принадлежат,
Все милиционеры постовые
У ног твоих, любимая, лежат.

Они лежат цветами голубыми
На городском, на тающем снегу. <...>³¹

✱

Когда толпа вооруженных людей окружила карету князя Верейского и жены его Марьи Кирилловны, последняя, как известно, отвечала на предложенную ей Дубровским свободу отказом, а затем, видя потрясение Владимира Андреевича, объяснила свое решение: «— Я согласилась, я дала клятву, — возразила она с твердостью, — князь мой муж...»

Признаться, несмотря на ремарку «с твердостью», слова Марьи Кирилловны прозвучали все же как-то странно, «неловко» даже с точки зрения лингвистической: явственная инверсивность и фонетическая «труднопроговариваемость» и «сконструированность» фразы только подчеркнула неестественность и искусственность ее положения и «рифмовалась» разве только с аналогично искусственно сконструированным — «князь мой муж» / «Дыр бул щыл»³².

29 Камю А. Изнанка и лицо. М.; Харьков: Эксмо-Пресс; Фолио, 1998. С. 632.

30 <https://www.youtube.com/watch?v=EpylRANpno>.

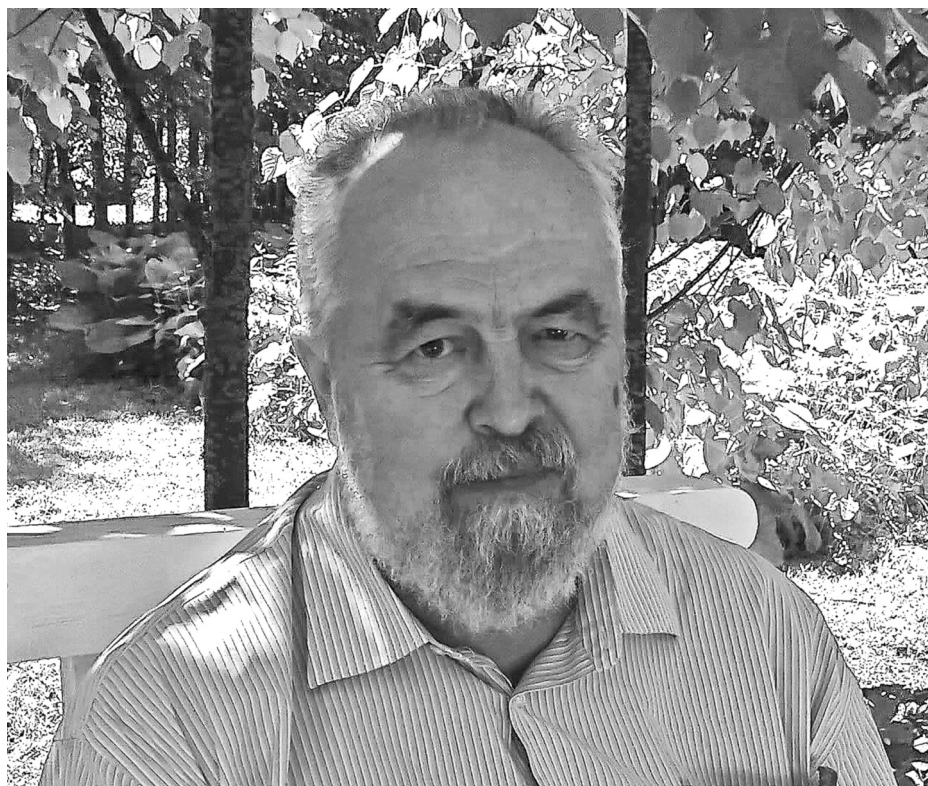
31 Шпаликов Г.Ф. Стихи. Песни. Сценарии. Роман. Рассказы. Наброски. Дневники. Письма. Екатеринбург: У-Фактория, 1998. С. 52.

32 Любопытно, что в декларации Хлебникова и Крученых «Слово как таковое» при упоминании «Дыр, бул, щыл» возникает именно пушкинская тема: «Кстати, в этом пятистишии более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина» (см. подробнее: Левинтон Г.А. Заметки о зауми. 1. *Дыр, бул, щыл* // Антропология культуры. Вып. 3. М.: Новое издательство, 2005. С. 162).

In Memoriam

Вячеслав Анатольевич Кошелев

(20 СЕНТЯБРЯ 1950, ВОЛОГДА —
16 ИЮЛЯ 2020, ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД)



Вячеслав Анатольевич Кошелев в 1967—1971 гг. учился на историко-филологическом факультете Вологодского педагогического института. В 1971—1972 гг. — учитель русского языка и литературы средней школы г. Красавино Великоустюгского района Вологодской области. В 1972—1973 гг. служил в Советской армии. В 1973 г. поступил в заочную аспирантуру ИРЛИ, в 1977 г. защитил кандидатскую диссертацию «Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1830—1850-е гг.)», в 1988 г. защитил докторскую диссертацию «Творчество К.Н. Батюшкова и литературное движение в России первой четверти XIX века».

В 1973—1994 гг. преподавал в Череповецком государственном педагогическом институте, в 1994—2016 гг. — в Новгородском государственном университете, в 2016—2020 гг. — в Арзамасском филиале Нижегородского университета имени Н.И. Лобачевского.

Автор многочисленных статей и более двадцати монографий, в том числе: «Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840—1850-е годы)» (1984), «Творческий путь К.Н. Батюшкова» (1986), «Первая книга Пушкина» (1997), «Алексей Степанович Хомяков» (2000), «Сто лет семьи Аксаковых» (2005), «Афанасий Фет: преодоление мифов» (2006), «“Оперный костюм”: творческий портрет А.К. Толстого» (2017), «Грибоедов в “предлагаемых обстоятельствах”» (2020).

В. А. Кошелев

«Альбом Онегина» и «X песнь»

(ЭПИЗОД ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ
ПУШКИНСКОГО РОМАНА В СТИХАХ)

В начале XX столетия было обнаружено — потом «расшифровано» и вскоре «разгадано» — то произведение Пушкина, которое поэт Болдинской осенью 1830 г. обозначал (в черновых рукописях и в беседах с приятелями) двумя легкими словами: «X песнь».

В течение XX столетия «X песнь» по-разному осмыслялась несколькими поколениями филологов, историков, поэтов. Было создано множество ее анализов и реконструкций, интерпретаций и даже подделок, во многом запутавших смысл этого в общем-то несложного текста — и всё равно не прояснивших ни цели, ни задач поэта.

Исходная «разгадка»

«Историю разгадки» этого произведения блистательно представил еще в 1934 г. Б.В. Томашевский. В своей огромной (40 страниц большого формата) статье пушкинист описал и начальную «загадку» (неясную по смыслу пушкинскую

рукопись с «зашифрованным» текстом — ПД 170¹), и первоначальную «разгадку» (расшифровка пушкинской криптограммы П.О. Морозовым), и необходимые уточнения, предложенные М.Л. Гофманом, Н.О. Лернером, Д.Н. Соколовым, С.Я. Гессеном и др., и «вторую разгадку» (доказательство С.М. Бонди того обстоятельства, что «шифрованное стихотворение» представляет 16 неполных «онегинских строф», связанных каким-то единым сюжетом). Далее Томашевский-текстолог точно представил текст «Х песни» и дал к этим строфам яркий исторический комментарий. Комментарий открывал чрезвычайно интересную проблематику, демонстрирующую устойчивую «дворянскую революционность» Пушкина и его симпатию к движению декабристов:

«Строфа I. Властитель слабый и лукавый. Отрицательное отношение Пушкина к Александру I было устойчиво на протяжении всей жизни Пушкина.

Строфа II. По-видимому, имеется в виду Аустерлицкое сражение (1805 г.) и Тильзитский мир (1807 г.), т.е. события, предшествующие 1812 г.

Строфа III. Роль Барклая в войне 1812 г. обрисована Пушкиным в объяснении к стихотворению “Полководец” <...>.

Строфа VI. Пушкин имеет в виду стихотворение князя И. Долгорукова “Авось”, написанное им в форме оды <...>.

Строфа VII. “Ханжу” обычно истолковывают как прозвище Голицына. Дальнейшие стихи говорят об амнистии декабристов, на которую Пушкин не терял надежды.

Строфа VIII. Эта строфа в измененном виде вошла в состав стихотворения “Герой”.

Строфа IX. Перечисляются события 1820—1821 гг.: испанская революция (январь 1820 г.), неаполитанские события (июль 1820 г.), греческое восстание и участие в нем Александра Ипсиланти (безрукий князь) <...>.

Строфа X. Обрисовывается роль Александра I в подавлении революционных движений в Европе.

Строфа XI. Волнения Семеновского полка 17 октября 1820 г.

Строфа XII. Тайные общества. «Искра» — ходовая метафора той эпохи.

Строфа XIV. Беспокойный Никита — Никита Муравьев (1796—1843), член Союза Спасения, Союза Благоденствия и Верховной думы Северного общества; автор проекта конституции. Осторожный Илья — Илья Долгоруков (1797—1848), участник Союза Благоденствия, в 1820 г. отошел от тайных обществ и по делу декабристов не привлекался. Сопоставление этих имен говорит, что речь идет о Петербурге времени Союза Благоденствия <...>.

Строфа XV. С Луниным (1787—1845) Пушкин был лично знаком <...>. С Якушкиным (1796—1857) Пушкин познакомился еще в Петербурге у П. Чаадаева, а затем встретился с ним у Давыдовых в Каменке 24 ноября 1820 г. <...>.

Строфа XVI. Здесь Пушкин переходит от характеристики петербургских настроений 1818—1820 гг. к положению дела во второй армии (с 1818 г. главнокомандующим этой армией был Витгенштейн), в штабе которой в Тульчине находился центр Южного общества (другая управа была в Каменке)» [Томашевский 1934: 404—407; ср.: Бонди 1973: 260—277].

Находка неизвестного текста из «Евгения Онегина» оказалась особенно важна для «литературоведов-социологов». С одним из них, Н.Л. Бродским,

1 Здесь и ниже указаны сокращенные архивные адреса рукописей Пушкина (ср.: ПД. Ф. 244. Оп. 1. № 170).

только что выпустившим нашумевший комментарий к «Онегину», Томашевский активно полемизировал, назвав его транскрипцию текста «бракованным хламом дилетантских фантазий» и «политической дискредитацией научной работы», проделанной под флагом «надлежащего, научного, марксистско-ленинского истолкования» [Томашевский 1934: 417].

Помимо неудовлетворительной транскрипции, Бродский, стремясь «довести X главу до советского читателя», озаботился уяснением «идеологического смысла» «X песни»: «Логика исторического движения в зарисовке Пушкина, мыслившего исторически и собиравшегося в X главе дать историческую хронику, диктует этот вывод как наиболее отвечающий политическому мировоззрению поэта, продолжавшего и в 30-х годах оставаться верным декабристской идеологии, продолжавшего бороться с самовластием Николая I, с абсолютистско-бюрократической монархией, как он боролся в одних рядах с декабристами в эпоху аракчеевщины <...>. Декабристская глава “Евгения Онегина”, если бы она была окончена поэтом и напечатана, вновь напоминала бы его читателям, что идеи декабристов о борьбе с самовластьем и крепостничеством были вызваны исторической действительностью и что их реализация должна стать исторической задачей “николаевской” современности» [Бродский 1957: 368].

И ниже: «Нам неизвестно, как Пушкин развернул бы канву X главы, каковы были бы его “лирические отступления” по поводу декабристского движения. Бесспорным остается факт: Пушкин в 1830 г. достиг наивысшей объективной правды в изображении общественного движения своего класса, обнаружил ту высокую степень политической зрелости, которая соответствовала его историческому пониманию общественного дела “дворянских революционеров”» [Бродский 1957: 396].

Естественно, что пушкинские «лирические отступления» сами собой связались с фигурой героя романа — и явилось «подтверждение» из воспоминаний М.В. Юзефовича, что Пушкин в июне 1829 г. (во время путешествия на Кавказ) «объяснял нам довольно подробно все, что входило в первоначальный его замысел, по которому, между прочим, Онегин должен был или погибнуть на Кавказе, или попасть в число декабристов» [Пушкин в воспоминаниях 1985б: 119]. Томашевский уточнил эти воспоминания: «Вероятно, гибель на Кавказе не противопоставлялась декабризму Онегина: по-видимому, он попадает на Кавказ в результате участия в тайных обществах». Здесь же, правда, примечание: «Возможна и другая ошибка Юзефовича: он мог смешать с какой-нибудь другой ситуацией путешествие Онегина на Кавказ из первоначальной восьмой главы» [Томашевский 1934: 387, 419].

Иные комментаторы не доверились этому «подтверждению». Так, Ю.М. Лотман полагал, что «переносить эти рассказы на десятую главу, о которой Пушкин в 1829 году не мог думать, у нас нет достаточных оснований»: «Предположение, что Пушкин в 1829 году почти посторонним людям рассказал некоторый сюжет, а через полтора года стал его же “перелагать” в стихи, подразумевает полное непонимание психологии творчества Пушкина, который редко импровизировал в устной форме и из незаконченного делился лишь замыслами, уже оставленными бесповоротно. Как источник реконструкции не дошедшей до нас части сюжета десятой главы воспоминания Юзефовича следует решительно отвести» [Лотман 1980: 393—394].

Это категоричное суждение кажется тем более верным, что в сохранившемся тексте «X песни» персонажи романа в стихах (в отличие от его автора)

никак не упоминаются. На этом основании, например, Ю.Г. Оксман (а вслед за ним В.В. Пугачев) полагали, что это зачин некоего самостоятельного произведения, написанного онегинской строфой (см.: [Пугачев 1992: 196—205]). Но какого?

В.А. Кожевников высказал экзотическое предположение, что зашифрованные записи представляют собою сохраненные строки из других глав, которые при печати автор обозначил как «пропущенные» (см.: [Кожевников 1988]). Правда, исследователь почти не представил убедительных текстуальных подтверждений своей гипотезы: «Вопросов больше, чем ответов». И лишь в очередной раз посетовал, что «вопросы относительно места шифрованных строф в романе современное пушкиноведение может решить лишь гипотетически», что не только нет «убедительных реконструкций целостного авторского замысла», но они и невозможны «при той ограниченности, даже скудости материала, которым мы располагаем» [Кожевников 1993: 150—151].

Появление подобного рода ничем не подтверждаемых «гипотез» парадоксальным образом укрепляло ту легенду о «Х песни», которая была создана предшествующим поколением великих пушкинистов.

Свидетельства автора

По отношению к этому произведению особенно часто употребляется эпитет «загадочное». Здесь все неясно, начиная с истории и цели написания. По условному пушкинскому заглавию понятно, что «Х песнь» возникла в сознании автора именно «болдинской осенью» 1830 года: сразу после того, как он завершил свой роман в стихах, состоявший из *девяти* «песен», скомпонованных в три части. 26 сентября 1830 г. датирован так называемый «болдинский» план, в котором каждая из «песен» получила название, подсчитано время работы над романом вплоть до точного количества дней («7 ле[т] 4 ме[сяца] 17 д[ней]» — VI, 532²). Сам поэт мыслил свое сочинение именно в «*девяти песнях*»: «Я девять песен написал», «Хвала вам, девяти Каменам» (VI, 197) и т.д.

Но очень скоро в черновике «Метели» (ПД 997. Л. 28) появляется запись: «19 окт<ября> сожж<ена> Х песнь» (VIII, 622). Кажется, через три недели после возможного начала работы «Х песнь» была по каким-то причинам уничтожена автором. Но С.А. Фомичеву, детально исследовавшему «движение замысла» романа в стихах, такое развитие событий кажется невозможным: «Трудно предположить, что за три недели (с 26 сентября по 19 октября) была создана целая глава романа, если учесть, что в эти дни написано около двух десятков стихотворений, поэма “Домик в Коломне”, основная часть полемических заметок, озаглавленных позже “Опровержение на критики”, а также повести “Выстрел” и “Метель”. Скорее всего, накануне он восстановил по памяти ранее (до поездки в Болдино) написанные строфы о “Владыке слабом и лукавом”. Возможно, Пушкин записал их текст даже не целиком, а лишь набросал начальные строки этих строф (иногда запамятовав к тому же некоторые

2 Произведения и письма Пушкина цитируются по: *Пушкин А.С. Полное собрание сочинений*. Т. I—XVII. М.; Л.: АН СССР, 1937—1949. В скобках римскими цифрами указан том, арабскими — страница.

строчки), а заново дописал лишь три строфы исторической хроники, дошедшие до нас в болдинских черновиках» [Фомичев 2005: 144—145].

Но в таком случае получается, что материал «Х песни» существовал в сознании Пушкина *еще до поездки в Болдино*. Нетрудно убедиться и в том, что желание написать это произведение не оставило поэта и позднее. Во всяком случае, это подтверждает второе упоминание «Х песни», сохранившееся в пушкинских рукописях.

Находится оно на полях рукописи «Путешествия Онегина» (ПД 943. Л. 4). На этом листе Пушкин переписал (с чернового автографа из Первой Арзрумской тетради — VI, 475—476; ПД 841. Л. 119 об. — 120) 5-ю строфу той песни, которая в «болдинском плане» была названа «Странствие». Эта строфа (датированная в черновом автографе «2 октября [1829]» — VI, 476) в новой записи перечеркнута, и на полях помечено: «в Х песнь» (VI, 496). Вычеркнутая строфа выглядит следующим образом:

Наскуча или слыть Мельмотом,
Иль маской щеголять иной,
Проснулся раз он патриотом
Дождливой скучною порой.
Россия, господа, мгновенно
Ему понравилась отменно,
И решено: уж он влюблен,
Уж Русью только бредит он,
Уж он Европу ненавидит
С ее политикой сухой,
С ее развратной суетой.
Онегин едет; он увидит
Святую Русь: ее поля,
Пустыни, грады и моря.

(VI, 495—496)

Помета «в Х песнь» — рядом со стихами о Европе «с ее политикой сухой». Четвертый стих приведенной строфы «Путешествия...» первоначально указывал на конкретное место в Петербурге, где Онегин «проснулся патриотом»: «В Hôtel de Londres, что на Морской» (VI, 495). Но когда и зачем сделана эта помета?

Мы точно знаем, что в болдинском заточении у Пушкина не было ни черновой, ни белой рукописи главы «Странствие». В Болдине поэт работал лишь над отдельными строфами этой главы (ПД 166, ПД 168) — в том числе над завершающей («И берег Сороти отлогий...» — ПД 169; VI, 506), помеченной датой «18 сент[ября] Болдино. 1830». Во всяком случае, эта помета могла быть сделана или раньше, или позднее начала Болдинской осени. Скорее всего — позднее. В интересующем нас автографе приведенной строфы в тетради ПД 943, чуть ниже, на правом поле того же листа — еще одна помета, которая в «верхнем слое» читается: «Вот это вам письмо точь-в-точь» (VI, 632). Она имеет отношение к «Письму Онегина к Татьяне» (см.: VI, 180), которое Пушкин написал через год после Болдинской осени — осенью 1831 г. Не одновременно ли сделаны эти пометы?

Но тогда получается, что «Х песнь» — произведение, которое отнюдь не было безвозвратно «сожжено» 19 октября 1830 г., а продолжало существовать

в сознании и планах Пушкина и через год, когда он готовил к печати «последнюю главу».

При этом исследователи, реконструировавшие «X песнь», так и не нашли в ней места для приведенной выше зачеркнутой строфы «Путешествия...», в которой констатировалась ненависть героя романа к «сухой» европейской политике. В остальном тексте «исторической хроники» Онегин вроде бы никак не упоминается — что же конкретно Пушкин собирался перенести «в X песнь»? Несколько отмеченных стихов? Всю строфу? Несколько соседних с нею строф?

С.А. Фомичев выдвинул гипотезу, что те пять строф, которые в Первой Арзрумской тетради (VI, 473—476; ПД 841. Л. 120—121) и в перебеленном виде в ПД 943 открывали главу «Странствие» («Блажен, кто в юности был молод...»), а в окончательном тексте стали (в переработанном виде) строфами X—XIII главы восьмой, — и должны были, в «промежуточном» замысле, открывать «X песнь»: «“Проснувшись патриотом”, Онегин историческую жизнь России, наконец, заметил, осмыслил и готов, видимо, теперь к ней приобщиться. Вот после первых пяти строф теперь и должна была, вероятно, встать историческая хроника, сохранившаяся, в основном, в зашифрованных в 1830 г. в Болдине строках» [Фомичев 2005: 151]. Но предложенное затем соединение в пределах единого текста этих строф и последующей «хроники» не убеждает в справедливости высказанной гипотезы: слишком разными по стилю выглядят «соединенные» части.

Вопросы к «разгадке»

Разговор о «X песне» требует прежде всего ответа на целый ряд «детских» вопросов, которые на поверку оказываются совсем не простыми.

Первый вопрос: с какой стати Пушкин, формально завершивший 26 сентября 1830 г. «Евгения Онегина» в «девяти песнях», задумался еще над какой-то «десятой»?

В.В. Набоков видел в этом порыве общее ощущение неудовлетворенности художника от того, что его творение, формально завершенное, производит ощущение «незаконченного», — и даже предварил разговор о «X песне» поэтическим пассажем:

«Когда мы задумываемся о судьбе творения писателя за горизонтом не оконченного им романа, наше воображение и наши предположения движимы двумя чувствами. Герой стал нам так близок, что мы не в силах позволить ему уйти, не оставив адреса, ибо автор посвятил нас в такое множество рецептов своей кухни, что мы невольно пытаемся вообразить, как бы мы поступили, предложи он нам дописать роман за него.

“Гамлет” был закончен не только потому, что принц Датский умер, но и потому, что умерли все те, кого мог тревожить его призрак. “Госпожа Бовари” была закончена не только потому, что Эмма покончила с собой, но и потому, что Омэ получил наконец свой орден. “Улисс” был закончен потому, что все уснули (хотя хорошему читателю интересно, где же проведет остаток ночи Стивен). “Анна Каренина” была закончена не только потому, что Анну раздавил товарный поезд, но и потому, что Лёвин нашел своего Бога. Но “Онегин” закончен не был.

Заметил Байрон капитану Медуну
(То было в Пизе, в двадцать первом, в октябре):
“Жуан, бедняга, угодит под гильотину
Во Франции... Уж угодил...”
А наш О. Е.?»

[Набоков 1998: 638]

Но как это совмещается с неоднократно выраженной уверенностью Пушкина, что его роман в стихах *закончен*, несмотря на то что его герой «жив и не женат»? «Задача романиста, — замечает Я.Л. Левкович, — установить то брожение мысли и ту жизнь чувств современного человека, в которых воплощены наиболее характерные черты времени. Психологическое раскрытие образа диктовало развитие сюжета. Этим принципом руководствовался и сам Пушкин в “Евгении Онегине”. Роман мог быть оборван на любой точке сюжетного развития, как только раскрытие образа было исчерпано» [Левкович 1974: 274].

Необходимость «Х песни» ярче всего определялась в том случае, когда для исследователя открывалась задача представить «декабристское» будущее Онегина: «Кто же виноват в несчастье и Онегина и Татьяны? Разумеется, тот уклад общества, который искажил духовную природу Онегина <...> Вопрос “кто виноват?” решает и сюжетную судьбу Онегина, несчастье довершает его воспитание. Он может выйти на площадь четырнадцатого декабря, выйти против того уклада, который отнял у него его любовь, отравив еще в юности его собственную душу, против того общества, которое сделало его убийцей, которое принесло великое горе его Татьяне. Таким образом, *неосуществленное заключение романа о том, что Онегин погибнет в восстании, закономерно вытекает из всего смысла книги, из всего развития ее сюжета и идеи*» [Гуковский 1957: 274].

Но приводя героя «на площадь четырнадцатого декабря», автор должен был сознавать, что это невозможно было бы напечатать. Поэтому делается предположение, что Пушкин «некоторое время *предполагал “для себя”* как-то иначе закончить произведение, осознавая, что в печать этот эпилог пройти не сможет» [Фомичев 2005: 145]. Иными словами — писал, что называется, «в стол», рассчитывая на будущие времена...

Но что именно Пушкин хотел высказать *для себя* — чего мы не знаем из тех его высказываний, которые предназначались *для других*? Во всяком случае, в сохранившемся материале «Х песни» мы не обнаруживаем ничего принципиально нового.

Второй вопрос: почему этот «эпилог для себя» был через короткое время уничтожен? — в том же болдинском уединении, да еще в «знаковый» для поэта «день Лицея»? Ведь 19 октября 1830 года — единственная точная дата творческой истории «Х песни», уничтоженной именно в этот день.

Кажется, ответ на этот вопрос предельно прост и обозначен уже в комментарии Н.Л. Бродского: поэт опасался, «что отрывки из десятой главы могут попасть в жандармские руки» [Бродский 1957: 365]. Комментатор так и назвал часть своей книги: «Глава X (сожженная)», предварив этой констатацией знаменитую фразу булгаковского Воланда: «Рукописи не горят».

С.А. Фомичев объяснил это «сожжение» бытовыми условиями Болдинской осени 1830 г.: «В конце октября Пушкин предпринимает попытку вырваться из заблокированного холерными карантинами Болдина. По прошлогоднему

своему кавказскому опыту он помнил, что все вещи и бумаги у путешественника, задержанного в карантине, отбирались для обкуривания. Опасную рукопись поэтому в дорогу брать не следовало. Она была уничтожена и заменена шифрованной записью...» [Фомичев 2005: 151].

Действительно, среди жандармских офицеров попадались грамотные люди, которые могли заинтересоваться рукописью о «Владыке слабом и лукавом...». Но значит ли это, что в несохранившихся «продолжениях» опасных строф были такие характеристики, которые заставили поэта убояться возможных доносов и уничтожить только что написанный «эпилог для себя». Кажется, такой поступок — не в характере Пушкина. Одно дело — уничтожить готовую рукопись «в порыве недовольства», и совсем другое — после долгого и сознательного «раздумья».

Третий вопрос: зачем Пушкину понадобилось «сожженную» главу — зашифровывать? Когда и как эта «шифровка» осуществлялась?

Б.В. Томашевский, детально исследовавший автограф Пушкина с шифрованной записью «Х песни» (ПД 170), обратил внимание на специфическую «особенность шифровки: почерк в каждом куске аналогичных стихов одинаков и меняется лишь при переходе от стихов одного положения в строфе к стихам другого положения. Можно поэтому утверждать, что Пушкин выписывал стихи не в порядке их естественной последовательности, а заполнял свою криптограмму так: сперва выписал все 16 первых стихов, затем (вероятно, в другой раз) выписал 16 вторых стихов. Третьи и четвертые стихи вписаны, по-видимому, в один прием: они записаны в одну колонку, без перерыва и одним почерком». Из этого следует вывод: «Подобный порядок шифровки совершенно исключает возможность записи наизусть. Перед Пушкиным, конечно, лежала перебеленная рукопись шифруемых строф» [Томашевский 1934: 394–395, 420].

То есть создание криптограммы потребовало от Пушкина значительного внимания и — не очень свойственной ему — усидчивости. И все это — перед тем, как бросить в огонь «перебеленную рукопись», которая к тому же, по предположению текстолога, представляла собою «сшитые от руки тетрадки в восьмушку писчего листа», каждая из которых вмещала ровно 16 строф.

В.В. Набоков в своем комментарии оспорил это наблюдение и предложил собственную версию «шифровки»: «Вероятно, Томашевский просто не пытался повторить процедуру. Любой человек с нормальной вербальной памятью в состоянии удержать в уме семнадцать строф (238 стихов). Я проэкспериментировал с теми отрывками из ЕО, которые помню наизусть. Первые и вторые строки, как и целиком начальные четверостишия с их некоторой автономностью, сложности не представляют; начиная с пятых строк внимание становится вялым, накапливаются ошибки. Мне представляется, что Пушкин сел шифровать текст не до того, как сжег все дописанные строфы «десятой главы» (19 октября 1830 г.), а вскоре после того, как читал их наизусть Александру Тургеневу (в начале декабря 1831 г.), то есть тогда, когда засомневался, что сможет сохранить их в памяти. И действительно, когда он принялся пропитывать “десятую главу” мумифицирующим шифром, середины строф — самая уязвимая часть — могли уже вспоминаться нечетко. В нескольких случаях, когда главу цитируют слушавшие ее, возникают варианты; этот странный факт заставляет предположить, что Пушкин то тут, то там по ходу живого чтения подменял забытые слова. И наконец, я считаю, что только отсутствие перед

глазами письменного текста способно объяснить пушкинские ошибки» [Набоков 1998: 674].

Кажется, наблюдение Набокова психологически более верно: поэт вряд ли бы стал предварительно «зашифровывать» в Болдине ту главу своего сочинения, которую он к тому же перебелил, — с тем, чтобы не «в порыве страсти», а вполне обдуманно и хладнокровно сжечь белой автограф. Наконец, вернувшись из Болдина, поэт благополучно читал приятелям фрагменты из «Х песни» и вряд ли при этом заглядывал в «шифровку».

А.И. Тургенев, любивший Пушкина и видевший в нем «сокровище таланта, наблюдений и начитанности о России», был активным слушателем еще не напечатанных стихотворений поэта. После гибели Пушкина в письме к своему двоюродному брату И.С. Аржевитинову от 30 января 1837 г. Тургенев, например, сообщал, что «прочел он мне наизусть много стихов, коих я не знал, ибо они не были напечатаны» [Тургенев 1903: 144]. При этом Пушкин демонстрировал удивительную память на стихи, давно сочиненные.

Фрагменты «Х песни» Пушкин читал Тургеневу в декабре 1831 г., при встрече в Москве. В письме к брату Николаю (политическому эмигранту, жившему во Франции) из Мюнхена от 11 августа 1832 г. А.И. Тургенев вспомнил об этом чтении: «Есть тебе и еще несколько бессмертных строк о тебе. Александр Пушкин не мог издать одной части своего Онегина, где он описывает путешествие его по России, возмущение 1825 года и упоминает, между прочим, и о тебе». Далее цитируется шесть стихов из 15-й строфы («Одну Россию в мире видя...» и след. — VI, 524), в которых иронически описывался «хромой Тургенев», — и дается оценка целого: «В этой части у него есть прелестные характеристики русских и России, но она останется надолго под спудом. Он читал мне в Москве только отрывки» [Тургеневы 1913: 16].

Николай Тургенев отвечал из Парижа 20 августа сердитым замечанием: «Сообщаемые вами стихи о мне Пушкина заставили меня пожать плечами. Судьи, меня и других осудившие, делали свое дело: дело варваров, лишенных всякого света гражданственности, цивилизации. Это в натуре вещей. Но вот являются другие судьи. Можно иметь талант для поэзии, много ума, воображения и при всем том быть варваром. А Пушкин и все русские конечно варвары. <...> Если те, кои были несчастливее меня и погибли, не имели лучших прав на цивилизацию, нежели Пушкин, то они приобрели иные права пожертвованиями и страданиями, кои и их ставят выше суждений их соотечественников» [Тургеневы 1913: 17].

В приведенном обмене репликами братьев Тургеневых отметим два важных момента:

— В конце 1831 г. (когда Пушкин уже задумался об изменении «болдинского плана» «Онегина» и исключении главы «Странствие» из основного текста романа в стихах) Александр Тургенев воспринял (вероятно, с подачи Пушкина) фрагмент «Х песни» как отрывок из «путешествия» героя романа по России, ценный именно своими «прелестными характеристиками русских и России».

— Николай Тургенев, который, по предположению брата, должен бы был «умилиться» неожиданным поэтическим упоминанием собственной персоны и «бессмертными строками» о собственных проектах крестьянской реформы, — неожиданно обиделся на «варварство» Пушкина (ср. реплику из следующего письма: «Много бы пришлось говорить о достоинстве поэта, которое Вы приписываете Пушкину и которое он сам себе приписывает. Это бы далеко завело.

Байрон был несомненно поэт, но и не в его правилах и не в его привычках было валяться в грязи» [Тургеневы 1913: 19]).

Гипотеза Ю.М. Лотмана

Странная реакция декабриста Н.И. Тургенева на поэтическую характеристику его личности стала основой доклада Ю.М. Лотмана «О композиционной функции “десятой главы” “Евгения Онегина”» (1987). Доклад этот (дошедший до нас лишь в форме тезисов) в какой-то степени развивал те идеи, которые были высказаны в ранее созданном исследователем комментарии к пушкинскому роману.

Уже в комментарии к роману исследователь отметил, что «в обширной литературе по десятой главе *нет ни одного исследования, посвященного ее стилю, как нет и убедительных реконструкций целостного авторского замысла*». И далее: «Такое положение не случайно. Стилистический анализ десятой главы чрезвычайно затруднен, во-первых, поскольку стилистическое звучание частей текста существенным образом зависит от смысла целого, а целое в данном случае нам неизвестно. Во-вторых, стилистическое звучание строф *ЕО*, как правило, образуется за счет столкновения первых стихов строфы, которые задают ее тему, и «разработки» этой темы в последующих стихах. Однако известный нам текст дефектен: в нем, как правило, последние десять стихов отсутствуют. Таким образом, смысло-стилистическая “игра” в строфах десятой главы оказалась “стертой”. В результате, если обычный текст *ЕО* изобилует цитатами, ссылками, пересечениями интонаций и игрой точек зрения, то десятая глава представлена дошедшими до нас отрывками, выдержанными в одном и том же едином интонационном ключе» [Лотман 1980: 413].

В новом докладе ученый рассматривал (на основании тех же немногочисленных материалов) именно особенности *поэтики* «X песни» и определял ее композиционное место в замысле романа в стихах. Обратив внимание в переписке братьев Тургеневых на то болезненное впечатление, которое произвели стихи Пушкина на представленного в них декабриста Николая, Лотман соотнес наблюдение о том, что в «X песне» *«есть прелестные характеристики Русских и России»*, с заглавием позднейших мемуаров Н.И. Тургенева «Россия и Русские» («La Russie et les Russes», 1847). Одной из задач этой книги было желание представить в смягченном виде деятельность тайных обществ, члены которых томились еще в то время в Сибири. В первом томе книги была помещена «оправдательная записка», похожая на речь адвоката, который опровергал обвинения, выдвинутые декабристам в «Донесении следственной комиссии».

Пушкин в своей характеристике Николая Тургенева был предельно точен. Уже начало ее («Одну Россию в мире видя...»), рисовавшее фигуру «декабриста-русофила», было, как подметил В.С. Листов, прямой цитатой из известной Пушкину статьи Тургенева «От издателей» (1819), предназначавшейся для неосуществленного журнала «Россиянин XIX века» (в который юноша Пушкин был приглашен сотрудничать): «Добрый смысл русского народа, так сказать, инстинкт величия, спасавший наше отечество в эпохи бедствий и разрушения, никогда не оставит Россию, будет ей сопутствовать и направлять ее на поприще гражданственности. *Есть одна только Россия в мире*; и она не должна иметь себе равной, — сказал Петр Первый» [Листов 2000: 107].

Но эта точность только усиливала раздражение декабриста. Его причина, «бесспорно, заключается в ускользающем и от людей типа Александра Ивановича Тургенева, и, уж тем более, от наших современников, но болезненно почувствованном Н.И. Тургеневым *налете иронии*. Уже фраза: “Предвидел в сей толпе дворян / Освободителей крестьян” — задевала больное место движения и указывала на утопичность его планов» [Лотман 1987: 5].

Действительно, эти «забавы взрослых шалунов» предстают в единственной полностью сохранившейся «онегинской строфе» (XV), входящей в «X песнь», не с «оправдательными» или «смягченными» характеристиками; они преисполнены язвительной иронии:

Друг Марса, Вакха и Венеры
 Им резко Лун<ин> предлагал
 Свои решительные меры
 И вдохновенно бормотал
 Читал сво<и> Нозли Пу<шкин>
 Мела<нхолический> Як<ушкин>
 Казалось молча обнажал
 Цареубийственный кинжал
 Одну Росси<ю> в мире видя
 Лаская в ней свой идеал
 Хромой Т<ургенев> им внимал
 И слово: рабс<тво> ненавидя
 Предвидел в сей толпе дворян
 Освободителей крест<ьян>.

(VI, 524)

«Когда писалась X глава, — отмечает Лотман, — Лунину было за сорок лет, к давнишней славе бретёра и повесы давно уже прибавился ореол героической личности, мыслителя, каторжника с гордо поднятой головой. Достаточно без предубеждений сопоставить с этим образом фигуру вдохновенно бормочущего “друга Марса, Вакха и Венеры”, чтобы почувствовать иронию и близорукость такого взгляда. Да и меланхолически обнажаемый кинжал, и еще в соседстве с пушкинским чтением нозлей, выглядел не очень героически и совсем не столь уж опасно для тиранов» [Лотман 1987: 5].

Если представить в целом ту ситуацию, которая нарисована в XV строфе «десятой главы», где на собрании «взрослых шалунов» сначала Лунин предлагает какие-то «решительные меры», потом Пушкин читает «свои нозли», а затем Якушкин обнажает «цареубийственный кинжал», то можно согласиться с В.В. Набоковым: «Здесь, как и везде, причастность Пушкина к декабризму — лишь стилизация» [Набоков 1998: 661].

Кроме того, в этой строфе намеренно приводятся самые «романтические» из ранних декабристских замыслов: «обреченный отряд» Лунина или предложение Якушкина, вооружившись парой пистолетов, из одного застрелить царя, из другого — себя. Именно эти «забавы» муссировались в слухах и даже попали в правительственные сообщения. И упоминание их вполне могло в подобном «сниженном ключе» существовать и в не «потаенном» литературном тексте. Те же «предвидения» Н.И. Тургенева — не что иное, как стремление к мирной «европеизации» России и мирному уничтожению позорного рабства крестьян;

к этому стремился всякий просвещенный и благонамеренный человек. Пушкинские оценки не задевали ни благородства, ни добрых намерений декабристов — но и не могли выглядеть очень уж «крамольно» в глазах властей.

Ю.М. Лотман относит к семантическим «странностям» «Х песни» и то, что «события 1812 г. даны в каком-то сниженном ключе, а упоминание “Русского Бога” как одной из возможных причин победы после известных стихов Вяземского звучало, по меньшей мере, двусмысленно», и то, что героико-патетические интонации строк о Наполеоне оказываются не очень уместны на фоне оценок «нас», руководимых «слабым и лукавым» владыкой.

На фоне этих наблюдений высказывается гипотеза, что «Х песнь» «по своей композиционной функции может быть сопоставлена с “Альбомом Онегина” и *представляет собой текст, написанный от лица героя романа*». Это предположение поддерживается, например, тем фактом, что именно в «Х песни» «единственный раз в романе Пушкин упомянут в третьем лице по фамилии, что выглядело бы весьма странно в авторском повествовании» [Лотман 1987: 6].

Отметим, что подобное представление «биографического» Пушкина, читающего перед конкретными людьми конкретные произведения, больше не встречается не только в «Евгении Онегине», но и в остальном поэтическом наследии Пушкина. Правда, С.А. Фомичев, не согласившийся с приведенным наблюдением Лотмана (это лишь «идентичность образа Автора — и самого поэта» [Фомичев 2005: 165]), привел «отстраненное» представление Пушкина в «Послании цензору» (1822):

Радищев, рабства враг, цензуры избежал,
И Пушкина стихи в печати не бывали;
Что нужды? их и так иные прочитали.
(II, 269)

Но пример явно некорректен: уже давно замечено, что в этом случае поэт разумеет В.Л. Пушкина-дядю, автора неподцензурной, но широко известной читающей публике поэмы «Опасный сосед» (1811). В «Х песни» Пушкин (автор) становится тем, о котором говорит некто. Этим «некто» может выступать только главный герой романа — Евгений Онегин.

Гипотезу о том, что «Х песнь» могла представлять собою текст «от лица условного рассказчика», Ю.М. Лотман высказывал еще в комментарии (см.: [Лотман 1980: 414—415]), но в позднейшем докладе она подкреплялась серьезным историко-литературным обоснованием: «Пушкин, усвоив вальтерскоттовскую манеру показывать исторические события глазами лиц, не понимающих их подлинного смысла и масштаба или понимающего их иначе, чем автор, неизменно пытался использовать этот прием не только как средство исторического реализма, но и как удобную возможность обойти цензуру. Так, в обоих замыслах, посвященных изображению декабризма, — “Записках молодого человека” (так называемой “Повести о поручике Черниговского полка”) и “Русском Пеламе” — он прибегал к словесной маске рассказчика, пряча свое лицо за фигурой условного повествователя. Такое построение текста характерно и для “Повестей Белкина”, “Истории села Горюхина”, “Капитанской дочки”. Нет ничего запрещающего предположить подобное построение и для X главы. Особенности Онегина, отличающие его от Пушкина, хорошо просматриваются

в характере оценок и тоне повествования X гл., хотя фрагментарный характер дошедшего до нас текста делает такое предположение одним из возможных. Вставной текст должен был найти свое место в первоначальном «большом» сюжетном плане романа. Когда этот план отпал и «Евгений Онегин» оказался законченным в сильно сокращенном объеме, необходимость такого обширного вставного текста отпала» [Лотман 1987: 7].

Явление альбома

Приведенная гипотеза Ю.М. Лотмана представляется нам убедительной — и прежде всего в психологическом отношении.

Вернемся к «болдинской» ситуации конца сентября 1830 г. Поэт неожиданно завершил работу над своим «трудом многолетним», представив его четкую «трехчастную» и «девятисепенную» конструкцию. И — испытал не только «непонятную грусть» (III, 230), но и естественную неудовлетворенность.

С одной стороны, Пушкин принял осмысленное и принципиальное решение оборвать сюжетное развитие романа, не доводя его до «канонического» завершения, и, отказавшись от традиционных форм композиции, пришел к эстетическому открытию: завершить повествование вместе с исчерпанностью раскрытия образа героя. С другой стороны — что-то в этом герое, именем которого назван роман, осталось все-таки не раскрытым.

Пушкин ощутил, что в романе недостает именно «объективно-личностного» взгляда на Онегина, его «самораскрытия», чего-то подобного «Письму Татьяны» из третьей главы — «письмо, где сердце говорит» (VI, 174). Этот документ, представленный как «неполный, слабый перевод» с замечательного французского «подлинника», оказывается, по существу, «“переводом” глубокой реальности, “сердца” Татьяны» [Бочаров 1974: 78]. Существование этой «глубокой реальности» собственного сердца Татьяны и сама не представляет себе. Поэтому и письмо ее противоречиво и алогично: его содержание попросту не переводится на язык формальной логики. В формуле «Письмо, где сердце говорит...» обращают внимание на субъект: *сердце*. Но не менее показателен и предикат: *говорит*. Как известно, *сердце* — даже и в его «поэтическом» осмыслении — не обладает способностью внушать разуму звуки: оно влияет исключительно на человеческие *чувства* и оперирует только ими.

В этом смысле показательно, что в письме Татьяны нет ни фразы «я вас люблю», ни даже слова *люблю* — и тем не менее перед нами «в любви признание». И иного смысла, кроме откровенно любовного, оно не несет. Речь даже идет о чувстве большем, чем любовь: о «свыше» заданной «предназначенности» людей одной другому («Я знаю: ты мне послан Богом!..»). Этот «заветный» документ «от лица» Татьяны представлял образ героини полнее, чем все последующие ее поступки.

Если бы в третьей главе Онегина вместо письма Татьяны было лишь сообщено «от автора», что Татьяна написала и послала «необдуманное письмо» «для милого героя», в котором «любовь невинной девы дышет» (VI, 61), то читатель отнесся бы к ее поступку лишь как к «умильному вздоху» — «и увлекательному и вредному» (VI, 65), — не более того. Ничего подобного тому чувству, которое мы испытываем, ознакомившись с текстом письма, мы бы не ощутили.

В «болдинской» редакции последней (девятой) главы романа письма Онегина к Татьяне *не было*: было лишь указание на существование этого письма (равно как «второго, третьего», на которые Онегин тщетно ждал «ответа день и ночь» — VI, 632). Но без этого письма влюбленность Онегина в замужнюю Татьяну выглядела элементарным светским волокитством, вполне заслуживавшим ответной «отповеди», завершавшейся однозначным «приговором» Татьяны:

Подите... полно — Я молчу —
Я вас и видеть не хочу!

(VI, 635)

«Письмо Онегина к Татьяне», написанное через год после завершения главы, также перемещает акценты восприятия героя. Достигается это прежде всего самым фактом выступления *от своего лица*, включающего особенную прелесть «неправильностей», как, например, известное нарушение бытовой антиномии «утро» — «вечер»: «Я *утром* должен быть уверен, / Что с вами *днем* увижусь я» (VI, 181) — Онегин настолько влюблен, что не способен ждать до «вечера»!

Ничего подобного в отношении героя романа в «болдинском» тексте произведения не было. Это, между прочим, противоречило романному «началу»: «Евгений Онегин», как мы помним, начинается почти «прямой речью» племянника, который готов ради грядущего наследства «на вздохи, скуку и обман» («Мой дядя самых честных правил...» и т.д.). Но этот образчик «невысказанной речи» («Так думал молодой повеса...») оказывается практически единственным в романе: увлеченный новыми формами повествования, автор не повторил этот прием.

Между тем, подобный образец «объективно-личностного» взгляда на героя к сентябрю 1830 г. уже существовал. Это так называемый «Альбом Онегина», над которым Пушкин работал весной (между 19 февраля и 5 апреля) 1828 г. (см.: [Иезуитова 1989: 20]) Этот «Альбом...» возник поначалу как частный сюжетный ход в романном действии и предназначался для главы седьмой. Попавши в «молчаливый кабинет» уехавшего «странствовать» героя, влюбленная в него Татьяна сначала приглядывается к книгам:

И вдруг открылся между их
Альбом — и чтенью предалася
Татьяна жадною душой —
И ей открылся мир мной.

(VI, 613)

Открытие интимного альбома Онегина было, в глазах автора, лишь частным сюжетным мотивом седьмой главы: Татьяна узнает своего героя («уж не *пародия* ли он?»), исходя из его «альбомных» замечаний. По зрелом размышлении Пушкин отказался от этого мотива и ограничился тем, что Татьяна изучает книги из библиотеки Онегина («Но показался выбор их / Ей странен...») и маргинальные пометы в них. Кажется, отказ от альбома произошел по нескольким причинам.

«Выкинув этот эпизод и отняв у Татьяны петербургский дневник Онегина, — замечает Набоков, — Пушкин, несомненно, проявил хороший вкус и из-

бавил Татьяну от бесстыдного любопытства, вряд ли совместимого с ее характером. Ибо между чтением частного письма, нечаянно забытого человеком, одолжившим вам книгу, и чтением схолий на полях ее, приоткрывающих характер владельца, лежит пропасть громадного размера» [Набоков 1998: 504]. И.Л. Альми объясняет исключение альбома более изящно: «Дневник Онегина был готов, но автор не сумел увидеть над ним свою “милую Татьяну”. <...> Хотя в бытовом плане чтение бумаг отсутствующего факт вполне вероятный (а находка рукописи — мотив, освященный давней традицией), высокой героине поступок такого рода явно не с руки. В нем не только мало чести, — в нем нет заслуги» [Альми 1998: 70]. Кроме того, эти «красноречивые страницы» были такого рода, что не украшали и Онегина. Наконец, при изучении этого альбома внимание читателя переключалось на Онегина — автору же в данном случае нужно было продолжать тему Татьяны.

Поэтому Пушкин, прописавший в черновой рукописи (ПД 838. Л. 8 об. — 11; VI, 430—437) основные онегинские высказывания из «Альбома...», решил (уже осенью 1828 г., в Малинниках) отказаться от его введения. Но при этом, уже отказавшись от первоначального мотива, почему-то решил (между 27 октября и 7 ноября — см.: [Иезуитова 1989: 20]) «перебелить» и систематизировать для себя именно эти альбомные записи. Сохранилась так называемая «записная книжка» (ПД 840), которая открывалась именно перебеленным «Альбомом Онегина». Из всей седьмой главы Пушкин сохранил здесь только ее «альбомную» часть. Он отобрал из прежнего черновика, систематизировал и пронумеровал лишь 11 высказываний своего героя (Л. 3—7 об.). Все они точно подобраны одно к другому. Повествование открывается внешним описанием самого альбома (в беловом автографе — зачеркнутым):

Опрятно по краям окован
 Позолоченным серебром,
 Он был исписан, изрисован
 Рукой Онегина кругом.
 Меж непонятного маранья
 Мелькали мысли, замечанья>,
 Портреты, числа, имена
 Да буквы, тайны письма,
 Отрывки, письма черновые,
 И, словом, искренний журнал,
 В который душу изливал
 Онегин в дни свои молодые,
 Дневник мечтаний и проказ.
 Кой-что я выпишу для вас.

(VI, 613—614)

Давно замечено, что внешний вид описанного альбома напоминает внешний вид «рабочих тетрадей» самого Пушкина, в которых сохранились его черновые рукописи: «Пушкин любил работать в больших тетрадях. Здесь был необходимый простор для его замыслов и можно было свободно переходить от одного произведения к другому, возвращаться вновь и вновь к строкам, перечеркнутым и без того множество раз. Когда работа не шла, на странице начинали тесниться рисунки, нередко возникали целые графические сюиты, подчинен-

ные ритму причудливых ассоциаций. Когда совершалось какое-нибудь значительное событие, дата его тоже заносилась в тетрадь, — рядом подчас оставалась краткая запись, до конца понятная одному поэту. Такая помета иногда разрасталась в развернутую дневниковую запись, да и черновики особенно ответственных (как деловых, так и личных) писем Пушкин нередко набрасывал, сохраняя их на память, также в рабочих тетрадях» [Лихачев, Фомичев 1995: 6].

Пушкин назвал эту рабочую тетрадь «альбомом», то есть собранием разнородных записей, принадлежащих или адресованных его владельцу. При этом в «Альбоме Онегина» нет ни одной чужой записи, все они сделаны самим владельцем. Кроме того, Пушкин называет альбом «дневником» и «журналом». В.Б. Сандомирская, описывая рабочую тетрадь ПД 838 (в которой записана черновая редакция «Альбома...»), отметила, что пушкинские записи в ней постепенно «приобретают характер дневника»: «...отражением событий и впечатлений жизни являются не только вписанные сюда лирические произведения, но и многообразные пометы на полях — даты, имена, рисунки и портреты, колонки цифр, отдельные слова» [Сандомирская 1982: 242]. И «Альбом Онегина» как будто совмещает в себе и функцию дневника, и функцию своеобразной «записной книжки» героя, наделенного даром острой наблюдательности. Записи в «Альбоме» имеют свободную форму, они связаны между собою не последовательностью происходящих событий, а причудливой и капризной логикой размышлений и настроений Онегина.

В описании внешнего вида «Альбома Онегина» перечислены почти все атрибуты творческого процесса его автора: записанные наспех «мысли, замечанья», записи дневникового характера с хронологическими пометами («шестого», «вечор» и т.д.), загадочные цифры, буквенные обозначения упоминаемых в «Альбоме» лиц (возможно, имена реальных представителей столичной знати). По замыслу поэта, «Альбом» должен изнутри раскрыть характер героя, очерченный в общих контурах уже в первой главе («Хандра»), объяснить причины этой «хандры», приподнять завесу над странными поступками героя, личности одаренной, незаурядной и духовно богатой, тонкого наблюдателя нравов той среды, из которой он вышел и которую нравственно перерос (см.: [Соловей 1977: 109—111]).

Наконец, уже по внешнему виду «Альбом Онегина» может быть уподоблен реальному «Дневнику Пушкина 1833—1835 гг.» (ПД 843) — шикарней, «парадной» книге, заключенной «в переплет с замочком — нечто вроде запирающегося портфеля» [Якубович 1934: 25—26]. Ср. в черновом описании «Альбома...»: «В сафьяне по краям закован, / Сомкнут серебряным замком...» (VI, 430).

О семантике «Альбома Онегина»

С помощью интимного дневника героя романа Пушкин предполагал ввести читателя в его подлинный внутренний мир, представить самобытность, сложность и богатство его натуры. С одной стороны, «Альбом Онегина» представляет острокритический вариант трактовки образа Онегина, раскрывающий его связь, а не конфликт со средой и эпохой и поверхностный эгоизм. Для альбома показательны тривиальные записи светских сплетен или «картинок», которые демонстрируют разве что эпиграмматическое мастерство героя, тонкого наблюдателя окружающей его ничтожной среды. Отметим, что в «черновой»

редакции «Альбома...» подобных эпиграмм и каламбуров гораздо больше, чем в белой:

Я не люблю княжны S. L.
[Ее невольное кокетство]
Она взяла себе за [цель]
Короче было б взять за средство.

(VI, 432)

В «белой» редакции такого рода шаржей и сатирических зарисовок гораздо меньше. В центре оказываются серьезные, почти трагические размышления отверженного «светом» эгоиста. Его неприятие «света» отражается уже не в эпиграммах, а в раздумьях над тем, как его воспринимают окружающие, — и чем можно объяснить такое восприятие. «Выписанные» автором «альбомные» записи открываются следующим пассажем:

Меня не любят и клеветуют,
В круту мужчин несносен я,
Девчонки предо мной трепещут,
Косятся дамы на меня.
За что? — за то, что разговоры
Принять мы рады за дела,
Что вздорным людям важны вздоры,
Что Глупость ветрена и зла,
Что пылких душ неосторожность
Самолубивую ничтожность
Иль оскорбляет, иль смешит —
Что ум, любя простор — теснит.

(VI, 614)

Последняя цитата открывает умного и самостоятельного мыслителя. Источником ее является апокрифическая фраза, сказанная деятелем петровских времен А.В. Кикиным, — фраза, произнесенная в критическую минуту самодержавному государю его подданным: «Ум любит простор, а от тебя ему было тесно». Эту фразу онегинского альбома Пушкин потом повторит от своего имени в восьмой главе романа, характеризующей и оценивающей героя от лица автора (строфа IX; VI, 169). В.С. Листов заметил, что в данном случае эта деталь свидетельствует об эволюции Онегина: «Если в первой главе свет снисходительно решает: “умен и очень мил” (VI, 7), то теперь онегинский ум уже не так безобиден. Потому-то общество откликается нелюбовью и клеветой. Тем самым Пушкин акцентирует здесь не только на том, как среда одолевала героя, но и на том, как Онегин “теснил” общество, как он был опасен для света» [Листов 2000: 96].

Ю.М. Лотман отметил связь текстов «Альбома Онегина» и непосредственных лирических высказываний Пушкина: «...и не спорь с глупцом» (VI, 614) — «И не оспаривай глупца» (III, 424); «Цветок полей, листок дубрав / В ручье Кавказском каменеет...» (VI, 615) — «...Так легкой лист дубрав / В ключах кавказских каменеет (II, 266); «Мороз и солнце! чудный день...» (VI, 616) — «Мороз и солнце; день чудесный» (III, 183) [Лотман 1980: 316]. Но Пушкин, переводя суждения Онегина четырехстопными ямбами, все-таки отделяет его от

себя даже и в форме высказываний: ни одно из них в «Альбоме...» не написано «онегинской строфой».

Сквозной лирический сюжет, скрепляющий «Альбом Онегина», — история любви героя романа к некоей Р. С. Впрочем, опять-таки неясно: то ли речь о любви, то ли просто эпизод «науки страсти нежной». С одной стороны, Онегин умеет поэтично и искренне описывать собственное увлечение — с другой, это увлечение — не более, чем светская интрижка с замужней женщиной, ничем не кончающаяся. Приведем эти записи целиком:

5

Шестого был у В. на бале.
Довольно пусто было в зале;
Р. С. как ангел хороша:
Какая вольность в обхожденье,
В улыбке, в томном глаз движенье.
Какая нега и душа!
[Она сказала *nota bene*.
Что завтра едет к Селимене].

6

Вечор сказала мне Р. С.:
Давно желала я вас видеть.
Зачем? — мне говорили все,
Что я вас буду ненавидеть.
За что? за резкий разговор,
За легкомысленное мненье
О всем; за колкое презренье
Ко всем; однако ж это вздор.
Вы надо мной смеяться властны,
Но вы совсем не так опасны;
И знали ль вы до сей поры,
Что просто — очень вы добры?

Через несколько записей — продолжение того же онегинского «романа»:

9

[Вчера у В.], оставя пир,
Р. С. летела как зефир,
Не внемля жалобам и пеням,
А мы по лаковым ступеням
Летели шумною толпой
За Одалиской молодой.
Последний звук последней речи
Я от нее поймать успел,
Я черным соболем одел
Ее блистающие плечи,
На кудри милой головы
Я шаль зеленую накинул,
Я пред Венерою Невы
Толпу влюбленную раздвинул.

10

- - - я вас люблю etc.

(VI, 615—617)

Десятую запись «Альбома...» М.Л. Гофман [Гофман 1922: 181—182] посчитал зашифрованной отсылкой к «пропущенной» строфе, предназначенной для третьей главы и зачеркнутой в беловой рукописи, — уж очень «по-онегински» она звучит:

Но вы, кокетки записные,
Я вас люблю — хоть это грех
Улыбки, ласки заказные
Вы расточаете для всех
Ко всем стремите взор приятный
Кому слова невероятны
Того уверит поцалуй
Кто хочет — волен: торжествуй
Я прежде сам бывал доволен
Единым взором ваших глаз
Теперь лишь уважаю вас
Но холодной опытностью болен
И сам готов я вам помочь
Но ем за двух и сплю всю ночь.

(VI, 581)

Получается, что речь идет не о романтической любви, а о простом увлечении человека, который готов похвалиться своей «холодной опытностью». Ироническим завершением онегинского «романа», его «последней точкой» становится «представление» глупого мужа «кокетки записной». Оно и завершает беловой текст «Альбома Онегина»:

11

Сегодня был я ей представлен,
Глядел на мужа с полчасца;
[Он важен], красит волоса,
Он чином от ума избавлен.

(VI, 615—617)

Такого рода интимный «альбом», конечно же, приоткрывал личность героя пушкинского романа, но не мог характеризовать его вполне. В собранных (и сохраненных автором) записях отсутствовало главное — общественное лицо Онегина, которое непременно отражается и в «альбомном» творчестве. Ведь Онегин — образованный русский человек — что называется, «не всегда же мог / *Beef-steaks* и страсбургский пирог / Шампанской обливать бутылкой», сидеть на скучных театральных представлениях, танцевать на балах, ловить прелести «науки страсти нежной»? Он, по указанию автора, интересовался и политической экономией («читал Адама Смита»), и историей («племен минувших договоров»), и текущей политикой. С кем он дружил? С кем и о чем спорил и «размышлял»? Что читал — и как оценивал прочитанное? Как относился к текущей политике правительства? И так далее.

Ничего этого в «Альбоме Онегина» нет, а должно быть и *не могло не быть*. Автор подчеркнул: он выписал из «замечаний» героя лишь «кой-что». А отбор — связан не только с цензурой, но и с «романной» ситуацией: влюбленной в героя Татьяне важнее как раз движение его «страстей», чем что-либо другое.

Но стоит представить этот «Альбом...» в финале романа в стихах, в качестве «документального» дополнения к целому, и исходная «неполнота» зафиксированных «мыслей, замечаний» сразу же бросается в глаза.

«X песнь» и Николай I

О.Н. Смирнова, дочь А.О. Смирновой-Россет, решила, что инициалы в «Альбоме Онегина» скрывают реальных лиц светских салонов пушкинского времени. Разгадывая инициалы, она уверенно предположила, что хозяйка салона В. — это Воронцова, а R. C. — это, конечно же, ее мать, Rosset (см.: [Кошелев 2011: 91—97]). В наше время предположение дочери (как будто не имеющее под собой оснований) было поддержано Р.В. Иезуитовой [Иезуитова 1989: 28—31]. При этом А.О. Смирнова-Россет оказывается важной для нашего сюжета в связи с другим эпизодом ее общения с Пушкиным.

В комментарии Ю.М. Лотмана при перечислении источников сведений о «X песни» находим странное указание: «В 1931 г. в “Автобиографии” А.О. Смирновой-Россет были опубликованы данные о том, что через Смирнову-Россет Пушкин давал десятую главу на прочтение Николаю I (рукопись воспоминаний с четкими, исключаящими возможность описки, сведениями об этом хранится в рукописном отделе Государственной Библиотеки СССР им. В.И. Ленина). <...> При всей интригующей сенсационности этих сообщений, они, к сожалению, не поддаются интерпретации: мы не можем выяснить, что Смирнова называла десятой главой и в какой мере известный ей текст пересекался с тем, что знаем об этой главе мы» [Лотман 1980: 394].

Александра Осиповна Смирнова-Россет (1809—1872), бывшая в молодости (с октября 1826-го по январь 1832 г.) фрейлиной императорского двора, умная, привлекательная, образованная и незаурядная девушка, общалась со всем петербургским пушкинским кругом, в котором славилась умственной живостью и бойкостью. Дружила с Пушкиным с 1828-го по 1835 г. (когда вместе с мужем уехала за границу), причем наиболее активный период общения приходился на 1831—1832 годы.

В последние годы, живя за границей и страдая нервическими недугами, Смирнова много работала над обширными автобиографическими записками (в 27 тетрадах). Записки эти состояли из двух мемуарных циклов («Воспоминания о детстве и молодости» и «Баденский роман») и отличались специфическими особенностями: «Прерывая работу вследствие обострения нервной болезни, а потом возвращаясь к ней, она не продолжала и не редактировала написанное ранее, а начинала всякий раз сначала. Поэтому оба ее мемуарных цикла сохранились во многих вариантах, законченных в разной степени: “Воспоминания о детстве и молодости” в шести вариантах; “Баденский роман” — в 12 вариантах. Отличительная черта всех этих текстов состоит в том, что, несмотря на довольно устойчивый сюжетный костяк каждого цикла и на обилие штампов, закрепившихся в памяти мемуаристки при рассказе о каких-либо событиях, упоминание того или иного имени или факта вызывало у нее всякий

раз иной поток ассоциаций. Поэтому повторяющиеся по сюжету тексты почти никогда не соответствуют полностью друг другу» [Смирнова-Россет 1989: 618—619]. Именно эта особенность «Записок» Смирновой-Россет на много лет задержала их научное издание.

Указанный Лотманом пассаж отыскивается в том варианте автобиографических записок Смирновой-Россет, который носит название «Биография Александры Осиповны Чаграновой». Отвечая на вопрос: «Как, государь цензурил Пушкина?», мемуаристка вспоминает: «Непременно, и всегда мне посылал то, что прошло через его цензуру. Я прошу вас верить мне, мсье, когда спрашиваете; *я отдала ему конверт, содержащий 10 глав Онегина*, а потом один раз он мне сам передал “Граф Нулин”. Там, где сказано “в спальне стоял урыльник”, император поставил “будильник”; это очень позабавило Пушкина. Он сказал мне: “Видно, что это большой человек, тот, что поставил будильник; где же нашей братии, сволочи, заводить будильники, я у себя посвятил для урыльника горшок из-под каши и велел его беречь как саксонский фарфор”» [Смирнова-Россет 1989: 414—415] (курсив наш. — В.К.).

Соответствующий эпизод в основном тексте «Баденского романа» выглядит несколько иначе: «Ты знаешь, что государь, когда только что воцарился, вызвал Пушкина в Москву и сказал ему, что он надеется, что он переменит свой образ мыслей, и взялся быть его цензором. Государь цензуровал “Графа Нулина”. У Пушкина сказано: “урыльник”. Государь вычеркнул и написал “будильник”. Это восхитило Пушкина. «*C'est la remarque de gentilhomme.* [Это замечание джентльмена (фр.).] А где нам до будильника, я в Болдине завел горшок из-под каши и сам его полоскал с мылом, не посылать же в Нижний за этрусской вазой”. *Государь тоже цензуровал последние главы “Онегина”*. <...> Я очень удивилась, когда раз вечером мне принесли пакет от государя, он хотел знать мое мнение о его заметках. Конечно, я была того же мнения и сохранила пакет, *il y a cette magnifique parape* [там этот великолепный росчерк (фр.)], и в его почерке виден весь человек, т. е. повелитель» [Смирнова-Россет 1989: 349] (курсив наш. — В.К.).

Сообщение Смирновой о том, что исправленная царем рукопись «Графа Нулина» передавалась Пушкину через нее, явно недостоверно: «Граф Нулин» появился в печати еще в 1827 г. (до знакомства Пушкина с мемуаристкой). Посредником между автором и государем выступало III отделение. Сохранилось письмо Пушкина к А.Х. Бенкендорфу от 20 июля 1827 г. с просьбой о «снисходительном позволении» напечатать новую поэму (XII, 333) и ответ Бенкендорфа с указанием двух отмеченных императором сомнительных мест и о том, что «прелестная пьеса сия позволяется напечатать» (XIII, 336). Возможно, что рассказ Смирновой опирается на какую-то полученную от царя или Пушкина информацию, со временем несколько трансформировавшуюся в ее памяти.

Другое дело — «X песнь». В Пушкинском Доме (Ф. 244. Оп. 17. Ед. хр. 41) действительно сохранился пакет с надписью Николая I «Александре Осиповне Россет в собственные руки». На обороте пакета — надпись Смирновой: «Всем известно, что император Николай Павлович вызвался быть цензором Пушкина. Он сошел вниз к императрице и сказал мне: “Вы хорошо знаете свой родной русский язык. Я прочел главу Онегина и сделал заметки; я вам ее пришло, прочтите ее и скажите мне, правы ли мои замечания. Вы можете сказать Пушкину, что я вам давал ее прочесть”. Он прислал мне его рукопись в этом пакете с камердинером. Год не помню. А. Смирнова, рожд. Россет» [Цявловский 1930: 222—224].

Принято считать, что таким образом была прислана VII глава «Онегина», разрешение на которую было дано 17 марта 1830 г. (оно было дано III отделением за подписью М.Я. Фон Фока). Сам Пушкин еще за две недели до этого (ок. 5 марта) уехал в Москву (чем, кстати, вызвал недовольство Бенкендорфа — XIV, 70) и вернулся в столицу только 19 июля. Так что предположить в этот период какую-то «литературную» беседу Пушкина со Смирновой-Россет затруднительно. Да и никаких сведений об «исправлении» царем текста седьмой главы «Онегина» не сохранилось: «...мы не знаем ни замечаний царя, ни замечаний фрейлины (если таковые были)» [Зенгер 1934: 517].

При этом сам факт «посредничества» Смирновой-Россет в «литературных» отношениях Николая I и Пушкина, вероятно, был на самом деле: такого невозможно выдумать. Во всех трех записях в качестве редактируемого произведения выступает «Евгений Онегин» — «*последние главы*», либо конкретно «*10 глава*» романа в стихах, хотя мемуаристка не могла не знать, что весь роман состоит только из восьми глав.

С бытовой точки зрения в этом эпизоде и Пушкин, и государь-император нарушают утвержденный порядок цензурования новых сочинений поэта, при котором неизбежным «посредником» определялось III отделение. Пушкин каким-то образом сумел лично передать некую главу «Онегина» императору. Тот благоволил посмотреть ее, высказав к тому же какие-то «замечания» и призвав фрейлину присоединиться к ним на том основании, что та «хорошо знает свой родной русский язык». В этом случае Николай взял на себя функцию не столько «высочайшего цензора», сколько «высочайшего редактора». Он, как и Пушкин, избегает посредничества III отделения и даже сохраняет возникшую «тайну»: надписанный конверт надлежит передать «в собственные руки». Общий тон общения «двух potentantov» в данном случае — благожелательный, почти дружеский. Подобная ситуация могла возникнуть прежде всего летом—осенью 1831 г., и объектом «высочайшего редактирования» была именно «X песнь».

25 мая 1831 г. Пушкин вместе с молодой женой переехал в Царское Село, где вел поначалу жизнь тихую и уединенную — вплоть до 10 июля, когда, по случаю холеры, в Царское Село перебрался императорский двор. Пушкин, поселившийся «в доме Китаева, на Колпинской улице», переживал счастливый период. Со Смирновой-Россет он общался «ежедневно» [Смирнова-Россет 1989: 22] — и неожиданно оказался довольно близок к власти. «Царь со мною очень милостив и любезен, — сообщал он П.В. Нащокину 21 июля. — Того и гляди попаду во временщики...» (XIV, 196).

По свидетельствам современников, общение поэта и царя в этот период проходило иногда и в неформальной обстановке — например, во время прогулок в парке. Та же Смирнова сообщает, что около 20 июля состоялся разговор, во время которого царь предложил поэту взять его в службу: собирать материал для истории Петра I (см.: [Смирнова-Россет 1989: 556]). Подобного рода общение происходило и в августе: например, Пушкин присутствовал на крестинах великого князя Николая Николаевича, обсуждал с государем стихотворение «Клеветникам России» и т.д. В этот период Пушкин имел возможность «напрямую» передать на просмотр императору на прочтение какое-то сомнительное свое произведение.

И.М. Дьяконов считает, что это была глава «Странствие» (забракованная царем): для друзей поэта «восьмая и десятая главы были синонимы, а когда

последняя глава стала восьмой, то название “десятая” закрепилось за “Странствием”» [Дьяконов 1982: 102—104]. Но задачей Пушкина в данном случае было не получить разрешение на публикацию той или другой отдельной «главы» романа в стихах, а определиться с завершением романа в целом. Обращение к Николаю I возникло на фоне важнейших политических событий, взволновавших Россию именно в 1830—1831 г.: польское восстание и восстание в военных поселениях в Старой Руссе. В обоих событиях Пушкин сочувствовал политике, проводимой Николаем, — именно потому, что и польские события, и военные поселения достались новому царю в наследство от Александра I.

В той «дополнительной» части своего «романного» повествования, которая в сознании автора получила условное название «X песнь», как раз и поднимались эти историософские проблемы: недалёковидная политика «слабого и лукавого» владыки Александра I вызвала недовольство значительной части общества — «средних» дворян нового поколения, условных «Онегиных». Поэт и представил подобную оценку — и показал, что, с точки зрения молодых дворян («Онегиных»), само движение декабристов (не восстание, а именно «движение»!) выглядит вполне естественной реакцией на «лукавую» политику прошедшего царствования. Но можно ли об этом открыто говорить в печати? Именно это обстоятельство и хотел выяснить Пушкин, подавая «X песнь» на высочайшее рассмотрение. И для этого нужно было непременно миновать «посредничество» III отделения.

Николай I понял пушкинскую игру — и ответил тонко и точно. Он вовлек в ситуацию сочувствующую Пушкину фрейлину, попутно поручив ей «филологическое» редактирование сомнительного текста. Собственные замечания царя должны были касаться не поэзии, а «политики» и сводились, вероятно, к тому, что обнародовать высказанные в новом сочинении историософские суждения (хотя бы и совершенно справедливые!) в настоящей обстановке — *рано!* Все это было облечено флером секретности (конверт, «в собственные руки», «правы ли мои замечания», указание на то, что фрейлина выступила «свидетелем») и свидетельствовало, что в печать «X песнь» допущена не будет.

После этого эпизода Пушкину остается обдумывать иные способы завершения романа. Тогда же, в Царском Селе он пишет (5 октября 1831 г.) «Письмо Онегина к Татьяне» — последнюю дань утраченной «документальности». Это уже не «неполный перевод» (как письмо Татьяны) и не выписки «кой-чего» из интимного альбома, а именно «письмо его *точь-в-точь*». Подобная «документальность» тоже была отражением замысла «X песни».

Свидетельство Вяземского

Чуть раньше Пушкин познакомил с «X песнью» П.А. Вяземского, о чем последний сообщил в записной книжке (запись от 19 декабря 1830 г.): «Третьего дня был у нас Пушкин. Он много написал в деревне: привел в порядок 8 и 9 главу Онегина, ею и кончает; из 10-й, предполагаемой, читал мне строфы о 1812 годе и следующих — славная хроника; куплеты: *Я мещанин, я мещанин*; эпиграмму на Булгарина за Арапа; написал несколько повестей в прозе, полемических статей, драматических сцен в стихах: Дон Жуана, Моцарта и Салиери; *у вдохновенного Никиты, у осторожного Ильи*» [Вяземский 1884: 152].

Прежде чем комментировать это известие о чтении автором «сожженной» в Болдине «X песни», необходимо восстановить некоторые бытовые обстоятельства этого чтения. При известии об эпидемии холеры в Москве Вяземский 19 сентября 1830 г. (за три месяца до приведенной записи) уехал в свое подмосковное Остафьево. Здесь, имея в своем распоряжении прекрасную библиотеку, собранную отцом, он написал книгу «Фон-Визин» (вышедшую в свет лишь в 1848 г.). Со своей книгой он познакомил приехавшего Пушкина. В письме к П.И. Бартеневу от 22 февраля 1867 г. Вяземский вспомнил тот же пушкинский визит в Остафьево: «...ему одному случилось мне прочесть кое-что из Ф.-Визина. После в продолжение многих лет рукопись моя пролежала под спудом».

Один из споров, сопровождавших знакомство Пушкина с книгой Вяземского, описан в том же письме: «Помню, когда холера начала уже спадать, зимою Пушкин приехал к нам в Остафьево. Я прочел ему несколько глав труда своего. Главою о театре был он очень доволен. Но бранил меня за то, что я излишне хвалю французских энциклопедистов. В нем иногда прорывалось это чувство, которое грешно назвать патриотизмом, а более сбивается на фарисеизм. Это чувство ныне еще более опошлилось. Разумеется, Пушкин сердился за то, что я сердился на Ф.-Визина, говорившего с крайним неуважением о том, что нашел он в Европе. Однажды Пушкин тоже в этом роде фонвизинствовал. “Да съезди, милый мой, хоть в Любек”, — прервал его Тургенев. Разумеется, этим и общим хохотом, над которым раздавался звонкий хохот Пушкина, прервались и все прения...» [Цявловский 1936: 151]. Последнюю остроту А.И. Тургенева Вяземский потом несколько раз повторял в ряде своих мемуаров.

То есть чтение фрагментов «X песни» шло на фоне обсуждения историко-литературного труда Вяземского о сатире, скончавшемся полвека назад. Острую полемику вызвали «неуважительные» суждения Фонвизина о Европе. Пушкин, никогда не бывавший «хоть в Любеке», поддерживает сатирика; Вяземский, многократно там бывавший, готов Европу защищать. И приведенное выше сообщение в записной книжке Вяземский продолжает странными, вроде бы не имеющими отношения к Пушкину, наблюдениями: «Что может быть нелепее меры велеть выезжать подданным из какого-нибудь государства? Тут какой-то деспотизм ребяческий. Так дети в ссорах между собой отнимают друг у дружки свои игрушки или садятся спиной один к другому. До какой подлости может доводить глупость?» И далее:

«Статистические взгляды на Россию. Россия была в древности варяжская колония, а ныне немецкая, в коей главные города Петербург и Сарепта. Дела в ней делаются по-немецки, в высших званиях говорится по-французски, но деньги везде употребляются русские. Русский язык же и русские руки служат только для черных работ» [Вяземский 1884: 152]. Это как будто изложение суждения Пушкина.

Из подобных дружеских споров «антиевропейская» пропаганда проникла и в «X песнь»: «Уж он Европу ненавидит / С ее политикой сухой» и т.д. В контексте главы «Странствие» этот пассаж оправдывал сам факт путешествия Онегина по России (а не в Европу, куда он должен был отправиться, следуя логике характера). Но «повествовательно» описать подобное путешествие Пушкин не мог по определению (сам не побывал!). Передать же видимую «нелюбовь» Онегину, что называется, «от первого лица», — он должен был как раз в «X песни», что и усилило накал его «житейского» спора с Вяземским.

Пушкин пробыл у Вяземских в Остафьево два дня (16 и 17 декабря) — и познакомил приятеля со многими плодами урожайной Болдинской осени. Перечисляя новые произведения Пушкина, Вяземский только упоминает «Повести Белкина» и «Маленькие трагедии», но особенно интересуется текстами, не предназначенными для печати. Так, его занимает стихотворение «Моя родословная», которое в его восприятии даже «разделилось» на два текста: «куплеты: *Я помещик, я помещик*» и «эпиграмма на Булгарина за Арапа». Она же произвела впечатление на его десятилетнего сына: П.П. Вяземский вспоминал, «как он (Пушкин. — В.К.) во время семейного вечернего чая расхаживал по комнате, не то плавая, не то как будто катаясь на коньках, и, потирая руки, декламировал, сильно напирая на “*Я помещик, я помещик*”, “я просто русский помещик”» [Пушкин в воспоминаниях 1985б: 188]. Вяземский, сам «родов дряхлеющих обломок», не мог не сочувствовать проблематике прочитанных «куплетов».

«Евгений Онегин» в этой записи представлен неожиданно. Дело в том, что Вяземский являлся, по существу, «душеприказчиком» пушкинского романа в стихах, наиболее знакомым и с текстом романа, и с его творческой историей. Именно ему Пушкин когда-то сообщил (в письме от 4 ноября 1823 г.) о начале работы над «Онегиным»: «Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница... и т.д.» (XIII, 73) — именно к нему предварительно посылал для совета еще не напечатанные главы, спрашивал о тех или других введенных в повествование персонажах. Вяземский очень чутко следил за перипетиями сюжета и эволюцией героев повествования.

В декабре 1830 г., после разговора с Пушкиным, Вяземский констатирует, что автор, наконец, «*привел в порядок 8 и 9 главы Онегина*». Эта формула — «привел в порядок» — предполагает, что Вяземский знает, что еще прежде Болдинской осени написана, в основном, восьмая глава («Странствие») и начата девятая («Большой свет»). Важно, что «в деревне» автор прежде всего определил «порядок» событий и строф — и довел повествование до долгожданного «конца». В этом Вяземский согласен с пушкинским замыслом — завершить романную «болтовню», не обозначая формальной сюжетной «развязки» («герой — или женись, или застрелись»). И, кажется, вполне удовлетворен, что на девятой главе «Онегин» «кончается».

И тут же, не противореча этому обстоятельству, упоминаются отрывки «из 10-й, *предполагаемой*» главы. Но как может явиться «предполагаемое» продолжение — если роман уже завершен? Значит ли это, что продолжение — не для печати? Нечто, написанное «для себя», «в стол», в расчете на внимание будущих поколений? Или нечто «предполагавшееся» ранее, в ходе предшествующей работы, но по каким-то причинам исключенное из романа? Или, наконец, некое «приложение» к уже завершенному повествованию, которое, по определению, должно представать в иной стилистической манере?

Судя по тому, что Пушкин в разговоре с приятелем сохранил «цифру» «предполагаемой» части романа («10-я»), — вернее всего кажется именно последнее предположение: и автор, и «душеприказчик» «Онегина» восприняли «X песнь» как «предполагаемое» приложение к основному тексту. Это «приложение» достаточно свободно и «зыбко»: в зависимости от обстоятельств оно может «остаться под спудом», но может и в печать «пробиться».

Судя по приведенной выше записи Вяземского, Пушкин в декабре 1830 г. в Остафьево прочитал (несомненно, наизусть, по памяти) те строфы «X песни»,

которые фрагментарно сохранились в «шифрованной» пушкинской «криптограмме». Это — начальные «строфы о 1812 годе и следующих», обозначенные слушателем как «славная хроника». И рассказ о первых декабристских «сходках», обозначенных начальными стихами XIV строфы шифрованной записи: «...у вдохновенного Никиты, у осторожного Ильи». Показательно, что в записи Вяземского (датированной двумя днями позднее состоявшегося чтения) эти части разделены и выступают самостоятельными произведениями. Это может свидетельствовать, по меньшей мере, о том, что они выглядели стилистически различно и были не похожи друг на друга.

«Славная хроника»

Вот одна из «Заметок (об удачах и ошибках текстологов)» (1968), написанная выдающимся пушкинистом С.М. Бонди, который в знаменитом докладе 1920 г. в Пушкинском семинаре С.А. Венгерова при Петроградском университете (оставшемся ненапечатанным) высказал гипотезу о том, что «криптограмма» «X песни» предполагает неполную запись шестнадцати «онегинских строф». Эту гипотезу пушкинист развивал во многих своих работах — в частности, и в интересующей нас заметке:

«При первой публикации пушкинского текста отрывок десятой главы “Евгения Онегина” в расшифрованном виде начало его (шестнадцать стихов) печаталось как сплошной, связный текст.

Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда,
Нечаянно пригретый славой,
Над нами царствовал тогда.
Его мы очень смирным знали,
Когда не наши повара
Орла двуглавого щипали
У Бонапартова шатра.
Гроза двенадцатого года
Настала — кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Барклай, зима иль Русский Бог?
Но Бог помог — стал ропот ниже,
И скоро силою вещей
Мы очутились в Париже,
А русский царь главой царей.

А дальше шли отрывочные, не связанные прямо друг с другом четверостишия, трехстишия и т.д.

И чем жирнее, тем тяжеле.
О русский глупый наш народ,
Скажи, зачем ты в самом деле
.....
Авось, о Шиболет народный,
Тебе б я оду посвятил...

Позже было выяснено, что эта связность первых шестнадцати строк мнимая, что это не сплошной текст, а четыре начальных четверостишия пушкинских, онегинских строф, отделенные одно от другого десятью стихами — не дошедшими до нас... После стиха “Над нами царствовал тогда” было еще десять неизвестных нам стихов, а затем уже начиналась новая строфа: “Его мы очень смиренным знали...”

Почему же эти далеко отстоящие друг от друга четверостишия, четыре начальных “катрена” онегинских строф, будучи соединены вместе, дают такой связный текст? Почему незаметны эти пропуски, нехватки целых десятков стихов между ними? Возможно ли это? Нет ли тут ошибки текстологов, разбиравших пушкинскую зашифрованную запись?

Чтобы убедиться в том, что такое случайное совпадение вполне возможно, что это не единственный случай в “Евгении Онегине”, — приведу еще одно место из пушкинского романа, где целых пять начальных четверостиший соседних строф, присоединенные одно к другому, еще убедительнее сливаются в цельный, связный текст из двадцати стихов.

Час от часу плененный боле
Красами Ольги молодой,
Владимир сладостной неволе
Предался полною душой.
Он иногда читает Оле
Нравоучительный роман,
В котором автор знает боле
Природу, чем Шатобриан.
Поедет ли домой: и дома
Он занят Ольгою своей.
Летучие листки альбома
Прилежно украшает ей...
Конечно, вы не раз видали
Уездной барышни альбом,
Что все подружки измарали
С конца, с начала и кругом.
Тут непременно вы найдете
Два сердца, факел и цветки;
Тут верно клятвы вы прочтете
В любви до гробовой доски...

Текст получился довольно связный и последовательный. А между тем у Пушкина после каждого четверостишия идут еще десять стихов (см. четвертую главу “Евгения Онегина”, строфы от XXV до XXIX)!» [Бонди 1971: 222—224]].

Давняя, исходная гипотеза Бонди опиралась на «формальный» показатель — и действительно, проще интерпретировать «Х песнь», заключив ее в «обязательный» каркас «онегинских строф», хотя бы и «недописанных». Наличие «онегинской строфы» являлось в данном случае доказательством принадлежности «расшифрованного» текста к роману в стихах. Но если мы примем гипотезу Лотмана о том, что «Х песнь» по своей композиционной функции была текстом «от лица» Онегина, то наличие «онегинской строфы» станет, что называется, не обязательным: в «Альбоме Онегина» нет *ни одной* записи, написанной «онегинской строфой», хотя некоторые из них приближены к подобной «конструкции».

В приведенной заметке С.М. Бонди использует яркое, но незакономерное сопоставление разнородных строф. Одни семантически представляют собой «славную хронику», в других повествуется о чувствах и времяпровождении одного из «частных» персонажей романа. При этом подобную «операцию», кажется, можно провести с большинством строф романа в стихах: в классической «онегинской строфе» первые четыре стиха (с перекрестной рифмовкой) вообще выделяются полнотой заключенного в строфе смысла. Вот, к примеру, самое начало романа:

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.
Так думал молодой повеса,
Летя в пыли на почтовых,
Всевышней волею Зевеса
Наследник всех своих родных.
Служив отлично-благородно,
Долгами жил его отец,
Давал три бала ежегодно
И промотался наконец.
Когда же юности мятежной
Пришла Евгению пора,
Пора надежд и грусти нежной,
Monsieur прогнали со двора.
Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь,
Так воспитаньем, слава богу,
У нас немудрено блеснуть...

Семантическая «выделенность» первых четырех стихов каждой строфы знаменует как будто ее тему, которая будет развиваться и варьироваться в дальнейшем повествовании. Так же самостоятельны и замкнуты в себе и последние два стиха каждой строфы. Их обособленность поддержана уединенной рифмовкой и смыслом: они звучат обычно как афоризмы, «коды» — краткий вывод из всего сказанного:

Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя!

Или:

Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня.

Такая композиционная установка, организующая большинство «онегинских строф», позволяет автору, сообщив в начале тему, далее «залетать мыслию» как угодно далеко: в конце строфы он возвращается к теме, делает некоторый «вывод» и переходит к новой теме. Если первые четыре стиха самостоятельны как *тема* строфы, то последние два — как *вывод*. Это позволяет рассматривать «онегинскую строфу» как модель условной «словарной статьи» в той многогранной «энциклопедии русской жизни», которую представляет собой весь пушкинский роман.

Еще Л.П. Гроссман отметил, что строфическая система «Евгения Онегина» «поддается классическому принципу тройственного членения», в котором интонационно «различаются восходящая часть (Aufgesang), нисходящая часть (Abgesang) и самостоятельная кода» [Гроссман 1924: 121]. Подобный интонационный рисунок аналогичен особенностям спокойной разговорной речи, которым обычно пользуются «рассказчики». Но — не речи «ораторской», которая, по большому счету, должна основываться прежде всего на восходящей тональности. Для такого рода речений гармония «онегинской строфы» даже противоположена.

Но «расшифрованная» часть «X песни» открывается именно «ораторским» историософским вступлением, предмет которого — всем хорошо известные, недавно прошедшие и действительно «великие» события в истории России и Европы. События уже мифологизированные: только благодаря им покойный император Александр I сделался «главой царей» и Александром Благословенным. Краткий пересказ — в сущности, простое напоминание — об этих событиях не предполагает ни варьирования (повышения или понижения) тона, ни даже «вывода» (коды). Довольно и того, что эти события вспоминаются от лица скептика, критически относящегося и к правлению покойного императора, и к славословию его, расцветшему после победы над Наполеоном.

Начальные четыре четырехстишия четырехстопного ямба, открывающие «X песнь», сами по себе становятся «славной хроникой». Если к каждому из них прибавить в качестве формального дополнения еще по 10 стихов — «хроника» не будет выглядеть сильнее или ярче. В этом легко убедиться, сопоставив пушкинские начальные стихи с поэтическими реконструкциями утраченных «онегинских строф», предпринятыми во второй половине XX в. в связи с актуализацией темы «Пушкин и декабристы». Две из них показательны для нашей темы, поскольку их авторы исходили из текста расшифрованной «криптограммы». Одна (принадлежащая, вероятно, Д.Н. Альшицу) была создана в ГУЛАГе в начале 1950-х гг., другая, А.Ю. Чернова, — в середине 1980-х гг. На обоих сохранился отпечаток эпохи, в которую они создавались.

Вот как размывается при подобной реконструкции блестящий пушкинский символ «ощипанного» в наполеоновских войнах двуглавого орла России:

*Его мы очень смирным знали,
Когда не наши повара
Орла двуглавого щипали
У Б<онапартова> шатра.
Немало перьев эта птица
Лишилась возле Австерлица,
И еле спас ее узор
Тильзита тягостный позор.
А нам царя военный гений
Оставил в память той поры
Новинки воинской муштры
Да стон военных поселений.
Под этот стон и ляжешь в гроб,
Ты, — А<лександровский> холоп!*

(Д.Н. Альшиц) [Судьба Онегина 2001: 448].

*Его мы очень смирным знали,
Когда не наши повара
Орла двуглавого щипали
У Б<онапарта> шатра,
И чашу ратного позора
При окропленье договора
Царь за своих учителей
Пил на глазах Европы всей.
Бесславья мутная година,
Неблизкой бури пелена —
Тильзит! — тобой затенена
Полтавской брани годовщина.
Ужель француз неуязвим
И мы спасуем перед ним?*

(А.Ю. Чернов) [Судьба Онегина 2001: 459].

И дело совсем не в том, что досочиняли эти строфы, что называется, «не Пушкины». Дело в том, что любые вариации ораторского символа размывали «скептическую ораторию» целого: какого-либо продолжения или доказательства намеченный символ попросту не допускает.

Даже и обращение к собственно пушкинским стихам не улучшает, а *ухудшает* «славную хронику». Так, еще Н.Л. Бродский обратил внимание на соответствие начальной характеристики Александра I, открывающей «хронику», и ранней эпиграммы «Послужной список» («Воспитанный под барабаном...») [Бродский 1957: 370]. А С.А. Фомичев даже попробовал «соединить» первые четыре стиха и эпиграмму, «которая за незначительными изменениями так и просится в продолжение данной строфы, в которой, очевидно, должна была содержаться общая характеристика императора:

*Вл<адыка> слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда,
Нечаянно пригретый славой,
Над нами ц<арство>вал тогда.
Воспитанный под барабаном,
Наш царь лихим был капитаном,
Под Австерлицем он бежал,
В двенадцатом году дремал,
Зато был фрунтовый профессор,
Но фронт герою надоед,
<По части иностранных дел
Теперь коллежский он ассессор> (II, 459)*

.....
.....»

[Фомичев 2005: 153]

Проведенная исследователем реконструкция, кстати, не создает и «онегинской строфы»: в ней отсутствует заключительное двустипшие (вывод, «кода»). И какой из сказанного может быть «вывод»? И, главное, нужен ли он? Последующий контекст пушкинской эпиграммы — не сильнее, а слабее того, что предстает в «славной хронике», а предпринятая контаминация просто

«размывает» афористичность исходного скептического высказывания от лица героя романа.

Словом, для «X песни» «онегинская строфа» отнюдь не становится универсальной моделью организации поэтического текста. Во всяком случае, открывающую его «славную хронику» следует представлять целостно, а не в качестве каких-то сохранившихся фрагментов не дошедшего до нас текста. Скорее всего, эта самодостаточная «скептическая оратория» и не предполагала оформления в «онегинских строфах».

«Авось»

Фрагменты зашифрованной рукописи, следующие после «славной хроники», четко разделяются на три тематических цикла:

— Повествование о том, как политически «устроились» Европа и Россия после наполеоновских войн (когда Александр I сделался «главой царей»). В соответствии с приведенным выше «комментарием» Б.В. Томашевского, это строфы с VIII по XI, где дается оценка от имени русского дворянина революционным событиям в Испании, в Неаполе, греческому восстанию и индивидуальным политическим эксцессам в остальной Европе — на фоне «исчезновения» «мужа судьбы» Наполеона. В этом же «европейском» контексте представлены недовольство политикой «присмирившей» России и восстание Семеновского полка. Кажется, в этих фрагментах должно реализоваться неудовлетворение Европой «с ее политикой сухой», проникшей и в Россию.

— Повествование о возникновении первых «тайных обществ» в Петербурге, потом «над холмами Тульчина» (строфы XII—XVI). До поры до времени это только «забавы взрослых шалунов», но к чему эти «забавы» могут привести?

— В строфах V—VII (отделявших «хронику» от последующей «политической» характеристики Европы) содержалось какое-то ироническое отступление, предметом которого оказались специфические черты «русского, глупого, нашего народа», привыкшего надеяться на «*русский авось*». В дошедшей до нас «криптограмме» «X песни» (ПД 170) словечко «авось» встречается очень часто. В отмеченных V—VII строфах (от которых сохранилось не более 10 стихов) — три «авося».

Иногда «авось» попадает в самых неожиданных сочетаниях. Так, на левой странице листа во втором столбце «криптограммы» читаем четыре стиха, логически очень разнородных и не связанных друг с другом:

Моря достались Албиону
Авось дороги нам испр<авят>
Измучен казнию покоя
Кинжал Л<увеля> тень Б<ертона>
(VI, 520)

Б.В. Томашевский представил математически рассчитанную и логически непротиворечивую расшифровку 12 «онегинских строф» с сохранившимися первыми четырьмя стихами (в них — несколько ошибок поэта, составлявшего «криптограмму») + 4 строфы, в которых сохранилось три начальных стиха. Но в эту расшифровку не очень укладывались приведенные выше строки.

Исследователь логично предположил: «Очевидно, это стихи одного порядка из тех же 16 строф. Однако их никак не приспособить в качестве пятых стихов. Надо думать, что здесь дальнейшие стихи (вероятнее всего — девятые; за это говорит женское окончание и синтаксический строй, свойственный начальному стиху некоторого периода). Локализуются по строфам два стиха. Второй явно попадает в серию посвященных слову «авось» (строфы VI и VII)» [Томашевский 1934: 394].

В конце концов, «авось» в Большом Академическом издании оказался в следующем контексте:

<VI>

Авось, о Шиболет народный
Тебе б я оду посвятил
Но стихоплет великородный
Меня уже предупредил
.....
Моря достались Албиону

<VII>

Авось аренды забывая
Ханжа запретя в монастырь
Авось по манью <Николая>
Семействам возвратит <Сибири>
.....
Авось дороги нам исправят
(VI, 522).

Из предложенной вроде бы непротиворечивой «расшифровки» выбивался стих «Моря достались Албиону»: «морская» политика Англии плохо соотносилась с «русским авосем». Н.Л. Бродский в своем комментарии предпочел считать этот стих (в отличие от двух следующих, оставленных на своих местах) начальным в специальной строфе, якобы рассказывавшей о переделе Европы державами Священного союза. В связи с этим исследователю пришлось произвольно «перетасовать» (в соответствии с якобы «реконструированной» логикой Пушкина) и порядок других строф [Бродский 1957: 375—398], что нарушило логику расшифрованной «криптограммы».

Б.В. Томашевский, критикуя подобные новации, особенно негодовал на то, что стихи с «авосем» оказались в этой «реконструкции» в самом финале «X песни», — и с иронией замечал: «Последняя строфа занимает заключительное положение, очевидно, потому, что в ней есть стих “Авось дороги нам исправят”, а по обязательной справке литературоведа-социолога первая шоссе́йная дорога была построена только в 1830 г., т.е. после событий 1825 г.» [Томашевский 1934: 414].

С.А. Фомичев, который в своем разборе строф «X песни» не очень следовал за «криптограммой», тоже указал на неуместность стиха про «Албион» в серии рассуждений про «авось»: «По смыслу, речь должна идти о результатах войны, плоды которой народу не достались. Тогда на место встанет строка о морях, а ниже можно ожидать перечисления остальных “благ” (может быть, — “Французский трон опять Бурбону” и т.д.), а смерду русскому пришлось лишь пола-

гаться на авось» [Фомичев 2005: 156]. «Альбион» оказывается рядом с «русским глупым нашим народом», а стих про «авось» и «дороги» отнесен к строфе, где поминается «стихоплет великородный».

В.В. Набоков по поводу стиха о «дорогах» заметил: «Какая могла быть рифма в стихе 6? Заставят? Позабавят? Поставят? Прославят? Расставят? Раздавят? Убавят? Удавят? Есть и еще несколько вариантов, менее очевидных». А по поводу «авось» о сосланных в Сибирь декабристах указал: «Здесь анжамбеман: стих 5 наверняка начинался прямым дополнением, относящимся к недописанному предложению (4—5): “Семействам возвратит Сибирь / <Их сыновей>”. В конце строфы скорее всего говорилось о Наполеоне; последним словом в стихе 14 могло быть и само его имя. Декабристов Сибирь еще может возвратить их семействам, но Святая Елена своего пленника уже не отдаст. Возможно, так завершалось это очень пушкинское перечисление и тривиальных, и значительных вероятностей, подсказанных поэту словом “авось”» [Набоков 1998: 647].

С.А. Фомичев не согласен с этой гипотезой: «Разумеется, словесное продолжение в пятой строке, намеченное Набоковым, вполне условно, но необходимость завершить мысль о возвратившихся из Сибири не позволяла там повторять “Авось...”» [Фомичев 2005: 157]. Но почему именно «авось» не увязывается с декабристской темой (тем более, что Пушкин с «авось» и начал) и чем плохо, если декабристы возвратятся из Сибири по «исправленной» дороге?

Вновь обратимся к поэтическим «реконструкциям» «Х песни». В них интересные нас стихи переместились не на девятое и не на пятое, а на *шестое* место в «онегинских строфах».

*Авось, о Шиболет народный,
Тебе б я оду посвятил,
Но стихоплёт великородный
Меня уже предупредил.
«Авось» теперь на службе трону:
Моря достались Албиону,
А что за вычетом морей,
Авось, подляжет под царей.
Мечтать об этом так отградно...
Наш просвещённый новый царь
Всей суши будет господарь
И с ней управится изрядно,
А нынче всё и вкривь и вкось,
Но я... надеюсь на авось!*

*

*Авось, аренды забывая,
Ханжа запрётся в монастырь,
Авось, по манью <Николая>
Семействам возвратит <Сибирь>
Тех, что в народе тайно славят,
Авось дороги нам исправят,
Авось, российская печать
О правде сможет не молчать...
Авось, поэт, служитель лиры,*

*Авось!.. О Шиболет народный,
Тебе б я оду посвятил,
Но стихоплёт великородный
Меня уже предупредил.
Вернулась Франция к Бурбону.
Моря достались Албиону,
Свобода — ляху. Ну а нам —
Восторг провинциальных дам
Да дидактические оды.
Авось, когда-нибудь потом
Вослед иным и мы войдём
Под свод пленительной свободы
И просвещения венец
На нас натянут наконец.*

*

*Авось, аренды забывая,
Ханжа запрётся в монастырь;
Авось, по манью <Николая>
Семействам возвратит <Сибирь>,
Кого по случаю представят;
Авось, дороги нам исправят;
Авось, цензуре надоест
Охота к перемене мест;
Авось, раба отпустит барин,*

Придворным сможет и не быть
И даже сможет не носить
Камер-лакейские мундиры...
Но я отвлёкся от времён,
Когда был свержен Наполеон...

(Д.Н. Альшиц) [Судьба Онегина
2001: 449].

Авось, газетный патриот
Сам за собою подотрёт;
Булгарин станет невульгарен...
Авось, — про то слыхали вы —
Не тронет матушки-Москвы.

(А.Ю. Чернов) [Судьба Онегина
2001: 460]

Две несхожих «реконструкции», как бы к ним ни относиться, наглядно демонстрируют «непротиворечивость» соединения разговорной частицы «авось» с «высокой» декабристской тематикой. Кроме того, по-разному представленные «авоси» оказываются в данном случае очень широки в их семантических связях и оттенках. С одной стороны, «Авось теперь на службе трону» — с другой — «Авось, раба отпустит барин»: и мотив укрепления самодержавия, и надежда на отмену крепостного права представлены с помощью одной и той же частицы. Поэтому стоит приглядеться к семантическим возможностям «авося», довольно часто встречающегося в сочинениях и письмах Пушкина.

В словаре В.И. Даля частица *авось* обозначена как наречие (то бишь значимая часть речи), этимологически возводится к сочетанию «*а-во-се* — а вот сейчас» и толкуется следующим образом: «может быть, станется, сбудется, с выражением желания или надежды (латинское *fore ut*)». Толкование это сопровождается целым ворохом примеров «пословичного» словоупотребления: «Авось Бог поможет. Авось — вся надежда наша. Авось, небось, да третий как-нибудь. Авось — хоть брось. Наше авось не с дуба сорвалось, рассудительное. На авось мужик и хлеб сеет. На авось и кобыла в дровни лягает. Авось и рыбака толкает под бока. На авось казак на конь садится, на авось его и конь бьет. Русак на авось и взрос. Ждем, пождем, авось и мы свое найдем. Авось не унывает. От авоса добра не жди. Авось плут, обманет. Авось в лес уйдет. Авось до добра не доведет. Авосю верь не вовсе. Авось да живет, не к добру доведет. Авось, что заяц: в тенетах вязнет. Авось задатку не дает. Авось велико слово. Авось не бог, а полбога есть. Авось живы будем — авось помрем. Авось — дурак, с головою выдаст. Держись за авось, поколе не сорвалось. Авося жданки съели». От этой частицы («наречия») образованы существительные *авоська* («будущий желанный случай, счастье, удача, отвага; кто делает всё на авось»), прилагательное *авосьный*, глаголы *авоськать*, *авосьничать* [Даль 1978: 3–4].

Кроме множества вариантов обычного употребления этого слова, оно может провоцировать и «неочевидные» смыслы. Так, в лермонтовском «Герое нашего времени» Печорин, говоря о своем будущем, заключает: «Мне осталось только одно — путешествовать, только не в Европу — избави боже, в Америку, Индию <...> *авось*, где-нибудь умру на дороге». Здесь слово *авось* несет особую нагрузку: оно употреблено семантически «незаконно» — и эта «незаконность» подчеркивает усталость героя от жизни.

Показательно, что в этом случае явно преувеличивается упование «на авось» как собственно *русское* чувство («да понадеялся он на русской авось»): беспечная надежда, как заметил И.А. Гончаров во «Фрегате “Паллада”», не столько «в характере русского человека», сколько «в характере просто человека». Это, кстати, очень хорошо показал М.И. Михельсон, сопоставляя «русскую мысль и речь» с инонациональной (см.: [Михельсон 1994: 4–5]).

В качестве «шиболета народного» словечко «авось» стало ощущаться именно с появлением нашумевшей сатирической оды «стихоплета великородного» И.М. Долгорукова «Авось» (1798) [Поэты-сатирики 1959: 402—408]). Из обширного (23 одических строфы) стихотворения Долгорукова комментаторы обыкновенно ограничиваются цитированием четырех стихов, «авосю» посвященных:

О слово милое, простое!
Тебя в стихах я восхваляю!
Словцо ты русское прямое,
Тебя всем сердцем я люблю!

Между тем, содержание этой чрезвычайно яркой для своей эпохи оды никак не сводится только к «воспеванию» этого «прямого слова». Принцип «возвышения на авось» оказывается, например, способом жизни и «возвышения» новой знати — «вельмож в случае». Ведь «случай» в данном случае — то же, что «авось»:

Когда бедняк пот крови точит,
Слезами каждый грош промочит,
По лестнице тот благ летит:
«Авось взойду!» — себе вещает,
И, где не сеял, пожинает,
Что восхотел, то и творит.

Отсюда является представление о том, что «авось» оказывается общим показателем «счастливого пути», путеводной звездой успешных в жизни русских людей:

Авось велико, право, дело!
Он всех затеев наших руль;
Лови успех, чтоб всё кипело,
Коль в мире быть не хочешь нуль...

С «авосем» легче и путешествовать по «неисправным» российским дорогам: не считаешь, где лучше проехать — удобнее передвигаться «наперекор рассудку»:

На свете мыкался я много,
Ходил, ездил и так и сяк;
Пойдешь авось — везде отлого,
Пойдешь с умом — всё буерак.
Удача, матушка ты наша!
Земля такая ныне каша,
Что без тебя всё наплевать...

«Авось» кажется универсальным способом жизнестроения, «всему и всем подпорой». Он — замечательный помощник и в азартной игре:

С ним люблю и за карты сесть;
Не глядя в них, кричи знай скоро:
«Бостон!» — открыл — он тут и есть. —

И универсальная «премудрость» в любовных затеях:

Скажи «люблю», скажи, не бойсь;
И верь, что нежно то словечко
Пройдет насквозь ее сердечко.
В любви премудрость вся — авось.

А весь этот «универсум» способен развиваться только потому, что универсальным принципом бытия «в отечестве моем преславном, ни с чьим в подсолнечной не равном», становится способ всеобщего обмана и надувательства — «жизни по лжи». И тут уже без «русского авося» не обойтись никак:

Сожитель женку уверяет,
Что он чужих не терпит жен;
Супруга мужа лобызает,
Твердя, что боле всех мил он;
Скупой свою шкатулу прячет;
Бродяга весь свой век маячит;
Приказный крадет что есть сил;
А всякий сам в себе смекает:
Авось никто-де не узнает,
Что я проказу сгородил.

Ода Долгорукова при всем своем сатирическом запале представляет отнюдь не ироническое, а абсолютно серьезное отношение к такому русскому явлению, как жизнь «на авось»: только таким способом и можно выжить в «преславном» отечестве. *Авось* — универсальный двигатель русского бытия.

К творчеству «стихоплета» Долгорукова Пушкин с полным правом относился столь же иронически, как к стихам «пиита» М.Н. Муравьева (в первой главе «Онегина»). Но, отправляя читателя к известной его оде, конечно же, не мог не оценить ту степень внутренней свободы и полноты выражения творческой индивидуальности автора, которая в этом творении проявилась. И совершенно искренне сетовал, что стихи о слове «авось» уже написаны, — и написаны не им.

Впрочем, «ода» Пушкина, как она может быть реконструирована из сохранившихся упоминаний этого слова, была бы совершенно иной. В «Словаре языка...» зарегистрировано 47 случаев употребления Пушкиным «авося». Он воспринимал упование на «авось» иначе, чем Долгоруков. В основе любого «авося» — «не обеспеченное» разумной реальностью упование (надежда) на благоприятное течение событий. Долгоруков в своей оде рисовал примеры «удачных» «авосей». Объявил на авось «Бостон!»; «открыл — он тут и есть». Полетел «по лестнице благ» — и сделался «вельможей в случае». Решил, что «авось никто-де не узнает» про его проделку — никто и не узнал. И так далее.

У Пушкина — иное отношение к «необеспеченной» надежде: «...надежда им *лжет* детским лепетом своим» (VI, 100). «Авоси», высказанные его героями, *почти всегда оборачиваются неудачей*. Героиня баллады «Сестра и братья» (из «Песен западных славян») Павлиха заявляет: «У той церкви авось исцелюся» — и тут же раздается предупреждающий «голос»: «Здесь не будет тебе исцеленья» (III, 359). Монах Бертольд («Сцены из рыцарских времен»)

собирается просить денег на алхимические опыты: «Пойду к барону Раулю, авось даст он мне денег». И тут же — резонный ответ: «Барон Рауль? да где ему взять денег? Вассалы его разорены» (VII, 217). Поп из сказки о Балде понадеялся «на русской авось» (III, 497), хотя умом прекрасно понимает, что от «щелка» нового работника ему явно не поздоровится...

Персонажи прозаических повестей очень часто уповают на авось. «Авось, — думал наблюдатель, — привезу я домой заблудшую овечку мою» (VIII, 103) — и не получилось. Арина Савишна, персонаж «Дубровского», надеется, что «авось, Бог пронесет» (VIII, 193) — и снова не «проносит». В «Капитанской дочке» Гринев понадеялся на авось — и попал в бурю (VIII, 288); защитники Белогорской крепости надеются: «Авось дадим отпор Пугачеву» (VIII, 316), или: «Видали и башкирцев, и киргизцев: авось и от Пугачева отсидимся!» (VIII, 319); жена священника, прощаясь с Гриневым, высказывает надежду: «Авось увидимся в лучшее время» (VIII, 337); и сам Пугачев надеется на успешный исход восстания: «Авось и удастся» (VIII, 353). Но во всех случаях эти упования на авось оборачиваются неудачей.

И «биографический» пушкинский «авось» — того же порядка и с тем же предположением невозможности осуществления мечтаний. Вот — из писем поэта к В.А. Жуковскому периода «михайловской» ссылки: «Я все жду от чело-веколюбивого сердца императора, авось-либо позволит он мне со временем искать стороны мне по сердцу и лекаря по доверчивости собственного рас-судка, а не по приказанию высшего начальства» (XIII, 187). «Губернатор обе-щался отнестись, что лечиться во Пскове мне невозможно — итак погодим, авось ли царь что-нибудь решит в мою пользу» (XIII, 236).

В «Евгении Онегине» «авось» поминается единственный раз — и с прямой констатацией такой же неудачи. Мать Татьяны рассказывает соседу об ухаживаниях за дочерью некоего «гусара Пыхтина»:

Уж как он Танею прельщался,
Как мелким бесом рассыпался!
Я думала: пойдет авось;
Куда! и снова дело врозь.

(VI, 150)

И даже тогда, когда «лестная надежда» кажется возможной, Пушкин пред-ощущает и «не задавшийся» вариант. Так, упованием на «авось» завершается вторая глава романа: «*Быть может*, в Лете не потонет / Строфа, слагаемая мной...» и т.д. (VI, 49). Но вплоть до белого автографа поэт сохранил и ука-зание на иную возможность:

Но может быть и это даже
Правдоподобнее сто раз
Изорванный, в пыли и в саже
Мой недочитанный рассказ
Служанкой изгнан из уборной
В передней кончит век позорный
Как прошлогодний календарь
Или затасканный букварь...

(VI, 572)

Вторая возможность реализации «авось», о которой не принято было рассуждать в собственном творении, признается более «правдоподобной», чем первая.

В «Х песни» в роли «повествователя» выступает не Пушкин, а его герой. И, соответственно, даются еще более показательные примеры «*недостижимо авось*». Кроме всего прочего, перед нами такая «надежда», реализация которой, по закону парадокса, вряд ли и приведет к чему-то хорошему.

«Всегда я рад заметить разность...»

Вернемся к пожеланию «*Авось дороги нам исправят*». Нетрудно заметить, что оно, прозвучавшее из уст Онегина, не отражает мнений и чаяний самого автора.

Страдания человека, путешествующего по русским дорогам, Пушкин красочно описал в «Путешествии из Москвы в Петербург» (1834): «Не решившись скакать на перекладных, я купил тогда дешевую коляску и с одним слугою отправился в путь. Не знаю, кто из нас, Иван или я, согрешил перед выездом, но путешествие наше было неблагополучно. Проклятая коляска требовала поминутно починки. Кузнецы меня притесняли, рытвины и местами деревянная мостовая совершенно измучили. Целые шесть дней тащился я по несносной дороге и приехал в Петербург полумертвый» (XI, 243).

Но далее следует замечательный пушкинский парадокс: «Вообще дороги в России (благодаря пространству) хороши и *были бы еще лучше, если бы губернаторы менее об них заботились*». Эта губернаторская «забота» по «исправлению» дорог состоит в том, чтобы сдирать с них дерн, который «есть уже природная мостовая», и «заменять наносной землею, которая при первом дожде обращается в слякоть». Тут же приводится пример с «воеводой», который «вместо рвов поделал парапеты, так что дороги сделались ящиками для грязи» (XI, 243). И — невеселое замечание: «Таких воевод на Руси весьма довольно».

Гоголю приписывается знаменитое высказывание о двух извечных бедах России: «*дураки и дороги*». Кажется, что оно восходит к Пушкину, который к тому же воспринимал эти беды «неразъединенно»: *дороги* в России потому и плохи, что «исправлять» их призваны *дураки* (в данном случае — государственные чиновники). В связи с этой констатацией факта Пушкин представляет сложную систему «предпочтений», которые на первый взгляд кажутся парадоксально противоположными.

Вот путешественник из публицистического сочинения 1834 г., сидя в дилижансе и «*катясь по гладкому шоссе*», замечает: «Великолепное московское шоссе начато по повелению императора Александра; дилижансы учреждены обществом частных людей. Так должно быть и во всем: *правительство открывает дорогу: частные люди находят удобнейшие способы ею пользоваться*» (XI, 244).

Но в письме к В.Ф. Одоевскому от ноября—декабря 1836 г., касаясь разгоревшейся в то время полемики о железных дорогах, указывает на нечто иное: «...по моему мнению, правительству вовсе не нужно вмешиваться в проект этого Герстнера. Россия не может бросить 3 000 000 на попытку. *Дело о новой дороге касается частных людей*: пускай они и хлопочут. <...> Я, конечно, не против железных дорог; но я *против того, чтоб этим занялось правительство*» (XVI, 210).

Но противоположность этих утверждений — видимая и легко объяснимая. «Гладкое шоссе» между Петербургом и Москвой создавалось под руководством графа А.А. Аракчеева, при непомерном «утеснении и взятках» (XI, 243), более пятнадцати лет. Сколько же потребуется времени, чтобы «исправить» остальные российские дороги? Это, кажется, можно сделать «по расчисленью философических таблиц: *лет чрез пятьсот*». Другое дело, когда эта проблема будет решена заинтересованным «обществом частных людей». Да и результат «дорожного» прогресса с подачи «правительства» будет своеобразным:

Шоссе Россию здесь и тут,
Соединив, пересекут.
Мосты чугунные чрез воды
Шагнут широкою дугой,
Раздвинем горы, под водой
Пророем дерзостные своды,
И заведет крещеный мир
На каждой станции трактир.

(VI, 153)

Пушкинское представление имеет оборотную сторону: оно *насквозь иронично*. Зачем-то через пятьсот лет упорных трудов Россию «пересекут» соединенные друг с другом «шоссе», непонятно для чего «раздвинут горы» и какие-то «дерзостные своды» пророят под водой — все это, как показал М.П. Алексеев, имеет своим источником газетные и журнальные сообщения пушкинского времени [Алексеев 1972: 130—159]. В нагромождении «новшеств» чувствуется их явная бессмысленность и совершенное отрицание *конечной цели* прогресса: «пророем», «раздвинем», а дальше все сводится к неизбежному «трактиру» — стоило ли так усердствовать в пятисотлетней муравьиной работе?

Не менее ироничным оказывается и упование «на *авось*» применительно к «исправлению» дорог в «X песне»: оно не соответствует действительным «надеждам» Пушкина. Но ведь и два других упования на тот же «авось», находящиеся рядом, носят такой же игровой характер.

Вот прославленный «арендами» «ханжа», которому неплохо бы «запереться в монастырь». Роль «ханжи» (т.е. «облеченного властью набожного мошенника, одинаково увлеченного и очередным мистическим поветрием, и радостями более материальными — извлечением дохода» — [Набоков 1998: 647]) в разных комментариях оспаривают два «кандидата»: известные мистики и обскуранты «александровской» эпохи А.Н. Голицын и М.Л. Магницкий. Приводятся существенные «доказательства» в пользу как того, так и другого... Но к осени 1830 г. ни Голицын, ни Магницкий уже не представляли никакой опасности для русского просвещения и культуры: первый еще в 1824 г. был отставлен с высших должностей министра народного просвещения и обер-прокурора синода (и остался лишь «безобидным» начальником Почтового департамента), а второй в марте 1826 г., после ревизии Казанского университета, был уволен с наложением ареста на имущество и сослан в Ревель. Так что ни о каком «монастыре» для них речи быть не могло.

Если же предположить, что Пушкин ведет речь о последних годах правления Александра I, то при чем здесь появляющаяся в соседних стихах «Сибирь», которая должна «возвратить» кого-то? Кого именно? Обыкновенно этот «авось»

связывается с восклицанием Пушкина в письме к П.А. Вяземскому от 5 ноября 1830 г.: «Каков государь? молодец! того и гляди, что наших каторжников простит...» (XIV, 122). Здесь имеется в виду «рыцарское» поведение Николая I, посетившего в октябре 1830 г. холерную Москву. Но могут ли совмещаться в соседних стихах два разновременных «авось»?

Кроме того, в контексте пушкинского пожелания о возвращении декабристов странным кажется слово «*семействам*». Ведь вернуть декабристов «семействам» — это значит заменить им сибирскую каторгу и ссылку, допустим, ссылкой в родовые имения. Это как будто не соответствует устремлениям Пушкина, ценившего их именно в качестве необходимых для России дворянских *деятелей* нового поколения...

Словом, «авоси», представленные в сохранившихся стихах «десятой главы», выглядят, по меньшей мере, странно. Как, впрочем, и начальное представление «авось» в качестве «шиболета народного». Уже давно отмечено, что Пушкин в данном случае следовал за Байроном, назвавшим в 11-й песне «Дон-Жуана» английским «шиболетом» («национальным паролем») междометие «god damn» [Лотман 1980: 402—403]. Но Байрон в этом случае следовал за Бомарше, который в знаменитом монологе героя «Женитьбы Фигаро» расширительно представил возможности английского «god damn». Фигаро подробно повествует о том, что это междометие может заменить любое английское высказывание. Но что-то подобное про «авось» утверждать было бы нелепо.

В данном случае *авось* выполняет особенную организующую функцию, семантически объединяющего знака всего повествования «X песни», во всяком случае, сохранившихся 17 строф. Пушкин читал их нескольким верным друзьям (Вяземскому, А.И. Тургеневу, П.А. Катенину), представляя их при этом как *фрагменты* («только отрывки») именно «X песни» романа в стихах, «предполагаемой» (Вяземский), но невозможной для печати: «...она останется надолго под спудом» (Тургенев). В восприятии друзей поэта соединение «*славной хроники*» и «*прелестных характеристик русских и России*» возникало под знаком мнимого «шиболета народного» — всеобъемлющей и всегда обманывающей надежды на *авось*.

В общем виде эта «надежда», которой привык жить Онегин, была представлена еще в известной нецензурной «шалости» Вяземского «Сравнение Петербурга с Москвой», созданной еще в «первой молодости» поэта (1810), но оказавшейся одной из причин царского недовольства поэтом и через десять лет (см.: [Вяземский 1880: 95]). Она завершалась «пуантом», адресованным столице империи:

У вас авось —
России ось —
Крутит, вертит,
А кучер спит.

Пушкин, конечно же, знал знаменитую «шалость» Вяземского и вовсе не случайно в последних стихах своей «славной хроники» представил того же «спящего кучера»:

<Россия>
Наш Ца<рь> дремал.
(VI, 526)

Находящиеся в центральной части «хроники» строфы про «авось» выделяют-ся из общего характера «хроники» именно тем, что явно не «привязаны» к ка-ким-то конкретным, хронологически выделяемым «событиям». Пушкин дает в них «лирическое отступление» особого, почти «абсурдного» рода, соединяя данности прошлого и настоящего под общим знаком «авось», определяющего всё в России и шевелящего ее «ось».

Под этим знаком и характеристика деяний, предшествовавших «возмуще-нию 1825 года», дана тоже с явной установкой на абсурд и на «авось» всего происходящего. Собрания «за рюмкой русской водки» «у беспокойного Ни-киты, у осторожного Ильи», «вдохновенные бормотания», «цареубийственные кинжалы». И — как итог:

[Всё это было только] скука
Безделье молодых умов
Забавы взрослых шалунов.
(VI, 525—526)

На фоне «грозных» и даже «вулканических» (но все равно ничего принципи-ально не изменивших) европейских потрясений «эти заговоры между Лафи-том и Клико» кажутся только «забавами», предпринятыми от «безделья» и рассчитанными на тот же *авось*.

Отсюда вытекают и весьма нетривиальные идеи текста «X песни».

1. Движение декабристов было прямым следствием неумной и недально-видной внутренней и внешней политики, проводившейся «владыкой слабым и лукавым», и вполне естественной реакцией на эту политику.

2. Движение это, в духе времени, захватило широчайшие круги русских дворян: в нем так или иначе приняли участие все «молодые умы» России, ко-торые — тоже в духе времени — полагались не на что-то реальное, а на «*рус-ский авось*». Если в европейских «потрясениях» была какая-то логика, то в российских «забавах» искать ее бессмысленно.

3. Завершилось это движение «Сибирью» — наказанием для его участни-ков; но жертвы этого наказания были выбраны тоже «на авось»: одни (как «беспокойный Никита» — Муравьев) попали в Сибирь, для других (как для «осторожного Ильи» — Долгорукова) молодые «забавы» остались без послед-ствий. Потому что в противном случае правительству пришлось бы арестовы-вать и наказывать *всех* «молодых умов» — что же тогда осталось бы для России? Последняя идея очень понравилась Вяземскому, который занес в дневник и подчеркнул именно цитату «*у вдохновенного Никиты, у осторожного Ильи*».

4. «Авось» как принцип исторического развития России вполне соответ-ствует принципу организации жизни героя романа в стихах — Онегина. Имен-но его глазами представлены поименованные по именам персонажи «X пес-ни»: «друг Марса, Вакха и Венеры» Лунин, «меланхолический Якушкин», «хромой Тургенев», Пушкин, читающий на собраниях «взрослых шалунов» свои крамольные нозли. Онегин, иронически представивший эти «сходки», уже «перерос» «революционный романтизм» названных персонажей.

Шесть лет спустя, в последнем стихотворении на «лицейскую годовщину» («Была пора: наш праздник молодой...») Пушкин предпринял попытку ре-шить вопрос, как воздействуют на сознание умного человека те разнородные и неразумные исторические события, которые предстают перед ним: «Чему,

чему свидетели мы были?..» Эта попытка была поставлена уже в ином тоне и ключе — без всякого «авося». Но и она — осталась незавершенным «текстом для себя».

«Уж не пародия ли он?»

В черновом проекте предисловия к восьмой и девятой главам «Онегина», датированном 28 ноября 1830 г. (то есть уже после того, как была «сожжена X песнь»), Пушкин собирался прямо намекнуть на существование некоего «по-таенного» текста, имеющего отношение к роману в стихах: «Вот еще две гл<авы> “Евгения Онегина” — последние *по крайней мере* для печати...» (VI, 541). Но все попытки «угадать» в сохранившемся «тексте для себя» какой-то «сюжет» или намек на продолжение жизни героя (вступление его в то же декабристское общество) изначально бессмысленны. В тексте «для себя» Пушкину это было не нужно. Задачи подобного текста не столько сюжетные, сколько внутренние, собственно поэтические.

После завершения большой работы автор всегда испытывает сомнения — и некий текст для себя, призванный проверить «онегинский» комплекс на представлении общего исторического фона глазами разочарованного и охлажденного жизнью героя, был собственно авторской поверкой смысла всего романа. Такого рода текст и не претендовал на то, чтобы занять какое-то определенное место в структуре романа в стихах, — он был предназначен для того, чтобы оценить героя на фоне того времени, в котором он живет: эпохи, представленной *его* глазами.

В соответствии с высказанной Ю.М. Лотманом гипотезой, тот текст, который Пушкин условно обозначил как «X песнь», был — на фоне девяти уже существовавших в сознании поэта песен — необходимым «приложением», призванным представить героя как «общественного деятеля», и был попыткой всесторонне отразить его раздумья о прошлой и современной России — хотя бы в отрывочных «альбомных замечаниях». «Альбом Онегина» был единственной большой написанной частью романа в стихах, которая не нашла места в завершенном тексте, и поэт решил расширить его в «затекстовой» части.

Но как только Пушкин стал набрасывать замечания «от лица» злоязычного Онегина, он столкнулся со сложной проблемой. Характеристики событий и лиц, данные Онегиным, должны были казаться гораздо более острыми, чем те, которые исходили от самого автора. Это обстоятельство специально подчеркивалось еще в первой главе романа (строфы XLV—XLVI), где автор специально сопоставлял «резкий, охлажденный ум» героя с собственным: «Я был озлоблен, он угрюм». Эта «угрюмость» определяла и отсутствие «очарований», и «змию воспоминаний», и «раскаянье», и особое отношение к окружающим. Автора, и самого не очень «ласкового» в оценках, смущает язвительность героя:

Сперва Онегина язык
Меня смущал; но я привык
К его язвительному спору,
И к шутке, с желчью пополам,
И злости мрачных эпиграмм.

(VI, 23—24)

Подобные язвительные споры, желчные шутки и мрачные эпиграммы по адресу современных событий, людей и политических деяний непременно должны были отразиться в интимном «альбоме» («искреннем журнале») героя, который Пушкин стал обдумывать в сентябре—октябре 1830 г. в Болдине. Собранные воедино, они в какой-то момент достигли некоего «предела»: подобных замечаний нельзя было не только напечатать, но и прочитать вслух в неподготовленной аудитории. Поэтому автор в знаковый для него «день Лицея» рассудил за лучшее сжечь наброски «X песни». Сжечь не потому, что испугался возможных преследований или жандармов, которым эти «записи» могли попасться на глаза, а потому, что такого рода словесная «злость», «смушающая» даже автора, не должна появляться в литературном творении. Кроме того, она вступала в противоречие со всей творческой атмосферой Болдинской осени — атмосферой гармонии и любви к людям. Пушкин «сжег X песню» прежде всего потому, что на этом этапе был не удовлетворен ею.

Обыкновенно представляется, что «сожженная» «X песнь» содержала те самые стихи, которые «частично» сохранились в «шифрованной» записи. В реальности, думается, все было много сложнее.

«Альбом Онегина» в седьмой главе романа отражал героя таким, каким тот предстал в первой главе. Прочитав его (или познакомившись с кругом чтения Онегина), Татьяна «угадывает» его характер: «Ужели *слово* найдено?» Но для чего разгадка нужна: Пушкин вовсе не стремился представить героя романа в стихах как какую-то «шараду». Тем не менее Татьяне в качестве «ключевого слова» приходит слово необыденное: «Уж не *пародия* ли он?» В самом деле:

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..

(VI, 149)

Но почему именно пародия? И по отношению к какому «образцу» — *пародия*? Закономерным кажется вопрос, заданный И.Л. Альми: «Вправе ли мы называть озарением мысль, которую нельзя принять за истину, “открытие”, отказывающее Онегину в подлинности?» [Альми 1998: 73]. И что такое «*Москвич в Гарольдовом плаще*»? «Москвич» — это не обыденное название «жителя Москвы», а некий устойчивый символ «московского» бытового консерватизма, противостоящего петербургским «новациям». «Москвичи» в представлении Пушкина — это те, которые еще с прошлого века помнят «обеда, домашний театр и роговую музыку» (VIII, 416), которые сохранили в своей памяти ушедшие в небытие особенности древней столицы, составляющей консервативную оппозицию Петербургу: «Невинные странности москвичей были признаком их независимости» (XI, 246). Попадая в систему «петербургских» ценностей, москвичи и ведут себя по-особому, наподобие Чарского из «Египетских ночей»: «В своей одежде он всегда наблюдал самую последнюю моду с робостью и суеверием молодого москвича, в первый раз отроду приехавшего в Петербург» (VIII, 264). Символический «Гарольдов плащ» на рыхлом, распаренном «москвиче» должен смотреться неестественно...

Но ведь Онегин — не «москвич», а, напротив, коренной петербуржец: он «родился на берегах Невы», в детстве и юности гулял «в Летнем саду», а потом «восемь лет» «убил» на петербургские бульвары, рестораны, театр, балы и катания в «дрожках» по Мильонной. До своего «путешествия» он даже, кажется, ни разу и не бывал в Москве... А сама Татьяна, напротив, «москвичка», во всяком случае, по рождению: в строфе XLIV седьмой главы «московские кухни» вспоминают о том, как одна ее «крестила», другая «на руки брала», третья «за уши драла», четвертая «пряником кормила» (VI, 158). Такое число «бабушек», которые вспоминают Татьяну-ребенка, попросту не могло пребывать у Ларинных в деревне...

Да и «Гарольдов плащ», если разобраться, «сидит» на Онегине вполне ладно и отнюдь не комично: он не только в петербургских гостиных является, «как Child-Harold, угрюмый, томный» (VI, 21), но и в деревне живет «прямым» Чильд-Гарольдом (VI, 91) — это его естественное состояние. Тогда при чем же здесь *пародия*? Ведь получается, будто герой романа в стихах — просто-напросто *позер*, живущий по типу «модных» литературных лозунгов типа: «Кто жил и мыслил, тот не может / В душе не презирать людей...»

Кажется, в том, что пушкинский герой предстает в качестве *пародии*, повинна исходная «книжность» его представления: в своих деяниях он вроде бы *подражает* книжным «образцам». Но в самом начале автор указывал на «неподражательную странность» Онегина. И где искать «истoki» этой «книжности»? В юности герой пробовал читать, — но «всё без толку» (VI, 23), и «издавна чтение разлюбил», исключив «из опалы» творения Байрона и «еще два-три романа» (VI, 148). По маргинальным пометам на этих «двух-трех романах» Татьяна, в сущности, и восстанавливает облик Онегина как *пародии*.

Анна Ахматова в статье «“Адольф” Бенжамена Констана в творчестве Пушкина» (1936) указала многочисленные примеры «перенесения Пушкиным из “Адольфа” в “Евгения Онегина” психологической терминологии любовных персонажей» [Ахматова 1990: 52–79]. Но облик светского соблазнителя Адольфа в романе Констана, как подметил В.В. Набоков, «едва ли материален»: «В отличие от Адольфа Онегин (если на минуту принять его за “реальное” лицо) на глазах растекается и распадается, лишь только начинает испытывать чувства, лишь только покидает очерченные его творцом пределы существования в виде яркой пародии и средоточия многочисленных, к делу не относящихся и вневременных материй. С другой стороны, как физическое лицо Онегин, по сравнению с серым оттиском Адольфа, на редкость объемлен...» [Набоков 1998: 502].

Что это за странная *пародия*, которая получилась «объемнее» и «ярче», чем пародируемый объект? Другое дело, когда Татьяна делала вывод о *пародии* после знакомства не с *книгами*, а с *альбомом* Онегина: именно «Альбом...» и представленная в нем «история любви» героя к Р.С. создавала правомерность обозначения этой личности как *пародии*. Объектом пародирования оказывался *стиль поведения* человека из высшего света, который Онегин, презирая и находя «тесным» на словах, принимает как норму в тех случаях, когда дело заходит о конкретных деяниях и увлечениях. Объявляя некий словесный «вызов» высшему свету, он вовсе не «отрицает» его своим существованием, а именно это обстоятельство составляло причину трагического существования Пушкина в последние годы жизни, и именно поэтому он, как точно подметила А. Ахматова, вытеснил из нашей памяти множество посредственных предста-

вителей этого «света»: «Теперь настало время вывернуть эту проблему наизнанку и громко сказать не о том, что *они* сделали с ним, а о том, что *он* сделал с ними» [Ахматова 1990: 16]. Онегин на что-то подобное не был способен и потому вольно или невольно остался «пародией», никому не опасной «белой вороной».

Пушкин в Болдине, завершив роман, как будто еще не определился со «знаком», с которым собирался представлять своего героя: знак *приятия* либо *неприятия*, условно говоря, «плюс» или «минус». В «болдинской» редакции последних глав (восьмой и девятой) Онегин выступил с безусловным «отрицательным» знаком: это проявилось не только в отношении к нему Татьяны, но и во множестве иронических деталей рассказа об его путешествии (Онегин, завидующий разбитому параличом «тульскому заседателю», — VI, 199) и т.п. Видимо, такая «однозначная» позиция не удовлетворила Пушкина, включившего в окончательный текст письмо Онегина и смягчившего ряд частных характеристик.

Важнейшим показателем «речевой личности» Онегина становится ее «эпиграмматичность». *Эпиграмма* в данном случае — это не обозначение литературного жанра, а указание на речевой портрет говорящего, лапидарного и точного в высказываниях — и вместе с тем насмешливого, язвительного, желчного, саркастичного. Это речь «озлобленного» человека, часто в этом состоянии изрекающего верные наблюдения, но чересчур «заостренная» в сравнении с речью, идущей от авторского «я».

Те немногие случаи, в которых Пушкин приводит примеры онегинских «охлаждающих слов», достаточно ярки и в отношении построения лаконичных речевых конструкций («Куда? Уж эти мне поэты!» — VI, 51), и в способах характеристики окружающих лиц. Так, еще не видевши Ольги, он уже определяет ее как «*Филлиду*» («Предмет и мыслей, и пера, / И слез, и рифм et cetera?» (VI, 52), а еще не побывав у Лариных, уже готов рисовать на них «карикатуру», подобную тем, что составляет на Татьянинных именинах на ларинских «гостей» (VI, 51, 111). Увидев Ольгу, он не может удержаться от «эпиграммы» насчет «глупой луны», а объяснение с Татьяной начинает достаточно грубым предупреждением: «Не отпирайтесь» (VI, 77). Словом, он не только «в душе» «презирает людей», но и не особенно скрывает это в речевом общении.

На показательный пример отличия повествовательной манеры автора и манеры Онегина в «Альбоме...» указал Ю.Н. Тынянов. Когда в структуре четырехстопного ямба романа оказывается имя, которое по каким-то причинам нельзя указать полностью, Пушкин, используя инкогнитоним, сохраняет это имя «в произношении»: «У скучной тетки Таню встреть, / К ней как-то В.... подсел» (часто в изданиях так прямо и раскрывают: «Вяземский» — VI, 160); «Второй ***, мой Евгений...» («Чадаев» — VI, 15) и т.д. Онегин в этом случае поступает иначе:

Бойтесь вы графини —овой —
Сказала им Элиза К.
Да, возразил NN суровый,
Боймся мы графини —овой,
Как вы бойтесь паука.

(VI, 614)

«Обычный прозаический прием сокращения фамилий начальной буквой или окончанием (Элиза К., графини —овой), — пишет Тынянов, — здесь приобрел совершенно необычное значение именно вследствие внедрения в стих, вследствие того, что эти обрывки слов не только играют роль самостоятельных слов, но, рифмуя с полными словами (—овой — суровый; Элиза К. — паука), приобретают даже тень какого-то смысла» [Тынянов 1977: 74]. Подобное допускается только в устах Онегина. Пушкин, даже когда демонстрирует «собрание насекомых» — жалких литераторов, которые именуются то «мелкая букашка», то «злой паук» (III, 204), — сохраняет возможность назвать человека *по имени*. Онегин настолько «презирает людей», что они в его сознании не существуют в качестве полноценных «чужих я»: они и тут попросту остаются «обрывками».

Всеразъедающая ирония, свойственная речевой личности Онегина, не ограничивается представителями высшего света и «нашими дамами»: столь же насмешливо он готов оценивать и «забавы» декабристов, и ранние «нозлы» самого Пушкина. Именно «онегинский» *стиль* и вызвал обиду выведенного в «X песне» Николая Тургенева, который даже внешне воспринят с «онегинской» лапидарностью: «хромой Тургенев» — VI, 524). Онегин попросту не способен выйти на возможность «простых речений»: он уже по своему характеру даже при болящей «голове» привык «сыпать острые слова» (VI, 21). Не случайно многие из «острых слов», вошедших в «Альбом Онегина», Пушкин отбирает из «невостребованных» черновых строф романа в стихах. Но, написанные от лица автора, они непременно сокращаются, лишаются содержательных «полутонов», — и оказываются «чужим словом».

«Последняя глава» и «Странствие»

Итак, «X песнь» 19 октября 1830 г. была сожжена, но рукописи, как известно, «не горят». Несуществование их в письменных источниках не означает их несуществования как таковых. Пушкин в ряде случаев предпочитал не оставлять следов написания того или иного поэтического текста, но сам текст продолжал существовать в его памяти. Так же получилось и с «X песнью»: поэт ее сжег и в то же время *запомнил*. Он не мог ее опубликовать, не мог даже часто читать вслух или «вставлять» в текст написанного романа в стихах, но *помнил*. И, соответственно, вольно или невольно работал над ней. При первом удобном случае он знакомит с готовыми отрывками «X песни» Вяземского, прочитав ему «славную хронику».

Летом 1831 г. Пушкин получил редкую возможность общаться «напрямую» с царем — забрезжила надежда опубликовать «X песнь». Пушкин ее оформляет, передает Николаю I для «редактирования» — и получает отрицательный ответ. Становится ясно, что этот текст «останется надолго под спудом» (формула А.И. Тургенева, который, скорее всего, просто повторил в письме пушкинскую фразу). В октябре Пушкин сочиняет «Письмо Онегина к Татьяне», а уже 16 ноября 1831 г. датируется цензурное разрешение «Последней главы Евгения Онегина».

Это издание «Последней главы...» выглядело своеобразным *вызовом*. Выпуская под таким заглавием восьмую главу (и оставляя в качестве «пропущенной» главу «Странствие»), автор «Онегина» как будто демонстрировал, на-

сколько надоели ему мытарства по изданию романа. Н.П. Смирнов-Сокольский обратил внимание на то, что «цензурное разрешение на последней главе не “удельное”, а “земское”, что, по терминологии самого Пушкина, значило — не бенкендорфовское, дающее гриф “С разрешения правительства”, а обыкновенное, существовавшее для всех писателей» [Смирнов-Сокольский 1962: 286]. Это был тоже, в сущности, вызов: попытка Пушкина уклониться от «высочайшей» цензуры немедленно вызвала грозный запрос Бенкендорфа. Но Пушкину отчего-то важно было предстать в данной ситуации «частным лицом».

Запрещение «Х песни» определило и «пропуск» главы «Странствие», тем более вызывающий, что значительная часть главы была уже опубликована: описание Одессы (созданное еще в 1825 г.) появилось в 1827 г. в «Московском вестнике», а в январе 1830 г. Пушкин открыл «крымским» отрывком из этой главы («Прекрасны вы, берега Тавриды...») первый номер «Литературной газеты». Но «Последняя глава Евгения Онегина» открывалась «Предисловием»:

«Пропущенные строфы подавали неоднократно повод к порицанию и насмешкам (впрочем, весьма справедливым и остроумным). Автор чистосердечно признается, что он выпустил из своего романа целую главу, в коей описано было путешествие Онегина по России. От него зависело означить сию выпущенную главу точками или цифром; но во избежание соблазна решился он лучше выставить, вместо девятого нумера, осьмой над последней главою Евгения Онегина, и пожертвовать одною из окончательных строф:

Пора: перо покоя просит;
Я девять песен написал;
На берег радостный выносит
Мою ладью девятый вал —
Хвала вам, девяти Каменам, и проч.»

(VI, 642)

В этом предисловии Пушкин представляет «пропущенную» главу как *абсолютно законченную* (что закрепляется фрагментом «одной из окончательных строф», всякие следы которой отсутствуют в рукописях «Онегина»). Но — в своем «чистосердечном признании» никак не объясняет причин, по которым эта «целая», законченная глава, фрагменты которой (почти четырнадцать строф!) были уже опубликованы в периодических изданиях, — оказалась «выпущена»? В 1833 г., в полном издании романа Пушкин «восстановил» некоторые «отрывки из путешествия Онегина», объяснив, что «решился выпустить» уже готовую главу «по причинам, важным для него, а не для публики» (VI, 197). Что это могли быть за «причины»?

Пушкин сослался на разговор с П.А. Катениным, происшедший 18 июля 1832 г. на даче графа В.В. Мусина-Пушкина-Брюса: «П.А. Катенин (коему прекрасный поэтический талант не мешает быть и тонким критиком) заметил нам, что сие исключение, может быть и выгодное для читателей, вредит однако ж плану целого сочинения; ибо чрез то переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъясненным. — Замечание, обличающее опытного художника. Автор сам чувствовал справедливость оногo...» (VI, 197).

Сам Катенин в «Воспоминаниях о Пушкине» привел несколько другую версию своей аргументации: «Тут же заметил я ему (Пушкину. — В.К.) пропуск

(главы “Странствие”. — В.К.) и угадал, что в нем заключалось подражание “Чайльд-Гарольду”, вероятно, потому осужденное, что низшее достоинство мест и предметов не позволяло ему сравниться с Байроновым образцом. Не говоря мне ни слова, Пушкин поместил сказанное мною в примечании...» [Катенин 1981: 212—213]. В другом месте (в письме к П.В. Анненкову от 24 апреля 1853 г.) Катенин указал: «Об осьмой главе *Онегина* слышал я от покойного в 1832 году, что сверх Нижегородской ярманки и Одесской пристани Евгений видел *военные поселения*, заведенные гр. *Аракчеевым*, и тут были замечания, суждения, выражения, слишком резкие для обнародования, и потому он рассудил за благо предать их вечному забвению и вместе выкинуть из повести всю главу, без них слишком короткую и как бы оскудевшую» [Попов 1940: 231].

Между тем, в рукописях «Онегина» не сохранилось *никаких следов строф о военных поселениях* — а глава «Странствие» действительно выглядит «оскудевшей». Сохранившиеся строфы могут быть сведены в относительно законченное повествование, состоящее из 34 строф (из которых одна неполная): до обыкновенного объема, соотносимого с прочими «онегинскими» главами, не хватает 10—15 строф. В этих 34 строфах не содержится ничего «слишком резкого для обнародования». А поскольку никаких материалов для восстановления семантики несохранившихся строф не осталось — поневоле возникают содержательные вопросы по всему остальному.

Содержание «пропущенной» главы вполне определяется пушкинской формулой: *«путешествие Онегина по России»*. Онегинский маршрут определяют последовательно упомянутые топосы: Петербург — Новгород — Валдай — Торжок — Тверь — Москва — Нижний Новгород (Макарьев) — Волга — Астрахань — Кавказ — Кубань — Тамань — Крым — Одесса — Петербург. По некоторым из этих маршрутов Пушкин проезжал еще в юности; в иных местах («торговый Астрахань») так никогда и не побывал. Мотивировка этого путешествия, связанная с «хандрой» героя, представлена в XIII строфе последней главы. Важно подчеркнуть, что эта строфа была написана непосредственно при подготовке к изданию «Последней главы...», *когда Пушкин уже принял решение об исключении из романа главы «Странствие»*: «Им овладело беспокойство, / Охота к перемене мест...»

Обратим внимание: в окончательном варианте странствие Онегина началось *не в Петербурге, а в деревне*: «Оставил он свое селенье, / Лесов и нив уединенье...» Таким же образом автор предполагал «отправить» героя в путешествие еще в черновике седьмой главы: это путешествие тоже планировалось как «странствие» прямо из деревни:

Убив неопытного друга
Томленье [сельского] досуга
Не мог Онег<ин> [перенести]
[Решился он в кибитку сесть] —
[Раздался] колокольчик звучный
Ямщик удалый засвистал
И наш Онегин поскакал
[Искать отраду жизни] скучной —
По отдаленным сторонам
Куда не зная точно сам.

(VI, 442)

И в первоначальном, и в окончательном сообщении об онегинском «странствии» не указывалось, что это непременно «путешествие по России». Напротив, как будто предполагалось странствие «по отдаленным сторонам», то есть за границу. Такое путешествие было в «бытовом» отношении естественнее и походило на обыкновенные вояжи русских дворян: людей посмотреть и себя показать. Интересно, что и в тексте последней главы то обстоятельство, что Онегин «странствовал» по России, а не по загранице, не указывается. Более того, естественнее предположить, что герой был-таки за границей: «Он возвратился и попал, / Как Чацкий, с корабля на бал» (VI, 171). «С корабля» — то есть добирался домой самым удобным и принятым в те времена водным путем: из Любека по Балтийскому морю. «В окончательном тексте, — отмечает В.В. Набоков, — нет никаких утверждений, исключающих возможность возвращения Онегина в Россию из путешествия по Западной Европе» [Набоков 1998: 544].

Да и срок, отведенный для этого путешествия, — явно велик для представленного маршрута. Пушкин называет точные «линейные» даты, соотнося их с собственной биографией. Действие первой главы происходит «в конце 1819 года» (VI, 638). В Крыму Онегин появляется «спустя три года, вслед за мною» (VI, 201; вариант: «Три года после вслед за мною» — VI, 489), то есть во второй половине 1823 г. А из Одессы уезжает «к Невским берегам» одновременно с отъездом Пушкина из Одессы в Михайловское (1 августа 1824 г.). Таким образом, Онегин «странствовал» не менее трех лет.

В окончательном варианте «Последней главы...» герой Пушкина прямо сопоставлен с героем Грибоедова: «Как Чацкий...» Причины, заставившие «странствовать» грибоедовского Чацкого, — чисто «внутренние»: «Вот об себе задумал он высоко: / Охота странствовать напала на него...» [Грибоедов 1995: 24]. В представлении Софьи, «охота странствовать» становится показателем самодовольства («гордыни»), несовместимым с «любовью». Онегиным тоже овладела «охота к перемене мест» — та же «охота странствовать». Путешествие Онегина, как и странствие Чацкого, продолжалось три года (Чацкий к тому же «три года не писал») — и Онегин, как Чацкий, мог бы сказать: «Хотел объехать целый свет, / А не объехал сотой доли». Чацкий, по выражению Фамусова, «обрыскал свет», но где именно «рыскал»?

То обстоятельство, что Чацкий путешествовал за границей, в массовом сознании внедрилось благодаря пушкинскому сопоставлению Онегина с грибоедовским героем. Ни на каком «корабле» он в «Горе от ума» не путешествовал (только на почтовых лошадях по снежной пустыне). А выдуманный «корабль» Чацкого понадобился Пушкину именно для того, чтобы складывалось впечатление, будто Онегин вернулся именно из *европейских* скитаний. Бытовая обстановка действия восьмой главы несет множество примет именно европейского образа жизни и образа мыслей героев. Вместо привычного бала пушкинская муза «впервые» попадает «на светский раут», в «тесный ряд аристократов», к «олигархическим беседам» с «послом испанским» и т.д. Возможные онегинские «маски» прямо соотносятся с новейшей европейской культурой: «Кем ныне явится? Мельмотом, / Космополитом, патриотом, / Гарольдом, квакером, ханжой?..» (VI, 168). А «новая» Татьяна может быть определена теми европейскими словечками, которые поэт «не знает как перевести»: она совершенная *comme il faut* и ни в коем случае не *vulgar* (VI, 171—172). И книги, которые читает Онегин, и модные романсы, которые он «мурлыкает» у камина (VI, 182—184), — всё как будто «привезено» из Европы.

Вместе с тем, пристрастия Онегина к Европе как будто не соответствуют пристрастиям самого Пушкина. В мемуарных заметках П.А. Вяземский несколько раз указывает на странные и неординарные мнения Пушкина «в так называемых чисто русских вопросах»: «Он, *хотя вовсе не славянофил*, примыкал нередко к понятиям, сочувствиям, умозрениям, особенно отчуждениям, так сказать, в самой себе замкнутой России, не признающей Европы и забывающей, что она член Европы, *то есть допетровской России...*» [Пушкин в воспоминаниях 1985а: 111]. Вяземский констатировал странную историософскую ориентацию Пушкина: не будучи «славянофилом», он тем не менее тянулся не к европеизированной России, а к допетровской Руси. При этом Вяземский не мог не знать, что Пушкин неоднократно стремился уехать из России именно в Европу; Пушкин сам недвусмысленно писал ему об этом: «Мы живем в печальном веке, но когда воображаю Лондон, чутунные дороги, паровые корабли, английские журналы или парижские театры и бордели, — то мое глухое Михайловское наводит на меня тоску и бешенство. В 4-ой песне Онегина я изобразил свою жизнь; когда-нибудь прочтешь его и спросишь с милою улыбкой: где ж мой поэт? в нем дарование приметно — услышишь, милая, в ответ: он удрал в Париж и никогда в проклятую Русь не воротится — ай-да умница» (из письма от 27 мая 1826; XIII, 280).

В «пропущенной главе» Онегин *принципиально* собирался поездить именно *по Руси*, а «Европу ненавидит» и демонстрирует к ней вполне снисходительное отношение. Так, среди торговцев на Макарьевской ярмарке появляется «европеец», торгующий «поддельными винами» и открывающий ряд фальшивых ярмарочных изделий, которые олицетворяют «меркантильный дух» времени. И вместе с тем — символизирует «западную» цивилизацию, которая традиционно считалась более просвещенной и «продвинутой» по сравнению с Россией. Но «просвещает» она Россию пока что лишь с помощью «поддельных вин».

Возможность европейского путешествия Онегина не только не противоречила содержанию или тональности романа, но буквально «напрашивалась», начиная с первой главы: «Онегин был готов со мною / *Увидеть чуждые страны...*» (VI, 26). Более того: Пушкин долго «прикидывал», как бы ему «обойти» описание этих «чуждых стран» — ведь нельзя же описывать современную Европу, не побывав в ней! — и в конце концов убрал из романа главу «Странствие» именно для того, чтобы создать впечатление, будто герой побывал в Европе (а поэт — просто опустил детали этого пребывания).

Не случайно Пушкин начал работу над главой «Странствие» со строф, посвященных Одессе: в представлении поэта это «город европейский» (XIII, 74), где можно «подышать чистым европейским воздухом» (XIII, 31, 67). В «Онегине» первым признаком Одессы становится то, что «там всё Европой дышит, веет...» (VI, 201). Представление Пушкина о Европе соотносилось с обликом Одессы, — но он постоянно помнил, что именно в Одессе-то и не мог ужиться с той чиновной системой, которая была «сконструирована» по европейскому образцу «милордом Уоронцовым»; последний «предпочитает первого английского шалопаю всем известным своим соотечественникам» (XI, 23).

В черновом «болдинском» предисловии к роману Пушкин изначально выражал сомнение, включать ли в него главу «Странствие». 18 сентября глава была завершена, а уже 28 ноября (в предисловии) автор счел необходимым заметить: «Осьмую главу я хотел было вовсе уничтожить и заменить одной римской цифрою, но побоялся критики. К тому же многие отрывки из оной

были уже напечатаны» (VI, 541). Только что завершенная глава не удовлетворила автора, прежде всего, по «содержательной» причине: Онегина не удалось «отправить» туда, куда это требовалось по замыслу, — в «чуждые страны».

Кроме того, написанная глава оказалась очень неоднородной по формам повествования. Исходя из сохранившихся строф, она «распадалась» на четыре части.

Первые четыре строфы, представлявшие собою «оправдательную» характеристику Онегина («Блажен, кто смолоду был молод...» и т.д.). Они впоследствии вошли (в несколько измененном виде) в последнюю главу (строфы X—XII).

Следующие 11 строф (5—15) как раз и представляют собой сжатое, сдержанное описание (или простое перечисление) основных пунктов путешествия Онегина по России: Новгород, Валдай, Торжок, Тверь, Москва и т.д. В основной текст «Отрывков...» Пушкин поместил только «нижегородскую» («Макарьевскую») строфу (с упоминанием «европейца») и три «кавказские» строфы, в которых наиболее остро изображена онегинская «тоска»: объятый ею герой завидует даже параличному больному. В этих строфах действительность предстает в восприятии Онегина — автор еще не берет слова.

Строфы с 16 по 29 — это как раз те, которые «были уже напечатаны». Они посвящены Тавриде и Одессе, которые восприняты исключительно глазами поэта (лирического «я»). В них даются развернутые авторские отступления, посвященные творческой эволюции поэта и «дню Автора», так или иначе сопоставленному с «днем Онегина», развернутым в самом начале романа (см.: [Чумаков 1999: 32—39]).

А завершается глава сообщением о начале «михайловской ссылки» Пушкина, возвращающим нас к линейному «календарю» «Онегина», и лирическим аккордом, воспевающим «приют, сияньем Муз одетый». Эти лирические строфы о Михайловском (написанные в Болдине) в состав художественного текста «Онегина» не вошли.

«Отрывки...» и «X песнь»

Ю.Н. Чумаков отметил, что венчающие этот текст и следующие уже после Примечаний «Отрывки из Путешествия Онегина» необходимо рассматривать не как «приложение» к основной части, а как необходимую структурную часть, определяющую романное «завершение»:

«Поскольку глава в “Онегине” — отчетливо ощутимая структурная единица, пропуски возможны и на уровне глав. Как обычно, это означает не ослабление, а, напротив, нажим, напряжение нерастраченных динамических элементов. Можно предположить, что Пушкин хотел осуществить такой пропуск, “когда выпустил из своего романа целую главу, в коей описано было путешествие Онегина по России” (VI, 197). Но, усложняя первоначальный замысел, он впоследствии вынес фрагменты исключенной главы в конец романа. Со слов автора читатель ретроспективно ощущает потенцию текста между седьмой и восьмой главами, получая затем его фрагменты. Казалось бы, законченный, роман неожиданно продолжается. <...> Решение о замене целой главы фрагментами могло быть продиктовано и художественными соображениями.

Будучи фрагментом, “Отрывки” не только подчеркивают внесюжетное построение, но как бы стилистически символизируют роман, манифестируя его

как сложную систему поэтических эквивалентов. «Пропуски» и перестановки текста, мнимая неоконченность способствуют легкому и непринужденному движению содержания, оставляя «воздух» между свободно лежащими частями романа. Во многом благодаря «Отрывкам из путешествия» «Евгений Онегин» осуществляется как роман открытых и непредвиденных возможностей» [Чумаков 1999: 17—18].

Формально «Отрывки...» включают небольшое предисловие (чуть расширенный вариант предисловия к «Последней главе...») и три фрагмента, каждый из которых предварен сухим авторским сообщением, куда именно «едет» герой. Целиком даны три «онегинские строфы», посвященные Кавказу и 14 ранее напечатанных «таврических» и «одесских» строф. Остальные строфы приведены в сокращении, причем сокращение это явно намеренное. Открывающая «Отрывки...» «нижегородская» строфа в рукописи выглядела так:

*Тоска, тоска! Он в Нижний хочет
В отчизну Минина — Пред ним
Макарьев суетно хлопочет
Кипит обилием своим
Сюда жемчуг привез Индеец
Поддельны вины Европеец;
Табун бракованных коней
Пригнал заводчик из степей
Игрок привез свои колоды
И горсть услужливых костей;
Помещик — спелых дочерей
А дочки — прошлогодни моды
Всяк суетится, лжет за двух
И всюду меркантильный дух.*

(VI, 498)

Пушкин опубликовал эту строфу в «усеченном» виде, убрав полтора начальных стиха (выделены нами курсивом). Объяснить это «усечение» цензурными условиями невозможно: та же информация, что герой «едет в Нижний Новгород», предстает в прозаическом сообщении. Пушкин как будто нарочно «урезает» строфу — лишь бы не поместить ее целиком. Так же — с середины строфы — начинается описание «крымских» впечатлений.

Автора уже не очень волнует собственно «география» путешествий героя. Он оставляет «за скобками» его «новгородские», «московские», «волжские» впечатления, а соответствующие строфы иногда сокращаются до одного слова:

Тоска!.. (VI, 198)

А следом за подобным нагнетанием «тоски» автор неожиданно переходит от странствий героя к собственным путевым впечатлениям, отнюдь не «тоскливым». Они, напротив, исполнены радости приятия жизни на фоне очаровывающей («при свете утренней Киприды» или «при блеске фонарей и звезд») природы сладостного юга. Роман приобретает собственно лирическую наполненность — и именно она определяет восприятие его финала. Показательно, что собственно онегинские путевые впечатления представлены сухо и отрывочно,

«перебиваются» прозаическими указаниями, а авторские даны в целостном, без пропусков, лирическом монологе поэта, исполненном в «онегинских строфах».

Единственное «хронологическое» указание в «Отрывках...» — «*Спустя три года вслед за мною...*» — соединяет «план автора» и «план героя»: Онегин появляется в Одессе летом 1823 г. — в то самое время, когда живущий там Пушкин начинает работу над романом о нем. «Создается впечатление, что роман начинается за его концом» [Чумаков 1999: 17]. С другой стороны, абсолютный финал «Онегина» — стих «*Итак, я жил тогда в Одессе...*» — возвращает (в «плане автора») написанный роман к его началу.

Этот блистательный финал Пушкин придумал в конце 1832 — начале 1833 г., когда готовил к изданию «Онегина» в его полном отдельном издании. Прежний вариант финала — с «X песнью», представлявшей «искренний журнал» героя, — не только остался «под спудом» по цензурным обстоятельствам, но был отброшен за ненадобностью и, наверное, уничтожен — опять-таки не по «житейским», а по художественным причинам. Сохранившаяся «криптограмма» (или, по характеристике В. Набокова, «неуклюжий пушкинский шифр») осталась единственным напоминанием об этом замысле.

Она была предпринята «для себя», в качестве мнемонического приема и была чем-то вроде поэтической «игры». Набоков, специально изучавший «криптограмму», пришел к выводам, «что скоро поэт понял, что с его шифром что-то всерьез неладно, страшно разозлился и забросил это занятие» и «что никаких стрóf “десятой главы”, помимо зашифрованных, не существовало, а строфа XVII не была зашифрована по той простой причине, что не была закончена» [Набоков 1998: 673]. Поэтому предпринимать какую-либо «реконструкцию» задуманного Болдинской осенью 1830 г. финала «Онегина» и доводить, по выражению Б.В. Томашевского, «X главу до читателя» [Томашевский 1934: 417] кажется бесперспективным занятием.

Мы можем лишь констатировать, что задуманный в 1830—1831 гг. финал «свободного романа» был принципиально иным:

— В отличие от «Отрывков...», «X песнь» рассматривалась именно как *приложение* к основной коллизии романа в стихах. Целью этого приложения было окончательное определение характера героя, именем которого роман назван. В этом смысле подобное приложение выступало в роли необязательного и предназначалось исключительно для тех читателей, которых действительно заинтересовала личность Онегина.

— Романное повествование переключалось исключительно в «*план героя*»: приводилось «документальное» слово от лица Онегина, принципиально не похожее на слово автора. Герой демонстрировал не только иной стиль, но и не похожий на автора уровень восприятия окружающего мира и людей в нем.

— Этот «план героя» предстал в самой свободной форме объективно-личностного повествования — в форме «искреннего журнала», где герой «изливал душу». Такая форма исключала всякие «расчисления по календарю» и в едином пласте демонстрировала всю прошедшую жизнь Онегина — и эпоху, в которую ему довелось «жить и мыслить».

— Основным структурным ядром записей в этом «журнале» оказывался жанр «эпиграммы» и «карикатуры» на те явления и личности, которые встречались герою. Этот жанр предполагал искаженное восприятие мира, причем сам герой воспринимался окружающими людьми как «пародия» на какой-то неясный оригинал.

— Форма «Альбома Онегина» предполагала не использование «онегинской строфы», а создание самостоятельной свободной конструкции из разнородных по объему фрагментов. Автор романа в стихах, предоставляя «документальное» слово персонажам, предпочитал не использовать «собственной» строфы, предоставляя героям «свободно» изъясняться, исходя из особенностей собственной личности.

Такого рода «Х песнь» осталась «под спудом» не «надолго», а *насовсем*: в конечном итоге роман в стихах Пушкина был воспринят вне «Х песни». «Бессмысленно обсуждать, — заметил В. Набоков в эпилоге к своему комментарию, — возможные причины (политические, личные, утилитарные, художественные), побудившие нашего поэта закончить роман так, а не иначе, но никаких сомнений нет в том, что «Онегин» был его любимым произведением...» [Набоков 1998: 675].

Использованная литература

- [Алексеев 1972] — Алексеев М.П. Пушкин: сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1972.
- [Альми 1998] — Альми И.Л. Статьи о поэзии и прозе. Владимир, 1998. Кн. 1.
- [Ахматова 1990] — Ахматова А.А. Соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2.
- [Бонди 1971] — Бонди С. Черновики Пушкина. Статьи 1930—1970 гг. М.: Просвещение, 1971.
- [Бонди 1973] — Бонди С.М. Пояснительные статьи // Пушкин А.С. Евгений Онегин. М.: Детская литература, 1973. С. 249—303.
- [Бочаров 1974] — Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: очерки. М.: Наука, 1974.
- [Бродский 1957] — Бродский Н.Л. «Евгений Онегин», роман А.С. Пушкина: пособие для учителей средней школы. 4-е изд. М.: Учпедгиз, 1957.
- [Вяземский 1880] — Вяземский П.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1880. Т. 2.
- [Вяземский 1884] — Вяземский П.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1884. Т. 9.
- [Гофман 1922] — Гофман М.Л. Пропущенные строфы «Евгения Онегина» // Пушкин и его современники. Пг., 1922. Вып. 33/35. С. 1—344.
- [Грибоедов 1995] — Грибоедов А.С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995—2007. СПб., 1995. Т. 1.
- [Гроссман 1924] — Гроссман Л.П. Онегинская строфа // Пушкинист / Ред. Н.К. Пиксанова. М., 1924. Сб. 1. С. 115—162.
- [Гуковский 1957] — Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: ГИХЛ, 1957.
- [Даль 1978] — Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1978. Т. 1.
- [Дьяконов 1982] — Дьяконов И.М. Об истории замысла «Евгения Онегина» // Пушкин: исследования и материалы. Л.: Наука, 1982. Т. 10. С. 70—105.
- [Зенгер 1934] — Зенгер Т. Николай I — редактор Пушкина // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16/18. С. 513—536.
- [Иезуитова 1989] — Иезуитова Р.В. «Альбом Онегина» (Материалы к творческой истории) // Временник Пушкинской комиссии. Л.: Наука, 1989. Вып. 23. С. 19—31.
- [Катенин 1981] — Катенин П.А. Размышления и разборы. М.: Искусство, 1981.
- [Кожевников 1988] — Кожевников В.А. Шифрованные строки «Евгения Онегина» // Новый мир. 1988. № 6. С. 259—266.
- [Кожевников 1993] — Кожевников В.А. «Вся жизнь, вся душа, вся любовь...»: Перечитывая «Евгения Онегина». М.: Просвещение, 1993.
- [Кошелев 2011] — Кошелев А.В. Пушкин в воспоминаниях: проблемы изучения литературных мемуаров. Великий Новгород: НовГУ, 2011.
- [Левкович 1974] — Левкович Я.Л. Наброски послания о продолжении «Евгения Онегина» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л.: Наука, 1974. С. 255—277.

- [Листов 2000] — *Листов В.С.* Новое о Пушкине: история, литература, зодчество и другие искусства в творчестве поэта. М.: Стройиздат, 2000.
- [Лихачев, Фомичев 1995] — *Лихачев Д.С., Фомичев С.А.* Вступительная статья // Пушкин А.С. Рабочие тетради. СПб.; Лондон, 1995. Т. 1. С. 5—15.
- [Лотман 1980] — *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1980.
- [Лотман 1987] — *Лотман Ю.М.* О композиционной функции «десятой главы» «Евгения Онегина» // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. науч. конф. 13—14 января 1987 г. Таллин, 1987. С. 3—7.
- [Михельсон 1994] — *Михельсон М.И.* Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии: сборник образных слов и иносказаний. М., 1994. Т. 1.
- [Набоков 1998] — *Набоков В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство-СПб., 1998.
- [Попов 1940] — *Попов П.А.* Новые материалы о жизни и творчестве А.С. Пушкина // Литературный критик. 1940. № 7/8. С. 222—232.
- [Поэты-сатирики 1959] — Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. / Сост. Г.В. Ермаковой-Битнер. Л.: Сов. писатель, 1959.
- [Пугачев 1992] — *Пугачев В.В.* Радищев, Карамзин, Пушкин. Саратов, 1992.
- [Пушкин в воспоминаниях 1985а] — А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М.: Худ. лит-ра, 1985. Т. 1.
- [Пушкин в воспоминаниях 1985б] — А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М.: Худ. лит-ра, 1985. Т. 2.
- [Сандомирская 1982] — *Сандомирская В.Б.* Рабочая тетрадь Пушкина 1828—1833 гг. (ПД 838): История заполнения // Пушкин: исследования и материалы. Л.: Наука, 1982. Т. 10. С. 231—259.
- [Смирнов-Сокольский 1962] — *Смирнов-Сокольский Н.П.* Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1962.
- [Смирнова-Россет 1989] — *Смирнова-Россет А.О.* Дневник. Воспоминания / Изд. подгот. С.В. Житомирская. М.: Наука, 1989.
- [Соловей 1977] — *Соловей Н.Я.* Из истории работы А.С. Пушкина над сюжетом «Евгения Онегина» (Альбом Онегина) // «Замысел, труд, воплощение...». М.: МГУ, 1977. С. 101—117.
- [Судьба Онегина 2001] — Судьба Онегина / Сост. В. и А. Невские. М., 2001.
- [Томашевский 1934] — *Томашевский Б.* Десятая глава «Евгения Онегина»: История разгадки // Литературное наследство. Т. 16/18. М., 1934. С. 379—420.
- [Тургенев 1903] — А.И. Тургенев о кончине Пушкина // Русский архив. 1903. Кн. 1. С. 143—144.
- [Тургеневы 1913] — Из документов архива братьев Тургеневых / Публ. В.М. Истрина // Журнал Министерства народного просвещения. 1913. Новая серия. Ч. XLIV. Март. Отд. 2. С. 1—26.
- [Тынянов 1977] — *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- [Фомичев 2005] — *Фомичев С.А.* «Евгений Онегин»: движение замысла. М.: Русский путь, 2005.
- [Цявловский 1930] — *Цявловский М.А.* Заметки о Пушкине // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. 38/39. С. 222—224.
- [Цявловский 1936] — *Цявловский М.А.* Заметки о Пушкине // Звенья: сб. материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIX века. М.; Л.: Academia, 1936. С. 148—155.
- [Чумаков 1999] — *Чумаков Ю.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Пушкинская премьера, 1999.
- [Якубович 1934] — *Якубович Д.* «Дневник» Пушкина // Пушкин. 1834 год. Л., 1934. С. 20—49.

Грибоедов как культурный герой

Кошелев В.А. Грибоедов в «предлагаемых обстоятельствах» / ИРЛИ РАН.

СПб.: Росток, 2020. — 336 с. — 500 экз.

Вячеслава Анатольевича Кошелева, известного филолога, профессора Новгородского университета и автора множества книг о Пушкине и его эпохе, мы привыкли воспринимать как пушкиниста, «человека Пушкинского Дома». Между тем ключевые его монографии были посвящены славянофилам, а затем — Батюшкову, а последней книгой стала книга о Грибоедове, которая вышла уже после его смерти. Это сборник статей, объединенных метафорическим театральным заглавием: девиз «школы Станиславского» применяется не к актеру (тому, кому предстоит «вживаться в предлагаемые обстоятельства»), а к драматургу, создателю тех самых «предлагаемых обстоятельств». При этом Грибоедов представлен здесь не столько автором единственной гениальной комедии, сколько «человеком пути», и этот оборванный на «восхождении» путь становится настоящим предметом разговора. «Заметки разных жанров и разных лет, собранные в этой книге, — предупреждает автор в коротком предисловии, — призваны не “разгадать” Грибоедова, а разве что несколько вычленить и наметить те “обстоятельства”, которые он предложил к литературному “обсуждению”» (с. 4).

Открывается сборник двумя рецензиями на биографические работы о Грибоедове — популярное жизнеописание Е.Н. Цимбаевой, вышедшее в серии «ЖЗЛ» (2003), и итоговую «грибоедовскую» книгу С.А. Фомичева (2012). В этих рецензиях, кроме ключевых «биографических загадок» (дата рождения, «очистительный аттестат» и т.д.), рассматривается проблема «научной биографии» или «объективной биографии» как таковой. По мнению автора, здесь не бывает «непреложных истин», зато всегда существует «фактор зайца» — случайное и необъяснимое (по крайней мере, документально) стечение обстоятельств (с. 18). Биография, в определении В.А. Кошелева, — «живой организм», который меняется со временем, причем не в последнюю очередь это время биографа, а не его персонажа. А потому «объективной научной биографии на все времена <...> не бывает», а «хорошая биография всегда *авторская* и “субъективная”» (с. 32).

По большому счету, работы, вошедшие в эту книгу, представляют такую «авторскую» литературную биографию и располагаются в хронологическом порядке: от «нелитературного дебюта» в «Вестнике Европы» (1814. № 15), первой, написанной в соавторстве, пьесы и «антикритики» на Гнедича до «Горя от ума» — его прочтений и его реценции.

Собственно «дебют» — «Письмо из Бреста Литовского к издателю» — едва ли не самый малоизученный текст Грибоедова, который сам он определял как «реляцию». Кошелев указывает на содержащиеся в этом «письме к издателю» «гусарские знаки», иными словами, те признаки, которые связывают его с комплексом застольных «гусарских» текстов, и сопоставляет это «письмо» с последовавшим за ним «научообразным» сообщением «О кавалерийских резервах» (Вестник Европы. 1814. № 22), которое, по мнению исследователя, призвано было «искупить несерьезность» дебютной «реляции». Следующие затем работы посвящены зна-

менательному критическому выступлению Грибоедова в полемике о балладе и катенинском переводе «Леноры» Бюргера (1816) и «несыгранному эпизоду литературной борьбы» — комедии «Студент», написанной в соавторстве с тем же Катениным год спустя. «Пolemика о балладе» хорошо изучена, но автор этой книги обращает внимание на некоторые «этические» обстоятельства, очевидно пропущенные в обширной литературе о прениях «арзамасцев» и «беседчиков», и ключевым смыслом следует полагать тот, который стоит за цитатным заглавием статьи: «Откуда взялся рыцарь Грибоедов?» Так выглядит приписка В.Л. Пушкина в письме Батюшкова к Гнедичу (август 1816 г.), и так в полемике о балладе появляется поэтическая ипостась «русского Дон-Кихота». «Именно с этих позиций, — добавляет исследователь, — был чуть позднее воспринят облик <...> “рыцарственного” героя комедии “Горе от ума”» (с. 60). Этот же «дон-кишотовский» смысл, как мы видим далее, оказывается важен и для комедии «Студент». Кроме того, Кошелев вспоминает (и усиливает!) давнюю идею Н.В. Фридмана о Батюшкове — прототипе героя комедии «студента» Беневоляского.

Большая часть статей в этом сборнике посвящена «Горю от ума» и откликам на него: последовательной «нелюбви» к нему Вяземского и подробным разборам Киреевского и Сенковского, известным отзывам Пушкина, «отзывам на отзывы», т. е. критике на критику. Причем в случае Пушкина Кошелев обращает внимание на то, что речь идет о «частном мнении», которое традиционно приравнивается к публичной, «печатной» критике. В «пушкинском блоке» также анализ сатирического грибоедовского пласта в «Евгении Онегине» (причем здесь интереснее всего сопоставление фонвизинской и грибоедовской сатиры). Отметим также статью о Москве как «фабрике молвы» («Грех не беда, Молва не хороша») с отсылками к комедиям—предшественницам «Горя от ума», в первую очередь к «Живому мертвецу» Ф.В. Ростопчина. «Пословицы» и короткие характеристики героев грибоедовской комедии Кошелев связывает с жанром «надписей к портрету» («Не надо называть: узнаешь по портрету»), и хотя поначалу кажется, что с таким же успехом можно говорить здесь о «собрании эпиграмм», «портретное» прочтение связано с жанровой структурой «Горя от ума».

Отдельный сюжет — реконструкция биографии («жизни и деяний») Чацкого и соотнесение драматургического характера комедии с поэтикой «вещного сна», где Чацкий предстает героем из «приснившегося мира» (с. 206). За Чацким следует Молчалин, который показан как «массовый герой», и его победа сродни победе популярного жанра: «Сюжетная “победа” Молчалина над Чацким оказалась сродни литературной “победе” посредственного романа Ф.В. Булгарина “Иван Выжигин” над гениальными творениями Пушкина» (с. 222). В подтверждение этой молчалинской «победы» исследователь приводит замечательную в своем роде подборку поздних сиквелов «Горя от ума» — от комедии гр. Ростопчиной «Возврат Чацкого в Москву» до «Зимних заметок о летних впечатлениях» Достоевского и «Господ Молчалиных» Салтыкова-Щедрина: резонер Чацкий здесь превращается в антигероя, «шута», между тем как Молчалин «остался с двумя своими симпатичными “талантами”, умеренностью и аккуратностью, — симпатичными во все времена» (с. 230). В этом же ряду «биографических реконструкций» любопытный комментарий к пушкинской реплике «Репетилов в деревне» («Путешествие из Москвы в Петербург», 1834) и парадоксальному, «сценически закрытому» характеру Софьи Фамусовой — «единственному», по мнению Вяземского, «характеру», а не «портрету» в комедии. Наконец, «субретка Лиза», по мнению автора этой книги, не совпадает со своим сценическим амплуа, и причина этого не в оригинальном сюжете комедии, где субретка не может исполнять свою функцию «контрагента любовной интриги», а в «политических понятиях и привычках общества»

(с. 278). Заканчивается «портретная галерея» иронической статьей о «мизогинии» Грибоедова, а вслед за ним — и Пушкина: о сатирическом изображении московского «женского царства» (по Пушкину — женской «секты»).

Последние статьи сборника фактически представляют связанные между собой развернутые комментарии к отдельным эпизодам грибоедовской комедии и пушкинского романа в стихах. Кошелев развивает известное замечание С.А. Фомичева об источнике реплики Чацкого «Смешенье языков — французского с нижегородским» — десятом письме из публицистического цикла И.М. Муравьева-Апостола «Письма из Москвы в Нижний Новгород». У Муравьева-Апостола речь идет о стилистической «невыработанности» русского языка, что становится знаком космополитической неразвитости русского общества. Кошелев обращается к седьмому письму из этого цикла, где точно так же речь идет о русской франкофонии и «гнусном эн», который «Ненаш» в отличие от русского «Наш» и который не приспособлен к «затверделым носовым хрящам» русских «старожилов». Антигероиня этого сюжета — Татьяна, ставшая Темирой, а «нижегородские письма» Муравьева-Апостола в таком прочтении приобретают дополнительный смысл, становясь еще одним источником пушкинского романа.

Один из поздних и малоизученных текстов Грибоедова — очерк «Загородная поездка» (Северная пчела. 1826. № 76) — становится предметом статьи, завершающей этот сборник. Кошелев комментирует его в контексте полемики с напечатанным годом ранее аналогичным травелогом Булгарина «Поездка в Парголово, 21 июня». Оба «путешественника» в одном и том же месте видят совершенно разные картины, грибоедовский очерк прочитывается в пандан к произнесенному в пустоту монологу Чацкого о «французике из Бордо», а сам автор, именуя себя представителем «поврежденного класса полугеопейцев», оказывается отделен и от той «неиспорченной среды», к которой стремится, и от той «испорченной», от которой бежит.

В заключение заметим, что этот посмертный «грибоедовский» сборник в содержательном смысле оказывается тем «целым», что больше простой суммы статей, а «предлагаемые» автором «обстоятельства» помогают понять Грибоедова не только как первого русского театрального писателя и «лидера театральной словесности своего времени», но и как «особенного культурного героя русской нации» (с. 3), выстраивающего собственную культурную и политическую философию в диалоге с литературой своего времени. Наконец, стоит сказать о стилистическом своеобразии этой книги и в целом научного письма В.А. Кошелева. За каждым его текстом стоит опытный лектор, не только умеющий быть понятным и доступным читателю (равно специалисту и студенту), но и владеющий своего рода драматургией текста, способный выстраивать его сюжет в тех самых «предлагаемых обстоятельствах».

Монографии В. А. Кошелева

1. Общественно-литературная борьба в России 40-х годов XIX века: лекции. Вологда: Вологодский гос. пед. ин-т, 1982. 56 с.
2. Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840—1850-е годы). Л.: Наука, 1984. 196 с.
3. Вологодские давности: литературно-краеведческие очерки. Архангельск: Северо-Западное кн. изд-во, 1985. 224 с.
4. Творческий путь К.Н. Батюшкова. Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1986. 144 с.
5. Константин Батюшков: странствия и страсти. М.: Современник, 1987. 351 с.
6. В предчувствии Пушкина: К.Н. Батюшков в русской словесности начала XIX века. Псков: Изд-во Псков. обл. ин-та усоверш. учителей, 1995. 124 с.
7. Четыре портрета из пушкинской плеяды: [очерки о Д. Давыдове, П. Вяземском, Д. Веневитинове, Н. Языкове]. Псков: Изд-во Псков. обл. ин-та усоверш. учителей, 1996. 118 с. (Пушкинский урок).
8. Первая книга Пушкина. Томск: Водолей, 1997. 224 с.
9. «Онегина» воздушная громада...». СПб.: Академический проект, 1999. 288 с.
10. Пушкин: История и предание. СПб.: Академический проект, 2000. 360 с.
11. Алексей Степанович Хомяков: жизнеописание в документах, разысканиях и рассуждениях. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 506 с.
12. Парадоксы Хомякова: заметки и наблюдения. М.: Индрик, 2004. 216 с.
13. Сто лет семьи Аксаковых. Бирск: Бирский гос. пед. ин-т, 2005. 380 с.
14. Афанасий Фет: Преодоление мифов. Курск: Курский гос. ун-т, 2006. 338 с.
15. «Онегина» воздушная громада...». 2-е изд., перераб. и доп. Арзамас; Большое Болдино: АГПИ, 2009. 382 с. (Монографии участников «Болдинских чтений»).
16. Г.Р. Державин в жизни и творчестве: учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. М.: Русское слово, 2010. 176 с. (Совместно с А.В. Кошелевым).
17. М.В. Ломоносов в жизни и творчестве: учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. М.: Русское слово, 2012. 168 с. (Совместно с А.В. Кошелевым).
18. Парадоксы русской государственности. Великий Новгород: Новгородский гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, 2013. 294 с.
19. Историческая мифология в творчестве Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: историческая мифология: исследования и материалы. Великий Новгород; Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2014. С. 7—362.
20. Таврическая мифология Пушкина: литературно-исторические очерки. Великий Новгород; Симферополь; Нижний Новгород: Растр, 2015. 303 с.
21. Н.М. Карамзин в жизни и творчестве: учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. М.: Русское слово, 2016. 152 с. (Совместно с А.В. Кошелевым).
22. «Оперный костюм»: Творческий портрет А.К. Толстого (К 200-летию со дня рождения). М.: Дмитрий Сечин, 2017. 400 с.
23. Сто лет семьи Аксаковых. [2-е изд., перераб. и доп.]. СПб.: Полиграф, 2019. 512 с.
24. Грибоедов в «предлагаемых обстоятельствах». СПб.: Росток, 2020. 336 с.

Составитель А.В. Кошелев

Библиография

Евгений Савицкий

Тревожное мастерство:

СОПОСТАВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУР
В ПОСТКОЛОНИАЛЬНУЮ ЭПОХУ

**De Gennaro M. Modernism after Postcolonialism.
Toward a Nonterritorial Comparative Literature.**

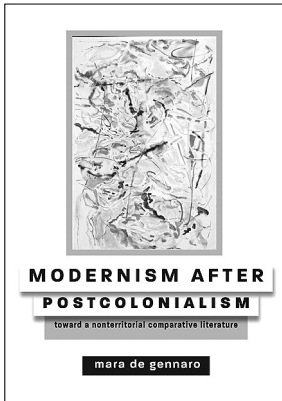
Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2020. — XIV, 229 p. —
(Hopkins Studies in Modernism).

**Damrosch D. Comparing the Literatures.
Literary Studies in a Global Age.**

Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2020. — XII, 386 p.

Книга преподавателя Школы им. А. Галлатина в Нью-Йоркском университете Мары де Дженнаро «Модернизм после постколониализма: к нетерриториальной сравнительной литературе» начинается с примера, взятого у историка Ранаджита Гухи из его статьи «Не дома в империи»¹. Гуха известен как основатель индийских «subaltern studies»², что на русский переводится то как «исследования подчиненных», то как «исследования угнетенных» — с отсылкой к понятию угнетения посредством культурной гегемонии у А. Грамши³. Гуха, будучи изначально марксист-

-
- 1 Guha R. Not at Home in Empire // Critical Inquiry. 1997. Vol. 23. № 3. P. 482—493.
 - 2 См.: Prakash G. Subaltern Studies as Postcolonial Criticism // American Historical Review. 1994. Vol. 99. № 5. P. 1475—1490; Selected Subaltern Studies / Eds. R. Guha, G.C. Spivak. Oxford, 1988.
 - 3 О возможностях и границах применения концепции Грамши к колониям см.: Арнольд Д. Государственное здравоохранение и государственная власть: медицина и гегемония в колониальной Индии / Пер. К.А. Левинсона // Болезнь и здоровье: новые подходы к истории медицины / Под ред. Ю. Шлюмбома, М. Хагнера, И. Сироткиной. СПб., 2008. С. 168—195; Комаров Д. Комаров Д. Безумец и мигрант / Пер. К.А. Левинсона // История и антропология: междисциплинарные исследования на рубеже XX—XXI вв. / Под ред. М.М. Крома, Д. Сэбиана, Г. Альгаци. СПб., 2006. С. 263—301.



том, исследовал крестьянские восстания в Индии периода британского правления⁴ и столкнулся с тем, что как в источниках, так и в исследовательской литературе происходит присвоение или маргинализация этих восстаний различными доминирующими дискурсами, будь то британский колониализм, индийский национализм или работы ревизионистской Кембриджской школы исследований Юго-Восточной Азии. Каждый раз причина восстаний виделась во внешних факторах: злоупотреблениях колониальных чиновников, призывах прогрессивных деятелей Индийского национального конгресса или манипуляциях крестьянами со стороны местных элит, добивавшихся для себя уступок от британских властей. Тем самым восставшие утрачи-

вали статус активных действующих лиц, становились лишь функциями внешних воздействий, а потому можно было не интересоваться тем, что они сами думали⁵. Восстания, которые не укладывались в принятые историографические и политические схемы, оказывались просто дикими эксцессами, например сожжение заживо полицейских в деревне Чаури-Чаура в 1922 г., описываемое у Д. Неру как удар в спину индийскому освободительному движению⁶ и инструментализированное британскими властями как свидетельство неготовности индийцев к ответственному самоуправлению⁷. Голоса же самих крестьян, редко оставлявших письменные свидетельства, услышать трудно, в том числе и потому, что их высказывания обычно не укладываются в концепции поступательного исторического развития: в своих протестах они часто руководствовались весьма архаичными идеями⁸. Гуха, однако, считал, что историки могут работать не только с тем, что наличествует, но и с тем, что отсутствует: уже само описание пустот и умолчаний меняет видение

- 4 См.: Guha R. *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*. Delhi, 1983.
- 5 См.: *Idem*. The Prose of Counter-Insurgency // Guha R. *The Small Voice of History: Collected Essays*. Delhi, 2002. P. 194–238. См. также: O'Hanlon R. *Recovering the Subject: «Subaltern Studies» and Histories of Resistance in Colonial South Asia* // *Modern Asia Studies*. 1988. Vol. 22. P. 189–224.
- 6 «Случай в Чаури-Чаура мог быть, и действительно был, прискорбным инцидентом, резко противоречившим всему духу движения ненасилия. Но разве допустимо было, чтобы отдаленная деревня и толпа охваченных возбуждением крестьян в каком-то глухом местечке могли положить конец, по крайней мере на какое-то время, нашей национальной борьбе за свободу?» (Неру Д. *Автобиография* / Пер. В.В. Исакович, Д.Э. Кунина, В.Н. Павлова. М., 1955. С. 95).
- 7 См. об этом: Amin Sh. *Event, Metaphor, Memory: Chauri Chaura 1922–1992*. Berkley; Los Angeles, 1995. О присвоении права говорить вместо неразумных и преступных крестьян применительно к России см.: Коцюнис Я. Как крестьян делали отсталыми: сельскохозяйственные кооперативы и аграрный вопрос в России 1861–1914 гг. М., 2006; Джераси Р. *Окно на Восток: империя, национализм, нация и религия в России* / Пер. В. Гончарова. М., 2013. С. 243–274.
- 8 Здесь работы Гухи и его последователей схожи с европейскими и американскими исследованиями в рамках «новой культурной истории», где также происходило переосмысление роли культурной архаики в истории бунтов и революций: Дарнтон Р. *Рабочие бунтуют: Кошачье побоище на улице Сен-Севрен* / Пер. Т. Доброницкой // Дарнтон Р. *Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры*. М., 2002. С. 91–125; Дэвис Н.З. *Обряды насилия* / Пер. К.А. Левинсона // *История и антропология: междисциплинарные исследования на рубеже XX–XXI веков* / Под ред. М. Крома, Д. Сэбиана, Г. Альгаци. СПб., 2006. С. 111–162; Озуф М. *Революционный праздник, 1789–1799* / Пер. Е.Э. Ляминой. М., 2003. С. 56–59.

прошлого. Позднее Х. Баба описывал это как способность угнетенных вносить помехи, двусмысленности, неполноту в колониальный дискурс, в котором они, таким образом, могут быть распознаны не как позитивные присутствия, но как негативные разрушительные эффекты. Могучие ориенталистские стереотипы, о которых писал Э. Саид⁹, оборачиваются сбивчивым бормотанием колонизатора: «Черная кожа расщепляется под расистским взглядом, смещается в знаки бестиальности, генитальности, гротеска, что обнаруживает фобический миф о недифференцированно целом белом теле»¹⁰. Статья Гухи «Не дома в империи» как раз посвящена страхам, которыми были одержимы колониальные чиновники, отнюдь не являвшиеся воплощениями рационального просвещенного сознания, какими сами хотели себя видеть¹¹. («Не дома» в названии статьи отсылает в том числе к понятию «unheimlich» З. Фрейда¹².)

Именно в этом контексте как один из примеров Гуха рассматривает рассказ «Убить слона» (1936) Дж. Оруэлла, служившего в 1922—1927 гг. в колониальной полиции в Бирме. Главный герой рассказа, также офицер колониальной полиции, вынужден застрелить слона, сбежавшего от своего владельца и разгромившего местный рынок. Этого ждут от него местные жители, от этого поступка зависит поддержание престижа белого офицера, хотя слон уже прекратил буйствовать и убивать это огромное существо было жалко: «Я думал не столько о собственной шкуре, сколько о следящих за мною желтых лицах. Потому что в тот момент, чувствуя на себе глаза толпы, я не испытывал страха в обычном смысле этого слова, как если бы был один. Белый человек не должен испытывать страха на глазах “туземцев”, поэтому он в общем и целом бесстрашен. Единственная мысль крутилась в моем сознании: если что-нибудь выйдет не так, эти две тысячи бирманцев увидят меня удирающим, сбитым с ног, растоптанным, как тот оскаленный труп индийца на горе, с которой мы спустились. И если такое случится, то, не исключено, кое-кто из них станет смеяться. Я вложил патрон в магазин и лег на дороге, чтобы лучше прицелиться»¹³. В отличие от того, что думает сам полицейский, Гуха трактует его тревогу (anxiety) как связанную с жутким осознанием того, что в этот момент он может поступить не так, как этого требует его позиция господина, что он может на самом деле совершить поступок, выводящий его за рамки ограничений, устанавливаемых имперской политикой. Оруэллу является возможность «быть не дома в империи», но он тут же отступает от нее. Убивая слона, он «преодолеывает тревожность свободы, занимая прочную позицию на стороне несвободы»¹⁴. Ускользающий характер свободы подчеркивается тем, что она описывается полицейским как нечто неопределенное и негативное — «я не испытывал страха в обычном смысле слова». Как отмечает де Дженнаро, Гуха здесь использует

9 См.: Саид Э. Ориентализм. СПб., 2006.

10 Bhabha H. Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse // Bhabha H. The Location of Culture. N.Y., 1994. P. 92. (Ср. не вполне точный русский перевод: Баба Х. Мимикрия и человек // Новое литературное обозрение. 2020. № 161. С. 29—37.)

11 Роль слухов и собственного беспокойного воображения колониальных чиновников исследовалась также А.Л. Стоулер применительно к Нидерландской Индии: Stoler A.L. Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and the Colonial Common Sense. Princeton, 2008. Й. Фабиан изучал то же самое на примере исследователей и колонизаторов Тропической Африки: Fabian J. Out of Our Minds: Reason and Madness in the Exploration of Central Africa. Berkley; Los Angeles, 2000.

12 См.: Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 265—281.

13 Оруэлл Дж. Убийство слона / Пер. А. Файнгара // Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет. М., 1989. С. 226—227.

14 Guha R. Not at Home in Empire. P. 493.

противопоставление страха и тревоги у Кьеркегора: страх имеет ясную причину, а тревога, напротив, отличается неопределенностью своего истока.

Эти размышления Гухи де Дженнаро сопоставляет с тем, что писала В. Браун в книге «Государства, окруженные стеной: утасующий суверенитет»¹⁵: тревога из-за вторжений чужаков и терроризма, создающая у людей потребность в возведении стен вокруг себя, на самом деле скрывает беспокойство по поводу утасующей суверенности национальных государств в глобализирующемся мире. Стены создают успокаивающую «картину мира», как понимал ее М. Хайдеггер¹⁶; усиливают самоидентификацию людей с государственной властью, их «готовность быть ограниченными», как писал об этом Э. Глиссан¹⁷. По замечанию де Дженнаро, в том, что описывает Браун, можно услышать эхо рассказов о тревожных колонизаторах, оказавшихся перед слишком обширными владениями, чтобы их можно было надежно контролировать. По сути, Браун, как и Гуха, пользуется противопоставлением обманчиво ясного страха и невысказываемой тревоги, чьи причины сложны и труднопризнаваемы. Тревога размыкает домашнюю «картину мира», вводит несоизмеримый с ней горизонт иных возможностей, от которых, однако, обычно спешат отвернуться, отгородиться при помощи психологических и социальных репрессий.

Однако, отмечает де Дженнаро, как раз интерпретация Гухой «Убийства слона» показывает недоступную либерализму Оруэлла возможность открытия свободы по ту сторону имперского мира. Литературное произведение может указывать пути мысли и действия, даже если эксплицитно отрицает их. Хотя Гуху интересует не столько литературная форма, сколько тревога колониальных чиновников, на которую историки слишком мало обращали внимания, его размышления, по мнению де Дженнаро, могут быть прочитаны в качестве признания политической значимости литературной формы как выражения такой тревоги. То, что Гуха обращает внимание на изменения языка героя рассказа (он становится неопределенным), показывает, что политическое «обещание» текста может содержаться не только в том, к каким выводам он явно приводит читателя, но и во взаимодействии различных способов высказывания, которые могут открывать или закрывать возможность сделать какие-то выводы. В зависимости от своего устройства текст может быть способным уходить из-под контроля рассказчика.

Отказ Оруэлла от прозрачности повествования в тот момент, когда он, кажется, может перестать идентифицировать себя с авторитетом империи, указывает на то, что освобождение от позиции господина содержит в себе освобождение от императива знать что-либо точно (о других и о себе в отношении с другими). Соответственно, пишет де Дженнаро, подводя читателя к теме модернистского литературного письма, существует одновременно политическая и этическая ценность сложного литературного языка, — сложного в том смысле, что он воспроизводит дилеммы, связанные с тревогой по поводу мира, отличающегося от того, к которому мы привыкли в своей связной и прозрачной «картине мира». По мнению де Дженнаро, это как раз то, что Г. Спивак описывает в «Смерти дисциплины» как «сложные, даже загадочные тексты», которые «ставят вопрос о сообществе», не давая на него простых ответов¹⁸. Выступая за такую практику сравнительного прочтения текстов, которая не будет приводить к производству стабильных истин, за процесс сравнения, который постоянно будет оставаться открытым и незавершен-

15 *Brown W. Walled States, Waning Sovereignty. N.Y., 2010.*

16 См.: *Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 41—62.*

17 См.: *Glissant E. Poétique de la relation. P., 1990. P. 136—137.*

18 *Spivak G.C. Death of a Discipline. N.Y., 2003. P. 26.*

ным, Спивак, по мнению де Дженнаро, имеет в виду то же самое, что и Гуха, — текст как «неопределенную структуру возможностей».

Оруэлла, который при помощи уклончивого языка отрицания изображает нераспознанную возможность свободы и тем самым остраивает свою надежную властную позицию, де Дженнаро сравнивает с В. Вулф, которая в «Своей комнате» сопоставляет старую викторианскую и новую модернистскую поэзию. «Поэзия Россетти и Теннисона будит в нас такой порыв и восторг потому, что чувство, которое она празднует, знакомо каждому человеку... В нем не сомневаешься, его не сравниваешь со своими новыми впечатлениями. На такую поэзию откликаешься легко, привычно». Новые же поэты «как бы выхватывают у нас еще не остывшее чувство. Его трудно узнать, часто почему-то его пугаешься. Пристально следишь за ним, ревниво и недоверчиво сравниваешь со старым, знакомым. В этом трудность современной поэзии»¹⁹. Здесь снова выстраивается связь между дезориентирующим языком и неопределенной тревогой, поэзия оказывается чем-то ненадежным, сомнительным, незнакомым, непривычным. Вулф при этом предлагает сознательно ненадежную практику сравнительного чтения одновременно знакомого и незнакомого, несмотря на то что это эмоционально трудно. Как отмечает де Дженнаро, Вулф начинает размышлять о сравнении викторианских и модернистских поэтов после того, как во время традиционного званого завтрака в старинном университетском колледже она смотрит в окно и видит странную бесхвостую кошку, какие водятся на острове Мэн: поэзия оказывается для нее чем-то подобным — способностью допустить чуждое в укоренившиеся и институционализированные формы знания. Оставаться теми же, кем мы были всегда, больше недостаточно, да и невозможно.

Сплетая вместе привычность викторианской литературы и сложность новой, Вулф, по мнению де Дженнаро, делает отличительной чертой той литературы, к которой стремится, само сравнение, причем не всякое, а тревожное, саморефлексивное, неокончательное, возникающее из непредвидимых столкновений давних структур привилегированного знания с силами, нарушающими их функционирование. Концептуальная сложность европейской и трансатлантической поэтики начала XX в. оказывается здесь делом политическим. Сложность для Вулф заключается не в загадочности аллюзий, которые способен постигнуть лишь человек с хорошим классическим образованием, что часто отмечается в связи с модернистской литературой. Та сложность, которую находит в современной поэзии Вулф, связана с пониманием неразрешенности и, возможно, неразрешимости социальных и текстуальных противоречий. Не способное привести к ясным выводам и потому не ориентированное на нормативность сравнение имеет дело с миром, полнота которого бросает вызов любому мастерству/господству (*mastery*). С этим новым пониманием мира, по словам де Дженнаро, приходит обеспокоенность странными «фигурами различия», проникающими в огороженные сообщества и их самоуверенные дискурсивные практики.

Здесь, однако, де Дженнаро вспоминает о том, что модернистскую литературу из-за ее сложности, из-за требуемого ею «образовательного ценза» часто обвиняли в элитарности, и здесь она снова обращается к «исследованиям угнетенных», на этот раз в связи с книгой Дипеша Чакрабарти «Провинциализируя Европу»²⁰. Имея в виду как раз то, что писал Гуха о невозможности в полной мере представить голоса крестьян и других угнетенных, Чакрабарти указывал на необходимость при

19 Вулф В. Своя комната / Пер. Н.И. Рейнгольд // Вулф В. Обыкновенный читатель. М., 2012. С. 469.

20 Chakrabarty D. *Provincialising Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton; Oxford, 2000.

написании истории признавать непрозрачность мира, учитывать игру видимого и невидимого, а также сопротивление прошлого включению его в дискурсивные структуры: так же, как чувство боли, оно не вполне может быть выражено в языке²¹. Для Чакрабарти дело было, однако, не только в недостатке источников, но и в том, что европейская историография Нового времени с ее идеей поступательного движения времени мало годилась для описания крестьянских протестов, которые зачастую формулировались с использованием архаичных культурных форм, однако и не были при этом мифическим «вечным возвращением того же самого». Как отмечает де Дженнаро, перед лицом этого не вполне представимого прошлого (но также и настоящего — для Чакрабарти, как и для других последователей Гухи, важны были и получившие особый размах в 1970-е гг. протесты против проводимой правительствами Д. Неру и И. Ганди политики насильственной модернизации, для которых не хватало языка за пределами противопоставления традиционного и модернистского) Чакрабарти пишет об историографической «политике отчаяния», а позднее он будет вести речь и о написании истории «с чувством страха и тревоги»²². Он выступает за историю, которая «сознательно делает видимыми, внутри самой ее нарративной формы, свои репрессивные стратегии и практики»²³. Таким образом, де Дженнаро находит у Чакрабарти то, что созвучно ее изначальному примеру с Гухой, читающим Оруэлла: в рамках самого властного дискурса может проглядывать то, что потенциально способно его подорвать, что вводит соотношение этого ограниченного языка с иным, несоразмерно-несоотносимым, делает сравнение политическим жестом.

Размышления Чакрабарти об истории де Дженнаро сравнивает со стремлением Глиссана осмыслить целостность взаимосвязей в мире, не будучи связанным ни локальной политикой идентичности, ни всеобщим гуманизмом. Глиссан создает парадоксальное понятие отношения как «открытой тотальности, подвижной внутри себя», из которой изъят принцип единства. Он стремится представить мир как безграничное силовое поле, в котором различные элементы взаимодействуют друг с другом непредвидимым образом, без единого импульса или цели. Такое рассмотрение отношений подразумевает замену «воображаемой прозрачности» единого мира «непрозрачностью разнообразия», «поэтическая сила» которого «заставляет нас почувствовать ограниченность всякого метода»²⁴. Во многом по аналогии с «номадной мыслью» у Ж. Делёза²⁵ Глиссан вводит понятие «мысль блуждания» (*la pensée de l'errance*): она позволяет избегать односторонности и категоричности оценок, «тиранического» способа представления других, при котором их сложная жизнь сводится к нужному нам знанию, достаточному, чтобы продвигать и делать естественными отношения господства²⁶. Позднее в «Философии отношения» Глис-

21 Здесь влияние на «исследования угнетенных» оказали работы: *White H. The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore; L., 1987; *La-Capra D. Writing History, Writing Trauma*. Baltimore; L., 2001. Ср. также: *Probing the Limits of Representation: Nazism and the «Final Solution»* / Ed. S. Friedlander. L., 1992.

22 *Chakrabarty D. Habitations of Modernity: Essays in the Wake of Subaltern Studies*. Chicago, 2002. P. 46—47.

23 *Idem. Provincialising Europe*. P. 45—46.

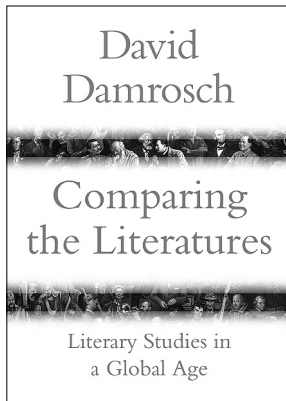
24 *Glissant E. Op. cit.* P. 206.

25 *Deleuze G. Pensée nomade* // *Deleuze G. L'île déserte et autres textes*. P., 2002. P. 351—364.

26 Ср. критику схематизации Другого в «Ориентализме» Саида: сведение человека к основным характеристикам, подобно растениям в классификациях Линнея, сведение языка к корням слов, что позволяет проводить широкие вольные сопоставления, и т.п. Саид же писал об особой «контрапунктной» оптике мигранта, которая позволяет все время видеть новый мир в соотношении со старым и наоборот, что, по

сан вводит еще понятие хрупкой «дрожащей мысли» (*pensée de tremblement*)²⁷, которая способна реагировать на происходящие в мире потрясения, не закрываясь перед лицом их неким надежным знанием²⁸. Здесь де Дженнаро возвращает читателя к проблематике Браун, но также и к вопросу об открытости «непредвидимому» и «неопределимому» у Ж. Деррида — вроде тех призраков, к которым он не раз обращался в поздних работах и которых, как и крестьян у Гухи или Чакрабартти, невозможно описать ни через позитивистскую идентификацию с местным, локальным, ни через ясное соотношение с глобальным, всеобщим, и альтернативой здесь оказывается избегающее определенностей «детерриториализированное» чтение — еще одно делёзовское понятие, заимствуемое в этой книге через Глиссана, но соотносимое также и с размышлениями Ж. Батая о «поэтическом» языке как таком, который способен нарушать принятые референциальные связи.

В дальнейшем эта теоретическая рамка позволяет де Дженнаро исследовать «тревожное мастерство/господство», языковую и этическую неопределенность в целом ряде литературных текстов: в «Меланкте» Г. Стайн и «Бесчестии» Дж.М. Кутзее, в «Бесплодной земле» Т.С. Элиота и «Дневнике возвращения в родную страну» Э. Сезера, в «Путешествии в Индию» Э.М. Форстера и «Тексако» П. Шамуазо, в «Трех гиньях» В. Вулф и «Возделывании костями» Э. Дантика.



Специфика «блуждающего» мигрантского взгляда и роль опыта изгнания для становления сравнительного изучения литератур рассматриваются и в книге «Сравнивая литературы: филология в глобальную эпоху» профессора Гарвардского университета Дэвида Дэмроша²⁹. Книга состоит из серии очерков, прослеживающих историю сопоставления литератур от рубежа XVIII—XIX вв. до наших дней. Первый очерк посвящен биографиям И.Г. Гердера и Ж. де Сталь: она родилась в Париже в протестантской семье недавно разбогатевшего финансиста, у которого были сложные отношения с придворными кругами; ее немецкий современник был глубоко набожным сыном бедного школьного учителя, однако впоследствии ему пришлось служить

представителям высшей немецкой знати в Бюкебурге и Веймаре. И Гердер, и Сталь всю жизнь были критиками деспотизма и приветствовали Французскую революцию, во время которой они и пишут свои главные труды по сравнительному изучению литератур: «Письма для поощрения гуманности» (1792—1797) и «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» (1800). На формирование взглядов Гердера повлияло его пребывание в Риге, где он стал интересоваться народной литературой, как немецкой, так и латышской. В его текстах Дэмрош об-

его мнению, является большим преимуществом мигрантов, хотя в то же время и «утомляет, выматывает»: *Caud Э. Мысли об изгнании* / Пер. С. Силаковой // Иностранная литература. 2001. № 1. С. 252—262.

27 *Glissant E. Philosophie de la relation*. P., 2009. P. 54. См. также: *Глиссан Э. За непрозрачность* / Пер. А. Мороз // Художественный журнал. 2019. № 110. С. 6—9.

28 Ср.: *Chretien J.-L. Fragilité*. P., 2017; *Grossman E. Éloge de l'hypersensible*. P., 2017; *Савицкий Е. Хрупкие, сверхчувствительные и потерпевшие крах герои современных историко-филологических исследований* // Новое литературное обозрение. 2019. № 157. С. 314—424.

29 О более ранних работах Дэмроша, а также об основанном им в Гарварде Институте мировой литературы см.: *Венедиктова Т. Институт мировой литературы по-гарвардски* // Новое литературное обозрение. 2018. № 152. С. 313—323.

наруживает двойственность: с одной стороны, в них отстаивается специфика всякой национальной культуры, связь народного духа и языка. С другой, Гердер подчеркивает и изменчивость языков: как мигрируют народы, так же и языки смешиваются, испытывая влияние новых образов и понятий. Такие изменения происходят не только в отношениях между народами, но и внутри одного народа. В итоге Дэброш определяет Гердера как «националистического интернационалиста»: для него были важны как утверждение единства немецкой культуры, так и борьба с национальным высокомерием, противопоставлявшим различные культуры друг другу. Сталь формулировала свои идеи о литературе в тот период, когда все больше подвергалась исключению в парижском обществе из-за критики диктаторских намерений Наполеона; впоследствии она была вынуждена эмигрировать из Франции, и уже в эмиграции она напишет роман «Коринна, или Италия» (1807) и трактат «О Германии» (1810). Этот опыт социального отчуждения и миграции не только сделал ее более внимательной к литературе других стран, но и заставил обратить внимание на связь литературы и социальных институций, на возможность обретения художественным словом политической силы, на роль женщин в истории литературы.

Разработка основ сравнительного изучения литератур, заложенных в трудах Гердера и Стали, была продолжена во второй половине XIX в. Хуго Мельцлем, венгерско-немецким исследователем, преподававшим в новом Университете Франца Иосифа в Клаузенбурге (венг. Коложвар, ныне — Клуж-Напока, Румыния), в венгерской части Австро-Венгрии, где также была велика доля немецкого и румынского населения, и Хатчесоном Маколеем Поснеттом, ирландцем по происхождению, преподававшим классическую и английскую литературу в Оклендском университете в Новой Зеландии. Мельцль в 1877—1888 гг. издавал первый академический журнал, посвященный сравнительным исследованиям в области филологии, — «*Acta comparationis litterarum universarum*», Поснетт же опубликовал в 1866 г. книгу «Сравнительное литературоведение» и тем самым придумал английское именование для возникающей научной дисциплины.

Как отмечает Дэброш, проект Мельцля был реакцией на преобладание национализма в историко-литературных исследованиях середины XIX в. Противоположностью национализму мог бы быть космополитизм, однако он сам понимался европоцентрично. Так, А.В. Шлегель в 1804 г. писал о нем как об «исконно германской черте»: долгое время лишённые единого государства, немцы были вынуждены следовать разным направлениям, ориентироваться на другие государства, однако то, что раньше было слабостью, теперь оборачивается их силой, ибо никто не способен так, как они, собрать вместе все эти разрозненные направления в единое целое, и в этом залог грядущего превосходства немцев. Как отмечает Дэброш, прежде чем стать профессором в Бонне, Шлегель состоял воспитателем у детей Стали и был членом ее узкого круга вплоть до ее смерти. Таким образом, основанный Мельцлем журнал сравнительных исследований должен был стать альтернативой как национализму, так и космополитизму в тогдашнем значении этого слова. Журнал имел несколько параллельных названий и декларировал открытость для материалов на любых языках, но на деле рабочими языками были немецкий и венгерский: было понимание того, что статьи на редких языках мало кто сможет прочитать. Журнал выходил крайне незначительным тиражом и закрылся, когда Макс Кох стал издавать в Берлине чисто немецкий журнал по сравнительному литературоведению.

Поснетт тоже критиковал как национализм, так и космополитизм, свойственный в особенности французской культуре, по сравнению с которой британская выглядела гораздо более регионально дифференцированной. По его мнению, литературы различаются в зависимости от стадии развития общества, и потому для них не может быть единых норм. Именно выявлению культурной относительности, а

не выстраиванию националистических иерархий должны были, по мысли Поснетта, служить сравнительные исследования литературы.

Опыт эмиграции был важен также для создания своих проектов сравнительного изучения литератур китайскими исследователями середины XX в., Ху Ши и Линь Юйтаном. Оба они учились в США, потом вернулись в Китай, но после победы коммунистов были вынуждены жить в изгнании на Тайване. Оба, как отмечает Дэмрош, были сторонниками культурного взаимопонимания, а не поспешного революционного размежевания. Они полагали, что человек, занимающийся сравнениями разных литературных традиций, обладает особым даром двойного видения вещей. Ху Ши и Линь Юйтан отличались и широкой междисциплинарностью интересов.

Еще одну группу мигрантов в книге Дэмроша образуют Лилиан Фурст, Эрих Ауэрбах, Лео Шпитцер и Рене Веллек. Вообще, как отмечает Дэмрош, тип интеллектуала-мигранта становится к середине XX в. массовым: люди уезжают, спасаясь от войн, погромов и лагерей. Во Введении книги «Случайные направления»³⁰ Фурст вспоминает свой отъезд из Вены в 1938 г. — как на нее смотрели дети из другого вагона, которых вывозили одних, без родителей. Она также пишет о невозможности привыкнуть к новому дому в Америке, о сохраняющемся на всю жизнь отчуждении по отношению к новой среде. Даже став гражданкой США, занимая почетную кафедру в одном из ведущих университетов, имея множество публикаций и сбережения, она все равно то и дело страдает от тревоги и бессонниц, ощущает свою незащищенность перед непредсказуемыми процессами, происходящими в мире. К этой проблематике Фурст обращается в поздних работах, написанных на пересечении медицины и гуманитарного знания³¹, тогда как в более ранних занималась сравнительным изучением европейских романтизмов³².

Шпитцер и Ауэрбах в Стамбуле чувствовали себе вполне хорошо, но, как отмечает Дэмрош, гораздо сложнее им пришлось в Америке. Ауэрбах был уволен из Пенсильванского университета, так как страдал гипертонзией, а руководство не хотело связываться с потенциальным инвалидом; впоследствии ему все-таки удается устроиться в Принстоне и затем в Йеле, но он так и не смог привыкнуть к американской культуре и английскому языку. Как пишет Дэмрош, за внешним спокойствием Ауэрбаха сохранялась глубокая тревога, и это проявлялось как в текстах, например в заключительных строках «Мимесиса», так и в его манере читать лекции, когда он, порой, зажигал сразу две сигареты, одну из которых держал в руке, а вторую оставлял дымиться в пепельнице.

Шпитцер уехал из Германии и Турции еще до войны, у него не было таких проблем со здоровьем, как у Ауэрбаха, и ему повезло сразу получить кафедру в Университете Джона Хопкинса, основанном по образцу немецких. Однако и он воспринимал переезд в Америку скорее как утрату Европы, чем как обретение Нового Света. Его страдания усугубляло то, что он был вынужден оставить в Стамбуле Розмари Буркарт, которой не дали разрешение на въезд в США... Нельзя не отметить, что в книге Дэмроша довольно много жизненных подробностей известных филологов-компаративистов, не имеющих, как кажется, большого концептуального

30 Furst L. *Random Destinations. Escaping the Holocaust and Starting Life Again*. N.Y., 2005. См. также: Furst L., Furst D. *Home Is Somewhere Else: Autobiography in Two Voices*. N.Y., 1994.

31 Furst L. *Idioms of Distress: Psychosomatic Disorders in Medical and Imaginative Literature*. N.Y., 2002.

32 Eadem. *Romanticism in Perspective: A Comparative Study of Aspects of the Romantic Movements in England, France and Germany*. L.; N.Y., 1969.

значения, и местами книга имеет мемуарный характер, чем, однако, тоже ценна, поскольку позволяет увидеть широкую панораму интеллектуальной жизни филологов-компаративистов в США последних десятилетий³³.

Возможность и необходимость сравнительных исследований в последние годы не раз ставились под сомнение — как в филологии, так и в других дисциплинах³⁴. Компаративные проекты слишком тесно ассоциировались с проектами всеобщих историй, которые на деле оказывались основанными на грубых упрощениях и европоцентристских стереотипах; они трактовались как насильственное позитивистское сведение уникальных и не вполне переводимых текстов к ясным сопоставимым единицам анализа, выделяемым более или менее произвольно; сама позиция того, кто сопоставляет, критиковалась как привилегированная, связанная с возможностью взять и поставить перед собой все нужные культуры, которые перед этим должны были быть сделаны полностью доступными, не оказывающими более никакого сопротивления сравнительному взгляду. Таким образом, кроме общей методологической критики в отношении компаративных исследований выдвигались и обвинения, связанные с их сопричастностью колониальному империализму. Во многом именно поэтому область сравнительного изучения литератур наряду с этнологией и историей стала тем местом, где вопросы колониальной вовлеченности существующих форм знания стали обсуждаться с особой заинтересованностью (у Саида, Бабы, Спивак и др.). Авторы обеих рассмотренных книг стремятся учитывать постколониальную критику и переосмысливают целый ряд ключевых для исследований литературы понятий: сравнение оказывается не столько объективным учетом сходств и различий, сколько столкновением текстов, включением их в диалог, порой анахроничный, идущий поверх принятых географических разделений; исследователь — больше не тот, кто претендует на уверенное «владение» своим материалом; теперь он, не скрывая своих тревог, учится «контрапунктному», или «блуждающему», чтению; всеобщность понимается не как всеохватность, стремление к позитивистской полноте понимания всех возможных литератур, а как открытость огромно-несоизмеримому, тому, что создает пусть неопределенные, но все же альтернативы прежним и новым ограниченным колониальным порядкам³⁵.

33 Книга Дэроша местами переключается и «полемизирует» с критически-биографическими очерками Х.У. Гумбрехта «о жизни и смерти великих романистов»: *Gumbrecht H.U. Vom Leben und Sterben der großen Romanisten*. München, 2002.

34 См.: Кром М.М. Введение в историческую компаративистику. СПб., 2015. О внутренних институциональных проблемах компаративистики в университетах США см.: Венедиктова Т. Указ. соч. С. 320.

35 Исследование выполнено за счет гранта РНФ № 20-18-00482.

Дмитрий Колчигин

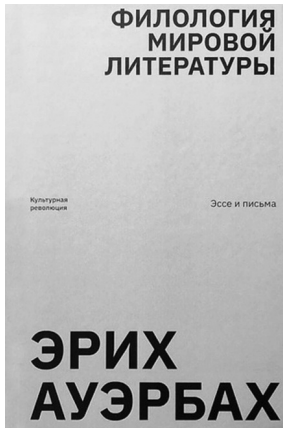
Эрих Ауэрбах в лабиринтах изображенной действительности

Ауэрбах Э. Филология мировой литературы.

Эссе и письма / Сост. М. Бормут; пер. с нем.

М.: Культурная революция, 2021. — 224 с. — 700 экз. — (Культурная революция).

Наследие Эриха Ауэрбаха на русском языке представлено фрагментарно. Есть, конечно, «Мимесис», блистательно переведенный еще в 1976 г. и с тех пор несколько раз переизданный¹, а также ранняя книга-диссертация «Данте как поэт земного мира» и считаное количество малых сочинений. Все остальное дожидается своего часа. Новый сборник этой лакуны не восполняет, но заслуживает пристального внимания.



На Западе об Эрихе Ауэрбахе пишут так часто и так много, что из автора он стремительно превращается в персонаж, в филологическую конструкцию. Корпус ауэрбаховских сочинений постепенно отходит на второй план, теряет самоценность и в значительной степени становится поводом для разного рода культурологических высказываний. Так, на рубеже 1970—1980-х гг. Эдвард Саид сделал Ауэрбаха иллюстрацией для своего учения о «светской критике» и ориенталистском изгнанничестве, а в XXI в. такие авторы, как Джеймс Портер и Авигу Закай, вписали Ауэрбаха в имидже сотворенную картину «филологической иудаизации»². Суть первого подхода в следующем: XX в. породил особую культуру «изгнанников» — западных интеллектуалов, ставших вынужденными мигрантами.

Они взглянули на собственную традицию со стороны и сумели — в отчуждении — переосмыслить западноевропейский культурно-исторический опыт; Турция, по Саиду, являет собой некий архетипический «антизапад»³, и потому Ауэрбах в стамбульский период его жизни оказался в изгнании «особенно глубоко», что и сделало его характеристическим образцом, «нулевым пациентом» нового дискурса об исполнительской силе культурного дистанцирования.

- 1 Особо следует отметить издание 2017 г. с обширным и очень ценным послесловием В.Л. Махлина: *Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе*. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 451—471. См. также: *Махлин В.Л.* Второе сознание: подступы к гуманитарной эпистемологии. М.: Знак, 2009. С. 341—396.
- 2 См.: *Porter J.I.* Erich Auerbach and the Judaizing of Philology // *Critical Inquiry*. 2008. Vol. 35. № 1. P. 115—147; *Zakai A.* Erich Auerbach and the Crisis of German Philology: The Humanist Tradition in Peril. N.Y.: Springer, 2017. Это второе направление в ауэрбаховедении (на сегодняшний день весьма влиятельное) в данном случае, при рассмотрении конкретного сборника, нас не интересует.
- 3 *Said E.* The World, the Text, and the Critic. Cambridge: Harvard University Press, 1983. P. 6.

Книга Саида «Ориентализм», в которой Ауэрбах тоже вписан в нужный контекст⁴, переведена на русский, но в остальном эта филологическая традиция нам все еще не слишком близка. Ни одного исследования, специально посвященного Ауэрбаху и написанного с этих позиций, на русском нет. Точнее, не было. Сейчас магистральный для западной филологии подход нам представлен, по сути, впервые: Матиас Бормут, редактор-составитель сборника «Филология мировой литературы» (к этому названию мы еще вернемся), — последовательный сторонник теории изгнанничества; свою линию он системно проводит во всех своих ауэрбаховедческих работах. В 2020 г., например, появилась книга Бормута «Erich Auerbach: Kulturphilosoph im Exil», само название которой можно рассматривать как манифест современного «саидизма»: европейский философ культуры, оказавшийся в восточном изгнании, — это иконическая, культовая, образцовая фигура, сотворенная внутри названной школы.

Итак, в 2017 г. Бормут по тем материалам, с которыми ему уже приходилось работать⁵, выпускает своеобразную мини-антологию работ Ауэрбаха под названием «Рубец Одиссея: горизонты мировой литературы»⁶. Поскольку все они были немецкому читателю известны (см., правда, ниже о статье «Джамбаттиста Вико»), смысл новой подборки следует искать в ее компилятивном «узоре»: Бормут представил (на свой выбор) нужные работы в нужном порядке. Нужном — для чего? Сам составитель в своем программном Предисловии на этот вопрос не отвечает, но предположить не сложно: книга составлена как адаптированный путеводитель, своего рода «букварь», хорошо подходящий для первого знакомства с литературоведческим наследием Ауэрбаха. Попутно нового читателя вводят в поле «изгнаннических» идей. Именно этим, как представляется, можно объяснить и несоблюдение хронологии, и сам подбор материала (исключены все системно-обобщающие статьи Ауэрбаха вроде «Фигуры» или «La cour et la ville»; их значение, конечно, несоизмеримо выше ранних работ типа «Романа о потерянном времени», однако они сложны для понимания и требуют специальных познаний). Тогда же, в 2017 г., Бормут выступал в России с лекциями о социологии Макса Вебера, а в 2020-м составленная им антология Ауэрбаха вышла на русском, но с двумя изменениями. Во-первых, сборник сменил название, а во-вторых, был дополнен еще одним разделом из «Мимесиса»: если в немецком варианте книги Бормут помещает только первую главу, то в русском — еще и последнюю («Коричневый чулок»).

С чем связано изменение заголовка? Возможно, это как-то связано с вариациями «рубца» (как у Ауэрбаха) и «рубца на ноге» (как в переводе Михайлова). Не исключено и то, что редакторы русского перевода сознательно отодвинули «антигомеровскую» повестку и придали книге вид более сглаженный и обобщенный. Смысловым средоточием немецкого сборника, если судить по названию, была начальная глава «Мимесиса», в то время как в русском варианте ядро книги — в последней статье.

Новое заглавие создает некоторую путаницу. В 1992 г. (к столетию смерти Ауэрбаха) выходил другой сборник, также носящий название «Philologie der Weltliteratur», частично совпадающий с нашим по содержанию и к тому же переизданный

4 Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Русский Мир, 2006. С. 398, 399.

5 Ранее он подготовил к изданию небольшое собрание писем Ауэрбаха с обширным Введением (Wahrhafte Wirklichkeit. Erich Auerbach in einer Folge von Briefen / Hrsg. von M. Bormuth. Warmbronn: Ulrich Keicher, 2016), а также участвовал в подготовке второго издания «Собрания статей по романской филологии».

6 Auerbach E. Die Narbe des Odysseus. Horizonte der Weltliteratur / Hrsg. von M. Bormuth. Berlin: Berenberg, 2017.

в 2015 г. Бормут, кстати, тоже упоминает об этой книжке, причем в тоне пренебрежительном («тоненькая, некомментированная подборка текстов» (с. 6)); соответственно, русский сборник «Филология мировой литературы» важно не перепутать с одноименным немецким.

Нельзя не сказать и о составе сборника. Открывает его большое предисловие Бормута, озаглавленное, разумеется, «Эрих Ауэрбах — филолог в изгнании» и не без остроумия структурированное. Особенность книги в том, что без этого предисловия она, по сути, перестает существовать — превращается в череду ничем не объединенных работ. Бормут же последовательно впрядает каждый раздел в собственное повествование и, таким образом, задает книге костяк и структуру: «Писатель Монтень» стоит первым, так как, по Бормуту, в этой статье Ауэрбах сформулировал собственное отношение к власти и политике, что и определит его зрелый жизненный путь; «Джамбаттиста Вико» — такое же определение собственных взглядов на ход истории; в «Данте и Вергилии» Бормут видит размышления об образе вождя; «Рубец на ноге Одиссея» — не столько об изображении действительности, сколько о ее восприятии лично Ауэрбахом; в статье «Марсель Пруст и роман об утраченном времени» составитель усматривает критику литературы модерна (такие авторы, как Вулф, Джойс и Пруст, якобы «закрыты к требованиям времени»); в этом свете, наконец, предстает и статья «Филология мировой литературы» — с обязательным акцентом на ее последнем фрагменте⁷ — реакция Ауэрбаха на упадок гуманитарной науки (а по Бормуту — и собственно литературы).

В структуре сборника проявляется уже привычная, но несколько навязчивая манера толковать каждый фрагмент ауэрбаховских текстов (каждый удобный фрагмент, если говорить точнее) в биографическом смысле. В статье о Монтене внимание читателя должно быть максимально отведено от Монтеня, чтобы не упустить намеков на события из (будущей!) жизни самого Ауэрбаха; интересно, что в Предисловии Бормут датирует это эссе 1930 г. (с. 10)⁸ — для того, возможно, чтобы убедительнее представить текст как ауэрбаховскую программу действий на будущие несколько лет. Впрочем, это может быть и случайной ошибкой: вспомним, что некоторые рецензии Ауэрбаха, если верить датировке Бормута в «Собрания статей по романской филологии», выходили многими годами раньше самих рецензируемых книг⁹.

Вторая статья — «Джамбаттиста Вико» (1922) — исключительно интересный артефакт, который вполне уместно было бы рассмотреть как раз биографически: это одна из первых (а конкретно — вторая) работа Ауэрбаха о Вико, написанная по итогам семинаров Эрнста Трёльча, который и познакомил Ауэрбаха с викианством. В ней явственно прослеживается трёльчианский подход с критикой эстетики Бенедетто Кроче (Ауэрбах даже пишет о «грубых ошибках», допущенных Кроче в его книге о Вико 1911 г.). И это примечательно, ведь позднее, во время работы над переводом «Новой науки», Ауэрбах значительно приблизился к идеям Кроче (чему, конечно, поспособствовало и эпистолярное общение с ним) и отделился от Трёльча. Небезынтересна и судьба статьи «Джамбаттиста Вико». Судя по всему, она писалась как начало будущей диссертации (об этом Трёльч упоминает в своем «Историзме»), но в итоге габилитационную работу Ауэрбах написал о Данте, а на

7 Фрагмент этот, с цитатой из Гуго Сен-Викторского, есть краеугольный камень, на котором Саид поначалу целиком выстраивал свой подход к Ауэрбаху.

8 В библиографическом разделе дано правильно: 1932 (с. 220).

9 Так, книга Э.Р. Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье» появилась в 1948 г., а отзыв Ауэрбаха на нее, чудесным образом, в 1933-м. См.: *Auerbach E. Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie* / Hrsg. von M. Bormuth und M. Vialon. Bern: A. Francke Verlag, 2018. S. 324.

основе той статьи составил крупное предисловие к своему немецкому переводу «Новой науки». Корпус викианских работ Ауэрбаха достаточно велик, и ранняя «Джамбаттиста Вико» в нем на долгие годы затерялась. Рене Веллек в 1978 г. счел эту статью безвозвратно утерянной: она была «погребена в журнале “Der neue Merkur”» и недоступна исследователям. Тем не менее в новом издании «Собрания статей...» было опубликовано несколько вновь найденных работ Ауэрбаха, и среди них — «Джамбаттиста Вико» 1922 г. Соответственно, новая жизнь этой статьи тесно связана с именем Бормута, ведь именно он, совместно с М. Виалоном, нашел ее и впервые с 1922 года опубликовал. Ни о чем из этого Бормут не рассказывает, хотя рассматриваемый сборник вышел за год до «Собрания статей...» и появление в нем этой забытой статьи можно было праздновать как целое событие.

«Данте и Вергилий» (1931) — тоже текст специфический¹⁰. Бормут насилу разыскивает в нем рассуждения о вождизме и о протохристианской роли Вергилия, однако, как представляется, историческое значение этой работы совсем в другом. В ней Ауэрбах вводит понятие о «вульгарно-античном» начале как культурной первооснове средневековой стилистики; этот термин и эту концепцию одобрили многие ученые того времени: например, «Данте и Вергилия» восторженно принял Этьен Жильсон. В дальнейшем, кстати, оборотом «вульгарно-античный» Ауэрбах уже не пользовался, так что названная статья стоит особняком и занимает особое место. От Бормута, впрочем, мы этого не узнаем. Его больше интересует образ Катона у Данте и Вергилия¹¹, при том что о Катоне в статье — ни слова, а чтобы понять, о чем идет речь, обращаться нужно к ауэрбаховской «Фигуре», которой в сборнике нет¹².

Далее следует «Рубец на ноге Одиссея» (ок. 1942), рассмотренный в Предисловии хоть и кратко, но вполне удовлетворительно, без явных перекосов. Вопрос, однако, в том, стоит ли отрывать этот текст от «тела» всего «Мимесиса», делать полемическое вступление к одной книге центральным элементом другой? Сегодня, когда любой раздел из эпохальной работы Ауэрбаха воспринимается как своего рода памятник, это уже не кажется чем-то удивительным. Но нужно помнить, что сам Ауэрбах смотрел на эту главу иначе и в поздние годы воспринимал ее исключительно как вводную часть перед основными рассуждениями о «серьезном реализме». В «Эпилогеменах к “Мимесису”»¹³ — более поздней статье с ответами на накопившуюся критику — он пишет об этом так:

-
- 10 Ее русский перевод был недавно опубликован в журнале «Prosōdia» (2020. № 12), что почему-то не отмечено в книге.
 - 11 В связи с Катоном (и не только) Бормут многократно обращается к теме суицида и зачем-то перечисляет всех самоубийц среди тех, кого Ауэрбах знал или хотя бы теоретически мог знать (с. 17, 181, 201). Может сложиться впечатление, что эта тема каким-то образом важна для Ауэрбаха и его научной деятельности. Дело, однако же, в том, что по основному образованию Бормут — психиатр, и диссертация его была посвящена «суицидальному мышлению в XX в.» — вот откуда настойчивый интерес к этой теме. Снова биографические мотивы, но теперь уже с другой стороны.
 - 12 Кстати, эпиграф к предисловию и регулярное обращение к теме Страстей Христовых тоже, как кажется, будут не вполне понятны читателю «Филологии мировой литературы»: эту тему в собственном смысле Ауэрбах разрабатывал в других своих работах (см., например, «Passio как страсть»). Эпиграф из З. Херберта («Понятие Бога для меня неясно, но Христос и его Страсти для меня суть конкретные, захватывающие, глубоко волнующие вещи, вызывающие гнев и любовь») и последнее письмо (отказ Ауэрбаха писать предисловие для ивритского «Мимесиса») тоже, скорее всего, следует рассматривать в контексте заочной полемики Бормута с «иудайзаторами».
 - 13 Ср. также со словами из письма М. Буберу, приведенного в «Филологии мировой литературы» последним (с. 211).

...Я прежде всего должен признать, что в первой главе слишком большое внимание уделяется теме Гомера (недостаточному напряжению и «поверхностности» в его поэмах) и что я в целом не слишком доволен первой главой... В какой-то момент я даже думал вообще убрать главу о Гомере, ведь для моих целей начать можно было и с эпохи вокруг Рождества Христова. Но подобрать другое программное введение, сопоставимое с главой о Гомере по четкости и плодотворности, мне не удалось; поэтому я и оставил эту главу, лишь немного смягчив ее по сравнению с первым наброском; мне казалось, что это оправданно — подчеркнуть те мотивы, которые имеют значение в контексте всей книги, при этом взглянув на них с правильной стороны (пусть даже и несколько однобоко). Здесь я специально подчеркиваю эту однобокость в изложении: все время встречаются и такие читатели, которые особенно хвалят именно первую главу¹⁴.

Здесь мы подступаем к следующему разделу — «Коричневому чулку» (ок. 1945), добавленному в русском издании сборника. Эту главу Ауэрбах, по свидетельству его сына Клеменса, писал уже после окончания войны и добавил к «Мимесису» в последний момент; по авторскому подходу и самой атмосфере эта глава, как и «Рубец Одиссея», отличается от остальной книги: она захватывает целое направление в прозе между мировыми войнами и наполнена методическими отступлениями, что для «Мимесиса» в целом нехарактерно. Ауэрбах впервые обосновывает свой метод «отправных точек», — таким образом, эта глава становится центральным звеном в той цепи, что ведет к «Филологии мировой литературы», — связывает его с «расслоением действительности» в модернистских романах и даже предупреждает о грядущем эпохальном «упрощении». Добавить «Коричневый чулок» в русское издание было хорошей идеей: последняя глава «Мимесиса» уравнивает первую, подводит материально-текстовую базу под «Филологию мировой литературы» и в целом придает сборнику ощущение цельности. Новый раздел, пусть это и не новая публикация, украшает сборник и позволяет несколько отступить от тех рамок, которые задал Бормут в оригинальном издании. Характерно, что немецкий составитель не захотел добавлять «Коричневый чулок» в свое издание, ведь в этом тексте есть мысли, довольно опасные для «неосаидизма». Выводы Ауэрбаха несложно экстраполировать на современную «историю идей», и тогда оказывается, например, что вся теория изгнаннычества — это, по сути, шаг в прошлое, нечто очень близкое к романтической концепции «ударов судьбы», определяющих живое существование.

Как бы то ни было, раздел о литературе XX в. сборнику был необходим — на это указывает вся структура книги. Бормут в этих целях использует специфическую эрзац-главу — статью о Прусте (1927). Это своего рода статья-прозрение, в которой Ауэрбах (за несколько лет до Бенямина) вводит в теорию и социологию литературы руководящий принцип «памяти»¹⁵; намеченные в ней выводы полноценно разработаны в «Мимесисе», и поэтому, наряду с добавлением «Коричневого чулка», напрашивается еще одно изменение структуры сборника: «Роман о потерянном времени» следовало, пожалуй, поместить среди ранних статей, перед новым разделом о модернизме. Логика изложения предполагает, чтобы читатель сначала ознакомился с озарением, а уже затем — с систематической разработкой темы¹⁶.

14 Auerbach E. Epilegomena zu Mimesis // Romanische Forschungen. 1953. 65.Bd. 1./2. H. S. 2.

15 Göbenli M. Darstellung der Wirklichkeit: Erich Auerbachs Konzept von Erinnerung // Littera. 2018. № 28 (2). S. 151–161.

16 См.: Pennanech F. Le Proust d'Auerbach // Erich Auerbach: La littérature en perspective / Textes réunis par P. Tortonese. P.: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2009.

Если читать в обратном порядке, то озарение в значительной степени девальвируется. Впрочем, такие перестановки заставили бы вносить изменения в структуру бормутовского предисловия, а это уже, наверное, было бы вольностью.

Вообще, создается впечатление, что предисловие Бормута первично, а появление сборника вторично: только оттого эти статьи оказались вместе и в таком порядке, что таков оказался ход мысли, ассоциативный ряд у автора вводной части. Кстати, задачи своего вступительного очерка Бормут опять же прямо связывает с рассмотрением «опыта эмиграции»: как книга нанизана на предисловие, так и само предисловие — на теорию изгнанничества.

В первых же строках «Филолога в изгнании»¹⁷ Бормут, ни слова еще не сказав об основной деятельности своего автора, навешивает на Ауэрбаха опознавательный знак «великого эмигранта»: стоит полагать, что в этом и есть главная, определяющая характеристика его жизни и творчества. Группировка по формальным признакам, — как, кстати, в собственных стилистических исследованиях показывает сам Ауэрбах, — чаще всего ведет к заблуждениям, и Бормут немедленно в такое заблуждение впадает: в истории XX столетия Ауэрбах встает у него в один ряд с Ханной Арендт и Вальтером Беньямином. По-настоящему общее у них только одно — обо всех в разное время писал Бормут, остальные же связи между Беньямином и Ауэрбахом представляются интересными, но не слишком существенными, в то время как Арендт вообще стоит отдельно. В последнем своем сочинении¹⁸ Ауэрбах сам рассказывает о своих интеллектуальных взаимосвязях с современниками и называет нескольких ученых, знакомство с которыми повлияло на него и обогатило его труды. Вот этот ряд: Б. Кроче, К. Фосслер, Л. Шпитцер, Э. Р. Курциус, Р. Менендес Пидаль, А. Скьяффины и Р. Беццолла¹⁹. Из эмигрантов здесь один только Шпитцер, да и того, кстати, последователи Саида обходят стороной: фигура слишком самобытная. Ни в какие упрощенные схемы Шпитцер не вписывается, а все остальные персоналии, важные для Ауэрбаха, к «изгнанническим» построениям даже не приближаются²⁰. Поэтому Бормут дает Ауэрбаху в со товарищи людей из семантически иного круга. Зато — что важнее! — эмигрантов.

Дальше — больше. Ауэрбах, как утверждает Бормут, вообще стал фигурой первого порядка только благодаря Саиду (с. 5, 6). Причем речь идет даже не о 1969 г., когда появилась английская «Филология мировой литературы» в переводе Саида, а о 2003-м (!), когда с предисловием Саида был переиздан английский «Миме-

17 Кстати, эссе «Эрих Ауэрбах — филолог в изгнании» важно не перепутать с книгой «Эрих Ауэрбах — философ культуры в изгнании», которую, в свою очередь, нужно отделять от одноименного послесловия Бормута из «Собрания статей...».

18 Предисловие «О цели и методе» к «Литературному языку и публике в латинской поздней Античности и в Средневековье»; текст написан в феврале 1957 г.

19 Auerbach E. Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter. Bern: Francke, 1958. S. 9, 24.

20 Сам Ауэрбах, кстати, никогда не испытывал типично эмигрантских проблем с так называемой идентичностью. Во всех его поздних трудах последовательно проводится одна линия: он немецкий филолог, воспитанный в Германии на основе германской же филологической традиции; его работы глубоко вписаны в эту традицию и не могут быть поняты вне ее. Ср. с характерным фрагментом из «Эпилегомен», в котором Ауэрбах характеризует «Мимесис» как книгу «немецкую», добавляя к этому: «причем не только по языку»; далее следует пассаж, о который в какой-то степени разбивается весь экзотизм эмигрантской романтики: «...книга родилась из мотивов и методов немецкой “истории духа” и филологии; она мыслима только в традиции немецкой романтики и гегельянства; она никогда бы не появилась без того опыта, который я еще в молодости получил в Германии» (Auerbach E. Epilegomena zu Mimesis. S. 15).

сис»²¹. Но к 2003 г. об Ауэрбахе уже были написаны целые тома на десятке языков, его книги стали гуманитарной классикой, перевод «Мимесиса» вышел даже в Китае, не говоря уже о Восточной или, тем более, Западной Европе. Даже последняя книга Ауэрбаха, «Литературный язык и публика в латинской поздней Античности и в Средневековье», которой в плане известности и широты распространения не очень повезло (Я. Циолковский называет эту книгу Золушкой среди работ Ауэрбаха), уже вышла к тому моменту в итальянском, английском и испанском переводах. В XXI в. к известности пришел, уж конечно, не Ауэрбах, а всего лишь тот ауэрбаховедческий подход, которым пользуется Бормут. Можно ли путать инструмент с самой реальностью?

Кстати об этом. Последнее, американское десятилетие жизни Ауэрбаха в среде сторонников теории изгнания вызывает некоторое замешательство. Как рассматривать второй переезд Ауэрбаха — как возвращение в лоно западной цивилизации или как новое отчуждение? Как относиться к его поздним работам — игнорировать? критиковать? превозносить? По этим вопросам единства нет. Мысль о том, что изгнаннический дискурс в какой-то момент можно просто отбросить, не рассматривается вообще. Одни исследователи (родоначальник здесь — К. Барк²²) пользуются вспомогательным конструктом, идеей о «втором изгнании» (!): это, во всяком случае, позволяет им серьезно и основательно рассматривать поздние работы Ауэрбаха без отрыва от его же турецких достижений. Другая группа — к ней принадлежит Бормут — полагает, что с отъездом из Стамбула период изгнания и культурного отдаления для Ауэрбаха завершился. А если от этой, по Саиду, «неприятности» происходил, по Саиду же, творческий расцвет, если все гуманитарные прозрения порождались дистанцией, то что же остается делать последовательным сторонникам этого учения? Верно: им, попавшим в западную собственную методику, приходится отрицать всякую ценность американских сочинений Ауэрбаха. Вот как об этом пишет Бормут:

Великолепная библиотека позволяла Ауэрбаку, — отвечая ожиданиям ученого общества, — продемонстрировать свои филологические способности. На несколько лет он погружается в средневековую литературу, хотя работу то и дело прерывают творческие кризисы. Но в конце концов из-за требовательности ученого к себе от этих насыщенных материалом исследований остается лишь «ряд фрагментов». То, что в скудной обстановке Стамбула блестяще удавалось — через отдельные интерпретации писать насыщенную историю западной духовности, — не получалось повторить в превосходных условиях элитарного университета. Свое предисловие к «Литературному языку и публике в латинской поздней Античности и Средневековье» Ауэрбах заканчивает следующими грустными словами: «Здесь даже нет свободной, но при этом постоянно ощутимой цельности “Мимесиса”» (с. 9).

21 Нужно заметить, что сам Саид смотрел на Ауэрбаха гораздо шире своих последователей; предисловие к «Мимесису», — а это позднейшая работа Саида, — отмечено безусловной идеологической свободой и несколько не ограничено рамками «изгнанничества». Более того, если в более ранних работах Саид использовал Ауэрбаха как наглядный пример для изложения своих идей, то в чисто ауэрбаховедческом тексте, предисловии к «Мимесису», он легко отходит от готовых построений ради приближения к первоисточнику. Поздние рецензенты даже упрекают Саида в том, что он — автор самой этой концепции! — проигнорировал в своем капитальном предисловии такую тему, как изгнание. См.: *Zakai A. Professor of Exile: Edward Said's Misreading of Erich Auerbach* // *Society*. 2015. Vol. 52. P. 275–282.

22 См.: *Barck K. Erich Auerbach's second Exile* // «Escape to Life»: German Intellectuals in New York: A Compendium on Exile after 1933 / Eds. E. Goebel, S. Weigel. Berlin: De Gruyter, 2012. P. 100–110.

Названная книга, посмертно изданная в 1958 г., — во многих отношениях вершина научной деятельности Ауэрбаха, наиболее целостный его труд, подводящий строгие основания под те представления о стиле и литературном языке, из которых он исходил в том же «Мимесисе». Не станем подробно останавливаться на значении и величии последней книги Ауэрбаха, — это отдельная тема, требующая своего рассмотрения, — приведем лишь фрагмент, к которому отсылает Бормут:

Представленные здесь четыре фрагмента можно рассматривать как дополнения к «Мимесису». В «Мимесисе» было, конечно, множество очевидных пробелов, которые не восполнены и здесь. Но все они кажутся мне менее важными, чем пропуск раннесредневекового материала... В Стамбуле написать об этом мне бы никак не удалось, как минимум из-за отсутствия хорошей библиотеки с книгами по западному Средневековью. В США я сразу же, как только смог, вернулся к уже затронутой теме *sermo humilis* (христианский вид высокого стиля) и, углубившись в раннее Средневековье, исследовал ее подробнее...

У книги целостный план, и все же это фрагмент или, точнее, ряд фрагментов. В ней нет того единства, — шаткого, но все же всегда осязаемого, — какое было в «Мимесисе». Она не завершена, а просто прервана: к полной интеграции материал не приведен. И тем не менее читатель может почувствовать некую цельность. У Августина в предисловии к «*Quaestiones in Heptaemeron*» есть такие слова: «*Nonnulla pars inventionis est nosse quid quaeras*» [«Важная часть открытия — знание о том, что ты ищешь»]. Надеюсь, вполне очевидно, что именно я ищу на страницах этой книги. Но общий контекст я бы с радостью сделал более однозначным. В этом смысле книга все еще в поиске своего предмета. Возможно, в этом ей помогут читатели; кто-то из них, возможно, сумеет проще и понятнее выразить все то, что я имел в виду²³.

Есть ли в этом хоть тень того уныния, что нагнетается у Бормута? Эту натяжку можно объяснить только одним: филологическая школа сама накладывает ограничения на своих представителей. Не об этом ли предупреждал Ауэрбах в той самой «Филологии мировой литературы»? Там, кстати, встречается та же цитата из Августина — о поисках и знании. Что ж, Бормут определенно знает, что ищет.

Далее следует раздел с письмами, и текстологически это, пожалуй, главное приобретение русскоязычного читателя: ранее эпистолярное наследие Ауэрбаха на русском не было представлено ни в каком виде. Письма, к счастью, расположены хронологически, однако и в них ощущается редакторская авторитарность Бормута, причем речь идет не только о самой выборке, но и о структуре этой публикации. Каждое письмо сопровождается вводным словом редактора, и, с одной стороны, это подход правильный, для читателя полезный (воссоздается историческая картина вокруг текста, проясняются взаимоотношения Ауэрбаха с адресатом, выявляются какие-то биографические детали); с другой же, есть в этом и суггестивный элемент (Бормут прямо указывает, как именно понимать то или иное письмо, и акцентирует только «нужные» факты). Более ранняя и более крупная публикация ауэрбаховских писем (тоже под редакцией Бормута) носит название «Подлинная действительность»; приходится тем не менее констатировать, что (в отдельных, по крайней мере, случаях) здесь вырисовываются черты действительности «реконструированной». В предисловии сам Бормут с похвалой отзывается о тех эпистолярных, в которых Ауэрбах показан «как значимая фигура либеральной эмиграции» (с. 6). Все это — картина в духе пятой главы «Мимесиса»: «Ауэрбаха назначают вождем арьергарда».

23 Auerbach E. Literatursprache und Publikum... S. 23, 24.

В книге представлено четырнадцать писем, многие из которых не то чтобы примечательны и добавлены только как предлог для редакторских рассуждений об изгнании. Не обошлось, разумеется, и без «священного Грааля» — письма Фосслеру 1938 г., в котором Ауэрбах мимоходом цитирует слова Данте о «соленом хлебе чужбины». Письмо это впервые было опубликовано уже после смерти Саида и при этом очень хорошо встраивается в предложенный им дискурс (параллелизация изгнаний Данте и Ауэрбаха); в литературе это место цитируется непрерывно²⁴. Вся представленная переписка центрирована вокруг идеи эмиграции: что Ауэрбах писал до отъезда и по приезде (сначала в Турцию, а затем и в США). Творческая работа, филологические размышления, авторская мысль как таковая интересуют составителя гораздо меньше. К счастью, в подборке нашлось место для писем Манну, Кракауэру, Беньямину и, самое главное, Трауготу Фуксу (от 1938 г.; самое, пожалуй, интересное из писем Ауэрбаха, проникнутое, как верно отмечает Бормут, чувством «утопического беспокойства»): эта часть сборника действительно позволяет приобщиться к собственно ауэрбаховской мысли.

В работе над сравнительно небольшой книгой приняли участие семь переводчиков, причем ранее изданные переводы воспроизведены почти без изменений. Со сведением переводов воедино редактор книги (Игорь Эбаноидзе; он же — один из переводчиков), несомненно, справился. И все же кое-что режет глаз: так, один переводчик комментирует свои разделы, а другой — нет; переводчики статьи «Филология мировой литературы» выносят в скобки большое количество специфических немецких оборотов — больше этого никто не делает.

Качество перевода в целом достойное. Это в меньшей степени касается последней, переведенной, видимо, студентами (семнадцать лет назад) статьи «Филология мировой литературы»; местами этот перевод очень нуждается в редактуре. Например: «Подлинная опасность — в том, что становится все меньше и без того немногих, кто способен брать на себя реализацию принципиального и неотъемлемого условия возможности самой историко-филологической деятельности и кто перед лицом модных течений умеет найти должное равновесие между открытостью своей современности и независимостью от нее» (с. 157)²⁵. Стоит ли говорить, что для Ауэрбаха, блестящего стилиста и знатока стилистики, такая малочитаемая конструкция попросту невозможна. В этом свете, кстати, приходится по-новому посмотреть на вопрос переименования сборника: не стоило ли оставить в центре внимания «Рубец», значительно лучше переведенный и ставший бы респектабельным «лицом» книги?

В остальном придраться можно лишь к частностям. Так, в статье о Монтене сказано: «Отец Мишеля де Монтеня был гасконцем, а мать — сефардкой» (с. 27); была она, впрочем, наполовину испанкой и протестанткой в придачу, что явно выводит ее за пределы сефардской общины. У Ауэрбаха — точнее и проще: «Монтень был сыном гасконского отца и испано-еврейской матери». В той же «Филологии мировой литературы» есть фраза: «Сами вещи должны заговорить» (с. 165), ставшая даже локальным афоризмом²⁶; Ауэрбах, однако, выразился менее поэтично и

24 Мартин Виалон, опубликовавший эту переписку в 2007 г., и вовсе вынес фразу о «соленом хлебе» в заголовок своей брошюры.

25 В оригинале ничего нет о «подлинной опасности» и о том, что кого-то «становится меньше». Возможный перевод: «Есть еще отдельные люди, способные продвигаться самостоятельно, — а это общая предпосылка, необходимая для всякой историко-филологической деятельности, — умеющие без оглядки на моду выстраивать правильное соотношение между восприятием всего нового и исследовательской независимостью».

26 См., например, одноименную статью В.Л. Махлина: *Махлин В.* «Сами вещи должны заговорить»: Эрих Ауэрбах и дело филологии (подступы к тексту) // Вопросы литературы. 2004. № 5. С. 115—122.

без явного олицетворения: «die Dinge selbst sollen zur Sprache kommen» означает всего лишь, что говорить нужно о самих вещах (а не об их обобщенных категориях).

Схожим образом ситуация обстоит и с переводом писем (его выполнили О. Асписова и И. Эбаноидзе) — по большей части это корректно переведенный и без усилий читаемый текст. Нельзя, впрочем, не запнуться о пассажи такого рода (оба примера — из письма Фуксу): «...Во всяком случае, в практическом моменте я могу сказать, но даже это порой невозможно отделить от того принципиального, которое отсутствует» (с. 186), или: «...Нет никакого сомнения, что при всем этом в небрежении остается моя готовность к личностно-человеческому моему единственного ближнего» (с. 187). Вот как это следовало перевести: «...На данный момент я, в лучшем случае, могу дать какие-то практические рекомендации; впрочем, их часто не отличить от основополагающих принципов, которых пока просто нет»; «...При всем этом, не буду отрицать, когда я смотрю на некоторых своих ближних, терпения моего не хватает».

Есть пара странностей и другого рода. Например, Ауэрбах пишет Хельвегу: «О делах немецких я могу составить себе представление с большим трудом, несмотря на все сообщения и цензуру писем» (с. 189). В оригинале, что логично, — всего лишь «несмотря на все сообщения и письма». О какой цензуре здесь может идти речь — загадка. А вот с другим затруднением мы можем редакторам помочь. В письме В. Краусу (1947) Ауэрбах называет «Прерванный ужин» 15-й главой «Мимесиса», и к этому дан следующий комментарий: «Так в немецком издании. В действительности, “Прерванный ужин” — глава 16» (с. 219). Разночтения коренятся, впрочем, в главе 14 расширенной редакции: «Зачарованную Дульсинею» Ауэрбах написал только в 1949 г. — для испанского «Мимесиса»; в состав немецкого издания глава попала еще десятилетием позже. При жизни Ауэрбаха, соответственно (и уж тем более в 1947 г.!), «Прерванный ужин» оставался в «Мимесисе» пятнадцатой главой из девятнадцати.

В заключение упомянем об одном упущении немецкого редактора, которое видится скорее рукой судьбы, чем случайной ошибкой. Постоянно нам приходилось возвращаться к мысли, что современные филологи буквально подменяют Ауэрбаха собой — собственными принципами, собственными взглядами, собственными устремлениями. И вот, упоминая одну из работ своего коллеги Мартина Виалона (с. 214), Бормут вдруг, «по Фрейду», называет Эриха Ауэрбаха... *Эрихом Виалоном*.

* * *

В нашем обзоре статей лишь едва была затронута «Филология мировой литературы» (1952). Эта статья, давшая название сборнику в его русском варианте, хорошо подходит для подведения итогов. В ней Ауэрбах не просто формулирует свою методику «отправных точек», но еще и предупреждает о подводных камнях, с которыми рискуют столкнуться филологи будущего, избравшие тот же путь. Тяготение ко всему неконкретному, не вещественному, обобщенному может довести этот метод до крайнего вырождения. Ауэрбах дает и примеры неудачных отправных точек; в этом негативном контексте он упоминает, например, такие понятия, как «драматизм», «миф» и «судьба». Не в том ли ряду стоят «изгнанничество», «ориентализм» и «секуляризм»? Может даже показаться, что ауэрбаховедение XXI в. балансирует на тех самых трех выбросившихся китах — «драматизме», «мифе» и «судьбе». Еще одно интересное явление, которого сам Ауэрбах, кажется, не предусмотрел, — это рекурсия отправных точек. Скажем, Саид строит свою теорию светской критики на ауэрбаховедческой концепции, а идущие за ним филологи исполь-

зуют уже саму светскую критику как *Ansatzpunkt* для нового ауэрбаховедения. Известны еще примеры чисто произвольного наложения ауэрбаховского мифа на реалии совершенно иного порядка (в том числе — хронологически более ранние): Грета Слобин, например, со ссылками на «Филологию мировой литературы» рассматривает в постаидовском духе «Слово и культуру» Мандельштама и «Литературу в изгнании» Ходасевича...²⁷ Предостережений Ауэрбаха как будто не расслышали: эта часть «Филологии мировой литературы» ушла на периферию, уступив требованиям филологической моды. Удивительно, насколько точно об этом написал сам Ауэрбах, едва ли, впрочем, предвидевший, что такая тенденция коснется его собственного наследия.

Сборник «Филология мировой литературы» приводит к тем же выводам, что и одноименная статья. В значительной степени мы имеем дело с книгой Матиаса Бормута, составленной как академический центон из трудов Ауэрбаха и ограниченной строгими редакторскими убеждениями. Сборник во многом парадоксальный: ранние, еще не вполне уверенные работы (например, статья о Вико) соседствуют в нем с последними заветами Ауэрбаха как филологического патриарха. Анахроническая композиция приводит к самым разным пространственно-временным расхождениям; кроме того, ауэрбаховские тексты иногда соскакивают с бормутовских рельсов и вступают с идеями редактора в прямое противоречие. И все же главное в рассматриваемой книге — ее внешняя рамка, ее фундаментальная принадлежность к определенной ауэрбаховедческой традиции. Дискурс изгнания представлен здесь во всех аспектах — и в блеске, и в нищете. С одной стороны, мы имеем дело с последовательным и систематизированным подходом, в рамках которого возможны свои озарения. Это традиция, и традиция целостная. С другой стороны, школа Саида основательно заросла догмами, и сегодняшние ее представители подменяют поиск истины готовыми решениями.

В последние годы проявляется тенденция к демифологизации, и вокруг «изгнанничества» постепенно, но неуклонно накапливается критика. Отчасти это признает и Бормут: «Некоторые исследователи склонны к скептическому анализу мифа о возникновении [“Мимесиса”]...» (с. 214), — пишет он, пусть мимолетно, в сноске²⁸, но все же умолчать об этом факте уже невозможно. Теперь, с появлением русского перевода «Филологии мировой литературы», этого характерного и специфического документа нашей эпохи, настала пора и нам осмыслить «новое» ауэрбаховедение. Со временем, скорее всего, в России у названного метода появятся свои сторонники и противники. Следует, впрочем, помнить, что подход этот есть просто инструмент познания. Другое дело, что он требует осторожности и умеренности, чего сегодня явно не хватает. Приходится говорить об Ауэрбахе по Саиду, по Закаю, по Гумбрехту, по Бормуту... Сам Ауэрбах как он есть подчас действительно оказывается «в изгнании».

27 Слобин Г.Н. О смещении границ в литературе после 1917 года (филология, поэтика, нация) // Блоковский сборник XIII. Русская культура XX века: Метрополия и диаспора. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996. С. 147—164.

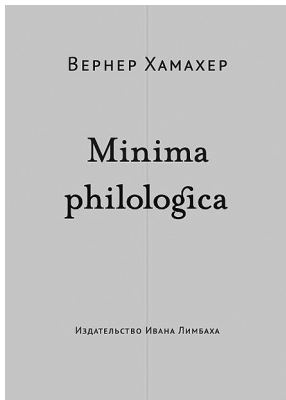
28 Ссылаясь при этом на «Восточно-западный Мимесис» (2010) турецкой исследовательницы Кадер Конук, — пожалуй, лучшую книгу об Ауэрбахе за несколько десятилетий. Интересна судьба самой Конук: в 2016 г. она попала под «университетские чистки», уехала в Германию и возглавила там общество турецких ученых в вынужденной эмиграции. Общество это, по горькой иронии, называется «Академия в изгнании».

О трудоголизме филологии

**Хамахер В. *Minima philologica*: 95 тезисов о филологии;
За филологию** / Пер. с нем. А. Глазовой под ред. И. Болдырева.

СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2020. — 216 с. — 2000 экз.

Имя немногих авторов может назвать себя само, то есть появиться перед читателем без сопровождения других имен, закрепляющих и уточняющих его положение в поле гуманитарного знания. В России имя немецкого филолога и постструктуралистского мыслителя Вернера Хамахера (1948—2017) пока еще нуждается в отсылках такого рода, и потому было бы логично представить этого автора в окружении интеллектуально и биографически близких ему фигур: Петера Сонди и Жака Деррида, бывших в разное время учителями и наставниками Хамахера; Джорджо Агамбена и Жан-Люка Нанси, вдохновлявших Хамахера на исследование основ и глубин человеческого языка; Фридриха Гёльдерлина, Франца Кафки и Пауля Целана, к текстам которых обращены наиболее известные работы Хамахера.



Сможет ли имя филолога вырваться из этой цепочки и стать значимым само по себе, зависит от того, как сложатся его отношения с текстами, под этим именем написанными. Для того чтобы стать аллегорией друг друга, то есть без лишних слов отсылать друг к другу как к гаранту полноты своего значения, имя автора и текст должны расстаться, отделиться друг от друга, подчинившись принципу: «Что случается — разлучается» (с. 61). Размышляя в одной из работ о неизменном герое своих интеллектуальных сюжетов, Поле де Мане, Хамахер показывает, какие противоречивые отношения связывают обе части этой аллегории. Будучи изначально соотношенным с авторским именем как с исходной точкой своего движения, фило-

логический текст в то же время не может состояться до тех пор, пока не откроется навстречу саморефлексии и порождаемым ею вопросам о предельных основаниях филологии¹. Иными словами, текст должен подчиниться безличной настоятельности этих вопросов, определяющих подводное течение по-настоящему филологического письма, и попытаться справиться с ними без внешней поддержки и отсылок к тому, что находится за пределами внутритекстовой лингвистической реальности, — к авторитетному имени автора-филолога.

С появлением книги «*Minima philologica*», вышедшей в «Издательстве Ивана Лимбаха» и состоящей из двух поздних текстов Хамахера в переводе поэтессы Анны Глазовой, у русскоязычного читателя наконец появилась возможность наблюдать за тем, как сам Хамахер ставит и осмысляет подобные вопросы. В книгу вошли эссе «За филологию» (2008) и филологический трактат «95 тезисов о фило-

1 См.: Hamacher W. *Lectio. De Mans Imperativ*. In Werner Hamacher. *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Frankfurt am Main, 1998. S. 153.

логии» (2010), аккумулирующие попытки Хамахера выработать новый — «поэто-филологический», «фило-поэтический» и «фило-филический» (с. 8) — язык филологии, который позволил бы самой практике филологического, то есть заряженного любовью к слову, письма вырваться из рамок академической дисциплины и изобрести себя заново в непосредственном контакте с художественным и философским дискурсами.

Одним из вопросов, определяющих декларативное измерение как эссе, так и «Тезисов», является вопрос о возможности существования филологии и филологического письма как таковых. Поводом для радикального пересмотра базовых предпосылок филологии Хамахеру служит соображение о том, что филология не вписывается в ряд наук, не принадлежит к порядку «речи-высказывания» (*logos aporphantikos*) и, следовательно, не может порождать опровержимые высказывания о конечных предметах, в том числе о самой себе как об изучаемой и поддающейся изучению дисциплине (с. 35). А потому любую попытку применить к взаимоотношениям литературного текста и филологии модель объяснения, расшифровать тайное знание литературы и освоить его, то есть использовать текст для объяснения лежащей за его пределами реальности, филология не столько категорически отклоняет, сколько обходит многозначительным молчанием и оставляет без каких-либо гарантий истинности.

Искать объяснение филологии — удел в первую очередь тех, кто занимается ею профессионально. Раз и навсегда оправдать филологию значило бы найти ей такое объяснение, которое извинило бы филологию за то, что она не приносит универсально востребованных результатов и на протяжении всего времени живет в кредит, откладывая срок «платежа» — предъявления доказательств своей незаменимости в роли посредника-интерпретатора между литературой и конкретной исторической реальностью. Составители сборника статей, посвященных анализу «Тезисов» Хамахера, германисты Герхард Рихтер и Энн Смок, предлагают осмыслять эти обещания при помощи понятия палеонимии; этот термин был введен Жаком Деррида для обозначения таких ситуаций, в которых старое имя сохраняется и используется в новых обстоятельствах². Продолжая намеченную Рихтером и Смок аналогию, можно предположить, что филология палеонимически вновь и вновь закладывает свое единственное имущество — свое имя, — для того чтобы, оставаясь под покровительством и поручительством академической традиции, рискнуть, отделиться от нее и изобрести себя заново. Потому что таков удел филологии: «Каждая дефиниция филологии должна себя индефинировать — и освободить место следующей» (с. 45).

Однако сколь бы многообещающим и потенциально бесконечным ни казалось это движение на первый взгляд, будучи описанным с другой точки зрения, оно внешне раскрывается как пустая трата энергии: тот факт, что для филологии смысл этого движения заключается в вечном возвращении к неизменности собственного имени, с которым ей, однако, никогда не удастся совпасть, не позволяет отделаться от мысли, что у филологии нет оправдания — по крайней мере того, которое удовлетворяло бы популярным критериям производительности и эффективности. Филология изначально не способна защитить и оправдать себя сама, и поэтому, парадоксальным образом, ее оправдание и становится той нескончаемой работой, которой посвящает себя филолог.

2 Richter G., Smock A. Introduction // Give the Word: Responses to Werner Hamacher's «95 Theses on Philology» / Eds. G. Richter, A. Smock. Lincoln, 2019. P. 5. Подробнее о палеонимии см.: Деррида Ж. Познания: беседы с Анри Ронсом, Юлией Кристевой, Жаном-Луи Удибином, Ги Скарпетта. М., 2007. С. 85.

Основы этой принципиально неэффективной логики определяет язык, который, по мнению Хамахера, не столько означает, сколько «договаривает» то, что ему не удалось означить прежде (с. 27). В то же время, как указывает немецкий предлог «für» в его дополнительном значении, язык выступает от имени того, что пока еще осталось невысказанным. Иными словами, язык указывает на недостижимость в настоящем того предельного элемента, который сделал бы значение высказывания совершенным и полным, и в то же время как его заместитель или представитель — «как адвокат, свидетель и переводчик» (с. 28) — предвосхищает появление этого языка в будущем.

Однако это обещание никогда не исполняется из-за того, что язык в филологии остается «темным» и нуждающимся в «дальнейшем прояснении» (с. 29). Из этого перформативного сбоя следует, что определяющий посыл языка и филологии как особой модальности речевой деятельности, в которой говорящий может по-настоящему открыться необозримому множеству иных (еще ему недоступных) языков, состоит не в обещании или призыве к терпеливому ожиданию (которое в конце концов будет вознаграждено исчерпывающим объяснением), а в требовании верить обещаниям языка вопреки всему — и в первую очередь вопреки тому, что каждое «действие языка представляет собой ошибочное действие, парaprаксис, lapsus linguae»³. Но, несмотря на это, язык продолжает «говорить» — и, как следствие, ошибаться, а вернее, оговариваться. Прибегая в тезисах 82 и 83 к аналогии с «незаживающей раной» и «травмой», Хамахер создает предпосылку для интерпретации неисправимой ошибочности речевых действий в психоаналитическом ключе — как проявления навязчивого повторения (Wiederholungszwang), а филологии — как варианта психоаналитической проработки (Durcharbeitung), с той, однако, оговоркой, что цель филологической проработки состоит не в устранении, а в бесконечном любовном воспроизведении симптома своей нелюбви к несовершенному и неполному языку: «Филология, — утверждает Хамахер, — это, ad infinitum, любовь нелюбви языка» (с. 115). И именно эта «любовь нелюбви» (Mögen des Nichtmögens) заставляет филолога бесконечно растягивать процесс работы над языком и с языком, оттягивая момент перехода количества работы в качество результата. Таким образом, филолог не совершает работу над своими ошибками (оговорками, описками, забываниями), а работает, чтобы ошибаться дальше.

«Филология — патология» (с. 150), она не располагает иным стимулом к действию, кроме познания самой себя и своих влечений к языку. Неисчерпаемость этого процесса обусловлена парадоксальностью отношений между знанием и страстью, логосом и филией. С одной стороны, влечение и интерес к дальнейшей филологической проработке возрастает по мере того, как филология умножает свое знание о себе, подобно тому как желание пациента продолжать психоаналитический сеанс напрямую зависит от аффективного резонанса с той новой и чрезвычайной интерпретацией собственного случая, которую он успел получить от психоаналитика. С другой стороны, это знание каждый раз оказывается недостаточным и ничтожно малым по сравнению с тем, что можно было бы или еще предстоит познать. Из-за радикального раздвоения между знанием и незнанием о себе филологии не остается ничего иного, кроме как «познавать приближение всегда как отдаление» (с. 151), как «поворот к кому-то [и чему-то] непременно отвернувшемуся» (там же), будь то к объектам внеязыковой действительности, в которых языковое высказывание могло обрести гарантию своей реальности, или к самой себе как к хрупкой совокупности интересующих ее объектов и мысленных траекторий доступа к ним.

3 Hamacher W. Op. cit. S. 191.

К чему бы ни двигалась филология, в каждый совершаемый ею шаг заложена возможность выбора между принятием и преодолением двойного, апорийного движения, выбора между мизологией и мизофилией, патологией и терапией. Для филологии этот выбор сопряжен с возможностью переопределить себя и решить, как быть с переполняющими ее парадоксами: поддаться ли ей садистскому импульсу и попытаться дисциплинировать «понимание и применение филологии» (с. 151), то есть превратить ее в познавательную «эпистемическую систему», или остаться свободной и неопределимой для самой себя «практикой *pathos'a*» (с. 152). Так или иначе, этот косвенный вопрос не столько указывает на возможность выбора, сколько создает иллюзию его свободы: и эта свобода иллюзорна, потому что ситуация выбора навсегда утрачивается в тот момент, когда филология «ставит себя в услужение теориям и практикам познания» (там же) и навсегда перестает быть филологией в бесконечно свободном и одержимом понимании этого слова; но эта свобода также необходима, потому что «не знать и, возможно, никогда не узнать, чем она занята», а также «что она такое» — «затруднение, которое и есть филология» (с. 148).

Помимо проработки (*Durcharbeiten*) есть еще один модус, в котором, по всей видимости, существуют обозреваемые тексты Хамахера: это — модус переработки (*Überarbeiten*), или перевода (*Übersetzen*). Как позволяет предположить семантика префиксов, задействованных в образовании немецких глаголов «прорабатывать» и «переводить», эти модусы также можно соотнести с двумя схемами движения, с той лишь оговоркой, что на этот раз речь идет не о приближении и отдалении, а о движении *через* (*durch*) чашу отсылок, сквозь неустранимые противоречия языковой действительности, с одной стороны, и о скольжении *над* (*über*) этими противоречиями, с другой. Внутренняя форма глагола «переводить», на первый взгляд, подразумевает, что работа переводчика, совершающего перенос (*Übertragung*) текста из одного языка в другой, легка, беззаботна и мимолетна, что переводчику нет никакого дела до языковой непроницаемости (*Un-durchdringlichkeit*) и герметичности оригинала. И только внезапное созвучие этого глагола с бессознательным переносом в психоанализе (также *Übertragung*) намекает на то, что легкость перевода — напускная и что отношение переводчика к автору текста никогда не может быть полностью свободным от невроза, под влиянием которого переводчик воспринимает автора оригинала как воплощение «знания» текста в последней инстанции, а свой текст — как возможность приблизиться к этому знанию.

Первый раз на призрачное присутствие Хамахера в тексте русского перевода Анна Глазова обращает внимание в переводческом предисловии: «Сам автор... настаивал на том, чтобы именно эта книга [*“Minima philologica”*] была первой переведена на русский язык» (с. 7). Так Глазова, сознательно или нет, создает предпосылку для истолкования своей работы как отклика на требование, или скорее «интерпелляцию» (Альтюссер), автора, стать адресатом которой может только тот, кто обладает изрядной долей филологической восприимчивости. Эта предпосылка тем более продуктивна при анализе рассматриваемого издания, что она позволяет увидеть, как стремление проявить максимальную восприимчивость к концептуальной и языковой сложности оригинала задает тон всему переводу, побуждая Глазову все больше привлекать Хамахера к «сотрудничеству» при работе над русским текстом. Присутствие Хамахера или, вернее, призрака Хамахера зримо обозначают однословные вставки из оригинального текста, сопровождающие перевод наиболее темных и герметичных мест «Тезисов» и эссе.

Подобные вставки — распространенный переводческий прием, служащий для уточнения или же указания на труднопереводимое место. Однако в более ради-

кальном смысле такая вставка отсылает не столько к оригиналу, сколько к непреодолимому разрыву между оригиналом и переводом, то есть к переводческой неудаче. Распознать и оценить этот разрыв способен лишь тот, кто, как и сам переводчик, владеет обоими языками и обращается к переводу не для того, чтобы ознакомиться с оригиналом, а скорее для того, чтобы пережить вместе с переводчиком чуждость и непереводаемость текста. На фоне этого референциального слома использование отсылок к оригинальному тексту выглядит как иронический жест, суть которого — в обнажении двух взаимоисключающих тенденций языка как инструмента перевода: его игровой гибкости, способности к перифразе — и максималистской способности предвосхищать нечто большее, чем то, что пока удалось сказать. Эхо этой иронии, в первую очередь, охватывает декларативный уровень «Тезисов» и эссе, создавая созвучие между внутритекстовой отсылкой к непроницаемо темному, непереводаемому элементу оригинала, с одной стороны, и провозглашенной Хамахером невозможностью приблизиться при помощи отсылок к предельным значениям языка, с другой. Помимо этого ирония подрывает саму идею перевода как плавного перемещения текста из одного языка в другой. Это происходит, во-первых, из-за непреодолимой многозначности оригинального слова; так, *Zusprechen* — это не только «говорение за, в пользу чего-то», но и «говорение *навстречу* чему-то», что согласуется с рассуждением Хамахера о двойном движении филологии (с. 31); *Gegenwart* — не только «настоящее время», но и «присутствие», то есть ожидание — это не только временная, но и экзистенциальная категория для филологии (с. 99). Во-вторых — из-за утраченного при переводе созвучия или морфологического родства между концептуально связанными понятиями, например «приходить» (*kommen*) и «запятая» (*Komma*), то есть запятая как знак, возвещающий приход чего бы то ни было (с. 126); «плотный, герметичный, непроницаемый» (*dicht*) и «стихотворение» (*Gedicht*), то есть стихи как то, что застыло и больше не пропускает в себя внешние элементы (с. 96). И, наконец, в-третьих — из-за невозможности найти в эмоциональном опыте точку, в которой читательское удовольствие от оригинала переходит в кропотливо-сосредоточенное смирение при работе над переводом. Распатывая семантические, морфологические и аффективные отсылки между языками, ирония уничтожает переправы и мосты между двумя языковыми реальностями, не оставляя переводчику иного выхода, кроме как продвигаться вперед прыжками без страховки, гарантий и надежного метода.

Эти разрывы защищают оригиналы от переводчиков, стремящихся «одомашнить» и объективировать симптомы художественного языка, чтобы навсегда забыть про встречу с ними, подобно тому как они защищают призраков прошлого от встречи с миром непосвященных живых. Повод для концептуального сближения филологических (то есть нуждающихся в филологическом объяснении) текстов и призраков дает сам Хамахер в тезисе 71, определяя филологию как «некийю, схождение к мертвым», практику «приобщения к самому большому, самому странному, все время растущему коллективу... обитателей подземного царства» (с. 101). Есть соблазн предположить, что особый интерес филологии к призракам прошлого — к непроницаемым текстам давно умерших авторов или к руинам личной и коллективной истории — продиктован желанием сообщить их смерти смысл, то есть превратить их в стимул творческой, политической, социальной и психической производительности, вовлечь в методичное освоение классического наследия, изживание травм и исправление ошибок прошлого. Но филология невообразимо далека от каких-либо расчетов и устремленных в будущее стратегий: «...общество филологии — общество тех, кто ни одному сообществу не принадлежит, ее жизнь — сожительство со смертью, а ее язык — вымалчивание» (там же). Филология — пожалуй, единственная мыслимая для Хамахера область дискурса, в которой субъект

может открыться навстречу другому — инородному, бесформенному, непознаваемому — языку, не думая о том, что вскоре ему придется вернуться к самому себе, в мир живых, чтобы породить осмысленный отчет об этой встрече. Иными словами, филология Хамахера позволяет пережить погружение во «множество непроницаемо темных языков» не как познавательную работу, а как бесконечное и самозабвенное вглядывание в объект внезапной любви, как аффективный излишек работы, как чистый и неисправимый трудоголизм.

Новое как забытое нами старое:

ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ В УКРАИНЕ

Отечественной теории перевода советского периода нет. Невозможно же выдавать за нее «единый метод советского реалистического перевода» И.А. Кашкина или фельетонное «Высокое искусство» К.И. Чуковского. Ее определенно нет для международного переводоведческого сообщества: известный переводовед Энтони Пим описывает обнаружение им работ А.В. Федорова, Л.Н. Соболева, А.А. Смирнова как приключение в духе «Острова сокровищ» (одним из главных инструментов ретардации служит трудность найти человека, знающего русский язык)¹. Недавний сборник, также с приключенческим ориенталистским заглавием «На восток: открывая новые и альтернативные традиции переводоведения»², включает русскую традицию в раздел восточноевропейской, с преимущественным акцентом (в таком порядке) на румынской, чешской (Иржи Левый, конечно), латвийской, польской, российской (кроме того, рассматриваются проекции на перевод издавна конвертируемых русских идей московско-тартуской семиотической школы (на перевод в Греции) и М.М. Бахтина (в Италии)). Несколько статей о собственно переводоведении в советской России сосредоточены на давно и хорошо известных лицах (А.В. Федоров) и институциях («Всемирная литература», «Academia»), заставляя предположить, что ничего другого здесь и не было³. Украинские разделы сборника заметно богаче — они написаны, в отличие от российских, не иностранными, а местными, украинскими, учеными и успешно не только переводят, но и актуализируют для международной аудитории подходы ярких украинских теоретиков и критиков перевода 1920—1960-х гг.: А.М. Финкеля, В.Н. Державина, Микола Лукаша, Виктора Коптилова. К теме украинского переводоведения мы еще вернемся.

Все это объяснимо: советское переводоведение пережило несколько травм того же рода, что «борьба с космополитизмом» для советского литературоведения. Оно было последовательно ушиблено «восточными переводами» с подстрочников, от которых после Первого съезда советских писателей 1934 г. долгие годы болела голова не только у вынужденных заниматься ими поэтов, но и у тех, кто писал о переводе; репрессиями и блокадой, изъязвившими половину из восьми «лучших переводчиков последних лет», названных М.П. Алексеевым в статье «Перевод» старой Литературной энциклопедии (1934. Т. 8): «М. Кузмин, М.Л. Лозинский, С.В. Шервинский, А.И. Пиотровский, Б.И. Ярхо, М.А. Петровский, А.А. Франковский, А.А. Смирнов», и многих других; послевоенным безжалостным «повержением буквалистов»⁴ и монополизацией поля перевода и его критики несколькими

- 1 Pym Anthony, *Ayvazyan Nune*. The case of the missing Russian translation theories // *Translation Studies*. 2015. № 8 (3). P. 321—341.
- 2 *Going East: Discovering New and Alternative Traditions in Translation Studies* / Ed. by L. Schippel and C. Zwischenberger. Berlin, 2017.
- 3 Отечественные филологи, если пишут о переводе во входящих в международные рейтинги журналах, используют в качестве методологической и терминологической базы почти исключительно работы западноевропейских и североамериканских исследователей — Лоренса Венути, Гидеона Тури, Ханса Вермеера, Эжена Найды, Джорджа Стайнера и др.
- 4 См.: Азов А.Г. Поверженные буквалисты: из истории художественного перевода в СССР в 1920—1960-е годы. М., 2013.

одаренными и крайне агрессивными деятелями, как И.А. Кашкин и Ю.Б. Корнеев. Неудивительно, что отечественное переводоведение в самых приличных своих проявлениях свелось к прикладной отрасли лингвистики (поздний А.В. Федоров), салонно-кружковому бытованию (знаменитый ленинградский переводческий семинар Э.Л. Линецкой и заседания в Доме писателя под руководством Е.Г. Эткинда «Впервые на русском языке» собирали и ценили в основном «своих», наподобие нынешнего фейсбука⁵), методикам и пособиям⁶ — тем более, что относительно самостоятельный профессиональный статус оно все же, хоть и с опозданием, обрело⁷ — но учебник, даже самый лучший (В.Н. Комиссарова, И.С. Алексеевой⁸), имеет дидактическую прагматику, то есть должен дать прежде всего ясную методологию, классификацию и технически полезный разбор конкретных примеров, а не излагать философские и филологические основания, делающие перевод фундаментальной культурной деятельностью (как известно, всякое понимание и общение можно описать как перевод), а также теоретические споры, в которых правы обе стороны. Выученный страх философских обоснований, теории, «формализма», личного высказывания, эксплицитной авторефлексии, новаторства делает всякую научную область пресной, бесплодной, заставляет ее тяготеть к методике.

Больше ярких и разнообразных примеров сложного и новаторского понимания задачи переводчика обнаруживается в России конца XVIII — начала XIX вв., начиная с первых масонских переводческих проектов Н.А. Новикова, А.М. Кутузова, Н.М. Карамзина, когда перевод играл значимую роль в формировании русского литературного языка и нового культурного сознания. Однако в историографии русской литературы исследование перевода сильно пострадало от старого представления о «прогрессивной» смене классицизма романтизмом и т.д., а также от традиционной сфокусированности исследователей на крупных фигурах «эпохи романтизма», как В.А. Жуковский и А.С. Пушкин, в ущерб, например, интереснейшему новаторству архаистов и младоархаистов. Глотком свежего воздуха в ряду в своем роде весьма ценных советских академических историко-литературных монографий о переводах и переводчиках XVIII—XIX вв. (занятия XX в. считались, ко-

- 5 Сборники «Мастерство перевода», выходявшие в 1959—1990 гг., хотя и отражали преимущественно позицию монополистов советского переводческого дела (Кашкина, Чуковского и др.), содержали отдельные интересные работы, которые заслуживают переиздания.
- 6 См.: Усов Д.С., Тунцер А.Ф., Цильц З. Сборник текстов для перевода с немецкого языка. С прил. статей по методике и технике перевода: пособие для высш. педагог. учеб. заведений. М., 1934; Ревзин И.И., Розенцвейг В.Ю. Основы общего и машинного перевода. М., 1964.
- 7 Научный статус отечественного переводоведения остается, по сравнению с прекрасным институционализированными европейскими и американскими translation studies, неполноценным: в университетском дипломе специализация «лингвист, переводчик» дополнена еще каким-то нелепо бюрократическим «специалист по межкультурному общению»; в классификации ВАК диссертации по переводоведению не совсем понятным образом разделены между литературоведческим шифром 10.01.08 («Теория литературы, текстология» предполагает «Обобщение опыта художественно-переводческой деятельности») и шифром языкознания 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание», где имеется «История перевода (переводоведения) и переводческой деятельности, общие и частные теоретические основы перевода, техники и методики процесса перевода, практические навыки и умения переводчика-профессионала, как сложных видов речезыковой деятельности в двуязычной ситуации».
- 8 См.: Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М.: ЭТС, 2001; Алексеева И.С. Введение в переводоведение. М.; СПб., 2004; Она же. Текст и перевод: вопросы теории. М., 2008.

нечно, непозволительным, да и рискованным, модернизмом), как безупречно строгих, точных и исчерпывающих (Ю.Д. Левин⁹), так и более вольных в изложении (Е.Г. Эткинд¹⁰), предстает монография А.Н. Егунова о «русском Гомере»¹¹, которая, при всем своем фундаментальном историко-литературном характере, заряжена той теоретичностью историко-литературного мышления, которая была свойственна эпохе 1920—1930-х гг., — автор, происходивший из нее и потом изъятый из профессиональной жизни на четверть века войны и лагеря, удивительным образом сохранил былой научный дух, что делает его книгу живой и интересной до сих пор.

Двигаясь к веку XX, мы, в общем, понимаем, что такие различные между собой, фундированные и яркие модернистские переводческие практики И. Анненского, А. Блока, В. Брюсова, М. Лозинского, Б. Ярхо, М. Кузмина, С. Шервинского, Г. Шпета и др., вероятно, как-то стимулировали теоретическое авто/осмысление и критику перевода. И действительно, материала на небольшую антологию советских довоенных translation studies, которая была бы интересна сегодня не только как памятник истории, пожалуй, набралось бы. Мы бы, навскидку, включили в нее статью Н.С. Гумилева «Переводы стихотворные» (1919); предисловие М.Л. Лозинского о коллективном переводе сонетов Ж.-М. Эредиа (1921); рецензию В.Я. Брюсова на переводы Г. Шенгели «Верхарн на Прокрустовом ложе» (1923); самые ранние, периода ГИИИ, работы А.В. Федорова; статью Г.А. Гуковского о переводческих состязаниях XVIII века «К вопросу о русском классицизме» (1928); вступительную статью А.Н. Егунова к переводу под его редакцией «Эфиопики» Гелиодора (1932); выступления Б.И. Ярхо, Д.С. Усова и др. на обсуждениях в Комиссии художественного перевода в ГАХН (1924—1930)¹²; статью М.П. Алексеева и А.А. Смирнова «Перевод» из старой Литературной энциклопедии (1934. Т. 8); заметки (письма и проч.) Г.Г. Шпета о переводе¹³; выступления А.А. Смирнова и М.Л. Лозинского на Первом всесоюзном совещании переводчиков (1936)¹⁴; предисловие М. Кузмина к его переводу «Короля Лира» (1936) и его же письмо А.Г. Габричевскому о переводах Гёте (1929)¹⁵; фрагменты из предисловий, рецензий, заметок Р.О. Шор, М.А. Салье, Г.А. Шенгели, С.В. Шервинского.

В приложении можно было бы дать несколько примеров наиболее теоретически заостренных, решавших небанальные переводческие задачи образцов перевода и редактирования (с подробным их разбором): из «Энеиды» в переводе Брюсова; из редакторской работы Лозинского над поэтическими переводами Гумилева во «Всемирной литературе»; из эквиритмических переводов Шекспира (например,

- 9 См. библиографический список работ Ю.Д. Левина, сост. Н. Д. Кочетковой, в: *Res traductologica: Перевод и сравнительное изучение литератур*. СПб., 2000. С. 316—360.
- 10 См. особенно написанные до эмиграции работы Эткинда «Поэзия и перевод» (Л.: Советский писатель, 1963) и «Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина» (Л., 1973) и подготовленный им в серии «Библиотека поэта» том «Мастера русского стихотворного перевода» (Л., 1968). См. также: *Эткинд Е.* Исследования по истории и теории художественного перевода: В 2 т. СПб., 2018—2020.
- 11 *Егунов А.Н.* Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.; Л., 1964.
- 12 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 41, 52, 65, 69, 79, 98.
- 13 См.: Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост, предисл., коммент., археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щедрина. М.; СПб., 2013.
- 14 Тезисы к докладу А.А. Смирнова «Задачи и средства художественного перевода». [М., 1935] (стеклогр. Цедрам); Тезисы к докладу М.Л. Лозинского «Искусство стихотворного перевода». [М., 1935] (стеклогр. Цедрам); см. также: *Лозинский М.Л.* Искусство стихотворного перевода // *Дружба народов*. 1955. № 7. С. 158—166.
- 15 См.: К истории создания юбилейного собрания сочинений И.В. Гёте / Вступ. статья, публ., примеч. Т.А. Лыковой и О.В. Северцевой // *Литературное обозрение*. 1993. № 11/12. С. 61.

проследить «эквиритмическую» редактуру Г.Г. Шпетом перевода «Короля Лири» М. Кузмина и обратную работу над тем же переводом — А.Д. Радловой); из переводов Д.С. Усовым стихов русских поэтов на немецкий, которые он делал, в частности, перевода А. Блока для выявления германской традиции в его творчестве; из следовавшего принципу «функционального подобия» перевода байроновского «Дон Жуана» Г. Шенгели (который пора «реабилитировать» и переиздать, поскольку «легкий» перевод Т.Г. Гнедич устарел), и проч.

Конечно, антология эта потребовала бы обширных комментариев составителя: пришлось бы пояснять, почему включены только те работы долго живших и плодотворно работавших авторов, как А.В. Федоров и А.А. Смирнов, которые и сейчас можно читать без скидки на «вынужденные компромиссы»; почему нет в свое время затмевавших весь публичный переводоведческий горизонт К.И. Чуковского, И.А. Кашкина или Г.Р. Гачечиладзе, и т.д.

Эта воображаемая антология отечественного переводоведения советского периода была бы гораздо масштабнее и объемнее, если бы — что, кажется, во всех отношениях легитимно — включила в себя работы о переводе, выходившие в Украине в блестящую эпоху национального возрождения 1920—1930-х гг. Если отечественные исследователи перевода к своим корням пока равнодушны¹⁶, то в Украине ситуация совершенно другая: там в 2000-е гг. вышло несколько фундаментальных антологий и сборников работ отдельных исследователей перевода периода «расстрелянного возрождения», украинские переводоведы публикуют статьи о них на английском языке в международных изданиях, что уже ввело украинское переводоведение советской эпохи в мировой контекст — в отличие от советско-российского¹⁷.

У истоков украинского переводоведения стояли Владимир Николаевич Державин (1899—1964, умер в эмиграции), острый теоретик и активный критик перевода; Александр Моисеевич Финкель (1899—1968), профессор Харьковского университета (известный нам прежде всего по сборнику филологических пародий «Парнас дыбом»), автор первой в Восточной Европе фундаментальной монографии по истории и теории перевода — написанной на украинском языке книги «Теория и практика перевода» (Харьков, 1929); Иван Юлианович Кулик (1897—1937, расстрелян), составитель антологии переводов современных американских поэтов на украинский язык (1928) — которую интересно было бы сравнить с антологией М. Зенкевича и И. Кашкина «Поэты Америки. XX век» (1939); Николай Константинович Зеров (1890—1937, расстрелян), член группы поэтов и переводчиков-«неоклассиков»; представитель «формальной школы» на Украине Григорий Иосифович Майфет (1903—1975, подвергался репрессиям в 1930-е и 1950-е гг., покончил жизнь самоубийством)¹⁸.

16 Достаточно сказать, что обширный архив А.В. Федорова в ЦГАЛИ СПб. (Ф. 158), судя по листам использования рукописей, мало востребован — хотя именем этого самого, кажется, известного отечественного переводоведа назван Институт письменного и устного перевода при Санкт-Петербургском государственном университете; сайт недавно умершего Евгения Витковского «Век перевода» (www.vekperevoda.com), исключительно полезный, при всей своей яркой субъективности, судя по его нынешнему состоянию, никем не поддерживается и того и гляди исчезнет.

17 «Украинский» раздел настоящего обзора написан благодаря неоценимой помощи А.А. Кальниченко, доцента кафедры переводоведения им. Николая Лукаша Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина, и с опорой на его многочисленные статьи и публикации по истории украинского перевода и переводоведения.

18 См.: *Корунець І.В.* Біля витоків українського перекладознавства // Всесвіт. 2008. № 1/2. С. 188—194.

Труды названных авторов в Украине в последние годы тщательно собраны, переизданы и осмыслены¹⁹, в том числе для англоязычной аудитории²⁰. Мы здесь остановимся только на двух монографических сборниках работ — А.М. Финкеля и В.Н. Державина (обе книги вышли в переводоведческой серии винницкого издательства «Нова книга» «Dictum Factum»).

Сборник избранных трудов А.М. Финкеля²¹ двуязычен, поскольку Финкель писал и печатался как на украинском, так и на русском: фундаментальная монография 1929 г. «Теорія і практика перекладу», составляющая центральный текст сборника, перекликается с русской статьей «О некоторых вопросах теории перевода»²²; статья «Іван Франко — перекладач Некрасова» (1956) печатается по украинскому варианту²³ — имеется и ее русский вариант²⁴. Во входящей в сборник статье «Об автопереводе»²⁵ Финкель касается автопереводов Г. Ф. Квитки-Основьяненко, о которых писал ранее на украинском в статье в сборнике памяти Квитки 1929 г. и в кандидатской диссертации, защищенной в Харькове в 1939 г. Сборник также включает две поздние и известные отечественному читателю работы Фин-

- 19 См. общие работы: *Коптилов В., Кочур Г.* Пятьдесят лет украинского перевода (Краткий исторический очерк) // Кочур Г. Література та переклад. Київ, 2008. Т. І. С. 127—141; *Українська перекладознавча думка 1920-х — початку 1930-х років: Хрестоматія вибр. пр. з перекладознавства до курсу «Історія перекладу»* / Уклад. О.А. Кальниченко, Ю.Ю. Полякова. Вінниця, 2011; *Коломієць Л.В.* Український художній переклад та перекладачі 1920—30-х років: навчальний посібник. Київ, 2013; *Українське перекладознавство. Проблеми художнього перекладу: Бібліографіч. покажчик* / Укладач. Ю.Ю. Полякова. Харків, 2013 (http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/9544/2/Ukrain_perekladoznavstvo.pdf); *Українське перекладознавство XX сторіччя: бібліографія* / Уклад Т. Шмігер. Львів, 2013.
Работы, посвященные отдельным авторам: *Зеров М.К.* Українське письменство / Упоряд. М. Сулима. Київ, 2003; *Шмігер Т.* Володимир Державин: теорія і критика перекладу // *Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія.* Т. 11. Харків, 2005. С. 205—214; *Майфет Г.Й.* Перекладознавчі праці // *Новий Протей.* Вінниця, 2015. Вип. 1. С. 136—163; *Він же.* Вибрані розвідки з перекладознавства / Упоряд., вступ. стат. та прим. Т.В. Шмігера. Львів, 2017; *Шмігер Т.* Олександр Фінкель — теоретик українського перекладу // *Григорій Кочур і український переклад.* Київ; Ірпінь, 2004. С. 272—278; *Радчук В.* Яка теорія допоможе практиці? // *Олександр Фінкель — забутий теоретик українського перекладознавства.* Вінниця, 2007, и др.
- 20 См.: *Chernetsky V.* Nation and Translation: Literary Translation and the Shaping of Modern Ukrainian Culture // *Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia* / Ed. Brian J. Baer. Amsterdam; Philadelphia, 2011. P. 33—54; *Kalnychenko O.* Oleksandr Finkel, Anton Popovic and the Problem of Auto-Translation // *Preklad a kultura* 5. Nitra; Bratislava, 2015. P. 151—162; *Šmiger T.* Designing a History of Translation Studies: A Case Study for Ukraine // *Translation Theories in the Slavic countries* / Eds. A. Ceccherelli, L. Constantino and C. Diddi. Salerno, 2015. P. 67—82; *Kalnychenko O.* History of Ukrainian Thinking on Translation (from the 1920s to the 1950s) // *Going East: Discovering New and Alternative Traditions in Translation Studies* / Ed. by L. Schippel and C. Zwischenberger. Berlin, 2017. P. 309—338; *Kalnychenko O., Kamovnikova N.* Oleksandr Finkel' on the Problem of Self-Translation // *TRAlinea: online translation journal.* University of Bologna, Italy. 2019. Vol. 21. URL: <http://www.intralineia.org/archive/article/2349> и др.
- 21 Олександр Фінкель — забутий теоретик українського перекладознавства: Збірка вибраних праць. Вінниця, 2007. 440 с.
- 22 Уч. зап. Харьк. гос. пед. ин-та иностр. яз. 1939. № 1. С. 59—82.
- 23 Уч. зап. Харьк. ун-та. 1956. Т. 74. Труды филол. фак-ту, вып. 4. С. 75—102.
- 24 Иван Франко — переводчик Некрасова // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1956. Т. 15, вып. 4. С. 336—351.
- 25 Теория и критика перевода. Л., 1962. С. 104—125.

келя, выходявшие в сборниках «Мастерство перевода»: «66-й сонет [Шекспира] в русских переводах», «Лермонтов и другие переводчики “Еврейской мелодии” Байрона»²⁶, и завершается вышедшими уже после его смерти по материалам архива работами «“Ночная песнь странника” Гёте в русских переводах» (опубл. С.И. Гиндиным с его вступ. заметкой «Сравнение переводов как форма анализа текстов»)²⁷ и «“Заповіт” Т.Г. Шевченка в російських перекладах»²⁸.

Двухязычие Финкеля следовало бы дополнить третьим его языком — идиш, составлявшим важное для него лично и характерное для эпохи явление: на этом языке написаны и напечатаны статья «Стихотворный перевод»²⁹, несколько рецензий 1920-х гг. на переводы с «еврейского» на украинский, также имеются его собственные переводы с идиш.

Для отечественного читателя новым и самым важным в сборнике, несомненно, является фундаментальный труд «Теория и практика перевода», наилучшим способом ознакомления с которым был бы его полный перевод на русский. Здесь отметим только кое-что из того, что показалось нам особенно важным.

Первый, «теоретический», раздел книги включает фундаментальные очерки истории перевода и переводоведческой мысли (общемировой — прежде всего, конечно, античной и западноевропейской, русской и украинской), что позволяет представить ключевые теоретические вопросы перевода не как абстрактные умозрительные задачи, а в историческом плане, в связи с развитием общеполитической и филологической проблематики.

Вместе с этим подход Финкеля включает и реакцию на актуальные русские работы о переводе (которые мы собирались включить в свою «воображаемую антологию») — статьи Ф.Д. Батюшкова, вошедшие во второе издание сборника «Принципы художественного перевода» (1920), работу Г.А. Гуковского о поэтических состязаниях XVIII в. (1928), «Проблему стихотворного перевода» А.В. Федорова (1927). Таким образом, фундаментальный в историко-литературном отношении труд Финкеля оказывается встроен в актуальную отечественную мысль о переводе 1920—1930-х гг.

Для этой переводоведческой мысли характерно, в частности, то, что, излагая основания современной европейской теории перевода, Финкель начинает не с традиционных Шлейермахера и Гумбольдта (о которых, конечно, подробно говорит далее), а с разделения Тихо Моммзеном собственно переводов (не подражаний) на «бесстильные» («Когда чужое содержание передано почти абсолютно правдиво, но или совершенно не в форме поэтического произведения, или все же не в подобной или аналогичной») и «строгие, или стилистические» («Когда <...> форма и содержание переданы как только можно верно и все же красиво и понятно»)³⁰. К Моммзену же апеллирует М.П. Алексеев в своей работе «Проблема художественного перевода» (университетская лекция 1927 г., вышедшая в 1931 г. в дополненном виде отдельной брошюрой), настолько близкой к книге Финкеля, что Алексееву пришлось специально оговорить, что монографию Финкеля он прочел, когда его собственная работа была уже на стадии корректуры³¹. От классификации Моммзена

26 Мастерство перевода. 1966. М., 1968. Сб. 5. С. 161—182; Мастерство перевода. 1969. М., 1970. Сб. 6. С. 169—200.

27 Русский язык: Еженедельное приложение к газете «Первое сентября». 2001. № 13. С. 5—12.

28 Мовознавство. 1975. № 2. С. 67—75.

29 Ди роите Велт. 1928. № 4.

30 Цит. по: Олександр Фінкель — забутий теоретик українського перекладознавства. С. 67.

31 Алексеев М.П. Проблема художественного перевода. Иркутск, 1931. С. 32.

(1858) Финкель переходит к известной дилемме, сформулированной В. фон Гумбольдтом (1796): «Всякий перевод решительно представляется мне попыткой решения невозможной задачи; ибо каждый переводчик неминуемо должен разбиться об один из двух подводных камней: то ли за счет вкуса и языка своей нации, чересчур точно приближаясь к оригиналу, то ли за счет оригинала, слишком уж придерживаясь своеобразия своей нации», то есть к проблеме «непереводимости» как краеугольному камню понимания задачи переводчика в до сих пор актуальном ее варианте, восходящем к немецким романтикам. Своеобразное изменение Финкелем традиционной иерархии и хронологического порядка в изложении фундаментальных для переводоведения европейских идей, как представляется, связано с тем, что для университетских филологов, составлявших в то время ядро русского и украинского переводческого сообщества, известное противопоставление «точного» («буквального») и «вольного» («творческого») перевода было не инструментально и не интересно (оно пригодно главным образом для целей внутрилитературной борьбы в поле перевода) — их перевод интересовал прежде всего как метод филологической герменевтики оригинального текста, исследования его стиля.

Важнейшим национальным ориентиром и точкой отталкивания для Финкеля служила первая в Украине собственно теоретическая статья — В.Н. Державина «Проблема стихотворного перевода»³², вызвавшая бурную и во многом сформировавшую украинскую теорию перевода полемику. С этой статьи начинается сборник избранных работ Державина о переводе 1927—1931 гг., предваряемый вступительной статьей А. А. Кальниченко³³.

Державин с самого начала предельно заостряет проблему «художественности» перевода, распространяя те вопросы, которые мы предъявляем к его наиболее сложному материалу — стихотворному переводу (передача метра, синтаксиса (ритмико-синтаксические фигуры), поэтической лексики и чисто звуковой стороны оригинала (рифмы и словесная инструментовка)), на художественный перевод в целом: «...принципиального различия между проблемой стихотворного перевода и проблемой художественного перевода нет. Наличие стихотворного размера не образует особого языка, а лишь заставляет особенно ярко воспринимать все те особенности поэтического языка, которые принципиально возможны и в художественной прозе»³⁴. Эта последовательность развития мысли отличает подход Державина от современной ему российской традиции, где те, кто, как и он, основывали свое суждение о переводе на объективно-научном анализе, фокусировали внимание исключительно на стихотворном переводе как наиболее интересном и сложном, оставляя область прозаического перевода критике другого уровня, архаично опиравшейся на авторитет традиции, обычая или на собственный непогрешимый «хороший вкус», что отразилось в малом числе содержательных рецензий на русские прозаические переводы, из-за чего стилистическое новаторство А.А. Франковского, М.Д. Эйхенгольца и Г.Г. Шпета (как переводчиков, соответственно, Пруста, Золя и Диккенса) и др. осталось до сих пор толком не осмысленным.

Державин пронизательно отмечает, что суждения с опорой на традицию и вкус могут казаться убедительными «только для единомышленников и людей автори-

32 Державин В. Проблема віршованого перекладу // Плужанин. 1927. № 9/10. С. 44—51.

33 Державин В. Про мистецтво перекладу: статті та рецензії 1927—1931 років / Ред. О.А. Кальниченко, Ю.Ю. Полякова. Вінниця, 2015. 293 с. Часть книги доступна на google.books, в сети можно найти и несколько других фрагментов, в частности входящий в сборник библиографический список работ Державина: <http://ekhnuiр.univer.kharkov.ua/handle/123456789/11758>.

34 Статьи Державина здесь и далее цитируются в переводе А.А. Кальниченко, готовящемся к печати.

тарного типа мышления», тогда как опора на соображения научного лингвистического характера дает основание для объективного понимания. Ровно это произошло в эволюции российского переводоведения, когда все усилия Б.И. Ярхо, раннего А.В. Федорова, Г.Г. Шпета по выработке объективных научных критериев точности перевода как необходимого фундамента для его практики и критики были с конца 1930-х и особенно после войны вытеснены приобретшей авторитарный характер вкусовой критикой Чуковского и Кашкина.

Державин выделяет феномен «художественного перевода», опираясь на разделение трех функций языка: 1) «коммуникативной», которая передает «не само значение слова, а ту объективную действительность, на которую значение данного слова указывает»; по своей природе «действительность», «никак не зависит от того, на каком языке о ней говорят» и полностью поддается переводу как «переложение объективных фактов и мыслей на другой язык»; 2) «познавательной» («слова-термины» и собственные имена, которые Державин предлагает «совсем не переводить, а транскрибировать»); и 3) «художественной», ориентированной на художественную функцию слова, которую «надо искать исключительно в его внешней и внутренней форме, как это делал А.А. Потенция», то есть «в его звуковом составе, морфологии, синтаксисе и лексике (которую надо понимать исторически, в связи с этимологией). <...> Вопрос только в том, каким образом эта передача внешней и внутренней формы языка вообще выполнима». Таким образом, принятое в учебниках по переводу рассмотрение художественного перевода в одном ряду с устным («коммуникативным»), научным и деловым («познавательным») оказывается введением посторонних явлений в область собственно перевода (т.е. «художественного перевода»). «Бескорыстие», по словам Державина, «в логическом отношении» всей собственно языковой системы художественного текста (грамматической, синтаксической и др.) дает объективное основание для развенчания позднейшей теории «реалистического перевода» Кашкина, который утверждал, что перевод якобы воспроизводит некую стоящую за оригинальным текстом «реальность».

Сосредоточиваясь далее на собственно художественном переводе, который «стремится передать именно художественное (а не идейное или психологическое) значение оригинала и всей связанной с ним литературной эпохи», Державин называет его «переводом-стилизацией» — довольно неудачно, во всяком случае для русского уха, поскольку под стилизацией у нас обычно понимается именно подражание, а не точный очуждающий перевод; в сущности, Державин имеет тут в виду не «стилизионный», а «стилистический» перевод, в духе Т. Моммзена: «...художественный перевод (перевод-стилизиция) должен быть, по возможности, дословным. Не в том, что каждое слово оригинала переводится по отдельности, а в том, что художественная ценность любого предложения, слова, грамматической и фонетической структуры оригинала должна, по возможности, найти отражение в стиле перевода. Такой перевод многим покажется крайне “экзотическим” и даже близким к пародии; пусть так, от стилистического такта переводчика всегда зависит либо сохранить границу между стилизацией и пародией, либо нет; во всяком случае, даже пародия лучше передает художественное своеобразие оригинала, чем гладкий литературный штамп. А что касается экзотики, то адекватный перевод экзотического текста (а экзотическим мы называем все, что в основных чертах чуждо нашему собственному культурному сознанию) избежать стилистической экзотики, ясное дело, не может». Эта ясно сформулированная научная позиция критика могла бы послужить фундаментальным основанием для защиты наших «поверженных», по точному выражению А.Г. Азова, «буквалистов».

Основной объем вошедших в сборник работ Державина составляют опубликованные в украинских периодических изданиях второй половины 1920-х гг. ре-

цензии на новейшие переводы на украинский, которые тогда, в русле национального возрождения, переживали бурный расцвет. Это работы на украинском, о переводах на украинский, адресованные украинскому читателю. Однако они актуальны и для нас даже не столько потому, что содержат также отклики на российские издания (на «Временник отдела словесных искусств ГИИИ» «Поэтика» (1928. Сб. 4), на сборник К. Чуковского и А. Федорова «Искусство перевода» (1930)), сколько благодаря их заостренному, концептуальному характеру³⁵ и разительным переключкам с синхронной им ситуацией в русском переводе и переводоведении.

Прежде всего, Державин рецензирует новейшие переводы на украинский мировой классики: Р. Роллана, Вольтера, Мопассана. Верхарна, Д. Лондона, Э. По, Шиллера, Бальзака, Гамсуна, Гюго, Доде, П. Мериме, Аристофана, Гюго, Дюамеля, Флобера, Мольера, «Калевалы» и др. Для нас тут интересна близость и синхронность раннесоветской украинской и русской работы по освоению *Weltliteratur*, по выработке нового уровня точности, адекватности перевода³⁶. Вероятно, полезно было бы сравнить, в частности, презумпции нового прочтения «Декамерона», сформулированные Державиным в предисловии к украинскому переводу 1928 г., и вышедшее тогда же переиздание перевода «Декамерона» А.Н. Веселовским (1-е изд. — 1891—1892), программно открывшее серию издательства «Academia» «Сокровища мировой литературы», — перевода, который, в отличие от современной ему традиции и в созвучии с новыми требованиями к переводу, передавал «итальянский текст полностью и буквально»³⁷. Также, вероятно, полезно было бы соотнести соображения, высказанные в рецензии Державина на украинский перевод «Гамлета» М. Старицким (1928), с новыми «эквиритмическими» принципами, положенными А.А. Смирновым и Г.Г. Шпетом в 1934—1935 гг. в основание нового русского собрания сочинений Шекспира, с русскими переводами «Гамлета» М.Л. Лозинским, А.Д. Радловой, Б.Л. Пастернаком и их рецепцией; отзыв на новые украинские переводы Гейне Д. Загула (1930) — с раннесоветской актуализацией Гейне во множестве переводов — А.А. Блока, В.А. Зоргенфрея, Ю.Н. Тынянова и т. д.³⁸

Другая ключевая область украинского перевода, отраженная в рецензиях Державина, — русская классика (Пушкин, Гоголь, Лесков, Чехов), перевод которой на «простой» и «бедный» украинский язык, как писал А.И. Белецкий в 1929 г., еще недавно казался даже более, чем переводы западной классики, «бесцельной тратой

35 Ср. статью Державина «До питання про сучасну літературну рецензію: Критика чи інформація?» (Критика. 1929. № 3. С. 91—103).

36 Ср. также статью Державина 1930 г. «Наші переклади з західніх класиків та потреби сучасного читача» (Червоний шлях. 1930. № 10. С. 160—168).

37 *Шишмарев В.Ф.* «Декамерон» Боккаччо // Боккаччо Дж. Декамерон / Пер. Александра Веселовского со вступ. статьей В.Ф. Шишмарева и предисл. П.С. Когана. Л., 1927. Т. 1. С. XXV. В частности, интересно было бы сравнить русский и украинский переводы лирических стихотворений, которыми заканчиваются отдельные дни «Декамерона», поскольку в издании 1927 г. старые вольные переводы П.И. Вейнберга были заменены переводами ключевых мастеров отечественного перевода новой эпохи М.А. Кузмина и М.Л. Лозинского.

38 Также интересны, в контексте как теории перевода Державина, так и параллельных российских переводческих явлений, его собственные переводы 30-х гг. (не вошедшие в рецензируемый сборник) — «Дафниса и Хлои» Лонга (1936) — ср. с вышедшим тогда же, в 1935 г., в «Academia» новым переводом С.П. Кондратьева; «Милого друга» Мопассана (1936) — ср. вышедший в том же, 1936 г. перевод Ан. Чеботаревской под ред. А.А. Смирнова (этот перевод ранее, в 1926 г., выходил под другой редакцией — Ф. Сологуба); переводы античных памятников (фрагментов «Илиады», «Батрахомиомахии», Пиндара, Софокла, Апулея и др.) в украинской антологии античной литературы (1938).

сил и средств»³⁹, — однако уже к концу 1920-х стало очевидно, что эта языковая работа по переводу с, казалось бы, столь близко родственного языка, на котором украинские читатели привыкли читать русскую литературу, имеет огромное значение для обеих культур. В частности, Державин в рецензии на переводы Гоголя отметил, что, опираясь на относительное «двуязычие» раннего Гоголя, переводчики систематически использовали не только те украинизмы Гоголя, которые есть в окончательной редакции «Вечеров», но и те, которых множество в черновиках рукописей, то есть осуществляли принцип «обратного перевода»⁴⁰ и, кроме того, стремились к тому, чтобы использовать все те украинские слова, которыми мог бы воспользоваться Гоголь, если бы писал именно в то время соответствующие рассказы на украинском языке, — для этого переводчики решительно отказывались от банальной модернизации гоголевского стиля и скрупулезно избегали неологизмов (конца XIX столетия и современных). Особенно интересны соображения Державина о переводе «Тараса Бульбы» — произведения, в котором Гоголь придерживался стилистической ориентации на языковой колорит украинского народного эпоса гораздо свободнее и менее последовательно, чем стилистической ориентации на язык украинских мелкопоместных дворян в бытовых повестях «Миргорода», и, кроме того, был не свободен от подражания «гиперромантической» стилистике Марлинского. Следовательно, задача переводчика усложняется: «...следует ли “исправлять” отдельные стилистические непоследовательности (в частности, модернизмы) Гоголя, придерживаясь более последовательно, нежели сам автор, основной ориентации его на народный эпос, или не следует?»⁴¹

Наконец, третья область критического интереса Державина — переводы на украинский произведений современной литературы — Вудхауза, Ремарка, а также антология новой американской поэзии Кулика. Из этих рецензий наиболее концептуален отзыв на «Псмит-журналиста» Вудхауза в переводе И.Ю. Кулика⁴²: юмор Вудхауза «обнаруживается преимущественно не в комичных ситуациях, а в комизме стилистическом, в комизме языка и фразеологии», что достигается «постоянным столкновением и чередованием английского литературного языка и “книжной” манеры высказываться с нью-йоркским уличным жаргоном» — очевидно, пишет Державин, что стилистическую сторону такого произведения нельзя адекватно воспроизвести в переводе, и Кулик избирает путь, говоря современным языком, стилистической доместикации, весьма изобретательно передавая американские вульгаризмы и прочие фразеологизмы приблизительно адекватными украинскими. Считая в принципе ложным такой «гиперукраинизирующий» подход к иностранному художественному произведению, который создает у читателя впечатление, будто он имеет дело с оригинальным украинским романом о нью-йоркской жизни и который на практике «приводит к стилистическому гротеску, <...> к неправдоподобному употреблению специфически украинских народных высказываний в речи англо-американских джентльменов», Державин тем не менее высоко оценивает виртуозное языковое разнообразие переводчика.

В заключение необходимо признать, что во всем, что мы тут написали о ранне-советской истории украинского переводоведения, едва ли есть что-то новое для профессионального отечественного читателя, но не современного, а читателя 1930-х гг., когда М.П. Алексеев, выпускник Киевского университета, читал в Иркутске книгу

39 Белецкий А.И. Переводная литература на Украине // Красное слово. 1929. № 2. С. 87—96.

40 Державин В.М. [Рецензия на укр. языке] // Критика. 1929. № 7/8. С. 218—219.

41 Державин В.М. [Рецензия на укр. языке] // Червоний шлях. 1931. № 3. С. 220.

42 Критика. 1929. № 3. С. 142—144.

Финкеля 1929 г. на украинском и обнаруживал в ней поразительную близость к собственной, А.В. Федоров в статье «Приемы и задачи художественного перевода» (1930) делал специальное примечание о том, как соотносятся выделенные им тенденции в переводе «установка на родной язык» / «чужезычность» с классификацией, предложенной Державиным («аналогический» / «омологический» перевод)⁴³; в ГАХН 3 мая 1928 г. обсуждался доклад Д.С. Усова «Из новейшей литературы по теории перевода», где, естественно, шла речь и о «проблеме художественного перевода в трактовке В.Н. Державина»⁴⁴, и т. д. Рассмотрев историю советского украинского перевода 1920—1930-х гг., совершенно невозможно понять, как могло получиться, что она не является одним из ключевых, обязательных элементов истории советского перевода. Однако пока это именно так.

43 Федоров А.В. Принципы и задачи художественного перевода // Чуковский К.И., Федоров А.В. Искусство перевода. Л., 1930. С. 232, примеч. 21. Как заметил А.М. Финкель, в статье Державина 1927 г., на которую ссылается Федоров, этих терминов (введенных им позже) нет, т.е. в распоряжении Федорова имелась более обширная, чем опубликованный вариант, рукопись статьи Державина (Олександр Фінкель — забытый теоретик українського перекладознавства. С. 244).

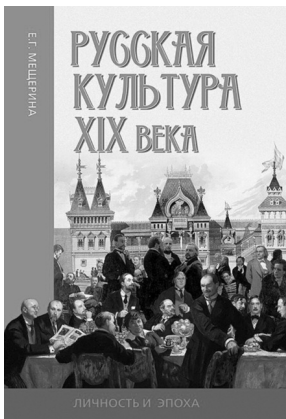
44 См.: Дмитрий Усов. «Мы сведены почти на нет...» / Сост., вступ. статья, подгот. текста, коммент. Т.Ф. Нешумовой. М., 2011. Т. 1. С. 487; Т. 2. С. 500, 502, примеч. 8; прения по докладу: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 41. Л. 22 об.; Ед. хр. 65. Л. 22—24. Вообще, кажется, можно говорить об «украинском» (или, вернее, «потембинском») влиянии в наиболее ярких образцах того, что впоследствии стали называть «буквализмом» в переводе: Г.А. Шенгели и Е.Л. Ланн были выпускниками Харьковского университета.

Еще раз о текстах и контекстах

Мещерина Е.Г. Русская культура XIX века: личность и эпоха.

М.: КАНОН+, Реабилитация, 2020. — 495 с. — 1000 экз.

Книга Е.Г. Мещериной сразу обращает на себя внимание грандиозностью заявленной темы. Автор представляет работу как «научное издание» и, следовательно, настраивает читателя на всесторонний, обстоятельный и аргументированный разговор о феномене русской культуры XIX столетия. Но уже после знакомства со «Словом от автора» возникает немало вопросов.



Первое, что бросается в глаза: все многообразие русской культуры автор сводит к двум видам искусства — музыке (Часть I. Музыкальная культура России в 30-е — 70-е годы XIX века. Искусство салона и фольклор. Становление национальной оперной школы. Церковное пение) и живописи (Часть II. Пути русской живописи второй половины XIX века). Но отечественная культура не ограничивается только искусством и, тем более, только двумя его видами. Однако единственный аргумент, к которому прибегает исследователь, говоря о своем выборе, — «логика и субъективные предпочтения» (с. 6), обусловленные научными интересами автора «в областях русской музыкальной и художественной культуры, искусства и религии, духов-

ных основ творчества» (с. 6). Думаю, с читателем следовало бы объясниться или уточнить название работы.

Уточнить следовало и обозначенные временные и пространственные границы исследования. Масштабный, сложнейший, многозначный русский XIX в., уверенно заявленный «главным героем» книги на ее обложке, «сжимается» до периода в 40 лет в отношении к музыке, а в отношении к живописи — до второй половины XIX в. Споры нет, для данных видов искусства это были действительно очень важные и показательные десятилетия. Но, если исходить из заявленного названия книги, куда подевались первая и последняя трети «музыкального века», куда исчезла первая половина «века живописного»? И почему в основном тексте исследователь то и дело расширяет исходно оговоренные хронологические границы? Как в таком случае понять, о каком периоде идет речь? Не целесообразнее ли сразу задать точные временные ограничения?

Предисловие настраивает и на другое ограничение. В работе, пишет автор, преобладает «(особенно в области живописи) исследование русской культуры “московского ареала”, которая, конечно, была связана с тогдашней столицей, но и имела свои неповторимые черты и эстетические предпочтения» (с. 7). Предлагаемый выбор очень интересен. Московская ветвь русского музыкального и изобразительного искусства, ее сходства/различия с петербургской — тема, все более и более занимающая исследователей. Результатом проявляющегося внимания к ней стало прочное укоренение в гуманитарной науке не только безусловно хорошо известного Мещериной представления о «петербургском тексте» русской культуры, но и значительно менее изученного «московского текста». И автор настоящей

книги, конечно, вправе ограничивать себя только им. Но в таком случае, повторю, тем более следовало бы уточнить название. К примеру, — «Русская музыка и живопись 1830-х — 1890-х годов (“московский текст”): личность и эпоха».

Теперь об основной проблеме работы: связи личности и эпохи. «В задачи настоящего исследования, — пишет автор, — входило стремление показать глубокую неоднозначность времени создания “мифологии личности” не только через творчество выдающихся деятелей музыкальной и художественной культуры, но и через доступные “документы эпохи”, рисующие ту обстановку, в которой им было суждено осуществлять свое призвание. С последней задачей связано рассмотрение творческой личности в ее отношениях со своим временем, которые всегда мучительны даже на фоне общественного признания и всероссийской славы. Вероятно, не случаен тот факт, что никто из главных (и не только) героев данной книги не вел личных записей <...>» (с. 6).

В качестве таких главных героев книги исследователь называет: В.Ф. Одоевского, Д.В. Разумовского, В.Г. Перова и, отчасти, В.Д. Поленова (с. 6—7). Выбор весьма своеобразен, и, видимо, только упоминанием о выдающихся заслугах этих творческих личностей для культуры России ограничиваться здесь не стоило. Как не стоило и просто «пробрасывать» утверждение о том, что они (и не только они, как пишет автор) не вели личных записей из-за «мучительного отношения со своим временем».

Во-первых, аргумент этот весьма спорен сам по себе. Во-вторых, в десятилетия, интересующие автора, создавалось немалое число дневников, велась «личные записи», создавались домашние альбомы, анализ содержания которых мог бы многое сказать об отношениях личности и эпохи. Достаточно вспомнить, к примеру, завораживающий дневник А.И. Тургенева (1825—1826)¹, удивительный по своей пронзительной искренности дневник И. Виельгорского (1838) (сына Михаила Виельгорского, близко знакомого с Одоевским²), равно как и бегло упоминаемые «Записные книжки» П.А. Вяземского (с. 109) и др. Все это — именно те «личные записи», которые делали современники и приятели одного из героев книги и которые, конечно, имели непосредственное отношение к истории русской культуры 1830-х гг., отразив более чем близкую связь своих создателей с эпохой. С другой стороны, — относящиеся уже к 1870-м гг. и позднее дневники П.И. Чайковского³ или упоминаемый в книге «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского (с. 126—129), отразившие связь великих личностей со временем, которое им довелось разделить с Разумовским или Перовым... Эти и ряд других сходных с ними памятников русской культуры полностью вписываются в главную проблему книги: личность и эпоха, но почему-то остаются в стороне. Думается, если серьезно отнестись даже к самому факту существования подобных документов, суждение об отсутствии «личных записей» пришлось бы снять, и общая картина происходившего в русской культуре выглядела бы иначе.

Все сказанное в предисловии настолько общо и, вместе с тем, неточно, что возникает желание разобраться в существе авторского замысла, понять движение научной мысли и, вместе с ним, позицию исследователя.

-
- 1 См. о нем: Зорин А. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
 - 2 См. об этом: Лямина Е.Э., Самовер Н.В. «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. Опыт биографии человека 1830-х годов. М.: Языки русской культуры, 1999.
 - 3 Часть дневниковых записей Чайковский сжег. Оставшиеся бумаги (11 тетрадей) были собраны и описаны его братом, Модестом, и впоследствии изданы. Первые опубликованные записи относятся к 1873 г.

Чтение первой части книги убеждает: автор поставил перед собой цель осмыслить историю музыкальной культуры России 1830—1870-х гг. прежде всего сквозь призму биографии Одоевского, а саму биографию, круг увлечений и характер деятельности этой неординарной личности связать с временем, в котором ей довелось жить. И если цель исследования данной части работы понята верно, — объяснимыми станут, к примеру, «дыры» в подразделе, громко озаглавленном: «Русская музыка после Глинки». Название, настраивающее на определенное содержание, вызовет массу вопросов и не меньшее количество замечаний из-за отсутствия в подразделе разговора о значимых для постглинкинской эпохи таких, к примеру, имен, как М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, А.Г. Рубинштейн... Однако, если помнить, что автор намеревался рассмотреть русскую музыку после Глинки не в целом, но прежде всего в ее связях с Одоевским, а Одоевского, — с теми из ее представителей, кто был ему ближе всего, — А.С. Даргомыжским, А.Н. Серовым, М.А. Балакиревым, отчасти начинающими П.И. Чайковским и Н.А. Римским-Корсаковым, отмеченные пропуски станут объяснимы. Но все же, во избежание неоправданных читательских ожиданий, следовало бы объясниться с читателем.

Одоевский, безусловно, фигура уникальная в истории отечественной культуры. Написанные Мещериной добротные очерки о его жизни и деятельности достойны занять заметное место в вузовских учебных курсах по истории русской музыкальной критики, а возможно, и русской музыкальной эстетики или русской культуры. Если же подходить к ним как к разделам целостного серьезного научного исследования, требующего логического сопряжения наблюдений, выносимых на суд читателя, соразмерности разделов, выделения главного и второстепенного в освещении проблемы, многое в этом тексте выглядит недостаточно продуманным.

Так, серьезные вопросы вызывает «разбалансированность» структуры. В общем тексте определенными «флюсами» воспринимаются главы, посвященные народности как «политическому понятию» и «эстетическому идеалу» (третья), а также хранителям и собирателям отечественного музыкально-поэтического фольклора (четвертая). Они суммарно представляют собой большое эссе, превышающее по объему все остальные главы этой части. Рассматривающиеся в них вопросы далеко уводят не только от русской музыкальной культуры середины века, но и от «феномена Одоевского», который буквально «вкрапляется» в текст. О нем вспоминается лишь эпизодически — либо в связи с включенностью героя в общий процесс общественных изменений в отношении к народному искусству, либо при освещении деятельности Одоевского в Обществе поощрения бедных, либо в связи с его работой над записью народных песен «с голосов крестьян». Эти страницы занимают мало места, да и содержат в основном общие наблюдения и достаточно известный фактический материал.

Можно предположить, что так выстраиваемое целое отождествляется исследователем с представлением о тех самых «документах эпохи», что создавали, в понимании автора, «контекст» «текста жизни» Одоевского, влияли на него как на личность и на которые он, в меру своих сил и возможностей, влиял сам. Но если это так, то за пределами очерченного автором «одоевского круга» остается еще очень много имен, фактов, явлений. И в этом случае возникает вопрос: почему выбраны именно те, что так или иначе связаны с категорией народности в том ее понимании, какое было характерно для середины — второй половины XIX в.? В чем логика и историческая обоснованность такого выбора? Ведь в культуре того времени существовало, как известно, немалое число других проблемных узлов, связанных с интеллектуальными исканиями эпохи. Почему они обойдены вниманием? В итоге авторский выбор здесь не только очень субъективен, но и очень тенденциозен, что требует объяснения и обоснования.

Отчасти таким объяснением становятся две итоговые главы первой части, в которых автор сосредоточивает внимание на проявлениях связи личности Одоевского с конкретными представителями светской и церковной музыки того времени: М.И. Глинкой и Д.В. Разумовским.

Отталкиваясь от широко известных фактов участия Одоевского в создании оперы «Жизнь за царя», публичных выступлений в защиту других произведений композитора, причастности к премьерному исполнению оркестровой «Камаринской» и возникновения, под влиянием глинкинского опыта, интереса к древнерусским церковным песнопениям, автор представляет читателю сжатый информативный очерк истории создания и первых постановок сочинений Глинки, реакции на них публики и критики во главе с Одоевским. Но невнимание к конкретным фактам истории русской культуры лишает ценности все то позитивное, что содержится в нем.

Назову лишь несколько очевидных ошибок. К.А. Кавос, композитор и дирижер итальянского происхождения, немало сделавший для развития русского музыкального театра, никак не мог прибыть в Россию в 1820-е гг. (с. 195). Конкретная дата приезда Кавоса в Санкт-Петербург не установлена, но известно, что свою деятельность в России он начал не позднее 1790-х гг. Опера Кавоса «Иван Сусанин» (текст А.А. Шаховского) не могла быть написана «около 1826 года» (с. 193). Достоверно известно, что премьера оперы в Большом (Каменном) театре Санкт-Петербурга состоялась 19 октября 1815 г. Приводя чрезвычайно любопытный факт о «неосуществленном плане издания совместно с Одоевским и Вяземским музыкального журнала, или, как было задумано, “драматически-музыкально-художественного журнала”» (с. 213), автор ссылается на страницы источника, в котором ничего о подобном факте не говорится. Но апогеем небрежности оказывается повторенное дважды переименование оперы А.Н. Верстовского из «Сон наяву, или Чурова долина» в «Сон на Яву, или Чупрова Долина» (с. 209).

Хотелось бы верить в то, что это недосмотры корректора (С.В. Жарская) и ответственного за выпуск книги (Ю.В. Божко), как и превращение «калик перехожих» в «клики перехожих» (с. 153), утверждение о том, что «голос Одоевского не был одинок в хоре недоброжелателей» (с. 198) и пр. Но даже если так, — именно автор несет полную и окончательную ответственность за свой текст. В конце концов, это вопрос его и прежде всего его репутации.

Но есть здесь и другие, не столь явные огрехи. Скорее, это не ошибки, а натяжки. К примеру, на чем основывается заключение о том, что «почти все сцены (“Жизни за царя”. — С.Л.) <...> разыгрывались в кабинете Одоевского» (с. 194)? Приводимая далее цитата из «Записок» Глинки это не подтверждает. В чем видит исследователь доказательства того, что «именно трудности переноса фантастического мира на театральные подмостки по большей части вызывали негативные суждения многих музыкальных критиков того времени и приводили к неприятию творения Глинки основной частью публики» (с. 202)? Подобных недоказанных суждений в главе немало. Но гораздо важнее, думается, другое.

Выше уже отмечалось, что, рассматривая связь Одоевского с эпохой, исследователь сосредотачивает внимание на его отношении к народному началу в искусстве, связанному с крестьянской народно-песенной традицией или, уже в конце жизни, — со старинными церковными распевами. Городскую культуру, культуру дворянского быта (культуру салона), с органичным для них увлеченным вниманием к инациональным явлениям, с характерным «интонационным словарем», исследователь хотя и упоминает, но рассматривает либо в высшей степени пристрастно, либо старательно снижает внимание к нему, что, как представляется, во многом объяснимо той тенденциозностью даваемых в книге оценок, о которой шла речь выше.

Отождествление «народной культуры» прежде всего (а в крайних вариантах только) с крестьянской народно-песенной традицией определяло позицию еще членов кружка М.А. Балакирева и их единомышленников; в конце XIX в. эта тенденция получила мощное продолжение в трудах сторонников «особого пути» русской музыки и, позднее, — в работах многих советских исследователей, став определенным каноном восприятия и оценки прошлого. Между тем (и это вполне доказано современной музыковедческой наукой), дворянская культура, культура русского города являли собой колоссальный пласт музыкальной эпохи, в которой и с которой росли и формировались не только князь Одоевский, но и дворянин Глинка. Она была известна и дорога им. Она была для них значима. Пожалуй, в не меньшей степени, чем «голоса» (мелодии) крестьянских народных песен. То же можно заметить и в отношении упоминающейся в книге «итальяномании». При всей определенности сдвига вектора интересов Одоевского и Глинки к достижениям немецкой музыкальной культуры, итальянская музыка долгое время оказывала характерное влияние как на их музыкально-эстетические пристрастия, так и на пристрастия глинкаинского и ближайшего постглинкаинского поколения⁴. Пересмотр былых взглядов на взаимодействие русской культуры и культуры европейской, изменение точки зрения на итальянскую составляющую в отечественной музыке, переоценка пристрастного отношения к данному процессу — давно свершившиеся факты научной истории, которые, конечно, следует учитывать.

Именно невнимание к работам специалистов последних десятилетий сказывается на позиции, занятой автором; влияет на характер интерпретации значения и смысла многих «болевых точек» истории отечественной музыкальной культуры, выглядящей, в том ее освещении, что предлагает Мещерина, существенно обедненной и недостаточно достоверной. Несколько забегая вперед, отмечу, что этим, полагаю, объясним и крен содержания второй части книги, посвященной, напомним, «путям русской живописи второй половины XIX века». Пути эти были, как известно, чрезвычайно многообразны, и каждый из них был по-своему интересен, актуален и, в большом историческом времени, перспективен. Но автор сосредоточивает внимание в основном на тех из них, что были связаны с реализмом и поисками художников реалистического направления. Богатейшие пласты русской живописи второй половины XIX в. попросту исчезают из общей картины, между тем как они в свое время вполне успешно конкурировали с тем, что представляли в своем творчестве живописцы социально-критического направления, и дают сегодня богатейший материал для объемного исторического исследования⁵.

Но вернусь к анализу первой части книги. Огрехи, типологически сходные с теми, что отмечались ранее, характерны и для включенной в нее главы о Д.В. Разумовском, которую, согласно логике развития исследования, точнее было бы называть (как и предшествующую ей): В.Ф. Одоевский и Д.В. Разумовский.

Они, как известно, познакомились в начале 1860-х гг., когда Одоевский, вернувшись из Петербурга в Москву, с особым увлечением занялся сбором и изучением материалов по русскому народному пению — мирскому и церковному. Особенно его интересовали в это время тайны знаменного пения. В поисках их разгадок

-
- 4 О феномене итальяномании, ее значении для русской музыкальной культуры, о тех ошибках и «передергиваниях», что десятилетиями существовали в науке, см., в частности: Огаркова Н.А. «Русская или итальянская опера?»: полемика критиков и стратегия директоров // «Беспокойные музы»: К истории русско-итальянских отношений XVIII—XX вв. / Сост. Антонелла д'Амелия. Салерно, 2011. Т. 2. С. 9—29.
 - 5 Примеров тому много. Выделю только одну, очень интересную работу, посвященную феномену Г. Семирадского: Карпова Т.Л. Генрих Семирадский. М.: Золотой век, 2009.

Одоевский сблизился с музыкантами-церковнослужителями, и прежде всего — с Н.М. Потуловым и Д.В. Разумовским, прибегая к их советам, сотрудничая с ними, обсуждая интересные проблемы.

Посвящая главу жизни и деятельности Д.В. Разумовского, Е.Г. Мещерина подробно прослеживает его служебный путь, основные работы, особенности преподавательской и исследовательской деятельности. Сделано это с хорошим знанием предмета. Но большой текст, обремененный деталями, затрудняет понимание того, что является здесь главной проблемой (раздел, непосредственно затрагивавший вопросы, связанные с Одоевским, — «В.Ф. Одоевский. Н.М. Потулов. Д.В. Разумовский: первые публикации» — занимает всего несколько страниц), какова конечная цель интересных и безусловно полезных наблюдений, существующих в исследовании как бы сами по себе, «подвешенными» к своду общих проблем церковно-певческой культуры XIX в., вплоть до наследия С.В. Смоленского и А.Д. Кастальского.

И вновь подчеркну: разрабатывая столь непростую тему, исследователь проходит мимо важных работ современных ученых. В частности, многотомного труда ведущих музыковедов страны, получившего признание не только в России, но и за ее рубежами: «Русская духовная музыка в документах и материалах» (1998 — по настоящее время). В нем есть немало интересных суждений и заключений музыкантов-практиков и исследователей, к мнениям которых стоило бы прислушаться. И тогда не появлялись бы несправедливые строки о том, что «единственный обобщающий очерк жизни и деятельности Разумовского в XX в. <...> принадлежит Б.Б. Грановскому <...>» (с. 227) и был издан 60 лет тому назад, в 1960 г.

Вторая часть исследования значительно более органична, последовательна и логична. В ней широко и убедительно использованы архивные материалы, что во многом обогащает конкретно-историческую составляющую текста. Хотя и здесь повторяются порой нестыковки между названием и содержанием, ограничено используется современная литература по теме, а масштабные отступления отвлекают от основной проблемы книги. Так, жизнь и творчество В.Г. Перова, избранного автором, напомним, одним из главных героев исследования (с. 7), то и дело отодвигаются в сторону ради новых героев и интересных событий.

Несомненной удачей автора является материал, посвященный Всемирным выставкам 1862, 1867, 1872, 1873, 1878 гг. Исследователь не только анализирует участие в них русских художников, вводит в научный обиход малоизученные, а то и вовсе неизвестные факты, но и подходит через них к освещению чрезвычайно актуальной проблемы восприятия и оценки русской живописи за рубежом, объединяя означенные очерки в единый раздел: «Европейская и отечественная критика о русской реалистической живописи. Парадоксы восприятия и оценки». Ряд сделанных Мещериной наблюдений, интересных примеров, пространно комментируемое цитирование статей европейских критиков, открывавших для себя русскую живопись, создают любопытную картину европейской рецепции отечественного изобразительного искусства, в которой ощутимы и уместны краски, привносимые авторским взглядом на проблему. Несогласие вызывает только цитирование откликов представителей европейской критики по статьям В.В. Стасова, приводившего в своих публикациях переводы зарубежных публикаций в газетах и журналах. В наше время обращение к первоисточникам таких статей и очерков не такая уж большая проблема. Дело здесь не только в следовании этике научного цитирования⁶, но и в необходимости осторожного отношения к стасовским переводам, за-

6 Не могу пройти мимо принятого автором принципа цитирования источников. Косвенное цитирование документов на основе их цитирования в работах других исследователей, обращение к статьям критиков без указания названия этих статей и

частую выполнявшимся неточно, с произвольными, подчас значительными купюрами. Не стоило бы также и столь безапелляционно утверждать: «Серьезные научные исследования о русских живописцах социально-критического направления второй половины XIX века, появившиеся лишь через сто и более лет, ждут своего продолжения» (с. 434). Это давно состоялось, упомяну, в частности, очерки, вошедшие в современное многотомное издание «История русского искусства» и являющиеся своеобразным итогом напряженной и успешной работы современных ученых над изучением деятельности русских живописцев конца столетия⁷. В том числе и тех, что придерживались социально-критического направления.

Интересной и перспективной для дальнейшей разработки представляется и глава второй части книги «Люди искусства в частной жизни. Художник и меценат (социально-психологический аспект)». Проблема, поднимаемая в ней, также относится к числу только-только осваиваемых современной гуманитарной наукой⁸. Многое тут побуждает к серьезному пересмотру сложившихся взглядов на историю отечественной культуры, изменению подходов к пониманию процесса социализации художника в русском обществе. Думается, правда, избыточно акцентирована здесь тема «страдающего русского художника», жизнь которого сломана невниманием и/или непониманием общества. Побудившая автора идея вынести в первые же строки главы суждение известного советского музыковеда С. Шлифтейна о том, что «нищий писатель, умирающий в богадельне ученый-путешественник, ищущий забвения в вине композитор» (с. 435) и есть знаки времени, понятна, но, как представляется, односторонняя. Печальными судьбами П.И. Пашино, Н.В. Успенского, В.А. Слепцова, М.П. Мусоргского не ограничивалась история ярких художественных личностей и их отношений со своей эпохой. К тому же не только в это время люди уходили из жизни, подавленные обстоятельствами неодолимой силы, личными трагедиями, пагубными пристрастиями. И еще: в пору, когда заканчивалась жизнь Мусоргского (1881), Слепцова (1878), Успенского (1889), Пашино (1891), не менее активно формировалось сопротивление тягостному гнету «обличительства». Не зря В.А. Серов так стремился в это же время к «отрадному», хотел его и намеревался только его и писать. Кратко об этом противостоянии говорится в заключительном разделе главы на примере суждений А.Н. Бенуа. К сожалению, очень немногословно.

Несколько неожиданным в контексте целого читается Постскрипtum: «Реализм и “игра означающих”». Основопологающим звучит в нем вопрос: «Почему победившие искусство “идеи” приверженцы новой эстетики и “красоты самой по себе” по прошествии многих лет сохраняли какое-то органическое и воинственное неприятие искусства социального служения?» (с. 492).

Даваемый автором ответ до обидного краток, но ограничен и по-своему убедителен для позиции исследователя, которому явно не близки взгляды приверженцев «красоты самой по себе». Мещерина считает, что выдвигавшиеся и выдвигаемые ими обличения сторонников реализма в искусстве «не являются результатом

времени их первых публикаций, использование суждений философов, исходя из опубликованного в энциклопедиях и справочниках, — не лучший способ обращения к источникам.

- 7 См., в частности: *Климов П.* Живопись и музейно-выставочная жизнь // *История русского искусства*: В 22 т. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2014. Т. 17 / Отв. ред. С.К. Лашенко. С. 216—295.
- 8 Подтверждением тому может служить серия выставок, проводимых Русским музеем: «Художники и коллекционеры — Русскому музею. Дары. 1898—2019» (29 июля — 14 ноября 2020) и «Александр III. Император и коллекционер» (12 марта — 14 сентября 2020).

только эстетических разногласий <...>. Они связаны с жизненной позицией защитников эстетического гедонизма, который полагает навсегда “устаревшими” сами “столбовые темы” русского классического искусства. Очевидна и идейная обусловленность такой непримиримости, которая базируется на различном понимании сути и задач творчества и самого искусства: либо искусство — сфера субъективности, способная доставить особое утонченное (или не очень) удовольствие, либо оно — сфера высоких идей, средство сохранения и передачи гуманистических идеалов, требующая особого рода служения» (с. 493). Автор заключает, что в эстетике модернизма, отказавшейся от «идеи» и «гражданских слез», на смену «красоте-правде», «с ее категориями искренности и реалистической достоверности», приходит «“красота” маски. На первое место попадает “игра”, с ее разнообразными проекциями и амбивалентностью чувств, предельно субъективным отношением к реальности» (с. 493), что потребовало от художников «совершенно иных социальных и психологических установок» (там же).

Очень жаль, что категория «игра», понимание творчества как игры остается в книге лишь «означенным». Вот где следовало бы развернуть авторское понимание феномена. Тем более, что у исследователя есть свой, неординарный подход к пониманию места реализма в данном явлении, продолжающем существовать в модернизме уже постольку, поскольку необходим он «в качестве неизбежной основы для отрицания» (с. 493). «Без отрицания реализма как художественного метода, подводящего к давней философской теме отношения действительности и человеческого сознания, невозможно построение методов модернистской и постмодернистской практик» (с. 494), — заключает исследователь.

Главным выводом после знакомства с книгой становится прежде всего уважение к определенности, четкости и честности заявленной позиции автора, уверенно, несмотря на все «изыски» современного искусствознания, отстаивающего приверженность к традиционному взгляду на «столбовые темы» классического русского искусства, призванного служить высоким идеям, гуманистическим идеалам, нацеливающего творцов на особого рода служение. С позицией этой можно не соглашаться. С ней можно спорить, находить аргументы для опровержения, расширения материала исследования за счет обращения к современной научной литературе. Но не считать с ее существованием, безусловно, не стоит. Хотя бы для того, чтобы опираться на нее, говоря словами автора, «в качестве неизбежной основы для отрицания».

Мария Михайлова

«...Отвечает на наши горькие вопросы...»

Строганова Е. Классики и современницы: гендерные реалии в истории русской литературы XIX века.

М.: Литфакт, 2019. — 400 с.

В заголовке рецензии использована характеристика, данная писательницей XIX в. Надеждой Хвощинской М.Е. Салтыкову-Щедрину. Но ее с полным правом можно отнести и к рецензируемой книге, которую стоит рассмотреть как своеобразный итог довольно длительного пути, который прошла Евгения Строганова, занимающаяся изучением творчества русских писательниц (она известна еще как исследователь наследия М.Е. Салтыкова-Щедрина, имя которого возникает и в этой книге). В ней собраны ее статьи, публиковавшиеся в разных изданиях на протяжении последних 20 лет и посвященные писательницам и произведениям XIX столетия, которые она подвергает гендерной «вивисекции». Это и позволяет ей ответить, хотя бы частично, на «горькие вопросы»: почему до сих пор мы не имеем истории русской женской литературы, почему очень большое количество писательниц не включены в литературную панораму, почему многих из них надо извлекать по настоящую пору из забвения, доказывая, что без их вклада картина литературной жизни предстает искаженной...

Несмотря на то что общим для собранных под одной обложкой статей являлась только тема — писательницы XIX в., — сборник «Классики и современницы» сложился именно как книга — со своим внутренним сюжетом, с завязкой, ретардацией, кульминацией и прочими атрибутами хорошо скомпонованного сочинения. Причем расположены озаглавленные части так, что интерес нарастает с каждой из них, чтобы завершиться своеобразным разрешением, когда заходит речь о незамеченных и полузабытых участниках литературного процесса, чьи судьбы, однако, более чем показательны для всего обозначенного пласта литературы. Разговор в последней части идет о Е.П. Свешниковой, Е.В. Салиас де Турнемир, С.Д. Хвощинской.

Импульсом к написанию многих из работ явилось то, что Строганова в течение долгих лет в Тверском университете была преподавателем, под началом которого защищались диссертации о русских писательницах. Многие фигуры, например А.Я. Марченко, Е.В. Новосильцева, Е.П. Леткова, были буквально «реанимированы». По инициативе Строгановой и ее коллег из зарубежных университетов проходили международные конференции, издавались сборники, посвященные гендерной проблематике.

Следует сказать об удачном названии книги «Классики и современницы», изначально говорящем о том, что пробиться в разряд классиков, разрушить устоявшийся канон этим современницам великих не удавалось и вряд ли удастся. Но их существование и созданное ими во многом по-новому высвечивают сам литературный процесс.

Непростым было и распределение статей по главам. Дело в том, что практически все статьи так или иначе не просто имеют общий корень, но в них возникают мотивы и элементы, пересекающиеся, взаимоопределяющие друг друга. А потому «разведение» их потребовало в определенной степени даже литературоведческой хитрости и изворотливости, что Строганова и проделала успешно.

Первая часть посвящена рецепции женского творчества со стороны коллег и журналистов. Рассуждение об этом Строганова начинается с самых общих вопросов: указания во Введении на тот методологический ракурс, который будет определять ее подход (гендерный) к анализируемым текстам и обстоятельствам творческого поведения создательниц этих текстов, а затем обзора работ, в которых так или иначе происходило обобщение опыта русских писательниц¹. Здесь впервые возникает имя Жорж Занд, которое в том или ином контексте будет появляться едва ли не в каждой главе, потому что определение «русская Жорж Занд» оказывалось зачастую наивысшей похвалой в устах критиков.

Во второй главе идет речь о тех, кого Строганова определяет как «маргиналок» русской литературы. Действительно, кто может вспомнить такую фамилию, как Е.В. Новосильцева? А ведь она едва ли не единственная, кто оставил документальные записи о *бытовой стороне жизни* во время Отечественной войны 1812 г. Завершает эту часть обзор «женской критики» второй половины XIX в., в основном представленной именами Н. Хвоцинской и М. Цебриковой. И хотя посыл статьи, опубликованной почти 20 лет назад (мол, ничего о статьях женщин-критиков не написано), сегодня, после появления антологии женской критики «Авторицы и поэтики» (М., 2018), составленной Марией Нестеренко, несколько устарел, не устарела сама концепция исследования и тщательность проведенного анализа, тем более что в указанной антологии внимание сосредоточено на статьях первой половины XIX в., а у Строгановой упор сделан на второй половине. И хотя Хвоцинскую и Цебрикову (частично охарактеризована и деятельность О. Шапир-критика) нельзя причислить к «женским Гёте, Шиллерам и Шекспирам», о которых мечтала создательница знаменитого сочинения «Зверинец» А.В. Зражевская, деятельность этих женщин действительно значительно корректирует картину развития критики XIX столетия, диктуя иной угол зрения на происходившее в литературе.

Они в основном оценивали произведение через систему образов, и уже само по себе рассмотрение произведения сквозь призму соотношения в нем героев и героинь, определения места, которое они занимают, позволяло несколько по-иному выстроить перспективу развития литературы в XIX в. Во всяком случае, предложенное Цебриковой определение женского архетипа русской литературы как «тюремного» (поневоле корреспондирующего со словом «тюремный») выглядит довольно пронизательно и позволяет иначе проинтерпретировать даже идеальный образ Татьяны Лариной, увидев в ней не только нравственный ориентир жертвенности, но и бесплодную мечтательницу, и «жертву исторических обстоятельств» (с. 153). Выразительны и названия ее статей: «Превыспренние героини», «Наши бабушки», «Псевдоновая героиня», на что стоило бы обратить отдельное внимание, ибо это свидетельствует о разработке критической поэтики. И попытки Хвоцинской выйти на теоретический уровень, обрисовав особенности «женского романа», выявив его устойчивые характеристики, можно счесть новым словом в критике XIX в., в чем Строганова усматривает тенденцию выявления специфики особого женского видения. Она убеждена, что уже в этих статьях зарождалась «особая женская эстетика» (с. 162), которая не могла полноценно реализоваться в обществе, устроенном по патриархатному типу, но контуры которой маячили перед внутренним взором каждой писательницы.

Контуры этой «женской эстетики» нащупывали и те художники, кто в принципе относились к ее проявлениям как чему-то неполноценному. Стоит напомнить при-

1 Работа «Женское писательство в России XIX века: отечественный опыт изучения» впервые была опубликована 15 лет назад, и за это время изучение творчества писательниц, к счастью, продвинулось вполне ощутимо.

водимое Строгановой высказывание Тургенева по поводу романа Е. Тур «Племянница»: «...в женских талантах <...> есть что-то неправильное, нелитературное, бегущее прямо из сердца, необдуманное» (с. 235). Автор приводит эту фразу, чтобы лишний раз подчеркнуть неприятие Тургеневым женского творчества. Но разве нельзя увидеть в нем проглядывающее сквозь негативизм постижение сути «женского письма» и «женского высказывания»? Да, Тургенев действительно хотел сказать, «что автор — женщина и потому она неспособна быть истинным художником» (с. 235), но, сам не желая того, указал на своего рода неприглаженность (в его восприятии «нелитературность»), эмоциональность («необдуманность»), непосредственность («...прямо из сердца»), что шло вразрез с установками на литературное совершенство и отточенность формы, на которые была нацелена литература XIX в. И разве не эти черты стали в итоге доминирующими в литературном дискурсе века XX, где столь важное место отводится «жару искреннего внутреннего чувства»², особенно значимому, например, для автодокументального повествования? Вообще, с «женской эстетикой» все не так просто, а потому и сама автор книги, несколько раз упоминая об оригинальности женских текстов, не обозначает параметров этого явления, указывая лишь на присутствие в них «опровержения» бытующих в патриархатном сообществе стереотипов и описания «переживаний, недоступных мужскому знанию» (с. 111)³.

В книге возникает несколько сюжетных узлов, которые формируют некий сверхтекст данной книги. Один из них связан с Надеждой Хвоцинской, публиковавшейся под псевдонимом В. Крестовский, творчество которой явно находится в центре внимания Строгановой. По сути, ее статьи — «По поводу неудобного псевдонима: Надежда Хвоцинская, она же В. Крестовский», «Портрет писательницы в некрологе: отклики на смерть Н.Д. Хвоцинской», «М.Е. Салтыков и Н.Д. Хвоцинская: факты и интерпретации», «Н.Д. Хвоцинская о Н.А. Некрасове: к вопросу о прижизненной репутации поэта» — можно рассматривать как полноценный литературный портрет писательницы, причем портрет скульптурный, поскольку подошла к ее индивидуальности Строганова с разных сторон, высветив неожиданные ракурсы, обрисовав поведенческую модель и пр. В результате подробного разбора прозаических произведений писательницы, характеристики ее эстетических взглядов, анализа контактов не просто возникает представление о ней как некоем объекте изучения, а обрисовывается личность, характер — ершистый, язвительный, готовый идти наперекор правилам, требованиям и мнениям, возникает полноценное представление о творческой индивидуальности, что в общем нечасто встретишь в литературоведческих сочинениях. Вообще, надо признаться, что сюжет с сестрами Хвоцинскими, которые — и Надежда, и Софья, и Прасковья — были писательницами, один из самых занимательных в книге. И если о первой из них все же есть упоминания в истории литературы, то наследие Софьи, печатавшейся под псевдонимом Ив. Весеньев, факты ее биографии до Строгановой вообще никто не затрагивал.

Пожалуй, самым неожиданным является сюжет, обрисовывающий взаимоотношения с собратьями по писательскому цеху. И тут «маргиналки» русской литературы оказываются самобытнее и непредсказуемее многих авторитетов. Возможно, что именно в оценках наследия корифеев и выдающихся писателей-современников они позволяют себе быть смелее, чем в своих сочинениях, которые они в большей или меньшей степени создают с оглядкой на бытующий литературный канон. Вероятно, может удивить, что для них «человеческий фактор» перевешивает эстетичес-

2 Леонтьев К.Н. Тургенев в Москве. Из моих воспоминаний. 1851—1861 // Русский вестник. 1888. Март. С. 276.

3 В последнем случае речь, по-видимому, идет о «женском опыте», который отличает, по мнению феминистских критиков, продукцию писательниц от всего остального.

кие критерии. И вот мы с удивлением обнаруживаем, что роль Некрасова в истории с огаревским наследством важнее для Н. Хвощинской, чем гражданственность его поэзии, которую саму по себе она и очень ценит, и считает необходимым компонентом литературы. А смелость заявления Е. Салиас де Турнемир о Толстом: «Человек таланта большого, а души низкой», — может даже шокировать. Софья Хвощинская позволила себе распространить ироничное отношение к Тургеневу и на художественную сферу, выведя в романе «Городские и деревенские» «заграничного барина», писателя Овчарова, только изредка навещающего на родину. Строганова назвала главу, посвященную просветительнице Елизавете Петровне Свешниковой, «Школа активного добра», имея в виду ее образовательные начинания. Но этот вектор во многом определял и отношение писательниц к творческому поведению художников вообще. Возможно, порой они были слишком строги и придирчивы, не прощали человеческих слабостей, но обычно нравственное чутье их не подводило. И они даже считали своим долгом развить то, что у некоторых писателей присутствовало, как им казалось, только в зачатке. По крайней мере, Е.П. Леткова выразилась об этом так: у героинь Тургенева «были крылья, но они были связаны, и нам было завещано развязать их» (с. 244).

Именно сопротивление мужскому наставничеству, учительству, которое нередко приводит к нивелированию творческой индивидуальности и подспудно свидетельствует о желании подчинить себе «слабое» женское перо (что и произошло в случае с Е.А. Ган и О.И. Сенковским), по Строгановой, подтверждает факт становления женского письма. При этом показано, что признание «легитимности» женского творчества с трудом давалось как писателям, мыслящим предельно прогрессивно, так и художникам, которых в произведениях женщин смущала эстетическая невыверенность и одноплановость повествования. К первым может быть отнесен Салтыков-Щедрин, который, скорее, склонен был отмечать своеобразие отдельной творческой женской индивидуальности, но с недоверием относился к «женской эстетике» в целом. Так же поступал Тургенев. Одобрительно отозвавшись об отдельных произведениях писательниц, женщин-творцов он был готов окрестить несколько пренебрежительно: «Муза в юбке».

И именно у этих двух писателей Строганова обнаруживает черты сходства между их творениями и произведениями тех тружениц пера, которые не выдвинулись в первый ряд, выявляет те импульсы, которые «усваиваются» выдающимися писателями, которые они могут творчески воспринять и переработать. Она пишет, что героиньки Е.А. Ган «отзываются» в ранних повестях Салтыкова-Щедрина, в «Фаусте», «Переписке», «Несчастной» Тургенева обнаруживает «отголоски» произведений Ган и Тур. Это еще раз подтверждает определенную литературную закономерность, зафиксированную еще А.И. Белецким применительно к Тургеневу: у него «чужой образ, чужой сюжет, стилистическая формула сплошь да рядом» становились «средством осознания, прояснения какого-нибудь своего, смутно носящегося в воображении образа или сюжета»⁴. Эти слова можно отнести и ко многим другим писателям.

Но самым интересным представляется сюжетный узел, связанный с Л.Н. Толстым. Казалось бы, о мизогинизме Толстого написано немало, это уже устоявшееся мнение (правда, Строганова упоминает и о тех, кто писал о профеминистской позиции писателя), но исследовательнице удалось найти новый и весьма убедительный поворот темы. Она внимательно проанализировала репрезентацию «категории ума» в тексте «Войны и мира», принимая во внимания и наброски, и первую редакцию, различая коннотацию слова «ум» в речи персонажей и авторском пове-

4 Белецкий А.И. Тургенев и русские писательницы 30—60-х гг. // Творческий путь Тургенева: Сб. ст. / Под ред. Н.Л. Бродского. Пг., 1923. С. 152.

ствовании. И если для толстовских героев «ум» — это всегда явление положительное (хотя и понимаемое различно), то для Толстого грань между мужским умом и женским проведена довольно четко и нелицеприятно для женщины. Он в понятие женского «ума» включает такое качество, как «способность выбирания и всасывания в себя всего лучшего, что только есть в проявлениях мужчины» (с. 188)⁵, т.е. и не ума вовсе, а некоего биологического инстинкта, позволяющего стать «настоящей женщиной». И здесь Строганова подмечает некоторые моменты, которые обычно опускаются при характеристиках любимых героинь Толстого. Так, она замечает, что Наташа почти лишена внутренних монологов, рефлексии (а это очень важный компонент поэтики Толстого), что она склонна пребывать в состоянии «любви к себе и восхищения собою» (что вряд ли может быть оценено однозначно положительно). К этому мы бы добавили, что в эпилоге Наташа показана как узурпатор, сломивший волю Пьера (который безропотно носится по Петербургу, выбирая подарки для многочисленного семейства), а по возвращении буквально душит его в любовных объятиях. Но и Марья, которую мы привыкли считать умной, тонкой и переживающей сложную гамму чувств, согласно Толстому, не является «умной», ибо, растворившись в муже и даже давая ему советы, она как естественное воспринимает положение, что он любит ее как собственный палец. И ее совершенно не беспокоит, что вся ее напряженная внутренняя жизнь, собственно, не задевает его, хотя временами и заинтересовывает. Строганова делает интересные наблюдения, видя сходство Наташи и Юлии из романа Ж.-Ж. Руссо, подчеркивая общность брата и сестры Ростовых, из чего можно сделать, как она сама признается, «обескураживающий» вывод: «...для идеальной женщины вполне хватает тех качеств, которыми наделен не более чем посредственный мужчина» (с. 196).

Остальные статьи, касающиеся Толстого, — «Почему Л.Н. Толстой “убивает” Анну Каренину», «“Авдотья стерва”: Лев Толстой и Авдотья Панаева», «Жена писателя Софья Андреевна Толстая» — тоже вносят дополнительные штрихи в нарисованную прежде другими литературоведами картину, причем иногда даже поражаешься тому, насколько небольшой «штрих» способен существенно изменить общее представление. Но не только «гендерная чувствительность», но и особая внимательность к тексту отличают Строганову как исследовательницу. Поэтому тот же Толстой начинает под ее пером выглядеть не как банальный женоненавистник (а так подчас и происходит в гендерных исследованиях), а как писатель, обнаруживающий, что даже обычная «потерявшая себя» женщина может стать «своего рода символом разрушения основ бытия», признаком «кризисного состояния мира» (с. 204). То есть гендерная основа оказывается фундаментом художественной постройки, в которой прежде всего важны внутренние связи. И как создатель именно такой «постройки» Толстой предстает совершенным архитектором.

Строганова всегда предельно убедительна, когда идет от текста. Особенно выразительно это получилось при разборе трилогии И.А. Гончарова. «Миф о Пигмалионе» оказался тем ключом, который позволил обнаружить постоянные смены ролей у писателя. Строганова доказывает, что под видом Пигмалиона попеременно выступают то Адуев-сташий, то Обломов, то Райский, то даже Ольга. Но выполнить пигмалионовскую функцию удалось только Илье Ильичу. По Гончарову, именно созерцательное, а не созидательное существование Обломова и есть наиболее позитивная жизненная позиция: он и не помышлял кого-то переделывать и пробуждать, а в случае с Пшеницыной вышло именно так. И произошло это именно потому, что «идеальную женщину» «создает сама жизнь, без чьих-либо специальных

5 Здесь и далее цитаты из произведений Л.Н. Толстого приводятся по тексту книги Е.Н. Строгановой.

усилий» (с. 173). Может быть. Только не стоило завершать эту продуманную работу словами, что Гончарову «были свойственны традиционные гендерные предубеждения» (с. 173), поскольку это явно не следует из ранее изложенного. Нет, Гончарова действительно можно причислить к последовательным феминистам, что было мною в свое время сделано в статье «И.А. Гончаров и идеи феминизма (роман “Обломов”)⁶», в центр которой был поставлен образ жены Захара Анисьи.

Конечно, гендерный подход, как и любая другая методология, может приводить к односторонним толкованиям и даже перекосам, происходящим от того, что даже в позитивном авторском настрое нужно улавливать симптомы принижения женщины, ибо таков закон «гендерно ориентированного чтения». И тогда неудивительно, что толстовскую фразу: Пьер «видит себя отраженным в своей жене» — можно прочесть как доказательство подчиненного положения женщины (с. 194). А в приведенной выше характеристике Тургеневым особенностей женских произведений увидеть только отсылку к традиционным представлениям «об интуитивности, природности, неразумности женского творчества» (с. 11). При таком подходе Достоевский однозначно может быть определен как «выразитель патриархатных представлений», которого «страшит женское, осознаваемое как таинственное и опасное» (с. 181), в то время как диапазон женских образов писателя все же много шире и не сводим даже к тщательно разработанной И. Анненским типологии «жаждущих счастья» и «страдающих»⁷. И вряд ли можно принять фразу Строгановой об «обесценивании» А.И. Белецким деятельности писательниц на том основании, что, по его мнению, они «проделали подготовительную работу, в результате которой явилась Елена Стахова и родственные ей образы новых героинь <...>» (с. 119). Сделать «подготовительную работу», послужить «почвой» — не менее важно, чем создать что-то поистине оригинальное, что сама Строганова и доказывает на примере романа С. Хвощинской «Мудреный человек», продемонстрировавшего, что «феномен закалки героя жизненными испытаниями» (с. 122) был автором обнаружен ранее Чернышевского и Толстого. Это, по сути, участь всех литераторов второго ряда, нередко нащупывающих нечто, что идет в копилку писателей выдающихся.

Другое дело, что вся книга Строгановой посвящена ответу на вопрос, почему писательницам XIX в. суждено было оставаться только «подспорьем», порождать только «импульсы» и не доводить начатое до конца. И вот тут выясняется, что дело отнюдь не в малом таланте, а в гендерной расстановке сил в обществе и литературе, которая препятствовала расцвету заложенных в них способностей. Изменилось это положение только в XX в. И то далеко не сразу.

Несомненная ценность собранных вместе статей заключается не только (перифразируем Л.Н. Толстого) в «единстве нравственного (в данном случае — гендерного) отношения к предмету», но в том вспомогательном материале, которым автор оснастила свои работы. Многочисленные ссылки на периодику XIX и XX вв., эпистолярии и архивные сокровища обрадуют историков литературы. Благодаря этому сборник становится ценнейшим подспорьем не только для тех, кто занимается гендерной проблематикой в литературе, но и для тех, кого интересуют литературный быт и творческая психология. «Было время, <...> когда уже в самом выражении “женская литература” крылся приговор этому роду творчества», сейчас же обозначились поиски «самостоятельных женских путей творчества»⁸, — писала в 1910-е гг. С. Заречная. Однако книга Е. Строгановой доказывает, что эти пути закладывались уже в XIX в.

6 Материалы международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск, 2003. С. 49—58.

7 См. статью «Искусство мысли» в его «Второй книге отражений».

8 Женское дело. 1914. № 8. С. 14.

Ю. П. Зарецкий

Об огрехах обильных в одном параграфе книги Михаэля Мозера — и не только

**Moser Michael. «Юности честное зерцало» 1717 г.
У истоков русского литературного языка.**

Münster; Wien: LIT Verlag, 2020. — 464 S. — (Slavische Sprachgeschichte. Band 10).

Сразу поясню, что я не являюсь специалистом по истории русского языка и потому не буду говорить здесь о научных достоинствах и/или недостатках этого исследования. Тем более, что встретилось оно мне, можно сказать, случайно. Вышло так, что пару лет назад я заинтересовался историей появления первых русских печатных учебников, выпущенных в конце XVII в. амстердамской типографией Яна Тессинга. И, конечно, стал следить за новыми публикациями, так или иначе связанными с этой темой. Так мне и встретилась монография Михаэля Мозера, составившая десятый том научной серии *Slavische Sprachgeschichte*, выходящей с 2005 г. в издательстве «LIT Verlag» под его же редакцией¹. Естественно, мое особое внимание привлек в ней параграф «2.4. “Великое посольство” и издания Яна Тессинга и Элиаса Копиевича». Честно говоря, я не рассчитывал найти в нем какие-то новые исторические факты, связанные с деятельностью этих двух людей. С помощью авторитетного ученого, профессора славистики Венского и еще двух других европейских университетов, я хотел решить чисто утилитарную задачу: выяснить, как мне следует называть язык книг Копиевского в собственных публикациях.

Однако буквально с первых страниц параграфа мое внимание переключилось совсем на другое. Совершенно неожиданно я обнаружил в нем огромное количество огрехов (буду по возможности использовать это устаревшее слово вместо слова «ошибка») конкретно-исторического свойства. Причем они присутствовали в тексте параллельно со ссылками на фундаментальные исследования Петра Пекарского и Татьяны Быковой, основанные на скрупулезном изучении исторических документов². Вот об этих огрехах одиннадцатистраничного параграфа и их причинах у меня дальше и пойдет речь.

Здесь нелишнее спросить, нужно ли заниматься этими мелочными придирками? Мне кажется, что нужно. В первую очередь для профессионального сообщества, которому адресована монография профессора Мозера. Но также и для студентов, которые будут ее читать и на которую будут ссылаться в своих курсовых и дипломных ра-

1 Опубликована онлайн 15.09.2020: https://slawistik.univie.ac.at/forschung/einzelansicht-publikationen/news/junosti-chestnoe-zercalo-1717-g-u-istokov-russkogo-literaturnogo-jazyka/?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=38cddeeccd758a71ab3a05a051eacc09.

2 Пекарский П.П. Наука и литература в России при Петре Великом. СПб.: Общественная польза, 1862. Т. 1—2; Быкова Т.А. Описание изданий, напечатанных кириллицей: 1689 — январь 1725 г. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1958.

ботах. Все эти читатели вправе ожидать, что научное исследование включает материалы, тщательно выверенные автором. Тем более в наши дни, когда благодаря Всемирной паутине мы оказались погружены в нескончаемый поток разнообразных научных, околонаучных и псевдонаучных сведений. К тому же похоже, что в последнее время все чаще и чаще встречаются примеры безответственного отношения авторов к своим публикациям и все реже — отклики коллег, указывающих на их огрехи. Хотя такие отклики как раз и понуждают нас относиться к своим трудам по-иному.

Дальше я буду приводить цитаты из указанного параграфа 2.4 монографии, выделять курсивом те их фрагменты, которые привлекли мое внимание, и давать к выделенным фрагментам краткие комментарии³.

С. 69: Поэтому Петр в 1697 г. договорился с амстердамским типографом и гравером Яном Тессингом (Jan Tessing), о котором Пекарский (1862, с. 11) сообщает следующее...

Автор не поясняет, почему он указывает 1697 г. Мне неизвестно никаких документов, говорящих о том, когда именно Петр договорился о создании типографии с Тессингом. И, кроме того, — ни одного указания на эту дату в работах других историков. Первое документальное свидетельство о том, что такая договоренность состоялась, относится только к 14 мая следующего года — эта дата указана в челобитной Тессинга русскому царю⁴. Допускаю, конечно, что Михаэлю Мозеру доступны какие-то неизвестные мне материалы на этот счет, но без ссылки на них это его утверждение выглядит очень сомнительно.

Однако мы точно знаем, что до 14 мая 1698 г. Тессинг никакого отношения ни к книгоизданию, ни к граверному делу не имел. То есть Петр договорился о печатании русских книг с купцом, который, вслед за своим отцом, вел торговлю с Россией: покупал там мачтовый лес, продавал сукно и так далее. О купеческом доме Тессингов и роде занятий Яна достаточно сказано исследователями — начиная с П. Пекарского, М. Богословского и Т. Быковой и заканчивая Яном Велувенкампом⁵. Никто из них даже не намекает на возможность занятий Яна книгоизданием или граверным делом до заключения договоренности с русским царем. Больше того, мы располагаем по крайней мере одним свидетельством современника Тессинга о том, что квалификации, необходимой для успешной организации русского книгоиздания, он не имел. Этим современником был амстердамский издатель Себастиан Петцольд (Sebastiaan Petzold), в 1700 г. в письме шведскому ученому-слависту и дипломату Юхану Габриэлю Спарвенфельду высказавшийся вполне определенно: «У Тессинга привилегия на 15 лет, но он очень еще мало сделал, да и нет у него к тому способностей»⁶.

3 Знаки препинания в этих цитатах оставляю без изменений.

4 См.: *Богословский М.М.* Петр I: Материалы для биографии. [М.]: Соцэкгиз, 1941. Т. 2. С. 426. Оригинал челобитной на немецком языке и два перевода на русский (черновой и окончательный) см.: РГАДА. Ф. 50. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 1—6 об.

5 *Пекарский П.П.* Указ. соч. Т. 1. С. 10—15 и др.; *Богословский М.М.* Указ. соч. Т. 4. С. 293—297; *Быкова Т.А.* Указ. соч. С. 320—325. О деятельности дома Тессингов в России, в особенности торговых связях с Архангельском, см.: *Veluwenkamp J.W.* «n Huis op Archangel». De Amsterdamse koopmansfamilie Thesing 1650—1750 // *Jaarboek Amstelodamum*. 1977. Vol. 69. P. 123—139; *Велувенкамп Я.В.* Архангельск: нидерландские предприниматели в России, 1550—1785. М.: РОССПЭН, 2006. С. 170—175.

6 Эта цитата также находится в труде Пекарского, известном М. Мозеру (*Пекарский П.П.* Указ. соч. Т. 1. С. 13). Пекарский взял ее из описания положения дел с религией в Мос-

Там же: **В 1700 г. Тессинг, уже после выхода у него первых книг кириллической печати, подписал грамоту, которую он получил...**

Совершенно очевидно, что здесь автор совсем не представляет, о какого рода документе говорит. Поясню, что я имею в виду. 10 февраля 1700 г. в Посольском приказе была оформлена хорошо известная исследователям грамота о предоставлении Тессингу привилегии на печатание книг и продажу их в России⁷. Чтобы читателю этих моих заметок было понятнее, что она собой представляла, приведу ее описание, сделанное голландским историком и писателем начала позапрошлого века Яковом Шельтемой:

Этот указ, или распоряжение, еще бережно хранится у гос. Хендрика Тейсинга, в Гааге. Он оформлен с императорским великолепием; он написан на весьма большом листе тонкого пергамена, с красивыми буквами, и украшен с отменно и четко нарисованной каймой, с яркими цветами и с большим количеством золота и серебра; наверху размещен большой государственный герб, а по краю еще размещены двадцать пять гербов царств и княжеств Российской земли. Пергамен закутан в кусок красного персидского шелка или дамаста, к которому прикреплен отрезок золотой парчи, на нем же висит большая государственная печать на золотых шнурах в красивом чеканном ковчеге из позолоченного серебра.

В конце этого описания Шельтема добавлял от себя:

Среди всех российских государственных документов, которые мы видели, нет такого, который может равняться с этим во внешнем великолепии и искусной каллиграфической и художественной работе⁸.

Ясно, что места для подписи купца в государевой грамоте быть не могло по определению. В соответствии с требованиями российского документооборота того времени она была подписана двумя официальными лицами: дьяком и секретарем Посольского приказа⁹.

С. 70: Так или иначе, по заказам Петра вскоре, с 1698 г., у Тессинга вышли первые «славянские» печатные книги...

Первая печатная книга в типографии Тессинга, «Введение краткое во всякую историю», вышла 10 апреля 1699 г. Дата выхода указана на ее титульном листе, эту же дату повторяют все специалисты по истории русского книгопечатания петровского времени. В том числе П. Пекарский и Т. Быкова, на которых неоднократно ссылается М. Мозер. Что касается 1698 г., то его он, скорее всего, заимствовал с веб-страницы сайта Екатерины Кисловой¹⁰. На ней эта дата приводится как время вы-

ковском государстве Николауса Бергиуса: *Bergius N. et al. Exercitatio Historico-Theologica De Statu Ecclesiae et Religionis Moscoviticæ...* Lubecae: Wiedemeyer, 1709. S. 157.

7 Полное собрание законов Российской империи. СПб., 1830. Т. 4: 1700—1712. С. 6—8. № 1751.

8 *Scheltema J. Rusland en de Nederlanden beschowd in derzelven wederkeerige betrekkingen door Jacobus Scheltema.* Amsterdam: Gartman, 1817. Т. 3. Р. 437. Перевод Бастиана Ломанна.

9 «За подписью Дьяка Бориса Михайлова. За справою Государственной Посольской канцелярии секретаря Михаила Волкова». Полный текст грамоты опубликован наследниками Тессинга в: Святцы. Амстердам: Тип. И.А. Тессинга, 1702. Описание книг Копиевского / Тессинга здесь и дальше дается по стандарту РГБ, цитата приведена по: *Быкова Т.А.* Указ. соч. С. 294.

10 <http://ekislova.ru/18thcentury/pesonalia/kopievsky>.

хода «Книги о морском плавании, к тому о управлении кораблем на море...» (книга с таким названием никогда нигде не выходила). Автор веб-страницы, скорее всего, имела здесь в виду перевод (или, точнее, сокращенное переложение на русский язык) сочинения голландского математика Авраама де Граафа (Abraham de Graaf; 1635 — ок. 1717), изданный Копиевским вместе с его новым компаньоном Яном де Ионгом в 1701 г.¹¹ Ошибочная же дата у Е. Кисловой появилась, вероятно, из-за слов Копиевского в предисловии к этому изданию. В нем сказано, что работу над книгой он закончил еще в 1698 г. и тогда же представил рукопись президенту Посольских дел Федору Головину. История этого перевода и его связь с изданием 1701 г. также хорошо известна со времен П. Пекарского и Т. Быковой.

С. 74: Тессинг умер в 1701 или 1702 г.

Год смерти Тессинга (1701) указывается не только Т. Быковой, но и практически всеми историками книги петровского времени. Больше того, сегодня при определенных усилиях можно разыскать и точную дату его кончины — 25 июля¹². Откуда в монографии М. Мозера появился 1702 г., остается загадкой.

Там же: **Между тем Копиевич в других типографиях напечатал еще две книги — сначала в Амстердаме, а с 1703 г. в Стольценберге (Stolzenberg; совр. название Хелм (Chełm); сегодня это часть польского города Гданьска (Gdańsk/Danzig)), куда он переехал из Нидерландов...**

Здесь неточностей сразу несколько (не считая «Стольценберг» вместо «Штольценберг» — это, видимо, просто невнимательность автора при вычитке макета книги). Во-первых, опять-таки, из известных М. Мозеру работ П. Пекарского, Т. Быковой и еще многих других недвусмысленно следует, что после ухода от Тессинга Копиевский издал не две, а минимум четыре книги. Это были «Latina grammatica in usum scholarum celeberrimae gentis sclavonico-rosseanae adornata»; «Слава торжеств и знамен побед»; «Книга учащая Морского Плавания»; «Руководение в грамматику, во сляноросийскую или Московскую». Во-вторых, в Польшу он переехал в 1705 г. и, как следует из исследования Эдварда Винтера, а вслед за ним и других историков, не из Нидерландов, а из Копенгагена¹³. Наконец, в 1703 г. им ничего издано не было. Что же касается его последней книги, «Руководения в грамматику, во сляноросийскую или Московскую», то она вышла в Штольценберге только три года спустя. Все сказанное здесь известно уже больше полувека¹⁴.

С. 75: Далее, **по данным сайта Екатерины Кисловой, остались в рукописях: — <«Книга о морском плавании, к тому о управлении кораблем на море»> (пер. И. Копиевского) (Амстердам, 1698 г.); — перевод кальвинистского катехизиса. Рукопись Славянского фонда Библиотеки**

11 Деграф А. Книга учащая Морского Плавания. Амстердам: Печ. Авраам Бремман, 24 ноября 1701.

12 <https://rkd.nl/en/explore/artists/438278>.

13 Winter E. Halle als Ausgangspunkt der deutschen Russlandskunde im 18. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag, 1953. S. 218—219 et al.

14 Особенно после публикации обстоятельного биографического труда о Копиевском Збигневе Новака, включающего сведения, которые были неизвестны Пекарскому и Быковой: Nowak Z. Eliaz Kopijewicz, polski autor, tłumacz, wydawca i drukarz świeckich książek dla Rosji w epoce wczesnego oświecenia // Libri Gedanenses: rocznik Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk. Gdańsk, 1970. Т. 2/3 (1968—1969). S. 35—86.

Хельсинкского университета, SI.Ms.-o-11; — перевод с латыни «Книги о деле воинственном» византийского писателя X в. Льва Премудрого. Перевод был завершён 15 июля 1698 г. и посвящался Петру. Местонахождение рукописи неизвестно (это не тот же текст, который вышел в 1700 г.? М.М.)

На странице сайта Е. Кисловой — судя по всему, главному источнику сведений о Копиевском авторе монографии, — наоборот, сказано, что «Книга о морском плавании» была издана в типографии Тессинга (как я уже отмечал, с ошибочной датой 1698 г.). То есть она никак не может относиться к тем, которые «остались в рукописях». Скорее всего, М. Мозер просто ознакомился с материалами этой веб-страницы не слишком внимательно.

Дальше — больше. Вторая книга, на которую вслед за автором сайта он указывает как на неизданную, также была издана. Это сочинение византийского императора Льва IV, вышедшее в типографии Тессинга в 1700 г.¹⁵ Правда, здесь же М. Мозер высказывает осторожное предположение, что рукопись Копиевского 1698 г. и издание 1700-го содержат одинаковый текст. Однако эта осторожность выглядит странно, поскольку у историков книги никогда не вызывало сомнений, что в обоих случаях речь идет о сокращенном переводе Копиевским сочинения Льва IV, известного под названием «Тактика»¹⁶.

С. 76: ...после 1708 г. информации о нем [Копиевском] уже нет; по некоторым версиям, он умер 23 сентября 1714 г. (Кислова 2020).

О Копиевском после его приезда в Москву историкам, действительно, известно не слишком много. Однако нельзя сказать, что никакой информации о его московской жизни у них нет. Кое-что о ней можно узнать, например, из того же исследования Т. Быковой, в котором передается содержание трех его челобитных 1709—1710 гг. с небезынтересными подробностями¹⁷. В документах, опубликованных еще сто с лишним лет назад, есть также упоминание о том, что в 1710 г. Копиевский принимал в Посольском приказе экзамен по иностранным языкам у Петра Ларионова, учителем которого он был в Амстердаме¹⁸. Наконец, опубликованы документы, относящиеся к его кончине, в которых называются имена членов его семьи и содержатся сведения о ее финансовом положении. В частности, в прошении вдовы и дочери Копиевского о выделении средств на погребение покойного и оплату его «долгов многих». В этом же прошении сообщается точная дата его смерти — 23 сентября 1714 г.¹⁹ Эта дата повторяется и в других документах Посольского приказа, так что известна она сегодня, конечно, отнюдь не «по некоторым версиям».

-
- 15 *Лев VI Мудрый*. Краткое собрание показывающее дел воинских обучение. Амстердам: Тип. Ивана Андреева Тессинга, 1 января 1700. Кислова допустила ошибку, посчитав, что «Книга о деле воинственном», которую упоминает Копиевский среди своих трудов 1698 г., является другим сочинением.
- 16 *Пекарский П.П.* Указ. соч. Т. 1. С. 14, 522; *Быкова Т.А.* Указ. соч. С. 282—284. То же самое можно сказать и о «предположении» автора, что в книгу «Краткое собрание Лва Миротворца» Копиевский включил свой перевод фрагментов «*Institutorum Rei Militaris Libri VIII*» Шимона Старовольского (см. с. 76, примеч. 77 монографии).
- 17 *Быкова Т.А.* Указ. соч. С. 336—337.
- 18 О немецких школах в Москве в первой четверти XVIII в. (1701—1715 гг.): Документы моск. арх., собр. С.А. Белокуровым и А.Н. Зерцаловым. М.: О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1907. С. 243—244.
- 19 *Быкова Т.А.* Указ. соч. С. 338.

Я мог бы продолжить этот разбор и дальше. Но, наверное, на этом следует остановиться и перейти к другому сюжету.

Пора сказать несколько слов об источнике большинства ошибочных сведений, приведенных профессором Мозером, — не раз упоминавшейся странице персонального сайта Е. Кисловой. Начать здесь, по-видимому, следует с того, что кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка филологического факультета МГУ Екатерина Игоревна Кислова, судя по ее саморепрезентации, вовсе не считает себя специалистом по истории книги петровского времени. Во всяком случае, такое заключение можно сделать из описания ею своих научных интересов (история русского, церковнославянского и украинского языков, а также русской литературы и культуры XVIII в.)²⁰. Затем следует заметить, что ее содержательный сайт имеет не столько научные, сколько просветительские и учебные цели²¹. Что же касается страницы о Копиевском, то она состоит из материалов, подготовленных исследовательницей для русской Википедии (об этом сказано в самом ее начале). Наконец, эти материалы, скорее всего, — не последнее ее слово. Как следует из автоматически созданного сообщения, последний раз эта страница была обновлена «31 July 2009 at 01:27»²². В общем, достаточно очевидно, что они никак не могут служить надежным источником конкретно-исторических сведений.

То есть выходит, что причиной огрехов, замеченных мною в одном из параграфов монографии Мозера, являются некритические заимствования из не совсем подходящего ресурса — персонального сайта преподавателя. Но почему автор решил выбрать именно этот ресурс? Единственное объяснение, которое я могу найти, — это его легкодоступность. Если в поисковике «Google» указать «Копиевский», то соответствующая страница сайта Е. Кисловой окажется второй (во всяком случае, в Рунете), сразу после одноименной статьи русской Википедии, в значительной мере, кстати, повторяющей ее содержание²³.

Не могу в этой связи удержаться от отступления, с Копиевским и его трудами непосредственно не связанного. Последние лет десять-пятнадцать, работая со студентами младших курсов, мне приходится тратить много времени на разъяснение необходимости критического осмысления используемого ими интернет-контента. В частности, на то, что ответ на вопрос «откуда вы об этом узнали?» не может звучать «взял/а из Интернета», поскольку не соответствует не только академическим стандартам, но и вообще здравому смыслу. И даже если мне называют конкретный источник приводимых сведений, я прошу отчитаться о процедурах, проделанных для верификации этого источника. Например, показать, что он соответствует требованиям, обычно предъявляемым к научной публикации. Подозреваю, что то же самое делают и многие другие преподаватели вузов — необозримый и с каждым

20 <http://ekislova.ru/about/me>.

21 «На этом сайте собраны материалы по старославянскому языку, истории русского языка и русскому XVIII веку, полезные и интересные для всех, кто интересуется этими темами. В первую очередь на нем можно найти ссылки на статьи и главы монографий, которые рекомендованы студентам, изучающим эти предметы. Кроме того, здесь находятся дополнительные материалы по этим темам — полезные, интересные, часто редкие» (<http://ekislova.ru/>).

22 В монографии же в списке литературы и в сносках указана дата 12 апреля 2020 г., то есть день, когда Мозер посетил эту страницу последний раз.

23 В статье в «Википедии» (последний раз была отредактирована 25 мая 2020 г. в 19:47) исправлено несколько ошибок, допущенных Кисловой в 2009 г., но зато появились новые.

днем растущий поток разнообразной информации, доступной во Всемирной паутине, создает слишком большой соблазн быстрого ее использования. Впрочем, должен добавить, что сказанное справедливо в основном для младшекурсников, выпускники необходимые в этом случае критические процедуры обычно успешно осваивают. Хотя, конечно, далеко не все.

И еще одно отступление, теперь уже непосредственно относящееся к содержанию моего отклика. Нужно ли историку языка углубляться в конкретные обстоятельства жизни людей, использовавших этот язык? Конечно, желательно. Однако, поскольку все эти обстоятельства охватить невозможно, ему приходится, соизмеряя свои силы с поставленной задачей, делать выбор наиболее значимых и в какой-то момент останавливаться. Особенно если эти обстоятельства не имеют к теме исследования прямого отношения. В этой связи уместно задаться вопросом: так ли необходимы подробные сведения о Копиевском и его изданиях для осмысления языка «Юности честного зеркала»? Впрочем, это может решить только сам автор. М. Мозер считает, что они необходимы — и для его студентов, и для других читателей книги (с. 17—18). Но здесь речь идет, конечно, не об этом выборе, а о доверии читателя к сведениям, представленным в научном исследовании.

Безусловно, все мы грешим ошибками, я не исключаю, что дотошный читатель найдет их и в этих моих заметках. Вопрос здесь только один: насколько они серьезны и многочисленны. Или иначе: те, которые я обнаружил в небольшом параграфе, около четверти которого к тому же занимают цитаты, — не слишком ли это много? А вдруг читатели монографии, в отличие от меня являющиеся специалистами по истории русского языка и литературы, обнаружат в ней в избытке еще и другие?

И, наконец, последнее. Мне очень близка и понятна радость маленького научного открытия. Поэтому я хотел бы искренне поздравить автора монографии, обнаружившего и исправившего, как он считает, одну из «подробных неточностей» (так!), допущенных Т. Быковой в описании «Введения краткого во всякую историю» Копиевского (с. 71, примеч. 61)²⁴. Однако сделать этого не смогу, поскольку не уверен, что для моего поздравления имеются основания. Скорее всего, Мозер обнаружил не неточность, допущенную выдающейся исследовательницей русского книгопечатания, а специфику изображения текста на титуле книги Копиевского, где во всех случаях «ъ» представлен в виде «'». Если бы автор монографии не остановился на первых строках фотокопии этого титула, обнаруженной им, кстати, тоже на сайте Е. Кисловой, то увидел бы, что это именно так. Да и по смыслу здесь, конечно, должно быть именно «Введение краткое...», а не «В ведение краткое...» (последнее никакого смысла не несет). К тому же на первой странице предисловия, теперь уже используя типографские литеры (титульный лист выполнен в технике гравюры на меди), Копиевский представляет читателю свою книгу именно как «въведение».

То обстоятельство, что книга по истории русского языка, на один из параграфов которой я обрушил свои придирки, написана иностранцем на русском языке, не может не вызвать уважения к профессионализму и смелости ее автора. Мне сразу вспомнилось в этой связи глубокое исследование провинциальной культуры петровского времени американского историка Даниэля Уо, также написанное на русском²⁵. Что касается нашего случая, то выбор М. Мозера выглядит не столь бес-

24 У Т. Быковой оно представлено как «Въведение краткое», по мнению Мозера, должно быть «В Ведение краткое...».

25 Уо Д.К. История одной книги. Вятка и «не-современность» в русской культуре петровского времени. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.

спорным — текст его монографии далек не только от ожидаемой от академического труда ясности, но и от общепринятых редакционно-издательских стандартов (читатель может легко убедиться в этом без моих примеров). Безусловно, смелым поступком автора является и то, что он решился сделать результаты своего труда доступными читателям сразу же после его завершения. Хотя здесь я опять вынужден сделать оговорку: монография стала бы много лучше, если б он следовал старой традиции. То есть получил сначала отзывы коллег на ее рукопись, внес в нее необходимые исправления, отдал на вычитку профессиональному русскоязычному редактору — и только потом отдал на суд читателей. Сейчас же могу только высказать осторожную надежду, что во втором ее издании будут учтены не только эти мои пожелания и явно второстепенные замечания, но и отклики историков русского языка по существу ее научной проблематики.

Новые книги

Русская авантюра: идентичности, проекты, репрезентации: коллек- тивная монография /

Сост. М.С. Неклюдова.



М.: Дело, 2019. — 432 с. — 700 экз.

В коллективной монографии представлены материалы конференции «Русская авантюра», проведенной в сентябре 2017 г. Школой актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС. «Отправной точкой» для докладчиков и авторов статей стала давняя книга А.Ф. Строева «Те, кто поправляет фортуна. Авантюристы Просвещения» (М., 1998), но не только она. Мы встречаем здесь ссылки на работы М. Липовецкого и Л. Хайда о трикстерах и определение авантюры «без прагматики» из книги С. Венаэйра «La gloire de l'aventure: genèse d'une mystique moderne: 1850—1940», а кроме того, авторы упоминают об «экзистенциальном опыте» и «темпоральной конструкции приключения» из одноименной статьи Г. Зиммеля (1911). Все эти определения выходят за пределы эпохи Просвещения, и в первом разделе («Иден-

тичности») мы читаем по большей части о «неклассических» авантюристах, будь то «маленькие люди XVI века», подобные герою статьи К. Ерусалимского, москвиту Ивану Бурцеву, который стремился стать — и стал в конечном счете — волынским шляхтичем Иваном Бурцевским («Иван Москвитин: смерть и возрождение»); или это советские «побегушники», так или иначе преодолевающие «границу на замке» (И. Гордеева. «Измена Родине в форме бегства за границу...»). Сюжет первого раздела — именно в широком определении авантюризма как смены идентичности, отказа от навязанной роли и создания некой более привлекательной альтернативы. Но даже в такой — очень широкой — перспективе странно и парадоксально выглядит история Николая Огарева, героя статьи С. Волошиной о «прекраснодушном авантюристе». Огарев, очевидно, не авантюрист в привычном смысле: он не ищет «привлекательной альтернативы», а сознательно ухудшает свое положение и состояние, пускаясь в авантурные проекты — экономические и семейные. Это даже не «модерный» прагматический авантюризм, это проекты с обратной, отрицательной прагматикой (даже если самому герою они таковыми не казались). Наверное, в этом смысле огаревский сюжет при всей его парадоксальности уместнее смотрелся бы во второй части книги («Проекты»). Что же до «Идентичностей», то другой, более привычный нам в таком контексте исторический персонаж по фамилии Бурцев закономерно появляется в статье О. Бессмертной о «мусульманском Азефе» Григории Эттингере, называвшем себя Кази-Бекком Ахметуковым и Магомед-Бекком Хад-

жетлаше. Отметим также статью о самозванце Иване Тревоге, малороссиянине, объявившем себя «наследным принцем Голкондии», главным образом для того, чтобы привлечь внимание к своему проекту идеального государства — просвещенной монархии «Борнейского царства» (*Р. Кауркин*. «Наследный принц Голкондии...»), и невероятно увлекательную реконструкцию-разоблачение авторской биографии популярной писательницы Агу Есілау, за которой, как убедительно показывает *Х. Баран*, стоит Александрина Гуттен-Чапская, многократно менявшая имена и отчества вполне законным образом — выходя замуж. Особенность этого авантюрного «проекта» — как раз таки в соотношении биографической и литературной реальностей, в превращении придворной мелодрамы в «романы с ключом» и в создании двусмысленной прототипии.

В разделе «Проекты» фокус смещается с личности авантюриста на так называемое *self-fashioning* — процесс утопического литературного моделирования, и открывается этот раздел статьей *Н. Кочевской* о дипломатическом скандале, связанном с европейской миссией Константина Скобельцина, «гонца Ивана Грозного» («А был ли авантюрист? Казус Константина Скобельцина»). Исследовательница убедительно показывает, что «авантюристическая логика» здесь продиктована собственно ситуацией и внешнеполитическим контекстом (идеями Антиосманской лиги) и в меньшей степени — индивидуальной стратегией: авантюрист в ренессансную эпоху, скорее, персонаж некоего большого спектакля, нежели личная идентичность. Предмет статьи *А. Строева* — «забытый проект Дж. Казановы», «государство шелковичных червей». «Чудо природы» — тутовый шелкопряд, положительный герой Энциклопедии французских просветителей, становится героем утопического и отчасти алхимического романа, в который мало-по-

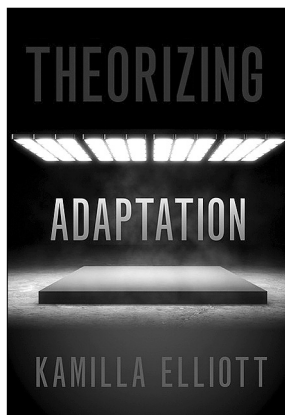
малу превращается «проект» Казановы. К той же эпохе относится «полярный проект» Ломоносова, суть которого — в поисках прохода через «свободные ото льда» северные моря: экспедиция адмирала В.Я. Чичагова, снаряженная в согласии с этим проектом, должна была проложить путь через высокие широты Арктики в Тихий океан, к берегам Вост-Индии. Это «неудачливое предприятие» оказалось последним проектом Ломоносова, и автор статьи *И. Дмитриев* дает понять, что роковая ошибка Ломоносова была еще и не вполне самостоятельной: «северный исполин», скорее всего, позаимствовал аргументацию в «Естественной истории» Бюффона. Несколько похожего порядка полярных экспедиций на яхте «Мечта», авантюрных и «бессмысленных с прагматической точки зрения», осуществил в 1900—1901 гг. художник А. Борисов, — этот «отчаянный проект» описывает *А. Котомина* («300 этюдов “этого ужасного края”»). *А. Новик* рассказывает историю Александра Эдуарда Лемольта, предприимчивого юриста, скульптора и изобретателя (впрочем, изобретения его, как показывает автор статьи, были вторичны), создавшего в 1838 г. в Эрмитаже «Галерею современников», а в начале 1840-х открывшего на Большой Морской в Петербурге механический кукольный театр, «объединявший все самое интересное из того, что демонстрировалось на парижских бульварах» (с. 309). Наконец, *С. Гोनобובה*, главным образом при помощи фотографий, представляет переселенческий «проект» секты «новоизраильтцев», в 1913 г. прибывших в Уругвай и создавших там город Сан-Хавьер.

Третий раздел монографии называется «Репрезентации», и тут речь идет о литературе приключений и об авантюрных сюжетах в известных текстах, подчас неожиданных, как французский перевод «Капитала» Маркса. *В. Мильчина* объясняет происхождение здесь

bon mot «Спасаем кассу»: переводчик Жозеф Руа вставляет в политико-экономический трактат фразу из комедии «Паяцы» — реплику плута Бильбоке, переводя Маркса «не только с немецкого на французский, но и с языка научного на язык широкой публики» (с. 375). А. Лукашкин подробно анализирует феномен «русского Рокамболя» — журналиста и агента охраны Ивана Манасевича-Мануйлова: этот вполне реальный персонаж строит свою биографию как герой романа-фельетона. Наконец, М. Кривошеина выделяет корпус эмигрантских детективов — так называемого «Белого Пинкертон» в противовес популярному жанру раннесоветского детектива — «Красному Пинкертону». Завершает сборник лексикографическая статья В. Глебкина «Генезис и структура лексического комплекса “авантюра”». Основным источником для анализа здесь становятся словари, Национальный корпус русского языка (автор прослеживает частотность и трансформации значений, выделяя разного порядка подкорпусы) и... Полное собрание сочинений В.И. Ленина. Один из выводов этой работы вполне предсказуем: «...ограниченность возможностей НКРЯ» (с. 424). Второй вывод не столь очевиден: автор настаивает на ключевой роли социокультурных факторов в структурной эволюции лексических комплексов. Так, изменения в частотности и семантических характеристиках «авантюры», «авантюризма» связаны главным образом со словоупотреблением вождя мировой революции: именно благодаря Ленину, полагает Глебкин, в структуре комплекса закрепляется «пейоративный аспект». Наконец, любопытны наблюдения, связанные с терминологическими определениями «авантюрного» (романа) в работах М.М. Бахтина.

Инна Булкина

Elliott K. **Theorizing Adaptation.**



N.Y.: Oxford University Press 2020. — X, 362 p.

Камилла Эллиотт — профессор Ланкастерского университета, один из ведущих специалистов по адаптациям: литературным, кинематографическим, театральным и в новых медиа. В ее новой книге «Теоретизируя адаптацию» широта хронологических рамок — с XVI в. до наших дней — уравновешена локализацией в англо-американском пространстве, к которому принадлежат и большинство коллег Эллиотт, и ее материал. Книга делится на две части: историко-теоретический экскурс и собственно теоретический раздел, в котором проводится ревизия современного состояния адаптационной теории, рассматриваются подходы к определению объекта исследования, ставятся под вопрос принципы классификации адаптаций и предлагается альтернативная терминология.

Отправной точкой для размышлений о месте адаптационных практик в современной культуре служит тезис о том, что компаративистская мысль ставит в привилегированное положение различие, несходство, несовпадение, испытывая некоторую враждебность к подобию. Адаптация, как напоминает Эллиотт, держится на подобию в той же степени, что и на несходстве; это — «по-

втор с варьированием» (Л. Хатчен). Однако в том фрагменте интеллектуальной истории, который рассматривает автор, различие позиционируется как ценность (романтическая оригинальность, политический нонконформизм, медийная специфичность, постмодернистская множественность), а подобие превращается в почти табуированный объект теории (эстетический дериват, политическая конформность, культурная гомогенизация, массовое производство). Смущенно пряча значимость подобия за обсуждением радикальных несовпадений и несоответствий (здесь Эллиотт, заметим, почти обходит вниманием франкфуртскую школу), адаптационная теория подстраивается под магистральное движение гуманитарной мысли и отказывается от собственной идентичности.

Подход Эллиотт необычен тем, что она занимается анализом больших массивов данных и составляет таблицы, отображающие, например, адаптационные исследования разных периодов (англоязычный термин «адаптация» автор датирует 1796 г., когда тот был употреблен в критическом отзыве о театральная версия романа) и разных медийных форм (киноадаптации занимают верхнюю строчку, за ними следуют романские адаптации). К числу других критериев относятся национальная принадлежность исследователей (большинство — британцы и американцы), национальная «локализация» литературы и авторов (предсказуемый лидер — У. Шекспир, за ним — Дж. Остин), творчество конкретного режиссера (верхнюю строчку занимает П. Джексон, на втором месте — С. Кубрик).

Важная задача исследования — провести ревизию адаптационных теорий начиная с XVI в. В центр внимания автор ставит вопрос о том, какое качество приписывается адаптации как объекту теоретизирования в разные периоды («хороший» / «плохой» / «неоднознач-

ный» объект). Оценка высвечивает разные аспекты адаптационной практики, на которые направлено исследовательское усилие в разные исторические периоды. Одна из главных тем книги — адаптация и культурная эволюция. Способность текстов к повышенной меж- и внутримедийной подвижности лежит в основе конструирования идей культурного прогресса или регресса. В первой половине XVIII в., как утверждает Эллиотт, адаптация не только является «хорошим» объектом теоретизирования, но и рассматривается как инструмент культуры, способствующий выживанию старых историй и, что более важно, улучшению и прогрессивному переосмыслению их содержания. Именно в адаптации реализуются этический и интеллектуальный капитал, накопленный к просвещенному веку, и формально-стилистическое, эстетическое превосходство, достигнутое просвещенными авторами. «Варвар» Шекспир мог быть адаптирован в первой трети XVIII в. просто потому, что не имел доступа к строгому набору «правил», которыми пользовались позднее более образованные авторы адаптаций.

Начиная с ранних романтиков и проторомантиков адаптация утрачивает привилегированное положение, — положение продукта «шлифовки», очищенного от «заблуждений» прошлого. Романтики с их ценностью неповторимого выражения, артистического гения, который «сделал себя сам» благодаря возможностям индивидуального воображения, увидели в адаптации воплощение беспомощности, производности, эстетической сервильности, недостатка фантазии. Так в начале XIX в. адаптация превращается в «плохой» объект теоретизирования. Романтический миф о творчестве «из ничего» поддерживался и в неоклассицистском представлении о непреодолимых границах между разными медиа (влиятельный пример — «Лаокоон, или О границах живописи и

поэзии» Г.Э. Лессинга). При этом в более зрелом романтизме продолжается использование адаптации как инструмента переоформления культурных и классовых границ: викторианский автор «одомашнивает» иностранные тексты с точки зрения морали (французский имморализм не должен пошатнуть британскую семью), а тексты, которые читают представители среднего класса, следует адаптировать для повышения уровня самых непривилегированных — для воспитания вкуса. Адаптация понимается как практика, подспудно служащая делу культурной эволюции — выведению более «породистого» культурного субъекта.

В XX в. эта прогрессистская линия ярко проявляет себя в дискуссии об адаптации литературы в авторском кино, где автор утверждает особую ценность радикального режиссерского жеста на отдаленном фоне литературных нарративов. Синефил превращается в «продвинутого» субъекта культуры, адресата сложного кинематографического письма как более актуальной медийной практики, чем литературное письмо.

Следующий сюжет — адаптация в контексте экономической конъюнктуры, уже получившая систематическое рассмотрение в недавних исследованиях киноадаптации (С. Мюррей). Эллиотт подходит к нему с точки зрения видимого расхождения адаптационных теории и практики в XIX в. На протяжении большей части столетия адаптация, может, и была недостойным объектом теоретизирования, но зато хорошо продавалась: пока романтическая и постромантическая мысль осуждала имитацию, количество адаптаций росло, игнорируя не только требование оригинальности, но и границы, разделяющие медиа. Таким образом, произрастающая еще из текстов Дж. Драйдена теория «родственных искусств» по умолчанию принимается практиками адаптации (викторианский театр как адаптационный

конвейер), которых не тревожат лессингианские представления о медийных границах. Важная особенность работы Эллиотт — способность наводить мосты между практиками адаптации в разных медиа, иллюстрируя неподконтрольный теории адаптационный бум прошлых эпох: пока художественные мастерские «Искусства и ремёсла» адаптируют объекты георгианского и староанглийского декоративного искусства к поздневикторианским интерьерам, для более демократичного сегмента рынка начинают коммодифицироваться образцы популярной литературы (известен пример с «пиквикскими» шляпами, тростями и клубами — пространствами «косплея»).

Продолжить эти две темы (эволюционная роль адаптации и ее экономический потенциал) труднее на материале модернизма. Эллиотт вновь обращается к соотношению представлений о подоби и оригинальности: если в позднеромантической культуре у адаптации получалось отстоять свои права (как у разновидности оригинального творчества), то в модернизме требование радикальной новизны, неприятие повтора и подобия («Make it new!» Э. Паунда) лишают этот вид деятельности какой-либо притягательности. Автор, конечно, знает, что в модернистской культуре все устроено сложнее и диалог индивидуального таланта с традицией продолжается через фрагменты, осколки, «куски» прошлого. И все же последовательное адаптирование становится мало востребованной практикой — за исключением раннего кинематографа, черпавшего сюжеты из литературы.

Развитие *adaptation studies* Эллиотт прослеживает с середины XX в., связывая их зарождение с именами француза А. Базена и американца Дж. Блюстоуна. Она показывает, как в этом исследовательском поле отражались теоретические «повороты» гуманитарного знания: приоритет повествования в структурно-нарратологическом подходе Б. Макфар-

лейна, зрительская рецепция у Дж. Бой-эм, интертекстуальные резонансы в новых социальных контекстах (с акцентом на постколониальность) у Р. Стэма, первая систематическая «теория адаптации» как процесса и продукта у Л. Хатчен, адаптация как «аффективный дрейф» у Дж. Ходжкинса, культурная экономика адаптации у С. Мюррей, когнитивистская парадигма адаптирования у Д. Катчинса, адаптация в контексте перевода доведения у П. Кэтрисси, акцент на новые медиа у Э. Войтса.

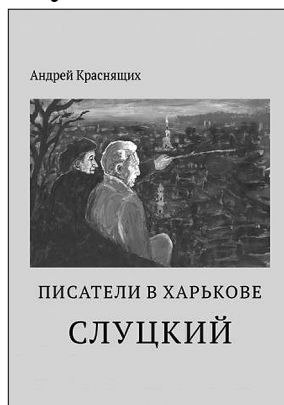
Центральный вопрос второй части исследования поставлен оригинально: в фокусе внимания оказывается не то, что могут сделать теоретические практики для понимания адаптации, а то, что адаптация как вид культурной деятельности может изменить в нашем понимании практик современного гуманитарного теоретизирования. Отсюда — внимательное рассмотрение места адаптации в культуре предшествующих веков: автор ищет опору для повышения статуса адаптационной практики в интеллектуальной истории, основу для разговора о ней как об альтернативе теоретической практике. Теоретизирование и адаптирование для Эллиотт — практики-соперницы, взаимно сопротивляющиеся культурные процессы, стремящиеся подвергнуть друг друга собственным операциям.

Будучи «повтором с варьированием», адаптация связана с постоянной изменчивостью, но сопротивляется кардинальному изменению; она слишком революционна для консерваторов и слишком консервативна для революционеров. С точки зрения Эллиотт, адаптация представляет собой подчеркнуто пограничное явление, которое подсказывает теоретикам необходимость всегда держаться переходной зоны. Адаптация указывает на высокую продуктивность гибридности, мобильности, флюидности, поддерживает стремление к эклектике, подвергает сомнению

власть теории и настаивает на своей открытости для равноправного диалога с практиками теоретизирования.

Полина Рыбина

Краснящих А.П. **Писатели в Харькове. Слуцкий.**



Харьков: Права человека, 2020. — 192 с. — 200 экз. — (Писатели в Харькове).

Книга Андрея Краснящих — первая монография, сосредоточенная вокруг воспоминаний и текстов о городе, в котором прошли детские и юношеские годы поэта. С исследовательской точки зрения, это взгляд изнутри; Краснящих живет в Харькове, преподает в Национальном университете им. В.Н. Каразина. Это способствует знанию о локусе, например об истории мест, связанных с поэтом, о том, что могло укрыться от других биографов.

Уже здесь Краснящих задает свои ориентиры рассмотрения Слуцкого — еврейская тема в его текстах и украинское детство-отрочество — и намечает плацдарм из пятидесяти харьковских стихотворений-баллад для реконструкции юных лет поэта.

Книга пристрастна и эмоциональна. Серия «Писатели в Харькове», как мы понимаем (на основании этой книги),

задумана как популярная, а не научная, отсюда и выражения вроде «беспафосно-слуцкое» или «стрёмно», а сам поэт подается как «главный, лучший поэт послевоенной эпохи» (с. 7). Заметим, что такие выводы все же требуют доказательств, учитывая сонм великих или условно великих имен в диапазоне от Бродского и Шварц до Некрасова и Драгомощенко.

В остальном перед нами важное локальное свидетельство (на стыке литературоведения и литературного краеведения) о значительном и недооцененном — тут мы склонны согласиться с Краснящих — поэте второй половины XX в.

Книга неравнодушна, у автора, что называется, болит за Слуцкого, он составляет эмоциональные акценты, уходит в места излишне длинные комментарии, заставляющие вспомнить сноски к кэрролловской «Алисе», но при этом сконцентрирован на Слуцком и эпохе.

Два вопроса, на которые пытается ответить Краснящих, — какое место занимает «Слуцкий в Харькове» и «Харьков в Слуцком» (с. 32). Лamentации начала книги о том, что в Харькове к 100-летию Слуцкого так и не появилось ни улицы, ни памятника, ни мемориальной доски на доме в его честь, дают ответ на первый (возвращается к нему автор единожды, когда говорит о беспмятстве местных школ, на которых нет даже таблички, с. 71—73), а вот второму посвящено практически все остальное.

Реконструкция здесь идет не от места, а от текста; не совсем хронологически, а, скорее, тематически, через стихотворения Слуцкого, автор рассказывает о его жизни и жизни города. Речь поначалу об общем — о «горе-приемнике», «трагичности жизни как таковой» (с. 13), внимательном вглядывании в людские беды, этаким кредо Слуцкого. «Я клоню к тому, — говорит Краснящих, приводя многочисленные цитаты, — что каша заваривалась в Харь-

кове, во всяком случае, многие ингредиенты отсюда» (с. 17). В первую очередь, русский язык, который смешивался здесь — цитируем Юрия Болдырева — «не только с украинским, но и еврейским, немецким...» (с. 18). Из списка харьковских языков, повлиявших на Слуцкого, Краснящих изымает польский, указывая на то, что на Конном базаре, рядом с которым и жил будущий поэт, он практически не использовался: «...поляки в торговый класс не входили, занимались другим» (с. 19).

На языке Краснящих останавливается особо. Ему важно показать, как сформировалась *антинормативность* поэзии Слуцкого, как *неправильности становятся выразительностью* (цит. Болдырева, с. 22). Ответ в смеси языков, а значит — культур, о чем писал и сам Слуцкий: «В Харькове Волга русского языка/ смешивает свои широкие воды / с Днепром украинского языка...»

Сейчас, конечно, такое слияние и такие строки невозможны — и по языковым обстоятельствам, и по политическим. Но в 1920—1930-х гг. они передавали дух времени и дух языка. Были нетрадиционной помесью культур, на которой взошла нетрадиционная поэтика Слуцкого. Об этом говорил и Самойлов — о поиске стихов «без систем, вне традиционных ритмов, рифм и образов» (с. 28). И *тот* Харьков ему подходил лучше прочих.

Итак, на поэтическое становление Слуцкого, как полагает Краснящих, повлияли русский, украинский (от польского — только тоническая система), а еще цыганский и идиш. Интересна градация, которую предлагает автор: украинский отвечает у Слуцкого за жизнеобеспечение (физиологию), русский — за мозговую деятельность, цыганский — за социализацию (не совсем, правда, понятно, как именно — и цитата не спасает), а идиш — за чувства. Сложно сказать, насколько так было *на самом деле*, все же цитаты из стихов не лучший

справочный материал; автор никогда не равен герою и, разумеется, его мыслям. Это, скорее, языки и голоса Конного базара, а вот он-то, безусловно, повлиял на будущего поэта.

Только здесь — приближаясь к трети собственно исследования (вторую половину книги занимает свод харьковских текстов Слуцкого) — Краснящих переходит к жизни поэта в городе, дому, его окружению, школе, друзьям. Как попали Слуцкие в Харьков, откуда и к кому приехали. Важны не только стихотворные свидетельства и обильное цитирование предшественников, автор между делом поясняет: строки «Мы — ребята рабочей окраины Харькова...» были актуальны в 1930-е, когда дом в Плехановке (район города) действительно находился на окраине: «...сейчас-то уже нет <...> полчаса, ну, сорок минут пешком до центра, два с половиной км, а тогда действительно — край города, всё, шлагбаум» (с. 34). Этими комментариями, в первую очередь, и ценна книга. И анализом текстов, из которых Краснящих вычленяет харьковские реалии и поясняет: когда сам, а когда используя воспоминания биографов и очевидцев.

Подобная инвентаризация важна, иногда автору удается отыскать противоречащие друг другу свидетельства, например, сколько этажей было у барака, в котором жили Слуцкие, и сколько комнат они занимали. Кажется, мелочь, но при реконструкции и без того скудно изученного периода жизни такие нюансы существенны. В них точность литературного краеведа и уважение к жизни героя. Очевидно же, что, если бы не близость Конного базара, стихи Слуцкого были бы иными; вот и разобраться, на цокольном этаже жили Слуцкие или нет, в двух или четырех комнатах, — важно для более точного понимания поэтического генезиса.

Краснящих, впрочем, только приводит эти противоречащие сведения (а зна-

чит, эпизод требует дополнительного исследования), плавно переходя к среднему достатку семьи, голоду не из-за отсутствия денег, а из-за отсутствия еды; вкупе это давало возможность на карманные деньги покупать книги. Друг и биограф поэта Петр Горелик вспоминал: «Борис поражал не только количеством прочитанных книг, но и знанием ценностей книжного рынка» (цит. по с. 79). И это в 1930-е гг. По Слуцкому, пишет и цитирует Краснящих, прочесть книгу — значит выучить ее наизусть. (Характерная цитата: «Хотел прочитать [Хлебникова] “как следует”. На войне не успел, а после войны — успел» (с. 83).)

Будучи начитанным, для школы Слуцкий был слишком умен (порукой и стереоскопическая память: «...у меня была такая память — / память отличника средней школы»), и учился без особого интереса (с. 66).

Популярный характер книги ограждает Краснящих от необходимости работы в архивах, поэтому он только ссылается на краеведческие изыскания (например, Андрея Парамонова), его собственные выводы — *близкие к истине* предположения. В частности, о дядях-сапожниках (с. 47) или о скитаниях родни Слуцкого по Украине (с. 45: «[отец] уехал, надо думать, когда в 1918-м захватившие город большевики отобрали аптеку»). Но не только. Автор позволяет себе оспаривать коллег, например И.З. Фаликова, который широкими мазками объединил образы *по-разному* погибших женщин из двух баллад: «Слуцкому можно верить, “зазор” у него в ином, не в подмене фактов» (с. 52). И тут Краснящих веришь.

Но подобных эпизодов сравнительно немного.

Скорее стоит говорить о бережном отношении к работам Петра Горелика, Никиты Елисеева, Юрия Болдырева, тех же Парамонова и Фаликова. Думается, и цель книги была — в объединении мнений, в полифонии голосов и

свидетельств, которые помогли Краснящих создать объемный образ поэта.

И — окружавших его людей, друзей и родных. В частности, родителей, повлиявших на формирование *будущей упертости* поэта: отца, выступавшего за профессию, но против лишней учебы (весовщиком/грузчиком на рынке), и авторитарной матерью, старавшейся вложить в ребенка как можно больше знаний.

Автор даже встает на сторону отца («Образ отца у Слуцкого теплее и сложнее, чем у его биографов», с. 59), в то время как «портрет матери из детства» — «холоднее» (с. 65), однако трогательнее стихотворения: «Самый старый долг плачу:/ с ложки мать кормлю в больнице...» — у Слуцкого, пожалуй, не было. И в его отношениях к матери и отцу, пожалуй, еще стоит разобраться.

Вот оно — семейное перекрестье, как и перекрестье языковое.

Как и перекрестье музыки реальной (в которой и сам Слуцкий не видел у себя талантов) и музыки стихотворной речи, которая, по Слуцкому, «единственный род музыкальности, караемый уголовным кодексом» (с. 61). (Не единственный, конечно, если вспомнить как близко к краю оказался Шостакович, обвиняемый в «антинародности» и «формализме», но тогда, к счастью, обошлось.)

Школьная тема, к которой переходит автор, закольцовывает список главных тем, связанных с городом: «...в его харьковских стихах она (94-я школа. — В.К.) и Конный рынок, все остальное — на втором месте» (с. 73).

Основная часть исследования заканчивается разговором о харьковских друзьях Слуцкого — Михаиле Кульчицком, Льве Лившице и др. — и причинах, по которым он бежал из Харькова: «...это не будет связано с Украинским Возрождением, уже расстрелянным, а со следующим витком репрессий» (с. 85). Слуцкий и правда спасся (того же Лив-

шица обвинили в космополитизме и дали 10 лет лагерей): «...от судьбы стать <...> репрессированным в качестве “безродного космополита” его спас отъезд в Москву» (с. 96).

Вторая половина книги посвящена харьковским стихотворениям Слуцкого, «сначала из книг (с указанием), составленных самим Слуцким или Болдыревым <...> затем <...> из журнальных и прочих публикаций» (с. 108).

В качестве дополнения автор поместил в конце два эссе: «Время» — «бремя». Базар» и «Ракло», в которых пишет о времени и памяти в текстах Слуцкого и специфичном харьковском словце, значившем «хулиган» или «вор» (так называемое «бурсацкое арг» — язык студентов) и проникшем в десятки — не только слуцких — текстов.

Книгу дополняют вкладка с картой Харькова 1914 г. и планом города 1938 г. (Краснящих указал места, связанные со Слуцким), а также подборка фотографий сохранившихся ныне зданий, где жил, учился или куда приходил в гости юный — уже тогда *не советский*, а *слуцкий* — поэт.

Владимир Коркунов

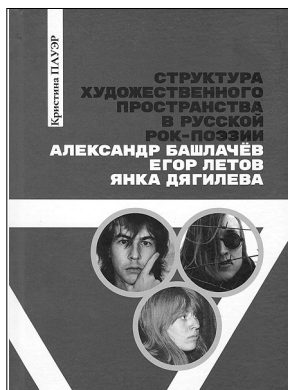
Пауэр К.Ю.

Структура художественного пространства в русской рок-поэзии: Александр Башлачев, Егор Летов, Янка Дягилева.

М.: Выргород, 2020. — 384 с. — 700 экз.

Методология книги — мотивный анализ, основанный на структурно-семиотическом подходе. Несмотря на простоту, он позволяет получить небесполезные результаты. Например, у Башлачева выявляется готовность пространства его героя слиться с внешним миром (с. 17),

связь тепла и пустоты (с. 15). В произведениях Башлачева обнаруживается «замкнутость границ России, несмотря на масштабы ее территории» (с. 26), поэтому в ней и оказывается тесно, несмотря на кажущийся простор. Движение там если и есть, то не имеет смысла. «Хоть налево, хоть направо» — это своего рода маятник, характеризующийся бессмысленными движениями и отсутствием пути» (с. 28), переживание широты пространства — и его одновременной однородности и закрытости. Причем герой Башлачева предпочитает оставаться на земле, понимает, что тут тесно, но в небо не бежит — оно слишком холодное.



Интересна смена субъектов и объектов у Летова: «...земля, небо и солнце исследуют бытие, наблюдают за пассивными лирическими героями» (с. 143). Природа активна, человек и общество пассивны. Причем у самого Летова на примере вариантов песни «Я летаю снаружи всех измерений» 1984 и 2007 гг. отмечается снижение роли политико-социального протеста, смена «панковского» концепта на психоделический (с. 109). Расстояние между высоким и низким у него даже не отсутствует, а просто не имеет значения. В итоге «объекты становятся низменными, одинаково неважными» (с. 81).

Город у Летова одновременно суетен и статичен (с. 75). Замкнутость дома у Летова — одновременно защита и

удушие. Дом заброшен — как заброшен герой Летова. «Дом противопоставлен полю (которое, возможно, является пространством смерти)» (с. 80). У Летова тесно связаны образы дома и тела (с. 94), причем «как дом является гробом для тела, так тело является гробом для души» (с. 103). Закрытое пространство соотносится со смертью души, а открытое со смертью тела. Логично, что если дом соответствует смерти, то человек уходит из него в самоубийство.

Но чем сложнее тексты, тем менее работает мотивный анализ. Образ Дягилевой «листва упала пустым мешком» соотносится только с «резкой сменой времен года» (с. 153), но не с пустотой. В тексте «Декорации» Дягилевой Пауэр обнаруживает «абсолютно закрытое пространство» (с. 154), но если есть сцена — она как минимум разомкнута на того, кто на нее смотрит. «Образ ключей вносит в локус лес символику образа дома» (с. 153), но ключи могут быть и от тюремной камеры. «Камни с короны», «два высохших глаза», «скользящий хвостик корабельной крысы», «пятая лапка бродячей дворняжки» из песни Дягилевой «Полкоролевства» характеризуются Пауэр как «абсолютно ненужные и бесполезные предметы» (с. 169), об анализе мира, который создается ассоциациями, порождаемыми этими образами Дягилевой, речь не идет. Когда Пауэр отклоняется от «рельсов» мотивного анализа, она порой делает интересные наблюдения, например соотносит строку Дягилевой «сорви парик и почувствуй дым» с горящей на воре шапкой (с. 200). Но это происходит нечасто.

Мотивный анализ порождает много очевидных наблюдений, которые автор исследования просто регистрирует. «В поэзии А. Башлачева поле является позитивным открытым просторным пространством» (с. 9), «небо является символом веры и надежды» (с. 11), коммунальная квартира сопоставляется с бо-

лотом (с. 19 — кто только не говорил о болоте быта). Любимая у Башлачева сопоставляется с небом (с. 10), но это общеромантическое клише. Оппозиция «внутренний (свой, маргинальный мир) / внешний (чужой мир — государство)» (с. 158) у Дягилевой более чем очевидна, как и связь мотива ухода с мотивом смерти (с. 221).

Исследователь порой сильно упрощает автора, лишает его оттенков, внутренних напряжений и противоречий. «Пространство в поэзии А. Башлачева может быть двух типов: закрытое горизонтальное (бытовое, негативное, тупиковое, бесцельное) и открытое вертикальное — небесное, путь развития, поиска истины» (с. 28). Но до этого сама Пауэр говорила о тепле дома и холоде неба у Башлачева, значит, противопоставление не столь однозначно. И с небом не все так просто, если у Башлачева оно порой «как эмалированный бак / с манной кашей» (с. 52). И всегда ли бессмысленно у Башлачева пространство быта (с. 67), если ему хочется замесить тесто? Пауэр отмечает, что у Башлачева «понятия свобода и несвобода становятся амбивалентными» (с. 34), тут бы продолжить, но следует только очевидное: «...открытое пространство соотносится с понятием свободы, а закрытое — с несвободой» (с. 34). Видимо, Башлачев отличал СССР как закрытое пространство и Россию — как открытое (с. 35). Но как быть с утверждениями Башлачева о том, что «в России весь народ живет одинаково скучно» (с. 38), со сближением России и СССР в строках вроде «однозвучно звенит колокольчик / Спасской башни Кремля» (с. 48)?

В исследовании Пауэр слишком мало вопросов. Отчего происходит разрушение дома у Летова? От внешнего? Тогда какого — социального или природного («солнечный зайчик взломал потолок»)? От внутреннего — действия героя? Обнаруживая в песне Летова

«Снаружи всех измерений», что разум плачет по неубитой душе, Пауэр отмечает очевидную оппозицию «разум/душа» (с. 116), но не задается вопросом, зачем плакать по неубитой. Для Летова «внешний мир является источником непонимания и угрозы, вплоть до смерти» (с. 90). Причем угрозой оказывается не только социальное, но и природное («мне страшно, что трава растет», пишет Летова). Как тогда оказывается, что «домом лирического героя после смерти становится природа» (с. 100)? У Летова «выход из дома равен выходу из тела» (с. 106), но Пауэр писала, что смерть тела у Летова положительна, а смерть души отрицательна (с. 80) — о каком равенстве тогда идет речь? У Дягилевой, по мнению Пауэр, «путь с обязательным возвращением носит позитивный характер, так как лирический герой ищет убежище от внешнего “чужого” мира» (с. 235), но как быть с мотивом пути «домой» у Дягилевой, как пути к смерти?

Интересно было бы сопоставить исследуемых авторов. Так, у Летова открытость дома связана с его разрушением (с. 73), а у Башлачева — с открытостью дверей для всех желающих прийти в гости (с. 13). Но таких сопоставлений в исследовании практически нет. За круг исследуемых авторов Пауэр также не выходит. Например, в мотиве презрения к телу Летова странным образом совпадает с христианской культурой, но это остается без внимания.

В ряде случаев с автором книги трудно согласиться. Строки Башлачева «жрали снег / с кашею березовой» характеризуются Пауэр как «трудные для выживания природные условия» (с. 54), но березовая каша — розги — не природное явление. «Железный Феликс», улыбающийся с портрета в песне Дягилевой «По трамвайным рельсам», — едва ли портрет революционера и символ протеста (с. 245), гораздо более он похож на символ карательной системы.

«Концептуализм» (так, с мягким знаком) из текста Летова и Кузи Хо — концептуализм скорее в смысле Д.А. Пригова, чем когнитивной психологии (с. 277).

Книга, видимо, должна служить задачам популяризации и не испугать непривычного к филологии читателя. Так, обзор литературоведческих подходов и литературы по теме отнесен в конец, нередко популяризирующие пояснения вроде «семиотика — наука о значении знаков и знаковых систем» (с. 263—264). При этом далеко не все упоминаемые в обзоре авторы, анализировавшие пространство, имеют отношение к исследу-

емым рок-поэтам. Так, для П. Флоренского пространство, как и все бытие, — результат мышления человека. Для Башлачева, Летова, Дягилевой — это объективно существующая среда, из которой не вырваться. Но эти вопросы в исследовании не поднимаются.

Ценность представляют большие библиографические списки по теме. Характерно, что по Летоу список занимает 65 страниц, по Дягилевой — только 17. Даже это отражает немалый уклон Е. Летова в сторону более массовой культуры.

Александр Уланов

Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Малый Гнезниковский переулок, д. 12/27; 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.

Хроника научной жизни

Международная научная конференция **XI Чтения памяти Е. М. Мелетинского** **«In medias res: стратегии нарратива»**

(РГГУ, 8—9 октября 2019 года)

XI Чтения, посвященные памяти Е. М. Мелетинского, состоялись в РГГУ 8—9 октября 2019 года и были организованы Институтом высших гуманитарных исследований, который Елеазар Моисеевич создал и возглавлял с 1992 по 2005 год. Тема чтений соответствовала научным интересам Е. М. Мелетинского, в центре которых находилась историческая поэтика повествовательных форм, начиная с архаической словесности до новейшей литературы. Искусству повествования были посвящены все доклады, в которых стратегии нарратива были изучены на материале различных традиций словесности (албанской, каталонской, кельтской, итальянской, немецкой, провансальской, французской, английской) от эпохи раннего Средневековья до наших дней.

Во вступительном слове «К истории *“Героя волшебной сказки”* Е. М. Мелетинского» Наталья Костенко (ИВГИ РГГУ) рассказала об архиве, который в 2001 году был передан из ФСБ Петрозаводскому университету. Архив представляет собой собрание документов, изъятых при аресте Елеазара Моисеевича в мае 1949 года, за которым последовали полтора года в следственных тюрьмах, пять с половиной месяцев в одиночной камере, приговор к десяти годам лишения свободы. Освобожден из лагеря и реабилитирован Е. М. Мелетинский был только осенью 1954 года. Наиболее подробно во вступительном слове Костенко была рассмотрена большая работа, помеченная условным обозначением «Сказочные сюжеты под вопросом об их бытовом значении» (86 маш. листов, 1945—1946 годы). Этот отпечатанный на машинке труд находится в архиве вместе с неопубликованными статьями Елеазара Моисеевича и первым вариантом его докторской диссертации, подготовленной к защите в 1948 году и переработанной позднее в монографию «Герой волшебной сказки». В предисловии к этой работе Е. М. Мелетинский ссылается на «Поэтику сюжетов» А. Н. Веселовского, где название «Сказочные сюжеты под вопросом об их бытовом значении» носит четвертая глава. В этой главе речь идет о сказках о младшем брате (сестре) и об Иванушке-дурачке и ставится задача «проверить русские данные о третьем брате или сестре, дурачке, замарашке по сказкам других народов». В своем исследовании Е. М. Мелетинский выполнил задачу, поставленную А. Н. Веселовским, и проанализировал «сказки других народов» о социально-

обездоленных младших братьях, падчерицах, сиротках. Костенко высказала предположение, что машинописная рукопись, обнаруженная в Петрозаводском архиве, послужила основой для докторской диссертации и книги и была первой работой Е.М. Мелетинского в области фольклора.

Первое заседание на тему «Искусство повествования в Средние века и Возрождении», которое прошло под руководством Елены Мельниковой (ИВИ РАН), началось с доклада Александра Махова (РГГУ / ИМЛИ РАН) на тему «*Нарративные вариации в средневековом бестиарии*». Докладчик заметил, что авторы обобщающих работ по средневековым бестиариям (Ф. Маккаллох, Д. Хессиг, М. Пастуро и др.) стремились выделить инвариант описания животного — сформулировать набор его повторяющихся устойчивых свойств и значений. При этом они нередко оставляли незамеченными отклонения от этого инварианта — модификации, которые вносят в него создатели бестиариев. В докладе главное внимание было уделено вариативности бестиарных описаний. Махов показал, как, переходя от автора к автору, базовое предание обрастает частными деталями-отклонениями, иногда малозаметными, а в других случаях весьма значительными. Докладчик предложил попытаться построить типологию таких вариаций, которая будет учитывать предметный уровень и уровень значений. На предметном уровне будут различаться вариации свойств (например, список «страхов льва», разный у разных авторов) и вариации событий (так, в сюжете о ловле единорога действия актантов наррации различны: единорог обнимает деву; дева обнимает единорога; единорог целует грудь девы; единорог находит деву по запаху). На уровне значений вариативность в предельном случае может приводить к противоположному толкованию одних и тех же свойств (так, *in bono* и *in malo*, «к добру» и «ко злу» могут толковаться и пение лебедя, и повадка змеи затыкать себе уши). Тем не менее, как заключил докладчик, с собственно нарративной точки зрения разделение уровня *res* и уровня *significatio* (который нередко вообще игнорируется исследователями, сосредоточенными на физиологических свойствах животных) едва ли правомерно, так как в едином акте наррации символическое толкование свойств, вероятно, выполняло для читателя функцию, аналогичную функции развязки, порой неожиданной. Эффект нарушенного ожидания, по мнению докладчика, можно предположить в целом ряде описаний. Например, после позитивной характеристики ежа, заботящегося о своих детенышах, неожиданной кажется его символизация как фигуры дьявола. Напротив, после негативной характеристики летучей мыши, животного «неблагородного и низкого», неожиданно превращение ее в символ взаимной любви.

В обсуждении доклада прозвучали вопросы о соотношении с жанром бестиария загадки и басни, о том, в какой степени нарративные вариации в бестиарии обусловлены предметом описания, а также о том, какие функции в жанре бестиария исполняют описание и повествование.

В докладе Марии Ненароковой (ИМЛИ РАН) «*Нарративные стратегии в “биографической” гимнографии*» было дано определение понятия «биографической» гимнографии, включающей песнопения, источником которых послужили жития святых. Биографические песнопения, как было замечено в докладе, относятся к жанрам гимнов и секвенций и, подобно житиям, рассказывают о жизни святого по плану «трех времен». Докладчица показала, как все события в жизни святого в житиях и в «биографической» гимнографии описываются под определенным углом зрения: все, что делает святой, должно служить примером слушателям. Повествование о святом как о положительном герое «биографической» гимнографии призвано возбуждать у аудитории определенные чувства: радость, удивление, благодарность. Если «биографическое» песнопение посвящено мученику, то неотъемлемой частью его становятся сцены страданий святого, вызываю-

щие не только восхищение его стойкостью, но и сочувствие. Докладчица сравнила «биографические» песнопения с иконами святых с клеймами, поскольку в обоих упоминаются не только главные герои, вызывающие положительные эмоции, но и их гонители — нечестивые правители или язычники, образы которых описываются в мрачных тонах. Характерная черта гимнографии и «биографических» песнопений состоит в том, что присутствующие на богослужении становятся свидетелями того, о чем они слышат в песнопении: в ходе богослужения время и вечность совпадают.

Доклад Ненароковой вызвал оживленную дискуссию, сосредоточенную на обсуждении гимнографической топики, в частности топических образов (например, птиц и зверей, питающих святых) и топических мотивов (например, мотива поста в младенчестве святого); степени обусловленности нарративного начала в заведомо ненарративном гимнографическом жанре его повествовательным источником (жизнью); роли историко-культурного контекста в выборе и акцентировании нарративных деталей; особенностей рецепции гимнографии в поздних литературных традициях (например, в поэзии Серебряного века).

В докладе Анны Топоровой (РГГУ / ИМЛИ РАН) «Данте как *auctor*: стратегия создания собственного образа» шла речь об уникальном положении Данте как субъекта и объекта языкового и литературного процесса, подразумевающим особый статус автора. Опираясь на латинское понятие *auctor*, Данте последовательно выстраивает свой собственный образ автора-создателя итальянского литературного языка. На разных этапах творчества его стратегии создания собственного образа меняются. В «Новой жизни» Данте предлагает комментарий к собственному тексту, ориентирующийся на латинский *accessus ad auctores*. В трактатах «Пир» и «О народном красноречии» Данте утверждает новый статус народного языка и теоретически обосновывает авторский комментарий к собственным сочинениям. Один из важных способов укрепления нового статуса языка заключается в постоянной литературной рефлексии, и авторефлексии в том числе, характерной для Данте на всем протяжении его творчества. Формы этой рефлексии многообразны: от литературной переписки с другими поэтами, через сознательную пробу пера в разных стилях (новый сладостный стиль, комические стихи, «каменный» и «цветочный» циклы, философские канцоны) до отбора собственных стихов для «Новой жизни» и расположения их по циклам, отражающим его поэтическую эволюцию. Совершенно особую стратегию создания собственного образа как автора использует Данте в «Божественной комедии». Представление себя в двух ипостасях — как автора и как персонажа — позволяет ему позиционировать себя как поэта, поэма же предстает как процесс сочинительства, который подвергается рефлексии. В результате все зрелое творчество Данте выглядит как сознательный процесс выстраивания собственного образа как *auctor*'а и создателя итальянского языка и литературы на нем.

Обсуждение доклада Топоровой было связано преимущественно со стратегиями выстраивания образа автора и персонажа в «Божественной комедии», в частности с изменением положения Данте и Вергилия, а также с описаниями реакции Данте на впечатления Ада, которая может представляться современному читателю «чрезмерной» («И я упал, как тот, кто схвачен сном», «И я упал, как падает мертвец»).

В докладе «Нарративные стратегии и гендерные роли: “Фьямметта” Дж. Боккаччо и “Треволнения и муки любви” Элизен де Крен» Марина Абрамова (МГУ) сравнила два произведения, отделенные двумя столетиями, но принадлежащие одной культурной эпохе — Ренессансу. Абрамова объяснила, что это сравнение оправдано уже тем, что Элизен де Крен указывает на «Фьямметту» как на один

из источников своего романа. По мнению докладчицы, оба произведения объединяют и общий синтаксис, и риторический инструментарий, и текстуальные совпадения при описании главных героинь, и эксплицитное выражение нарративных стратегий как в прологах-обращениях к читателю, так и в организации сюжета. В докладе было показано, что Элизен де Крен сознательно обыгрывает текст Боккаччо, трансформируя его композиционные приемы. Во-первых, в обоих произведениях присутствует скрытая автобиографичность, которая превращается в литературный прием, служащий для дистанцирования автора и главной героини, однако воплощаемый разными способами (у Боккаччо — за счет перемены женской и мужской ролей в истории любви, у Элизен де Крен — благодаря введению псевдонима и смерти героини). В отличие от Боккаччо, Элизен де Крен использует прием травестии, ведя повествование во второй и третьей части романа от лица мужчины и предпосылая этим частям второй пролог. Абрамова предположила, что введение второго пролога не только способствует расширению читательской аудитории, но и свидетельствует о том, что в «Треволнениях и муках любви» используется новая поэтика и новый источник — рыцарский роман. В заключение доклада был сделан вывод о том, что в отличие от пролога «Фьямметты» обращения Элизен де Крен к читательницам носят назидательный характер, однако эта декларируемая назидательность находится в противоречии с художественной правдой романа, в котором отражены представления о любовных переживаниях, близкие к концепции любви у Боккаччо.

В ходе дискуссии, последовавшей за докладом Абрамовой, обсуждались вопросы о роли античного наследия в произведениях Боккаччо и Элизен де Крен; о причинах забвения ее романа; о степени осознания современниками того воздействия, которое имел Боккаччо на ее роман; о том, могло ли влияние Боккаччо стать причиной популярности ее романа у современников и забвения потомками.

Заседание завершилось докладом *Натальи Долгоруковой* (НИУ ВШЭ) на тему «*Surplus во французской и провансальской литературах XII века*». Докладчица обратила внимание на то, что словарные переводы (в словаре Годфруа и Тоблер-Ломача) слова *surplus*, как «остальное», «то, что осталось», «(всё) прочее», не позволяют составить полного впечатления о его семантике. Поэтому докладчица предложила изучить употребление слова *surplus* в контекстах, в которых оно используется в романах Кретьена де Труа и в лэ Марии Французской, так как они дают возможность лучше понять значение лексемы. Докладчица остановилась на фрагменте романа Кретьена де Труа, в начале которого мать Персеваля дает ему ряд наставлений, в числе прочих: «Девушка позволяет многое тому, кто ее целует, / Но даже если вы получите от нее поцелуй, / Остальное (*Surplus*) я вам запрещаю, / Если вам будет угодно отказаться от этого ради меня» (vv. 510—513). Вторым примером, проанализированным в докладе, стал фрагмент лэ «Гижмар» Марии Французской, в котором употребляется то же слово и сходный эвфемизм: «Теперь Гижмар счастлив. / Они лежат в объятиях друг друга, / Обмениваются поцелуями и нежными речами, / Что же касается остального (*Surplus*), того, что принято между влюбленными, / этим они и занимаются!» (vv. 530—534). Долгорукова высказала предположение, что специфически эротическое значение у слова *surplus* появляется в романе Кретьена де Труа под влиянием Марии Французской, однако выразила сомнение в том, что французская поэтесса была первой, кто употребил этот эвфемизм в литературе XII века. В докладе было показано, что Мария Французская могла заимствовать слово *surplus* в его специфическом значении из кансоны Бернарда де Вентадорна, который некоторое время жил при дворе Генриха II и посвящал свои песни Альеноре Аквитанской. По мнению Долгоруковой, провансальские трубадуры были первыми, кто обыграл значение этого слова, используя его в спе-

цифически эротическом значении. Доклад завершился анализом семантического сдвига в значении слова «surplus», показавшим его превращение из эротической метафоры в метафору экзегетическую.

В дискуссии о докладе Долгоруковой прозвучало пожелание проанализировать общий семантический фон, экстраполируемый из примеров, в которых слово surplus не имеет эротического значения, что позволит исследовать развитие новой метафоры из эротической.

Второе заседание чтений (8 октября), которое вел Сергей Неклюдов (РГГУ / РАНХиГС), было посвящено теме «Искусство повествования в средневековой скандинавской и германской словесности». Оно открылось докладом *Елены Мельниковой* (ИВИ РАН) «Смена нарративных стратегий в процессе циклизации эпических сюжетов: Теодорик Великий, Аттила и Хильдебранд». В начале выступления было дано краткое описание общегерманских эпических сюжетов, которые в VII—VIII веках воплощались в самостоятельных, нередко односюжетных произведениях. Не позднее IX века отдельные сказания, восходящие к разновременным событиям эпохи Великого переселения народов, позволяют заметить тенденцию к циклизации и соединению с другими эпическими сюжетами. Главное внимание в докладе было уделено трансформации сказания об изгнании Дитриха Бернского (Теодориха Великого) из Италии, его бегстве к Аттиле и возвращении с помощью гуннского войска. В основу доклада легло сопоставление трех редакций этого сказания: в «Песни о Хильдебранде», «Кведлинбургских анналах» и в поэмах XIII века: «Бегство Дитриха», «Битва в Равенне», «Розовый сад», «Смерть Альпхарта». По мнению Мельниковой, историческое ядро легенды эпизировало борьбу исторического Теодориха с Одоакром, которая велась с переменным успехом в конце V столетия. Однако уже на стадии формирования эпического сюжета в легенду включается сложившийся в германском мире (и близкий по времени) образ Аттилы, который, предоставляя убежище знаменитому герою, становится ключевым элементом сюжетообразующего уровня. Объединение персонажей Теодориха и Аттилы, которое произошло на этапе формирования сказания о бегстве Теодориха, было соотнесено в докладе с включением в цикл Теодориха фигуры Хильдебранда. Как предположила Мельникова, благодаря соотнесению Хильдебранда с Теодорихом фольклорный мотив поединка отца с сыном «эпизируется» и облекается в конкретный сюжет в «Песни о Хильдебранде». Согласно высказанной в докладе гипотезе, сказание о бегстве Теодориха впитывает в себя в ходе последующей эволюции еще одного популярного героя эпических сказаний — Германа-риха, который сначала «соседствует с Одоакром», а затем его полностью вытесняет. Замещение Одоакра Германа-рихом Мельникова объяснила большей известностью последнего, особенно благодаря сказанию о смерти Германа-риха, прославленного во всем германском мире.

Как было показано в докладе, присоединение к сказанию о бегстве Теодориха героев других эпических памятников в ходе его формирования характеризует начальный (или «свободный» — loose) этап циклизации, когда объединяются не сюжеты, но герои различных эпических произведений. Мельникова выделила главный способ присоединения протагонистов других сказаний, который состоит в установлении их личных связей (вассальных — в случае Хильдебранда или родственных — в случае Германа-риха) с Теодорихом (центральным, стержневым, «срединным» персонажем сказания); именно Теодорих объединяет остальных персонажей, так как они зависят от него в рамках связанного с ним сюжета. В докладе было сформулировано непереносимое условие эпической циклизации: необходимость замены художественного пространства и времени каждого из объединяемых сюжетов единым хронотопом сказания о центральном герое — Теодорихе.

Выступление закончилось выводом о том, что уже в VIII—IX веках можно проследить тенденцию к циклизации эпических произведений, механизмы которой усложняются и варьируются в последующие столетия. В Скандинавии, где общегерманские сюжеты объединяются в два цикла о битве готов с гуннами и о Вёльсунгах — Гьёкунгах — Германарихе, механизмы циклизации проявляются ярче, чем в других традициях словесности.

Обсуждение доклада было сосредоточено на вопросах о диффузии эпических мотивов в устной традиции, о возможности пересмотра ключевых фигур в эпосе и выдвигании на первый план маргинальных фигур, происходящих по законам устной коммуникации, и о вероятности политической интенции в изменении ролей Теодориха Великого и Одоакра в средневековой словесности.

Доклад Татьяны Джаксон (ИВИ РАН) «Автор и его текст (на материале древнеисландской “Саги о Кнютлингах”)» был основан на проведенном ею исследовании и подготовленном ею комментированном переводе этой королевской саги, которая посвящена правлению монархов Дании, начиная с Харальда Синезубого (с 950 года) и заканчивая победой Кнуда VI над вендами (до 1187 года). Докладчица начала свое выступление с рассказа о том, как в саговедении до середины прошлого века господствовало представление об «эпической объективности саг» и «объективной нейтральной точке зрения их авторов» (цитаты из работ П. Халльберга). В докладе шла речь о постепенном изменении этого взгляда; было показано, что объективность саг и отсутствие в них авторского участия может быть сознательно использованным приемом. Докладчица высказала предположение, что позицию стороннего наблюдателя авторы саг XIII века заимствуют у устных рассказчиков, а составитель саги, со своего места во времени и пространстве, присутствует в саге объяснениями, ссылками, суждениями. Такого рода авторское проникновение в текст саги (в англоязычной терминологии оно называется «writer intrusion») было изучено в нескольких исследованиях саг, в частности в работе самой Джаксон, посвященной анализу творческой активности автора знаменитого исландского свода королевских саг «Круг Земной», Снорри Стурлусона. Докладчица рассмотрела проблему авторского проникновения в повествование на материале исландской «Саги о Кнютлингах», середины XIII века. Ею были выделены четыре основных разновидности авторского присутствия в повествовании: 1) авторские ремарки, суждения, оценки; 2) авторский комментарий событий и реалий прошлого; 3) ссылки на источники; 4) авторские композиционные приемы. Проанализированные примеры позволили докладчице показать, что автор «Саги о Кнютлингах» не просто «виден» (принято считать, что авторы саг «не видны»), но присутствует в организации своего повествования; в оценке источникового материала; в оценочных суждениях, ремарках, умозаключениях, комментариях; в попытках придать своему сочинению видимость исторически точного свидетельства. Джаксон заключила свой доклад выводом о том, что автор «Саги о Кнютлингах», вне всякого сомнения, творчески активен и сознательно выстраивает свой нарратив.

В дискуссии, последовавшей за докладом, прозвучали вопросы о романских параллелях, связанных с авторским вмешательством в организацию повествования; о маркерах достоверности, унаследованных от устной традиции; о формулах устной риторики как повествовательном модуле.

Совместный доклад Федора Успенского (ИРЯ РАН / НИУ ВШЭ) и Дениса Голваненко (НИУ ВШЭ) «Иконическое в поэтике скальдов и нарративе саги» состоял из двух содокладов. В первом содокладе Успенский объяснил понятие иконичности как совокупности средств порождения текста, участвующих в создании образа. Отношения подобия между знаком и объектом, на который указывает данный знак, были проиллюстрированы Успенским на примере нескольких стихотво-

рений Осипа Мандельштама. Докладчик начал с цитаты из письма Мандельштама Николаю Тихонову, в котором поэт утверждает, что в стихотворении «Кашеев кот» «при помощи буквы ‘щ’ и еще кое-чего сделал (материальный) кусок золота». Эта цитата была истолкована в докладе Успенского как «своеобразная декларация скрытого изобразительного потенциала стихотворного слова, способности поэта исподволь творить стихом зримые и осязаемые объекты», способности, которая была обозначена докладчиком как «поэтическая иконичность». Успенский привел и другие примеры иконичности у Мандельштама, например «око соколиного пера» в стихотворении «Как светотени мученик Рембрандт» он интерпретировал не как метафору зоркости, не как абстракцию зрения, но как изображение предмета (птичьего пера или его части, кружка или глазка на пере птицы) и предложил ассоциировать этот предмет со всей рембрандтовской живописью в целом. Анализируя другое стихотворение Мандельштама, «Клейкой клятвой липнут почки», докладчик обратил внимание на ритмический сбой в строке: «Подмигнув на полуслове, / Запнулась зарница», который приходится на глагол «запнуться». Успенский предположил, что сбой ритма и употребление глагола «запнулась» мотивировано в контексте стихотворения стремлением поэта передать физический облик адресата стихотворения, Натальи Штемпель, которая страдала хромотой из-за перенесенного в детстве туберкулеза тазобедренного сустава. Докладчик высказал гипотезу, согласно которой хромота имплицитно подразумевается как одна из тем стихотворения, в котором строки «Будет зыбка под ногою / легкая качаться» понимаются как аллюзия на зыбкость почвы под ногою хромой девушки.

Содоклад Дениса Голованенко (НИУ ВШЭ) был посвящен выявлению и анализу образчиков иконичности в отдельных произведениях скальдов. Голованенко объяснил иконичность стремлением скальда добиться невербального эффекта вербальными средствами. В его докладе шла речь о некоторых поэтических приемах, по определению лишенных универсальности и не объединяющихся по своей внутренней структуре ни в какую целостную группу. Докладчик заметил, что характеристика таких явлений не может быть легкой, потому что они находятся на грани того, что поддается формализации, и того, что ей не подлежит. Из всего разнообразия подобного рода штучных, порой уникальных, а зачастую почти окказиональных средств оформления поэтического текста Голованенко выделил те приемы, которые участвуют в создании непосредственных зрительных или акустических образов.

Обсуждение совместного доклада Успенского и Голованенко было связано с тем, насколько распространена иконичность в поэзии скальдов и в русской поэзии, с вероятными функциями иконичности, с уподоблением поэтических приемов скальдической поэзии орнаменту, с возможностью сохранения иконичности в переводах поэзии скальдов.

Дарья Глебова (ИнСлав РАН) начала свой доклад «*“Неуклюжая сага”: о неоднородности структуры древнеисландской родовой саги*» с наблюдения, связанного с многомерной сложностью структуры родовых саг, с которой нередко сталкиваются исследователи. Композиция некоторых саг допускает повторы мотивов, нагромождение замедляющих действие событий, а также кажущиеся лишними ответвления от основного сюжета или не всегда использованные в сюжете детали. В саговедческой литературе высказывалось мнение о неуклюжести организации саги, создатель которой оказывался не в состоянии справиться с обилием материала в устной традиции. Кажущаяся «неуклюжесть» композиции особенно заметна в сагах, где одна часть текста выстраивается компактно, а в другой повествовательная логика отсутствует. В докладе были рассмотрены примеры из «Саги об Эгиле», «Саги о Бьёрне, герое из долины реки Хит» и «Саги о людях со Светлого озера». В этих сагах одна из частей текста на первый взгляд выглядит бесформен-

ной и не очень последовательной. Однако более внимательный анализ позволяет заметить, что в этих кажущихся «непоследовательными» частях сага организуется по принципу повторения определенной последовательности событий или деталей. Этим «непоследовательная» часть отличается от других частей, где действие развивается линейно и без повторов. В докладе были подробно рассмотрены причины неоднородности структуры саги и высказано предположение, что видимая неуклюжесть саги связана не столько с неискusstvenностью составителя, сколько с переходом к новому типу организации повествовательного материала.

Доклад Глебовой вызвал дискуссию о разнообразных классификациях саг, в частности по принципу использования повторяющихся наборов мотивов, или по отбору материала, или по особенностям композиции, зависящей от замысла автора саги.

В докладе *Инны Матюшиной* (ИВГИ РГГУ / Экстерский университет) «*Герой и великанша: структура диалога в сагах о древних временах*» был предложен анализ структуры диалога между героем и великаншей в сагах о древних временах («Сага о Хьялмтере и Алвире», «Сага о Кетиле Лососе», «Сага о Гриме Борода-том»). Матюшина показала, что описание великанши в сагах о древних временах дается через восприятие героя, нередко при помощи природных ассоциаций (тело возвышается, как гора; глаза сверкают, как у кошки; когти сделаны из железа; нижняя губа свисает до груди). Физическую деформированность великанши в сагах о древних временах компенсирует их словесный дар: они не только слагают скальдические висы, но и вызывают героев на поэтические поединки.

Словесные поединки героя с великаншей обычно происходят на морском берегу, причем участников разделяет водная преграда. В структуру диалога героя и великанши входит обмен скальдическими висами, выполняющими следующие речевые функции: самоидентификация (включающая генеалогические сведения); требование самоидентификации противника; отрицательная оценка начального сообщения («Плохо сказал ты мне» — *Illá kveðr þú til mín*); оскорбление; угроза; сексуальная провокация; похвальба, проклятие. В докладе было высказано предположение, что организация диалогического обмена висами между героем и великаншей в сагах о древних временах строится по модели диалогов героев со сверхъестественными существами в героических песнях «Старшей Эдды» («Песни о Хельги сыне Хьёрварда») и в третьей части «Младшей Эдды» (диалог великанши с Браги). Диалоги героев с великаншами в свою очередь восходят к состязаниям в мудрости, заканчивающимся гибелью побежденного, однако преобразованным в процессе бытования скальдической традиции в состязания в искусстве поэтической импровизации.

В дискуссии, следовавшей за докладом Матюшиной, были заданы вопросы о возможных причинах сходства структуры диалога в сагах о древних временах со структурой диалога в перебранках из «Старшей Эдды», о роли перлокутивного речевого акта в обоих типах перебранки, о функциях отдельных речевых актов в перебранках в сагах о древних временах, о толковании отдельных кеннингов в висах великанши, адресованных Браги, о причинах сохранения этих вис скальдической традицией, о роли импровизации в обмене скальдическими висами.

В докладе *Ольги Поповой* (РГГУ) «*Повествовательные стратегии в баварской поэме о Лознгрине*» была рассмотрена организация сюжета в поэме XIII века и в тех источниках, на которые опирается ее создатель. Сюжет поэмы, с одной стороны, основан на сюжете старофранцузской жести «Рыцарь с Лебедем», известной в немецких землях по одноименному переложению Конрада Вюрцбургского, с другой — восходит к романной традиции Вольфрама фон Эшенбаха, который связывает происхождение героя с миром Грааля.

Следуя за эпическими версиями, создатель «Лоэнгрин» начинает повествование с изображения ситуации, мотивирующей приезд героя и его подвиг. Вместе с тем из романа Вольфрама «Парцифаль» заимствуется интерпретация миссии Лоэнгрин как жениха герцогини Брабантской, избавляющего ее от ненавистного брака; а основным локусом, в котором разворачивается действие, становится Антверпен. Влияние традиции Вольфрама фон Эшенбаха влечет за собой амплификацию сюжета и его обогащение мотивами, связанными с описанием мира Грааля и путешествием Лоэнгрин в Антверпен. Мотив судебного поединка заимствуется из эпических памятников, однако приобретает характер приключения героя ради добывания невесты. Несмотря на то что в поэме о Лоэнгрине присутствуют черты романного повествования, функция главного героя как божественного посланника обуславливает обращение к теме борьбы с неверными; военные походы Лоэнгрин описываются при помощи характерного для эпоса приема ретардации.

Дискуссия, последовавшая за докладом Поповой, была сосредоточена на фольклорных источниках и параллелях сюжета о Рыцаре с Лебедем и о способах его именования в контекстах, где отсутствуют упоминания о лебеде как о спутнике рыцаря.

Четвертое (заключительное) заседание чтений¹, которое вела Инна Матюшина, было посвящено теме «Фольклор и искусство повествования в средневековой английской и кельтской словесности». Его открыла Мария-Валерия Моррис (РАНХиГС) докладом «Магический специалист или вечный герой: особенности образа мифологического персонажа—победителя градовых туч». Моррис обратила внимание на актуальность для албанской фольклорной традиции образа дранге / драгуа — магического специалиста и отчасти демонического персонажа, основная функция которого состоит в противостоянии с кулшедрой (чудовищем, вызывающем бури и град). Главная цель доклада состояла в том, чтобы рассмотреть образ драгуа в собраниях албанского устного фольклора XIX—XX веков, а также в албанском книжном эпосе, и сравнить его с функционально подобными персонажами карпатской традиции. Докладчица сопоставила образ драгуа не только с южнославянскими, но и с восточнославянскими, в частности карпатскими, персонажами. Моррис заметила, что описания собственных драгуа существуют почти в каждом селении (ср. карпатский хмарник / буричник), равно как и представления о конкретных приемах борьбы с хтоническим противником. В заключение Моррис выразила согласие с мнением тех ученых, которые полагают, что драгуа и подобные ему балканские персонажи могут отражать архаическую плювиальную магию.

Дискуссия, сопровождающая доклад Моррис, была сосредоточена на обсуждении типологических сходжений албанского, греческого и скандинавского фольклора, на вопросах заимствования vs контаминации мотивов и персонажей, на проблеме архаичности магической обрядности, подтверждаемой прагматикой текстов.

Доклад Татьяны Михайловой (МГУ / ИЯз РАН) назывался «О „легитимизации“ новой династии, или От истории к мифу: Как норманны заселяли Ирландию». Докладчица начала с определения материала своего исследования, которое, как она сообщила, основано на свидетельствах, содержащихся в двух трактатах Гиральда Камбийского — «Топография Ирландии» и «Завоевание Ирландии». Трактаты Гиральда были написаны около 1188—1190 годов на базе его собственных наблюдений, собранных во время поездки по Ирландии, а также местных рукописных и устных источников. Главный интерес Михайловой был сосредоточен на

1 О третьем заседании, которое было посвящено докладам, не связанным с медиевистикой, см. в конце отчета, в его части, написанной В. Мильчиной.

теме «легитимизации» переселения норманнских, а ранее — скандинавских племен в Ирландию. Докладчица обратила внимание на то, что в «Топографии» приводится рассказ о том, как ирландские короли призывали викингов, чтобы те научили их мореплаванию, и в ответ из Лохланна (Норвегия?) приехали три брата Олав, Ивар и Сидрик и основали порты в Дублине, Лимерике и Уотерфорде. Однако, как заметила Михайлова, данный фрагмент принято считать фантазией Гиральда и данью бродячему в средневековой Северной Европе «переселенческому преданию», реализованному и в знаменитом эпизоде из ПВЛ («придите и правьте нами!»). Тем не менее докладчица высказала свое несогласие с этой упрощенной оценкой эпизода. Свое несогласие она обосновала тем, что, с одной стороны, рассказ Гиральда о призывании викингов находит параллели в более раннем предании о призывании саксов в Британию, скорее всего, возникшем на основе реальных событий, но затем претерпевшем ряд изменений в сюжетной «схеме». С другой стороны, обращение к ирландским хроникам, как подчеркнула Михайлова, неожиданно демонстрирует относительную истинность информации, содержащейся у Гиральда. Ирландские хроники, по словам докладчицы, также пишут о трех братьях, приехавших на остров и обложивших ирландцев данью, причем речь идет о событиях, датируемых серединой IX века, то есть как раз временем начала постройки портов и крепостей в названных поселениях.

Кроме темы «призвания», как было отмечено в работах Елены Александровны Мельниковой, в легендарном обосновании легитимности новой, пришедшей извне династии важную составляющую представляет брак с дочерью местного правителя (у Татищева — брак Рюрика с дочерью Гостомысла). Сам Гиральд, как заметила Михайлова, в данном случае не пишет об этом, однако ирландские «Фрагментарные анналы» и «Анналы четырех мастеров» отмечают, что вождь дублинских викингов Олав был зятем местного короля Ниалла. По словам Михайловой, Гиральд подробно описывает современные ему события — заселение Ирландии англичанами и валлийцами, начавшееся в мае 1169 года, а в трактате «Завоевание Ирландии» он детально изображает и «призвание» (просьбу короля Лейнстера Диармайда Генриху Плантагенету дать ему войска для восстановления на троне), и участие в военном походе «братьев» (упоминая множество родичей, которые были друг другу и двоюродными, и единокровными, и родными, и братьями по браку, причем главный субъект собственно заселения острова, Ричард Стронгбоу, был с ними лишь в отдаленном родстве), и женитьбу на дочери местного правителя (Стронгбоу женился на Еве, дочери Диармайда). Однако подробность описания и углубление в детали мешают выделить повторяющуюся сюжетную схему (аналогичный сюжет о «трех братьях»). В заключение Михайлова предложила рассмотреть исторически достоверный эпизод как отражающий удаление во времени (труд Дж. Китинга «Основы знаний об Ирландии», XVII века), так и мотивированный намеренным упрощением материала («История Ирландии» украинского историка Г. Афанасьева, 1906 года). В ходе удаления от описываемых событий детали исчезают, зато возникает привычная схема: 1. Призвание; 2. Три брата; 3. Женитьба на дочери местного правителя.

Доклад Михайловой сопровождался продолжительной дискуссией об идентификации персонажей, упомянутых Гиральдом Камбрийским. Н. Гвоздецкая предположила, что вождь дублинских викингов Олав был историческим лицом, однако И. Матюшина заметила, что в ирландских анналах могла идти речь об Иваре Бескостном, сыне Рагнара Лодброка, который вместе с братьями возглавил войско, вторгшееся на Британские острова в 865 году.

В докладе *Нatalьи Гвоздецкой* (РГГУ / Сретенская духовная семинария) «Нарративные стратегии и структура высказывания в прозе Эльфрика: „Жизнеописание“

сание короля Освальда”» была поставлена цель выявить нарративные стратегии, которые помогают Эльфрику Грамматику превратить исторический рассказ Беда Достопочтенного о жизни короля Освальда («Церковная история народа англов», книга 3, главы I—XIII) в житие святого. Как заметила докладчица, Беда излагает историю крещения англосаксонских королевств в хронологической последовательности и в контексте крещения всей Англии, отчего сюжет об Освальде пронизан событиями за пределами Нортумбрии и увязан с политикой правителей. По словам Гвоздецкой, Эльфрик в своем жизнеописании Освальда убирает параллельные линии рассказа, в том числе политическую подоплеку событий, вместе с чем исчезает ряд антропонимов и топонимов, которые мешали бы читателю сосредоточиться на личности короля. Докладчица выделила характерный показатель превращения исторического рассказа в житие, в качестве которого выступает изменение места и роли имени собственного в рассказе, а также его соотнесенность со структурой высказывания. В докладе было показано, как автор жития, сокращая число имен собственных (сравнительно с исторической хроникой), расширяет оценочные эпитеты и стереотипные характеристики для главного героя, святого; имя героя, возвеличиваемого посредством устойчивой фразеологии, обретает идеализирующую функцию наряду с функцией идентификации.

Гвоздецкая заключила доклад выводом о том, что в житийном тексте Эльфрика имя собственное как бы изначально включает в себя всю унаследованную из традиции информацию о его носителе, которая «разворачивается» в рассказ в виде глагольных клауз, направленных на создание художественного образа. Глагольные предикаты, сопровождающие имя Освальда в житии Эльфрика, как и у Беда, подчиняются определенной схеме, отражающей последовательность конкретных событий. Однако Эльфрик чаще, чем Беда, снабжает эти предикаты оценочными определениями и пояснениями, которые заменяют характерные для Беда реалистические детали рассказа. Упоминание воли (или славы) Божией — характерный житийный тоpos, которым неоднократно пользуется Эльфрик. Не забывает он напомнить читателю и о том, что все чудеса совершались по вере (или заступничеству) Освальда. У Беда в соответствующих местах рассказа подобные выражения отсутствуют, хотя он и упоминает «искренность веры» короля (III, 2). Гвоздецкая противопоставила нарратив Беда, нацеленный на передачу конкретных фактов, нарративу Эльфрика, направленному на создание образа святого.

Обсуждение доклада Гвоздецкой было связано со стилистическими и стиховыми особенностями прозы Эльфрика и его возможным влиянием на прозаические анналы «Англосаксонской хроники».

Доклад Анны Чакаловой (РГГУ) «Концептосфера “возраст” в нарративе поэм “Беовульф” и “Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь”» был посвящен сравнительному рассмотрению концептосферы «возраст» и составляющих ее концептов «юность», «зрелость» и «старость» в поэмах «Беовульф» и «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь». Докладчица начала цитатой из книги о средневековом романе Е.М. Мелетинского о том, как средневековый рыцарский роман соотносится и пересекается с героико-эпической традицией, представленной «Беовульфом». Чакалова отметила, что тема возраста всегда привлекала внимание исследователей «Беовульфа», и объяснила интерес ученых тем, что два возраста Беовульфа, связываемые с двумя самостоятельными эпизодами поэмы, отличают его от других эпических героев. По мнению докладчицы, на материале «Сэра Гавейна» категория возраста остается малоизученной.

В концептосфере «возраста» в «Беовульфе», по словам докладчицы, отсутствует четкое разделение составляющих ее концептов, что связано с условностью деления на возрастные группы; напротив, в «Сэре Гавейне» концепты отчетливо

отграничены друг от друга. Как предположила Чакалова, в «Беовульфе» в основе представления о «возрастах жизни» лежит противоречие между присущими им достоинствами и недостатками: юноши могучи, но безрассудны, а старики мудры, но немощны. При этом неизменная безупречность Беовульфа, обладающего силой юноши и мудростью старца (топосы *juvenis senex* и *senex fortis*), определяет его исключительность как эпического героя и обуславливает художественное единство двух частей поэмы. Представление о возрастных этапах в «Сэре Гавейне», выражающем, как писал Е.М. Мелетинский, «идеалистическую» линию в развитии романа, основывается на идеализации юности — зрелости и резко негативной оценке старости (согласно их положению в возрастной иерархии куртуазной культуры). Чакалова заключила доклад выводом о том, что актуальный для категорий юности и зрелости рыцарский идеал воина-придворного включает в себя не только достоинства, описанные в «Беовульфе», но и куртуазные добродетели, а переосмысление в «Сэре Гавейне» темы противостояния юности и зрелости, традиционной для рыцарского романа, и сближение этих категорий свидетельствуют об уникальной судьбе этого жанра в истории английской литературы.

В ходе обсуждения доклада Чакаловой были заданы вопросы о речевых стратегиях Беовульфа в перебранке с Унфертом, о постоянной, независимой от возраста характерной черте Беовульфа, которой Толкиен посвятил исследование слова *ogetmod* — «чрезмерный героический дух», о возрастных особенностях героев поэмы «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь».

Инна Матюшина

Третье заседание XI Мелетинских чтений было посвящено докладам не медиовистского содержания. Здесь шла речь о литературе, искусстве и фольклоре XIX—XX веков.

Использование в названии конференции слов «стратегия нарратива» заставляло некоторых ее участников начинать свое выступление с признания в том, что они «совсем не нарратологи». Вера Мильчина (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС) не стала исключением, однако выразила надежду, что в ее докладе «*Ораторские и поведенческие стратегии в наставлении государю: “Об импровизации применительно к речам государей” Андре Дюпена (1832)*» недостаток нарратологии будет возмещен наличием рассказа о риторических стратегиях. Предметом доклада стал очерк французского адвоката и государственного деятеля, многолетнего председателя палаты депутатов при Июльской монархии Андре Дюпена. Дюпен еще до Июльской революции 1830 года сблизился с будущим королем Луи-Филиппом и не только был его личным адвокатом, но и в течение двух с половиной лет (1826—1829) читал лекции по праву старшему сыну Луи-Филиппа, Фердинанду-Филиппу, герцогу Шартскому (после 1830 года ставшему герцогом Орлеанским и наследником французского престола). Краткое содержание тех наставлений, какие Дюпен давал юному принцу, вошли в его статью, опубликованную в седьмом томе пятнадцатитомного издания «Париж, или Книга Ста и одного» (1832). Докладчица проанализировала две на первый взгляд противоположные тенденции, положенные в основу статьи. Первая — это апология импровизации. Тема эта была очень важна для Франции, которая в 1814 году стала конституционной монархией и обзавелась собственным парламентом и депутатами, обязанными выступать с парламентской трибуны. Если в Англии депутаты давно умели импровизировать и выступать не по писаному, то во Франции этим искусством владели немногие. Дюпен, сам блестя-

щий оратор, призывает своего воспитанника овладеть искусством импровизации и доказывает его полезность в повседневном быту государей аргументами, актуальными не только для монархов XIX века, но и для докладчиков века нынешнего. С этой, сугубо современной тенденцией соседствует в очерке Дюпена другая, старинная. Совершенно в духе трактатов об учтивом поведении в свете, сочиненных в XVII—XVIII веках, Дюпен призывает молодого герцога вести себя по той модели, которую на русском языке лучше всего описал Грибоедов в реплике Молчалина: «угождать всем людям без изъятья», и объясняет, как именно монарх должен вызывать к себе симпатию самых разных подданных. При этом сам Дюпен, по многочисленным свидетельствам современников, вел себя в свете совсем иначе: он славился своей грубостью и неучтивостью. Напротив, его бывший воспитанник овладел обоими искусствами, о которых говорится в статье: он не только был прекрасным оратором, но и умел очаровывать всех, с кем общался. Если бы не его трагическая гибель в 1842 году в результате дорожного происшествия, судьба Июльской монархии сложилась бы, возможно, иначе.

Доклад *Ольги Вайнштейн* (ИВГИ РГГУ) назывался «*“View the hair and think of me”: эстетика и символика украшений из волос в XIX веке*». В английских словах, использованных в названии («Посмотри на волосы и подумай обо мне»), обозначена главная, мемориальная функция украшений из волос. Эта разновидность домашнего ремесла была известна еще с XVI века, но сделалась особенно популярной начиная с середины XVIII века (в докладе речь шла в основном об Англии). Украшения из волос служат предметом анализа представителям самых разных дисциплин: это и историки и теоретики моды, и исследователи телесности, и искусствоведы, и мифологи; впрочем, докладчица сразу оговорила, что о мифологических подтекстах волосяных браслетов, серег и колец она говорить не будет. Зато она подробно остановилась на других аспектах этой темы: украшения из волос как часть траурной сентиментальной культуры (в викторианскую эпоху у вдов было принято носить украшения из волос покойного), волосяные украшения как светский вариант реликвии святых; волосяные украшения как двигатель сюжета (были приведены примеры из романов Джейн Остин); пересмотр гендерных стереотипов в индустрии плетения волос (на первый взгляд кажется, что это сугубо женское дело, тем не менее самое популярное пособие по этому ремеслу с приложением каталога изделий выпустил мужчина, Марк Кэмпбелл). Во второй части доклада Вайнштейн рассмотрела эволюцию украшений из волос: во второй половине XIX века появились волосяные украшения с включением портретных миниатюр или фотографий. В моду вошли также миниатюры под названием «Глаз любовника»: этот глаз в обрамлении волосяного портрета был призван постоянно следить за возлюбленной. Наконец, в финале доклада Вайнштейн рассмотрела причины исчезновения волосяных украшений в XX веке. Во-первых, функция напоминания и воспоминания передалась фотографии; во-вторых, большую роль приобрел гигиенический момент: украшения перестали плести дома; их начали заказывать фирмам, но подозрение, что под видом волос любимого человека заказчикам преподнесли волосы чужие и вдобавок содержащие какую-то заразу, вызывало понятную брезгливость. В ходе обсуждения доклада к этим причинам прибавили еще одну: во время Первой мировой войны в Европе свирепствовал тиф, дамы были вынуждены остричь волосы и в моду вошли короткие прически, поэтому для украшений, можно сказать, не осталось материала. Кроме того, Ксения Гусарова напомнила еще одну причину: во второй половине XIX века казалось естественным носить на своей голове чужие волосы (шиньоны и проч.) и авторы модных журналов уверяли своих читательниц, что нужно иметь мало волос на голове и много — в картонках; однако в XX веке эта идея перестала быть актуальной.

Александр Иваницкий (ИВГИ РГГУ) прочел доклад «*Чудо и история в повествовательной модели Генриха фон Клейста*». Продолжая мысль Е.М. Мелегинского о сосуществовании в творчестве Клейста двух противоположных начал: эпического и психологического, Иваницкий посвятил свое выступление тому, как Клейст переосмыслил две главные тенденции немецкого романтизма — тягу к сверхъестественному и тягу к историзму. В новеллистике Клейста Иваницкий выделил три типа. К первому типу относятся новеллы, в которых божественный Промысел утверждает извечный порядок; таковы новеллы «Локарнская нищенка» и «Святая Цецилия, или Власть музыки». В новеллах второго типа Рок-Промысел не консервирует мир, а изменяет его, переводит в другое измерение, причем переход этот совершается в душах людей; к этому второму типу докладчик отнес новеллы «Маркиза фон О.» и «Землетрясение в Чили». Наконец, третий тип воплощен в новелле «Михаэль Кольхас»; здесь история предстает в новом качестве, героем становится народ, а с помощью якобы роковой случайности всякий раз осуществляются события, имеющие наибольшую социальную вероятность. В этой новелле впервые у Клейста Промысел и Рок расходятся и Промысел как воплощение исторической динамики отменяет Рок.

Ксения Гусарова (ИВГИ РГГУ) в своем докладе «*Костюмы Вивьен Ли и визуальный нарратив в фильме Э. Казана "Трамвай "Желание"*»² задалась целью показать, каким образом происходит перевод драматургического текста на язык визуальности и как возникают при этом новые смыслы. В качестве эпиграфа к докладу Гусарова привела слова Дени Дидро, размышлявшего о том, почему гипсогориф, столь любезный ему в поэзии, не понравился бы ему на бумаге? Причина в том, что образ, создаваемый фантазией, — мимолетная тень, изображение же на бумаге слишком грубо и материально. С этим конфликтом экфрасиса и визуального образа сталкиваются все, кто берется за постановку текстов на сцене или на экране. Докладчица продемонстрировала это на примере реакции дизайнера фильма «Трамвай "Желание"» Люсинды Баллард на сценарий Тенниси Уильямса. В сценарии главная героиня, Бланш, одета в льняной костюм, но лен, по мнению дизайнера, слишком прост и груб для Бланш, ее нужно одеть во что-то более утонченное. Поэтому в фильме Бланш всегда в белом (хотя с белым цветом на экране очень трудно работать), причем эти белые платья сшиты из тонкого шифона. Бланш существует в мире своих фантазий и на фоне других персонажей выглядит, благодаря этим полупрозрачным платьям, как мимолетная тень. Контраст ее туалетов с костюмами других персонажей, гораздо более плотными, — это контраст мечты и реальности. На этот конфликт накладывается другой: Бланш Дюбуа, о французском происхождении которой напоминает ее фамилия, воплощает эллантность Старого Света, но в то же самое время и вырождение; ей противопоставит «молодая» американская практичность. Наконец, присутствует в фильме и классовый конфликт между американским аристократическим, плантаторским югом, откуда прибыла Бланш, и рабочими кварталами Нового Орлеана, где происходит действие фильма. Гусарова показала, как все эти конфликты и противоречия находят в фильме визуальное выражение: паутина на заднем плане не только символизирует упадок и заброшенность, но и подчеркивает сходство Бланш с бабочкой, безуспешно пытающейся вырваться на свободу. Правда, сестра Стелла видит в ней хищницу-паучиху, но фильм опровергает эту точку зрения с помощью визу-

2 Публикацию статьи, написанной на основе доклада, см.: *Gusarova K. Blanche's Clothes in Elia Kazan's A Streetcar Named Desire: From Social Guise to Critique of the Film Medium // Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture. Taylor & Francis. Vol. 24. Issue 4. 2020. P. 567–599.*

альных образов: текстура платья Бланш перекликается с паутиной, поэтому получается, что Бланш как бы завернута в паутину, иными словами, хищница превращается в жертву даже чисто зрительно. Это ощущение усиливается оттого, что занавески в сцене изнасилования Бланш сделаны из той же ткани, что и ее платье (об этом режиссер специально просил художницу фильма), а ткань эта такова, что при определенном освещении напоминает решетку. Это платье-занавеска-решетка побудило докладчицу вспомнить два параллельных сюжета: с одной стороны, по контрасту, «победительное» платье из зеленых бархатных занавесок, в котором Вивьен Ли играла героиню совсем другого фильма, Скарлетт О'Хара, а с другой, рассказ Шарлотты Гилман «Желтые обои» (1892), где в глазах героини узор на обоях превращается в решетку. Правда, в отличие от фильма «Унесенные ветром», рассказа этого Казан скорее всего не знал, поскольку о нем вспомнили только в 1970-е годы, но тем не менее сходство налицо. Рассказ «Желтые обои» вызвал при обсуждении доклада любопытную дискуссию. Инна Матюшина сказала, что в современной Англии он так популярен, что его «проходят» в школах вместо «Кентерберийских рассказов» Чосера, хотя, казалось бы, зачем девочкам-школьницам XXI века это описание послеродового психоза англичанки Викторианской эпохи? Докладчица, однако, с такой пренебрежительной трактовкой одного из первых произведений американской феминистской литературы не согласилась.

Завершила «немедиевистское» заседание *Виктория Черванёва* (РАНХиГС), выступившая с докладом «*«Очевидное — невероятное»: способы изображения мистической ситуации в достоверной прозе*»³. Цель докладчицы заключалась в том, чтобы на фольклорном материале продемонстрировать языковые способы изображения контактов с мифологическим персонажем. Речь в докладе шла об описаниях события, которое рассказчик оценивает как сверхъестественное. Материалом послужил архив Лаборатории фольклористики РГГУ, а также несколько изданий «быличек и бывальщин» и «мифологических рассказов», записанных в разных регионах России. Докладчица проанализировала 600 таких контекстов и сопоставила их с сотней контекстов волшебных сказок, где описаны зачастую те же события (например, встречи с ходячими мертвецами), но лексические средства используются совсем иные. В тех мифологических рассказах, которые докладчица назвала «достоверной прозой», лексика глаголов со значением восприятия указывает на сомнительную достоверность события: умерший муж рассказчице «виделся да казался». На недостоверность указывают не только глаголы, но и конструкции со сравнительными союзами («слышу вроде», «как будто живой приходил»), а также вводные слова («ей, наверное, кажется», «это мне, может, показалось»). «Достоверная» проза, таким образом, насыщена лексическими и синтаксическими обозначениями неуверенности, недостоверности. С другой стороны, в этой же прозе не менее употребительны маркеры достоверности («как на самом деле», «как наяву»). Напротив, сказка, где все недостоверно, так сказать, на законных основаниях, не прибегает ни к тем, ни к другим маркерам. Сказка создает особый художественный мир, где достаточно средств простой достоверности, зато «достоверная проза» активно пользуется средствами как подчеркнутой, категорической достоверности, так и достоверности проблематичной. Свои выводы докладчица подтвердила анализом частотности лексем «будто» и «вроде» в мифологических текстах в сравнении с данными частотного словаря русского языка. Первое слово употребляется в мифологических текстах в десять раз чаще, чем вообще в языке, а второе — в два с половиной. Сходные и даже более разительные результаты зафиксированы для маркеров

3 Публикацию доклада в виде одноименной статьи см.: Фольклор: структура, типология, семиотика. 2020. № 3.

достоверности: слово «наяву» употребляется в мифологических текстах в сто раз чаще, чем в общеязыковой практике. В ходе обсуждения доклада Инна Матюшина обратила внимание на то, что в исландских сагах те же рассказы о встречах с ходячим мертвецом используют самую простую лексику, не содержащую указаний ни на достоверность, ни на недостоверность описываемого события. Докладчица объяснила это временной дистанцией: саги слагались людьми древних времен, а мифологические рассказы, проанализированные в докладе, записаны во второй половине XX века, когда достоверность встречи с живым покойником сделалась более проблематичной и нуждающейся в лексическом оправдании.

Вера Мильчина

Международная научная конференция XXVII Лотмановские чтения «Текст в тексте»

(ИВГИ РГГУ, 20–21 декабря 2019)

Очередные Лотмановские чтения открыл Вадим Парсамов (НИУ ВШЭ) докладом «С кем полемизировал Новиков в статье “Историческое известие об упомянутых исторических чинах в России”?» Выступление Парсамова оказалось прекрасным началом именно для Лотмановских чтений: докладчик вступил в полемику с Лотманом, но полемику уважительную и аргументированную, доказывающую, что наследие Юрия Михайловича живо и вдохновляет сегодняшних исследователей на новые разыскания. «Историческое известие» было напечатано в 1791 году в «Древней русской вивлиофике» анонимно, но обычно автором его считается Н.И. Новиков. Внимание Парсамова привлек тот фрагмент статьи, в котором ее автор рассуждает о нежелательности и опасности немедленного освобождения крестьян от крепостной зависимости: «Оставить первобытную свободу буйной черни есть то же, что пустить буйных медведей между людьми». Лотман увидел в этих словах полемику с Жан-Жаком Руссо, однако в каком именно произведении Руссо содержится противоположная точка зрения, Лотман не уточнил. Но дело не только в этом; главное, как показал Парсамов, состоит в том, что пассаж о «свободе буйной черни» имеет цитатный характер. Он заимствован из присланного в 1768 году на конкурс Вольного экономического общества сочинения французского экономиста и журналиста Беарде де Лабея (так его именовали русские литераторы XVIII века; точнее было бы транскрибировать его фамилию как Беарде де Л’Аббеи). Если в первой части Беарде осуждал крепостное право, то во второй призывал не торопиться с его отменой до тех пор, пока крестьяне не цивилизуются и не превратятся из буйных медведей в дрессированных собак, которые бегают за хозяином без поводка. В этой же второй части, непосредственно перед пассажем о медведях и собаках, Беарде ссылается на Руссо, причем из этой цитаты явствует, что Руссо в данном вопросе был союзником Беарде: «Свобода, сказал Руссо, есть прекрасная пища, но требует хороший желудок, чтобы ее сварить, а его-то не все люди имеют». Фраза эта заимствована из «Соображений об образе правления в Польше», где применительно к польским крестьянам Руссо утверждает, что, прежде чем освобождать

тела, следует освободить души крестьян, то есть опять-таки сначала цивилизовать, а уж потом давать свободу. Таким образом, в данном случае автор «Исторического известия» не полемизировал с Руссо, а развивал его мысли, так же как развивал их Беарде. Но докладчик не остановился на этом замечании, которое само по себе уже представляет большую ценность, а пошел дальше и показал, что все та же цитата о диких медведях присутствует в «Дополнении к “Деяниям Петра”» (1789) И.И. Голикова, причем Голиков сочувственно упоминает в этом контексте «мудрого Беарде» и Руссо. Оба служат ему союзниками в полемике с Мабли, который, впрочем, тоже не призывал к немедленному освобождению крестьян, а писал, что в России все, и крестьяне, и дворяне, — рабы императоров и следует освободить их, превратив в граждан. Голиков же в споре с Мабли подменяет «весь народ» одними лишь крестьянами. Обнаружение пассажа о диких медведях в сочинении Голикова позволяет уточнить предположения об авторстве «Исторического известия»; поскольку статья довольно пространная, нет, разумеется, оснований утверждать, что вся она написана Голиковым, но очень возможно, что он был одним из соавторов Новикова. В ходе обсуждения доклада Михаил Велижев напомнил о реальном контексте вопроса об освобождении крестьян и распространении цивилизации в России: французские философы, в частности Дидро, советовали Екатерине II дать свободу крестьянам на юге России и сформировать из них третье сословие; до пугачевского бунта императрица выслушивала эти советы благосклонно, но затем по понятным причинам возобладала логика других французов — помянутых в докладе Беарде и Руссо.

Любовь Киселева (Университет Тарту) прочла доклад *«Пьеса в пьесе у Шаховского: об очередной попытке создания национального репертуара»*. В начале она шутливо сравнила себя с героем своего доклада — драматургом князем А.А. Шаховским: он на основе пустяковых водевилей создавал концепцию русского национального театра, а она на основе двух водевилей построила доклад. Однако попытка удалась у обоих: и у драматурга, и у докладчицы. Шаховской, стоявший в полемике архаистов и карамзинистов на стороне первых, ставил своей целью русификацию русского театра, однако с иностранщиной он боролся с помощью иностранных пьес, которые перелагал на русские нравы. Таким образом он одновременно и заполнял репертуар, и воспитывал зрителей. Как именно он это делал, докладчица показала на примере оперы-водевиля «Актёр на родине, или Прерванная свадьба» (пост. 1820, изд. 1822). Докладчица назвала это сочинение Шаховского «пьесой-матрешкой». Непосредственным источником его является французская «комедия-анекдот» Мерля и Бразье «Прерванная свадьба, или Путешествующий актёр» (1814), французская же пьеса в свою очередь восходит к «Плутням Скапена» Мольера и «Сутягам» Расина. Сюжет французской «Прерванной свадьбы» заключается в том, что Лазосельер (реально существовавший, хотя и не слишком известный комический актёр из театра «Варьете») мирит поссорившихся из-за наследства родственников жениха и невесты с помощью сцен из Мольера и Расина. То же самое происходит и у Шаховского, только действие его пьесы разворачивается в 1780 году в малороссийском Батурине, а главным героем сделан актёр ярославского театра Фёдора Волкова Яков Данилович Шумский, который точно так же решает «прославиться чужим умом» и примирить противные стороны с помощью «своего репертуара», а именно «Скапиновых обманов» и «Расиновых ябедников». Прodeкламировав сцены из той и другой пьесы, где судебные процессы изображены в пародийной, почти абсурдной форме (у Расина, например, судят пса, укравшего каплуна), Шумский отбивает у родителей жениха и невесты желание судиться; как он удовлетворенно замечает, ему удастся «пугнуть» собеседников Мольером и Расином. Таким образом, Шаховской показывает, как с помощью этих

французских драматургов можно исправлять русские нравы. О вреде сутяжничества Шаховской уже писал десятилетием раньше, в комедии «Ссора, или Два соседа» (1808); в ней он опять-таки использовал пьесы Мольера и Расина, а также басню Хемницера «Два соседа», но эта пьеса — напрямую о вреде «ябед». На ее фоне особенно заметно своеобразие «Актера на родине», который только кажется пьесой о гибельности сутяжничества, на самом же деле становится пьесой о национальном театре. С помощью театрального сюжета, заимствованного у французов, Шаховской дает свой ответ на вопрос, занимавший умы его современников и соотечественников: можно ли жить подражанием? Шаховской отвечает: можно, если подражать «с умом». «Перевоспитав» потенциальных сутяжников, актер Шумский восклицает: «Ай да Мольер! ай да Расин! спасибо вам: я вашим умом сделал, кажется, доброе дело! Жаль только одного, что они были не Русские. Ну да время еще не ушло; народ Русский на все боек: как понатореет над чужим и свое заведет». Более того, Шаховской напоминает, что кое-что важное русский народ уже завел — это «Недоросль» Фонвизина, в котором реальный Шумский играл Еремеевну; правда, в 1780 году, к которому приурочено действие пьесы, до постановки «Недоросля» оставалось еще два года, но этим несоответствием автор «Актера на родине» пренебрегает. Во время обсуждения у докладчицы спросили о том, зачем понадобился Шаховскому малороссийский колорит; она ответила, что малороссийские слова и выражения (в которых, кстати, Шаховской допускал немало ошибок) служили заменой простонародного языка.

Екатерина Лямина (НИУ ВШЭ) начала свой доклад «*Чужое слово и чужая речь в одном неопубликованном эгодокументе 1810 г.*» с предположения, что документ, о котором пойдет речь, понравился бы Юрию Михайловичу Лотману. Документ этот, предназначенный для публикации в очередном томе из серии *Rossica inedita*, выпускаемой с недавних пор Издательским домом ВШЭ, в самом деле чрезвычайно колоритен. Правда, автора его Лямина пока не установила, но не теряет надежды это сделать. Пока же она просто познакомила аудиторию с некоторыми фрагментами документа, хранящегося в Отделе рукописей РГБ. Транслитерировать эти 16 плотно исписанных листов ей помог студент ВШЭ Артем Исаев. Называется разбираемый текст «Моя поездка в Оренбург на именины». Автор — чиновник шестого или восьмого класса — описывает свою поездку из Уфы, официальной столицы Оренбургского края, в Оренбург, столицу реальную, где постоянно проживал генерал-губернатор князь Григорий Семенович Волконский, известный оригинал, осколок Екатерининского века в веке Александровом (именно так он и описан в тексте). Поездка, продлившаяся неделю, описана в форме подневных записок и, судя по тексту, предназначена для отправки некоему лицу, по-видимому, одному из бывших сослуживцев Волконского. Автор документа путешествует вместе с сыном 12—13 лет по имени Алиошенька, причем светские успехи этого мальчика при «дворе» Волконского любящий отец подчеркивает особенно старательно. Судя по тексту, автор достаточно образован и наблюдателен; он описывает и метаморфозу старого князя, который из чудака с бородой, «год не бритой», в «спустившихся чулках, не скрывающих голых худощавых колен», «в страшных смазных ботфортах с железными большими шпорами», по случаю бала совершенно преобразился и предстал «в кавалерском мундире с экзельбантом» и вовсе без бороды. Не менее колоритны портреты представителей разных национальностей, которых автор видел на балу у генерал-губернатора, и описания фейерверков и транспарантов — всех тех зрелищ, при виде которых автор «стоял, как электризованный». А портрет царицы бала, прелести которой «раждали самые восхитительнейшие воображения» «прелестнейшими округлостями» и «элегансом в танцах», поистине, выражаясь словами автора, «способен врезаться в душу человека чувствительного»

и навсегда запечатлеть в ней «эту злодейку рода человеческого». Традиционная барочная образность сочетается в тексте со скоплением сентиментальных штампов, но при этом автор старается точно воспроизводить реплики других лиц и явно гордится своим стилем. По-видимому, у текста имелись читатели, разделявшие высокую самооценку автора; рукопись затрепана так сильно, что очевидно: с ней познакомился не только адресат. Обсуждение доклада Ляминой началось очень спокойно, с вопроса о причинах обилия тире между словами и фразами, на который докладчица ответила, что это, безусловно, не авторская пунктуация, а характерная черта эпохи. Но это спокойствие взорвал темпераментный и дотошный слушатель Николай Викторович Перцов, который строго потребовал с докладчицы ответа: почему она, сохраняя некоторые особенности авторской орфографии и пунктуации (заметные даже в цитатах, приведенных в этом отчете), не воспроизвела старую орфографию целиком, включая яти и конечные еры, и тем самым «лишила читателя-лингвиста сведений об орфографической языковой реальности». Лямина отвечала, что она поступила так совершенно сознательно и это будет на ее совести. «Это будет на совести всей современной филологии», отличающейся «нигилистическим отношением к орфографической реальности ушедшего времени», — вскричал Перцов и отослал Лямину к своей статье, опубликованной еще десять лет назад. «Я ее читала, но не сделала ее руководством к действию», — хладнокровно парировала Лямина и объяснила свой выбор тем, что, во-первых, не считает еры и яти смысловоразличительными, а во-вторых, следует издательским принципам упомянутой выше серии «*Rossica inedita*», редакторы которой бережно относятся к передаче орфографических и пунктуационных особенностей публикуемых рукописей, но не стремятся воспроизводить все их черты без исключения. После чего обсуждение перешло к менее взрывоопасным сюжетам, а именно к сходству князя Волконского со старым князем Болконским из «Войны и мира»; речь, разумеется, не идет о том, что Толстой был знаком с документом, разобранным в докладе, но предания о князе-чудаке вполне могли быть ему известны, тем более что именно во время работы над «Войной и миром» он ездил на кумыс в Оренбург.

Татьяна Степанищева (Университет Тарту) сделала предметом своего доклада «Жуковский в переводе Жуковского: к интерпретации „Подробного отчета о луне“» одно из самых объемных стихотворений из «павловских» стихов поэта, написанных им в 1819—1820 годах во время пребывания при дворе вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Стихотворение написано «по заказу» — в ответ на просьбу императрицы изобразить павловскую луну. Однако из 381 стиха 240 посвящены вовсе не этой луне, а тем, которые фигурировали в других сочинениях Жуковского, а именно в балладах «Людмила», «Светлана», «Адельстан», «Варвик», «Вадим» и в стихотворениях «Певец во стане русских воинов», «Сельское кладбище», «Послание к гр. С.А. Самойловой», «Невыразимое». Жуковский объясняет, что все эти луны не могут сравниться с павловской, однако пишет о них гораздо более подробно. Предлагая императрице каталог собственных «лунных» стихов, Жуковский составляет целую мозаику автоцитат, которые переводит на другой ритмический язык и таким образом не только выполняет высочайший заказ, но и производит ревизию собственного творчества в целом. Докладчица сравнила несколько прежних лунных эпизодов с тем, во что они превратились в «Подробном отчете», и показала, как Жуковский убирает из текста фабульные элементы и оставляет только прекрасные пейзажи, а соединяет эти автоцитаты, а точнее, автопереводы ироническими связками. В автопереводах Жуковский, нарочно дразня критиков, порой доводит свою поэтику едва ли не до абсурда, однако тем самым он стремится легитимировать себя как сочинителя баллад (стихотворений в «не-

серьезном» жанре), подтвердить, что он не изменился и хранит верность своему прежнему курсу. То есть происходит именно то, что проницательно описал П.А. Вяземский в письме к А.И. Тургеневу от августа 1819 года, характеризуя «чародейство» Жуковского: «...он говорит помазанным слушателям: “Хорошо, я буду говорить вам, но по-своему”, и эти помазанные его слушают». В ходе обсуждения Любовь Киселева и Андрей Немзер дружно поддерживали выводы докладчицы, а Екатерина Лямина задала вопрос о причинах пристрастия императрицы Марии Федоровны к луне. Ответ на него нашелся у Екатерины Дмитриевой, предположившей, что пристрастие это восходит к пейзажам немецкого живописца Каспара Давида Фридриха и вообще к особенностям немецкого сознания; кстати, прибавила она, немцам не нужно было специально доказывать, что баллады — высокий жанр, они и без того в этом не сомневались.

Михаил Велижев (НИУ ВШЭ) назвал свой доклад «Завещание Гоголя в “Выбранных местах из переписки с друзьями”»: текст в тексте». Мне уже приходилось отмечать, что на Лотмановских и Гаспаровских чтениях в ИВГИ складываются своеобразные внутренние мини-циклы: докладчики продолжают развивать темы, затронутые на предыдущих конференциях. Так и Велижев продолжил анализ гоголевских «Выбранных мест», начатый два года назад на XXV Лотмановских чтениях¹. На сей раз предметом его анализа стал чрезвычайно странный текст, при первой публикации приведший в замешательство и сторонников, и противников Гоголя, — глава «Завещание», открывающая «Выбранные места» (она следует сразу за предисловием). На первый взгляд слово «завещание» в гоголевском тексте употреблено не в переносном, а во вполне прямом смысле: Гоголь не просто использует форму завещания в литературных целях, но, например, дает указания о том, как следует распорядиться после смерти его телом. Более того, в завещании имелся шестой пункт, опущенный в публикации; в нем Гоголь дает распоряжения относительно своего недвижимого имущества и доходов от издания своих сочинений. Судя по тому, что Гоголь отправил текст этого шестого пункта матери, относился он к нему вполне серьезно. Впрочем, Велижев показал, что в юридическом отношении завещание Гоголя, несмотря на внешнее сходство с аналогичными настоящими документами, не более чем фикция. Духовные завещания делились на нотариальные и домашние; завещание Гоголя, по всей вероятности, следует отнести ко второму типу. Так вот, реальное домашнее завещание не оглашалось до смерти завещателя, хранилось в присутственном месте и заверялось подписями свидетелей. Гоголевское завещание ни одному из этих требований не отвечало. Зато, как продемонстрировал докладчик, оно было сходно по тематике с другими жанрами — религиозным («завещания духовных пастырей») и светским («политические завещания», известные, например, по завещанию кардинала Ришелье). Правда, ни те, ни другие не публиковались при жизни завещателей: в этом отношении Гоголь не похож ни на кого. Но все-таки содержательное сходство позволяет прийти к выводу, что завещание Гоголя — литературное сочинение, намеренно приближенное автором к реальным завещаниям, религиозным и светским. Цель же Гоголя при составлении завещания была та же, что и при сочинении всех «Выбранных мест», — преобразование читателей с помощью слова, превращение текста в своеобразный перформативный жест. Однако цель эта, во всяком случае применительно к «Завещанию», не была понята, и при переиздании Гоголь собирался его из книги исключить. В ходе обсуждения были предложены разные описания жизнестроительной стратегии Гоголя: настоящий благотворитель, намеренный кормить голодных студентов на деньги от продажи очередной редакции «Ревиз-

1 См.: Новое литературное обозрение. 2018. № 153. С. 414—415.

зора» (Татьяна Кузовкина), и создатель жесткого пиар-плана (Андрей Немзер), заговариватель собственной смерти с помощью завещания (Олег Лекманов) и человек, объявляющий о своих огромных претензиях, но при первой неудаче сразу от них отказывающийся (Аркабий Блюмбаум). Возражая тем, кто полагал, что Гоголь всерьез предчувствовал свою смерть, Андрей Немзер произнес чеканную фразу, которая кажется мне началом неизвестного рассказа Тынянова: «Он собирался жить и хотел денег».

Майя Кучерская (НИУ ВШЭ) в начале своего доклада «Очерки лесковской энтомологии: еще раз о претекстах *«Левши»*» напомнила о многочисленных источниках лесковской повести, обнаруженных ее предшественниками². Здесь и реальные истории, и фольклорные легенды об атамане Платове, и прибаутки о туляках, подковавших блоху, и газетные фельетоны, и, наконец, агитационные стихи времен Крымской войны (последний источник установила сама докладчица). Однако, заметила Кучерская, все равно остается неясным, отчего Лесков, увлеченный в начале 1880-х годов совсем другими предметами, вспомнил цеховую легенду о тульском мастере и изложил ее таким языком. Кучерская решила обратиться к политическому контексту, в котором Лесков принялся за сочинение *«Левши»*. Повесть была сочинена в мае 1881 года, а за два месяца до этого, 1 марта, народовольцы убили императора Александра II, причем по воле случая Лесков в этот день гулял с сыном неподалеку от того места, где совершилось царевбийство, и видел страшные последствия покушения сразу после того, как увезли убитых и раненых. Лесков к покойному императору относился скорее положительно, однако, согласно воспоминаниям сына, испытывал не столько скорбь, сколько тревогу по поводу возможного «поправения» курса после смены правителя. Заказанный ему С.Н. Шубинским для «Исторического вестника» очерк о царевбийстве Лесков написать не смог, но почти сразу после этого принялся за сочинение *«Левши»*, в котором, таким образом, по предположению докладчицы, следует видеть попытку объяснить происходящее в России не прямой публицистикой, а притчей. Другим «претекстом» *«Левши»* Кучерская предложила считать сочиненную Мусоргским на слова Струговщикова в 1879 году и с успехом исполнявшуюся в апреле-мае 1880 года в Петербурге песню Мефистофеля о блохе, в которой речь идет о том, как король возвысил ничтожество. По мнению Кучерской, пара «правитель и блоха» могла перейти в повесть Лескова именно из этой песни; дополнительным аргументом служит то, что песню поет дьявол-Мефистофель, а фигуру Левши у Лескова сопровождают дьявольские обертоны (он косой, леворукий и не боится «черта из пучины»). Впрочем, добавила Кучерская в конце доклада, блоха с фокусами могла прыгнуть в текст Лескова и еще из одного источника — сатирических очерков Чарльза Дикенса «Мадфогские записки», опубликованных в «Отечественных записках» в 1880 году, где образы блох и блошиного цирка занимают большое место. Как бы там ни было, из чужих притч Лесков творит свою — притчу о причинах неудач России в Крымской войне; русскому царю, уверяет Лесков, следует перейти от таких ничтожных предметов, как подкование блохи, к предметам серьезным. К сожалению, обсуждение показало, что докладчица не убедила слушателей в справедливости своих тезисов. Возражения были высказаны следующие: 1 марта убили именно того царя, который понял, почему Россия проиграла Крымскую войну, а песенка о блохе была известна задолго до Мусоргского, поскольку сочинена Гёте для «Фауста» и еще прежде была положена на музыку Бетховеном

2 В конце 2020 года Майя Кучерская выпустила целую книгу, посвященную Лескову; это его биография в серии издательства «Молодая гвардия» «Жизнь замечательных людей».

и Берлиозом (Немзер); в докладе ничего не сказано о роли в «Левше» императора Николая I, а она очень важна (Л. Киселева); непонятно, зачем в 1881 году было вспоминать Крымскую войну, если с тех пор Россия успела принять участие в другой войне — Русско-турецкой 1877—1878 годов (А. Блюмбаум). Кучерская, однако, настаивала на том, что Крымская война была для Лескова мучительным фактом его биографии: во время службы в Киевской казенной палате он отправлял солдат — пушечное мясо — на фронт и всегда об этом помнил.

Раиса Кирсанова (Институт искусствознания) начала доклад «*Драдедамовый платок в русской литературе после Ф.М. Достоевского*» с цитаты из двухтомной «Художественной энциклопедии», выпущенной в 1886 году в Петербурге Федором Ильичем Булгаковым. Драдедам здесь описывается как «шерстяная материя, сходная с сукном, но менее его прочная и дешевле». Впрочем, в словарях драдедам появился еще в середине века, и все определения подчеркивали его дешевизну, но одновременно и непрочность; они описывали драдедам как ткань «худой доброты», не подлежащую поновлению. Если толстое прочное сукно можно поновить, вытаскивая наружу ворсовую нить, то поизносившийся драдедам поправить уже нельзя. Современные люди помнят драдедам преимущественно по знаменитому зеленому драдедамовому платку Сони Мармеладовой, но и после Достоевского драдедам в литературе всегда описывается не просто как ткань, а как социальный знак, символ бедности. Именно поэтому Кирсанова склонна не доверять фрагменту из воспоминаний А.О. Смирновой-Россет, где та утверждает, что воспитанницы Екатерининского института в холод надевали драдедамовые платки: сама Смирнова училась в классе не для бедных, и там такие платки вряд ли были в употреблении; скорее в этом упоминании можно усмотреть бессознательное заимствование из «Преступления и наказания». По следам Достоевского драдедам часто именуют зеленым, однако, заметила Кирсанова, он вовсе не обязательно всегда был таковым (не говоря уже о том, что у зеленого цвета масса оттенков). Да и вообще, прибавила докладчица, Достоевский не очень хорошо разбирался в цветах, он, например, как вспоминает его жена Анна Григорьевна, посоветовал ей сшить себе платье цвета массака, между тем оказалось, что бархатом этого цвета (густо-лиловым) в Москве прежде обивали гробы. Отвечая на вопросы, Кирсанова подтвердила, что в качестве символа бедности драдедам фигурирует только в России; во Франции *drap des dames*, то есть дословно «дамское сукно» — просто тонкое сукно, вовсе не обязательно дешевое и второсортное, российский же климат требовал плотных, тяжелых сукон, а «дамское сукно» сделалось достоянием бедняков.

Мария Ахметова (РАНХиГС) прочла написанный совместно с *Ольгой Беловой* (Институт славяноведения РАН) доклад «*Между литературой, этнографией и лексикографией: об одном фрагменте из “Русских простонародных праздников...” И.М. Снегирёва (1839)*»³. Во фрагменте, упомянутом в названии, описывается осенний поминальный день в Литве и Белоруссии: в этот день душам предков выставляют угощение, а затем выпроваживают их назад в мир иной. Снегирев ссылается на свидетельство историка и фольклориста А.О. Мухлинского, который в 1830 году опубликовал в «Вестнике Европы» статью «Праздники, забавы, предрассудки и суеверные обряды простого народа в Новогрудском повете, Литовско-Гродненской губернии». Однако докладчицам удалось обнаружить, что источником Снегиреву послужил не только этот этнографический очерк, но также и художественное произведение, а именно вторая часть драматической поэмы Адама Мицкевича

3 Публикацию доклада в виде статьи см.: Ахметова М.В., Белова О.В. Как литература становится этнографией: судьба одной цитаты // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2019. Т. 2. № 4. С. 84—106.

«Дзяды» (1823) и преамбула к ней. Снегирев использует драму как этнографическое свидетельство, хотя поэтическая картина Мицкевича во многом отклоняется от традиционных описаний: например, обычно обряд совершается дома, но у Мицкевича дело происходит на кладбище; обычно обрядом руководит хозяин дома, у Мицкевича же эта роль отдана «вещуну, чародею, кудеснику»; в обряде живые готовят угощение для душ предков, а у Мицкевича — для неупокоенных душ из чистилища и именно их затем выпроваживают на тот свет. Снегирев Мицкевича (с которым он, кстати, вполне мог познакомиться лично в 1825—1828 годах в Москве, где они бывали в одних и тех же литературных кружках) не упоминает, а между тем в своем описании почти дословно его повторяет. В частности, именно у Мицкевича Снегирев почерпнул возглас, которым прогоняют души покойников: «Акышь!» (в «Дзядях» этот рефрен звучит восемь раз). Таким образом, можно считать, что для конструирования славянской мифологии Снегирев использовал не только словари славянских языков конца XVI — начала XIX века, но и поэму Мицкевича. К Мухлинскому и Мицкевичу восходит также именование распорядителя обряда не только кудесником, но и гусяром или «козляром», объясняющееся тем, что праздник в честь усопших предков назывался в Литве и Белоруссии также «пиром козла». Тема козла, естественно, не оставила аудиторию равнодушной. Андрей Топорков очень кстати напомнил о споре между В.М. Мокиенко и В.Н. Топоровым о генезисе выражения «забивать козла» применительно к игре в домино. Топоров связывал его напрямую с древним жертвоприношением — закланием козла, которое якобы совершали московские пожарные, затем перенесшие эту фразеологию на свое любимое развлечение — игру в домино. Со своей стороны, Мокиенко не считал нужным прибегать к столь сложной конструкции и объяснял дело проще: в русских народных говорах слово «козел» часто используется в значении «игральная кость, бабки», а отсюда недалеко и до домино.

Сергей Серебряный (ИБГИ РГГУ) в докладе «Цитаты из Маркса в иноязычных текстах XX века» рассмотрел три случая, в которых Маркс предстает в странном и «остраненном виде». Первый случай — это лозунг «Спасение утопающих — дело рук самих утопающих» в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев». Когда докладчик в 12—13 лет впервые читал роман, он, разумеется, не подозревал, что соавторы перефразировали в этом лозунге тезис Маркса о том, что освобождение пролетариата — дело рук самого пролетариата, а когда он с этим Марксовым тезисом познакомился, то воспринял его как пародию на Ильфа и Петрова, тогда как в реальности, разумеется, Ильф и Петров пародировали Маркса. Сейчас источник фразы о спасении утопающих указан во всех комментариях к роману, однако докладчик подметил в ее использовании не вполне очевидный нюанс: делом самого пролетариата освобождение пролетариата было только для Маркса; Ленин и Сталин подходили к проблеме уже иначе и считали, что освобождением должна управлять некая руководящая сила. Таким образом, васюковский лозунг может истолковываться как насмешка над архаическим, устаревшим марксизмом; недаром Бухарин назвал этот лозунг «удачной сатирой». Второй случай относится к середине 1970-х, когда ради заработка докладчик взялся переводить роман современного бенгальского писателя-коммуниста Шухбаша Мукерджи «Голодовка». В этом автобиографическом романе Мукерджи описывает, как, сидя в тюрьме в одиночной камере, читал «Капитал» (тем самым он, между прочим, отклонялся от «генеральной линии партии», так как коммунистическое начальство считало, что книгу Маркса нужно читать только коллективно, в кружках). Один фрагмент из Маркса (начало пятой главы первого тома, где сравниваются труд паука, пчелы и человека) особенно понравился бенгальцу, но его не удовлетворил перевод на бенгальский, выполненный в московском издательстве, и в романе он процитировал

его в своем собственном переводе. Серебряный решил, что в таком случае и он должен перевести этот фрагмент с бенгальского на русский самостоятельно. Однако в издательстве, выпускавшем роман, переводчику очень быстро объяснили, что Маркс — не повод для экспериментов и что цитировать его нужно только по «официальному» переводу, выпущенному Политиздатом. Наконец, третий случай произошел в 1967 году, когда индолог Серебряный оказался на преддипломной практике в городе Бенарес. Студента, приехавшего из советской Москвы, поразили своим богатством бенаресские книжные магазины; одним из его ценных приобретений стала «История западной философии» Бертрана Рассела, которая к этому времени была выпущена в русском переводе, но с грифом «Для научных библиотек» и — об этом докладчика предупредил еще в Москве университетский преподаватель диамата — с изъятием главы о Марксе. Серебряный, естественно, первым делом обратился к этой «пропущенной главе» и... не узнал в английском переводе Рассела цитату из «Тезисов о Фейербахе», а именно второй тезис. Серебряный прочел участникам конференции этот пассаж в трех вариантах: по-английски, в собственном переводе с английского и в русском переводе. Тут-то и стало понятно, почему узнать Маркса в Расселовом переводе было трудно: насколько английский текст гладок, изящен и практически не отличается от стиля самого Рассела, настолько текст русский громоздок и по-немецки — или по-философски? — тяжеловесен.

Татьяна Кузовкина (Таллиннский университет) прочла написанный совместно с Еленой Позосян (Университет Альберта, Канада) доклад *«Автобиографический фрагмент в позднем творчестве Ю.М. Лотмана»*. Под поздним творчеством докладчицы подразумевают все написанное с мая 1989 года, когда Лотман перенес инсульт, по последние недели жизни (напомню, что Юрий Михайлович скончался 28 октября 1993 года). Специфика этого периода состояла в том, что после инсульта Лотману стало трудно читать и писать, и все свои новые тексты он теперь диктовал, а затем редактировал со слуха. В роли записывавших мысли Лотмана выступали сначала его жена Зара Григорьевна Минц, а затем, после ее смерти в октябре 1990 года, ученицы, в том числе обе докладчицы, а также Влада Гехтман и Любовь Киселева (о которой докладчица сказала, что она, в отличие от остальных, со свойственной ей аккуратностью всегда датировала записи). Лотман оценивал свое состояние с не покидавшей его иронией: «Я пытаюсь работать, хотя ясно сознаю утраты, которые после последнего инсульта понесли мои мозги (но, как говорил Жуковский: “Не говори с тоской их нет, но с благодарностью были!”)», — писал он в декабре 1992 года Б.Ф. Егорову; чуть позже для продиктованных им записей он придумал название «Из архива сумасшедшего семиотика», а однажды, выслушав адресованное ему письмо некоего безумного «теоретика жизни», спросил Кузовкину о своем собственном только что продиктованном фрагменте: «Ну что, тоже бред сумасшедшего?» Работать было тяжело, но тем не менее Лотман хотел сохранить внутреннюю личность до тех пор, пока жива личность биологическая, и не прекращал работу почти до самой смерти. За две недели до своего ухода, 7 октября 1993 года, в последний рабочий день, он распределил все надиктованное в последнее время по разделам: 1) теоретические статьи; 2) историко-культурные статьи, в том числе продиктованная летом 1993 года статья «Реализм Гоголя»; 3) портреты; 4) листки из черновика. Выступление Кузовкиной органично сочетало мемуарную составляющую с аналитической. Докладчица, например, рассказала о том, как Лотман иногда не мог вспомнить название стихотворения, но помнил его ритм, и по этому «та-та-та» приходилось определять нужный текст. Кузовкина обрисовала важные темы этого периода: смерть; Лев Толстой и старость; мандельштамовский «Ламарк» и страдание материи; пустота как фундаментальная про-

блема, как то, что невозможно описать привычным научным языком; развитие идей бельгийского физика Ильи Пригожина (произведших на Лотмана огромное впечатление) о роли случайности в природе и том, что даже перед естественными системами встает выбор. Но, безусловно, особое место в позднем творчестве Лотмана занимает память — и как «орудие производства», и как объект размышлений. Наконец, сквозной мотив фрагментов, продиктованных Лотманом, — это преодоление обстоятельств. Многие автобиографические фрагменты Лотмана еще ждут публикации, а из опубликованного особенно важен текст, который Юрий Михайлович в декабре 1992 года начал диктовать Елене Погосян и который известен под названием «Не-мемуары». Текст этот вырос из цикла устных рассказов, которые, как заметила Кузовкина, довольно сильно различались в зависимости от аудитории: мужской, с которой мемуарист был более смел в выражениях, или женской. В ходе обсуждения доклада Любовь Киселева привела поразительный факт из собственной недавней педагогической практики: в Тартуском университете лотмановские «Беседы о русской культуре» входят в обязательную программу; так вот, в нынешнем году среди первокурсников наибольшей популярностью пользовалась статья «Смерть как проблема сюжета». А Олег Лекманов вспомнил, как Лотман с обычной своей самоиронией сбивал с толку школьников, которые ссылались на его собственные работы: «У вас же написано...» — «Ну, мало ли что у меня написано!».

Александр Иваницкий (ИВГИ РГГУ) назвал свой доклад «*Сколько текстов в "Житейских воззрениях кота Мурра"? (является ли итоговый роман Э.Т.А. Гофмана "предпостмодернистским"?)*». Иваницкий начал доклад с короткого рассказа о сложном строении гофмановского романа, в котором, как известно, смешаны два на первый взгляд никак не связанных текста: записки ученого кота Мурра и жизнеописание капельмейстера Иоганнеса Крейсlera и его друга маэстро Абрагама. Авторский голос в «Житейских воззрениях кота Мурра» формально отсутствует: повествование ведет либо Мурр, либо анонимный биограф Крейсlera. Традиционно считается, что две линии романа полностью противоположны и что филистер Мурр противостоит романтику Крейслеру. Иваницкий оспорил этот тезис; на вопрос о том, являются ли «Житейские воззрения» единым повествовательным полем, он ответил положительно, а Мурра в большей мере «реабилитировал». Рассмотрев другие произведения Гофмана, где действующими лицами являются животные (прежде всего «Сведения об одном образованном человеке», где выведен очеловечившийся обезьяний самец Мило, бездушный подражатель), Иваницкий показал, чем Мурр отличается от этих зверей. В творчестве Гофмана большую роль играет так называемый «злой принцип», проявляющийся, в частности, в механическом, подражательном «просвещении» — плоде изгнания из мира волшебного начала. Такой зверь, как Мило, является воплощением «злого принципа» и несет в себе угрозу. Совсем иная роль у Мурра; в нем Гофман, равно как и в Крейслере, и в Абрагаме, одновременно и изображает, и пародирует самого себя и тем самым в движении к Мурру преодолевает собственное влечение к «злому принципу». Иваницкий закончил доклад эффектным антонимическим построением: из деконструкции персонажей (в частности, иллюзиониста Абрагама) вырастает у Гофмана конструирование собственной души; автор открыто прячется за героями, а крутящим моментом в этой комбинации служит кот. Что же касается анонсированного в названии доклада «предпостмодернизма», то до него речь не дошла, но как можно предположить по аннотации, фрагментирование биографии Крейсlera (без начала и конца) — это именно тот элемент, который роднит гофмановский роман с постмодернистскими повествовательными стратегиями.

Вера Мильчина (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС) выступила с докладом «*Изображение и слово: "кто кого сборет?" (о книге Гранвиля «Иной мир», 1844)*». Книга

«Иной мир» — своего рода бенефис художника. На ее титульном листе фигурируют только имя рисовальщика Гранвиля и издателя Фурнье; что же касается текста, то фамилию его автора, написанную мелкими буквами, можно с трудом разглядеть только на последней иллюстрации книги, сам же этот автор, Таксиль Делор, был так мало известен, что некоторые читатели считали его выдумкой Гранвиля. Книгу открывает предисловие — спор Карандаша и Пера (поскольку по-французски перо, *la plume*, женского рода, в русском переводе эту героиню приходится именовать Перышкиной). Карандаш, то есть художник, желает освободиться от диктата Пера, то есть литератора, и сам определять и содержание, и форму книги. Действительно, в «Ином мире» очень много иллюстраций, и многие из них порождены исключительно фантазией Гранвиля. Но в самом ли деле изображению удалось одержать победу над словом? Докладчица поставила своей целью доказать, что победа эта мнимая. Сюжет книги — путевые записки трех плутов, которые, поиздержавшись, решили сделаться «необогам» (насмешка над религиозными исканиями первой половины XIX века), поделить между собой миры земной, воздушный и подводный, описать увиденное, а затем продать свои записки какому-нибудь «эксцентрическому издателю». Книга, начинающаяся как плутовской роман, очень быстро превращается в «обозрение» — ряд картин, в основе которых лежат жанры сугубо словесные: афиша, газета, каталог картин, печатная памятка о зверях в зоосаде, проект закона, программа цирка и т.д. Литографии же лишь иллюстрируют эти тексты. Более того, в основе некоторых иллюстраций лежит игра слов, без понимания которой оценить изображение решительно невозможно. Например, одна из глав изображает попытку переворота в растительном царстве: революционер-чертополох призывает растения восстать против человека. На картинке он изображен рядом с целой группой огурцов-корнишонов. Из текста явствует, что чертополох призывает их: «Корнишоны, мало того, что человек обрекает вас на пожизненное заключение в банках, он еще и клеветает на вашу сообразительность». Вся соль шуток заключается здесь в том, что по-французски слово *cornichon* имело во времена Гранвиля значение «дурак, простофиля», и именно этот второй смысл и является клеветой на сообразительность корнишонов (мы бы по-русски сказали «лопухов»). В докладе был проанализирован еще ряд иллюстраций, природа которых оказывается не столько визуальной, сколько вербальной — основанной на метафорах или метонимиях. И даже кончается история трех плутов картинкой с преобладанием словесной стихии — *надписью* на их могиле. Таким образом, по мнению докладчицы, полностью эмансипироваться от власти Пера Карандашу не удалось.

Сергей Зенкин (РГГУ, Москва / НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) назвал свой доклад «Как украсть образ? Структура одного мотива в литературе и кино»⁴. Докладчик продолжил целый ряд своих устных и печатных выступлений, анализирующих интрадиетические образы, то есть образы, не просто упоминающиеся в художественных текстах, но выступающие в роли действующих лиц. На сей раз предметом его рассмотрения стал сюжет о похищении визуальных изображений. Произведений с подобными сюжетами было немало уже в XIX веке (Зенкин назвал, в частности, «Портрет» Гоголя, бальзаковского «Кузена Понса» и лесковского «Запечатленного ангела»), в двадцатом же веке их число значительно выросло, в основном за счет кинематографа, где разнообразные похищения картин и статуй стали одним из излюбленных мотивов. В романах и фильмах на эту тему происходит одновременно и сакрализация художественного образа (главный актант — похищенный шедевр — окружен безмерным почтением), и его профанация (когда на

4 Публикацию доклада в виде статьи см.: Зенкин С.Н. Как украсть образ: поэтика одного сюжета в литературе и кино // Шаги/Steps. 2020. Т. 6. № 4. С. 194—215.

первое место выходит не качество произведения, а его стоимость). Возможна и другая форма профанации — когда обнаруживается неподлинность похищенного произведения. Образу в кино грозят разные опасности. Докладчик привел ряд схожих эпизодов из разных кинофильмов, в которых похищенные и/или возвращенные шедевры предстают невидимыми для зрителя, скрытыми упаковкой или защитными шторами музея. В перцептивной структуре сюжета такие оболочки превращают образ в знак образа. Но образу в сюжетной структуре может грозить и другая опасность — сериализация, плод серийного принципа воспроизведения современных произведений искусства. Этот принцип остроумно обыгран в кинофильме 1999 года «Афера Томаса Крауна», где в определенный момент заглавного героя окружает и подменяет команда двойников, которые походят не только на него, но и — со спины — на человека в котелке с картины Рене Магритта «Сын человеческий». В конце доклада Зенкин остановился на тех переменах, которые произошли с мотивом похищенного изображения в последнее десятилетие, когда на смену сверхценности тяжелых оригиналов пришла культура легких электронных копий — ироническая утопия никому не принадлежащего образа. Обсуждение доклада во многом, как и предсказывал докладчик, свелось к расширению списка кинофильмов о похищении образов; были названы самые разные ленты, от старого советского «Достояния республики» до новейшего американского «Щегла». Но были и возражения по существу; они касались в основном тезиса о том, что копии вытесняют оригинал и потому в последнее десятилетие фильмов о похищении образов стало меньше. Аркадий Блюмбаум оспорил первый тезис, напомнив, что само бытование копий невозможно без постоянного обращения к оригиналу, а Андрей Топорков возразил против второго, напомнив, в частности, о картине Гая Ричи «Рок-н-рольщик» (2008); в результате Зенкин уточнил, что речь должна идти не об исчезновении, а рутинизации.

Наконец, Александр Жолковский (Университет Южной Калифорнии) высказал предположение, что во всех рассмотренных сюжетах доминирует тема похищения, образ же второстепенен, с чем Зенкин согласился не вполне и ответил, что образ хорошо сопротивляется как попыткам его похитить, так и попыткам оттеснить его на второй план. После этого пришел черед Жолковского выступить с собственным докладом под названием «Об «авторском» голосе и поведении персонажей»⁵. Предметом рассмотрения докладчика стал феномен «вторичного авторства», то есть такие ситуации, где персонажи литературных произведений, не являющиеся профессиональными литераторами, выступают тем не менее в роли сочинителей своей собственной и/или чужой судьбы. «Вторичному авторству» сопутствует и «вторичное читательство»: у героев-авторов всегда имеются свои слушатели, зрители или читатели, которые внимают их жизнетворческим сценариям. Жолковский продемонстрировал целый ряд примеров, иллюстрирующих этот тезис, от самых простых (в карамзинской «Бедной Лизе» Эраст «слушает с непритворным удовольствием» рассказы Лизиной матери о покойном муже) до более сложных (в лермонтовской «Тамани» каждый из двух главных героев действует в рамках собственного «скрипта»: Печорин видит в «ундине» экзотическую красавицу, а она в Печорине — представителя власти). Ситуации, когда персонажи выступают в роли актеров и режиссеров мини-спектаклей, разворачивающихся не на театральной сцене, а в жизни, обнаруживаются во множестве: «Тартюф» и «Мещанин во дворянстве» Мольера, «Ревизор» Гоголя, «Кроткая» Достоевского, «Человек на часах» Лескова, «Гюи де Мопассан» Бабеля, «Визитные карточки» Бунина

5 Публикацию доклада в виде статьи см.: Жолковский А.К. «Текст в тексте»: авторы и читатели среди персонажей // Звезда. 2020. № 1. С. 259—275.

(которым Жолковский раньше посвятил отдельную статью⁶), «Двадцать шесть и одна» Горького, «Сандро из Чегема» Искандера. Во всех этих несхожих произведениях персонажи играют роли, режиссируют «спектакли», исполняют функции литераторов, редакторов, переводчиков. Особенно ярко авторское и актерское поведение персонажей проявляется в детективных романах и кинофильмах: преступник выступает в роли автора, режиссера и художника сцены задуманного им преступления, а детектив пытается этот сценарий «прочесть» (так, например, Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании» старается «прочесть» поступки Раскольникова, а для этого читает уже в прямом смысле, без кавычек, опубликованную им статью). Частный случай авторской и читательской деятельности персонажей — топос чудесного понимания мыслей партнера, когда мысли эти предугадываются заранее («а на это господин Дракон велел сказать» в «Драконе» Шварца). Завершился доклад анализом рассказа американского писателя Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей», где вторичное авторство не концентрируется, как обычно, во вставных эпизодах и разделение на первичного и вторичного рассказчика снято. Сюжет преобразует фабулу, и замышляемые протагонистом «сценарии» вплетаются в «реальное» течение событий рассказа. Вывод, к которому пришел докладчик, звучал следующим образом: во всех рассмотренных ситуациях формат творческой коммуникации дублируется внутри текста, благодаря чему акцент переносится с жизни на творчество, — творчество персонажей, выступающих в ролях авторов, режиссеров, актеров. Доклад Жолковского вызвал оживленное обсуждение. Сергей Зенкин прокомментировал термины «авторы, режиссеры, актеры» применительно к литературным персонажам; он высказал предположение, что здесь мы имеем дело скорее с метафорами, чем с реальным авторством или актерством; кроме того, он напомнил предложенное Леонидом Пинским в книге о Шекспире (1971) разделение актеров на сознательных и бессознательных; наконец, Зенкин предложил Жолковскому обратиться за «категориальными подпорками» к интеракционистской социологии, которая рассматривает функционирование сходных сценариев-скриптов не в литературе, а в жизни. Жолковский, впрочем, с этим смешением литературы и жизни не согласился: литература имеет свои интересы, она — вторичная моделирующая система и настроена на литературные игры. Отверг он и упрек своего многолетнего друга-оппонента Николая Перцова в том, что в докладе не хватало типологии и приведенные примеры не были расклассифицированы по разрядам.

Аркадий Блюмбаум (ЕУСПб) в докладе *«Материал, деформация и европейское искусствознание: из комментария к “Восковой персоне” Юрия Тынянова»*⁷ продолжил исследование этой повести, начатое в монографии 2002 года «Конструкция мнимости: К поэтике “Восковой персоны” Юрия Тынянова». Предмет доклада был избран намеренно миниатюрный — несколько предложений из тыняновского текста. Растрелли стремится убедить Меньшикова в пользе изготовления восковых портретов: «И наконец, оказалось еще следующее: лет двести назад нашли в итальянской земле девушку, девушка была как живая, и все было как живое и сверху и сзади. То была, одни говорили, статуя работы известного мастера Рафаила, а другие говорили, что Андрея Верокия или Орсиния. И тут Растреллий захохотал, как смеется растущее дитя: его глаза скрылись, нос сморщился, и он крикнул, торопясь: “Но то была Юлия, дочь известного Цицерона, живая, то есть не

6 См.: Жолковский А.К. Место «Визитных карточек» в эротической картотеке Бунина // Новое литературное обозрение. 2018. № 150. С. 164—185.

7 Публикацию доклада в виде одноименной статьи см.: Шаги/Steps. 2020. Т. 6. № 3. С. 184—198.

живая, но сама природа сделала со временем ее тем веществом». — И Растреллий захлебнулся. «И то вещество — воск». Здесь задан чрезвычайно важный для тыняновский повести мотив неразличения живого и мертвого, оригинала и изображения, однако в рассказе присутствует явный абсурд: природа превратила тело девушки в воск. По-видимому, абсурдная эта мотивировка призвана расподобить текст с реальностью, или, выражаясь терминами из теоретических работ Тынянова, произвести почти насильственную деформацию материала с помощью придуманной автором семантической конструкции. Между тем описанный в повести диалог основывается на вполне реальном и очень знаменитом эпизоде из истории ренессансной археологии — находке в 1485 году трупа молодой римлянки, поразившего современников своей удивительной сохранностью. Об этой находке рассказано, в частности, в книге Якоба Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения», а также в романе Мережковского «Воскресшие боги, или Леонардо да Винчи». Книги эти наверняка были известны Тынянову, причем если Буркхардт просто указывает на поразительную сохранность тела («как будто только что умерла»), то у Мережковского появляется важный для Тынянова мотив превращения мертвого в живое («казалось, что она дышит»); присутствует у Мережковского и другая важная для рассматриваемого сюжета деталь, отсутствующая у Буркхардта: тело девушки, пишет он, было покрыто воском. Казалось бы, достаточно указания на эти два несомненных источника. Однако, сказал Блюмбаум, в свидетельствах современников ничего не говорится о том, что «некоторые» считали тело восковой статуей, изваянной знаменитыми мастерами, а потому имеет смысл продолжить поиск источников. Поиск этот привел докладчика к опубликованной в 1883 году статье венского историка искусства Генриха Тоде. В своей статье Тоде высказал предположение, что два изображения: рисунок женской головы из венской Альбертины (приписывавшийся Рафаэлю) и восковой портрет из лилльского Музея изящных искусств (который также приписывали Рафаэлю, а кроме того, связывали с именами Андреа Верроккьо и Орсино Бенинтенди), — были сделаны не с чего иного, как с найденного в 1485 году тела римлянки. По предположению Блюмбаума, именно из статьи Тоде Тынянов заимствовал идею неразличения оригинала и его воскового изображения, на которой строится повесть. Восковая статуя встраивается таким образом в тот ряд разных фигур мнимости, который занимает такое большое место в творчестве Тынянова: если в «Поручике Киже» мнимость рождается из ошибки писца, то в «Восковой персоне» причиной мнимости становится излишнее правдоподобие. В ходе обсуждения докладчику было предложено несколько параллельных или близких к рассматриваемой ситуации литературных сюжетов. Андрей Топорков напомнил, во-первых, о важности в эпоху Серебряного века мифа о спящей красавице, а во-вторых, о необходимости отличать статуарные копии по гендерному признаку (мужские или женские). Сергей Зенкин вспомнил еще один текст, где изображена мумификация как промежуточная стадия между живым и мертвым и где литературный персонаж влюбляется в такое «промежуточное» существо — это «Роман мумии» Теофила Готье, изданный в русском переводе в 1911 году. Олег Лекманов указал на то, чего ему не хватило в докладе: хотелось бы более подробного разговора о технике преобразования исторических свидетельств, от кого бы они ни исходили, в тыняновский литературный текст. Блюмбаум в своем ответе вновь подчеркнул, что главным для Тынянова было не что иное, как насилие над материалом, в том числе и историческим. Шла в обсуждении речь и о различных формах восковых изображений в мировой истории; докладчик по этому поводу упомянул восковые головы предков, стоявшие в атриуме у древних римлян и, по его выражению, заменявшие им современные фотоальбомы.

Если некоторые докладчики в своих выступлениях возвращаются к любимым авторам, то Лада Панова (Университет Калифорнии в Лос-Анджелесе) в докладе «*“Дар” и два его автора в свете теории “литературного поля”*» возвратилась к любимому методу «несолидарного чтения», уже опробованному ею на других объектах (Анна Ахматова; Хлебников и Хармс). Метод этот заключается в том, что исследователь не обязан соглашаться с исследуемым автором, не обязан идти у него на поводу. В данном случае предметом «несолидарного чтения» был избран едва ли не самый знаменитый из десятка «кюнстлер-романов», то есть романов о художнике, созданных русскими писателями-эмигрантами, — «Дар» Набокова. Конечно, сказала Панова, после выхода двух подробнейших комментариев романа, написанных Юрием Левингом и Александром Долининым, возникает ощущение, что сказать о «Даре» уже больше нечего. Однако докладчица взялась доказать, что ощущение это ложное. Она решила проанализировать «Дар» с помощью социологии литературы Пьера Бурдьё и выяснить, как писатели эпохи модернизма позиционировали себя в поле литературы и как они переопределяли правила игры в этом поле. С этой точки зрения «Дар» — это роман о литературном успехе и формулах его достижения. На успех нацелены и автор (Набоков), и его герой (Годунов-Чердынцев), и герой героя (Чернышевский, чей роман «Что делать?» на несколько десятилетий захватил публику). Однако Годунов-Чердынцев описывает Чернышевского с позиции «несолидарного чтения» и этим отличается от своего создателя — Набокова, который исходит из того, что искусство сакрально, а читатель профанен и его место в зрительном зале; от читателя Набоков требует только покорности, только «солидарного чтения». Он загадывает читателю загадки, чтобы лишить его самостоятельности. В понимании Набокова автор — бог и разбирается в собственном тексте лучше, чем кто бы то ни было; он создает иллюзию, что текст снабжен всем необходимым и никакого сотворчества от читателя не требуется. А для того читателя, который все-таки отважится на чтение несолидарное, Набоков включает в текст «страшилки» — критические рецензии; их в тексте «Дара» — семь, и шесть из них — глупые; таким образом, шансы читателя преуспеть в самостоятельных оценках рассчитываются как 1:6. В «Даре» Набоков дает указания о том, как следует правильно воспринимать его роман, и рисует образ идеального читателя, лишённого какого бы то ни было текстуального «хюбриса» (греч. «необзуданность»). Докладчица специально остановилась на отношениях двух писателей: самого Набокова и созданного им Годунова-Чердынцева. С одной стороны, Годунов-Чердынцев описан как *vir*-персона; это сказывается даже в том, что он в тексте почтительно именуется по имени-отчеству, Федором Константиновичем; вдобавок он награжден генеалогией, возводящей его к Пушкину. С другой стороны, он намеренно придуман так, чтобы не быть Набокову соперником: если Набоков создает роман, то его герой творит в жанре *pop-fiction*. Закончила Панова доклад гипотезой, не имеющей прямого отношения к рассуждениям об авторе и герое в литературном поле; она предположила, что параллель к «Дару» можно усмотреть в «Новой жизни» Данте — еще одном прозилетре с метаописаниями.

«Несолидарный» метод оказался заразительным, сеанс с разоблачением Набокова убедил не всех и вызвал целый ряд замечаний и возражений. Олег Лекманов усмотрел в выступлении Пановой некоторый парадокс: она говорит, что не надо прислушиваться к «приказам» Набокова, но сама только и делает, что в него вглядывается и к нему прислушивается. В ответ Панова произнесла темпераментный монолог о том, что она не хочет быть ведомой и стремится освободиться от диктата писателя, который нависает над нею всей мощью своей идеологии. А когда ей возразили, что в той или иной мере все писатели что-то диктуют своим читате-

лям и дело филологов — разгадывать смысл этих «диктантов», она сказала, что диктуют далеко не все; ее любимые писатели: Михаил Кузмин, Мандельштам и Бунин — в этом грехе не замечены. Сергей Зенкин предположил, что в докладе были смешаны два разных понятия: «литературное поле», с помощью которого изучаются подвижные писательские карьеры, и «литературный быт», посредством которого описываются неподвижные писательские роли. Майя Кучерская напомнила, что умению навязывать читателю свои оценки учат все учебники литературного мастерства, а Андрей Немзер процитировал давнее высказывание Ю.И. Левина: «Писателю надо верить» — и не согласился с тезисом о Набокове-диктаторе: главу о Чернышевском можно воспринимать по-разному, сказал он, и она вовсе не сводится к дискредитации автора «Что делать?». Не согласился Немзер и с мнением, что нет хороших писателей, а есть хорошие имиджмейкеры, хотя признал, что успех «Дара», который пришел к роману только после публикации полной версии в 1952 году, стал плодом успеха «Лолиты» и других набоковских мероприятий по завоеванию литературной славы.

Константин Поливанов (НИУ ВШЭ) в докладе «*“Незнакомка” Блока в “Белой ночи” Пастернака*» продолжил анализ стихов, включенных Пастернаком в роман «Доктор Живаго». На сей раз предметом анализа стало стихотворение «Белая ночь». Впрочем, начал Поливанов не с него, а с отношения Пастернака к Блоку. Широко известны слова из главы «Елка у Свентицких» о том, что Блок — это «явление Рождества во всех областях русской жизни»; в 1947 году Пастернак признался, что пишет роман «Доктор Живаго» «вместо статьи о Блоке», и в самом деле многие черты роднят заглавного героя романа с поэтом: и восхищение революцией, а затем разочарование в ней, и смерть от удушья в августе; кроме того, в романе есть немало отсылок к поэме «Двенадцать». Но это все общие соображения, а вот конкретно для «Белой ночи» Поливанов обнаружил почти несомненный блоковский претекст, но обнаружил не в сочинениях Блока, а в мемуарном очерке о нем. Дело в том, что «Белая ночь» выбивается из ряда других стихов Живаго: в ней действие происходит в Петербурге, где ни герой романа, ни его героини никогда не бывали, поэтому для того, чтобы увидеть в этом стихотворении воспоминание героя, нужно «вменить» ему некий эпизод жизни, в романе никак не освещенный («пробел в судьбе»). Не связаны упоминаемые в этом стихотворении мотивы: белая ночь, небоскреб, соловьиное пение в садах — и с биографией самого Пастернака. Но зато все эти мотивы обнаруживаются в очерке Корнея Чуковского о Блоке, впервые опубликованном в 1922 году и перепечатанном в 1924-м. Очевидно, что, когда Пастернак обдумывал статью о Блоке, он перечитывал не только его стихи, но и воспоминания о нем. И прочел у Чуковского о том, как на пологой крыше «башни» Вячеслава Иванова (небоскреб!) «молодой, загорелый» Блок читал вслух «Незнакомку», «и вдруг, едва только произнес он последнее слово, из Таврического сада, который был тут же, внизу, какой-то воздушной волной донеслось до нас многоголосое соловьиное пение». И в полном согласии с пастернаковским принципом слитности (тайны и поэзии, соловьев и садов) мемуарный фрагмент Чуковского «слился» со стихами из романа и стал толчком для стихотворения «Белая ночь».

Инна Булкина (Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины) выбрала для доклада на Лотмановских чтениях, проходящих в конце декабря, тему, вполне подходящую хронологически: «*Приключения святочного рассказа в СССР: Гайдар, Светлов, Введенский*». Начала она свое выступление с оммажа Елене Душечкиной, автору книг «Русский святочный рассказ: становление жанра» (1995) и «Русская елка. История, мифология, литература» (2012), в которой святочные и «елочные» сюжеты разобраны детально, тонко

и умно⁸. Тем не менее Булкина в начале доклада коротко напомнила о главных особенностях святочных рассказов: прежде всего, в них громко звучит тема социального неравенства; кроме того, они всегда связаны с идеей возвращения поэзии в домашнюю жизнь; наконец, святочное чудо — прерогатива ребенка, поэтому святочные рассказы неотделимы от темы детства. Святочное чудо нередко оказывается чудом спасения и исцеления (см., например, рассказ Куприна «Чудесный доктор»). Все эти темы так или иначе отразились в том, что Булкина назвала «постышевским мифом». Как известно, именно по инициативе этого партийного деятеля в 1935 году советским детям вернули елку, сдвинув, однако, праздник с Рождества к Новому году. Возвращение елки было одним из пунктов реализации сталинской программы «Жить стало лучше, жить стало веселее». Так вот, в письме Постышева в газету «Правда» «Давайте организуем к новому году детям хорошую елку» это самое возвращение елки представлено как своего рода чудесный подарок бедным детям (детям рабочих), которые прежде «с завистью через окно посматривали» на веселящихся вокруг елки детей богатых. Но этого мало: сын Постышева в своих воспоминаниях сообщает, во-первых, что отец его в детстве был как раз одним из таких бедных детей, заглядывавших в окна богатых, а во-вторых, что его самого, заболевшего под Новый год воспалением легких, отец вылечил, подарив маленькую искусственную елочку. Тут сконцентрировались в новой новогодней ситуации все старые рождественские мотивы, включая «чудесное исцеление». Сходным образом сказочные перемены к лучшему, происходящие под Новый год с детьми, описаны в произведениях советских писателей: повести Гайдара «Чук и Гек» (1939) и пьесе Светлова «Сказка» (1938). Оба писателя нагнетают вполне реальные страхи и опасности, с тем чтобы потом избавить персонажей от них чудесным образом. На материале советской действительности здесь разыгрывается традиционный святочный сюжет. И этот же сюжет выворачивается наизнанку в пьесе Введенского «Елка у Ивановых» (1938), где все разрешается не чудесным счастливым концом, а смертью всех персонажей. В хаотическом мире, где нет никакого порядка, нельзя ждать чуда, нарушающего этот порядок. В ходе обсуждения Майя Кучерская прибавила к советским святочным рассказам еще один — «Сердце земли» Юрия Яковлева, где мать в предновогоднем письме к сыну из блокадного Ленинграда описывает свою елку, а потом оказывается, что никакой елки нет, а письмо это — предсмертное. Докладчица горячо поддержала это прибавление, поскольку отношения матери и сына (с проекцией на евангельский сюжет) имеют к теме Рождества самое прямое отношение.

Олег Лекманов (НИУ ВШЭ) перед началом своего доклада «Текст в тексте в мемуарной книге И. Одоевцевой “На берегах Невы”» пояснил, что представляет слушателям часть наполовину сделанного проекта — комментированного издания мемуаров Ирины Одоевцевой⁹. С подачи Ахматовой и ее окружения твердо установилось мнение, что все сказанное в этих мемуарах — вранье и путаница. Лекманов во многом реабилитировал мемуаристку; как ему удалось установить, намеренно врала она мало — только когда заходила речь о своих соперницах в сердце Гумилева; например, то, что она пишет об Ольге Арбениной, — сознательная ложь. В остальных же случаях следует говорить не о лжи, а о путанице. Чем одно отличается от другого, Лекманов показал с помощью сопоставления двух эпизодов: од-

8 Со времени проведения конференции прошло чуть менее полутора лет, а ни Инны Булкиной, ни Елены Душечкиной уже нет с нами, и это бесконечно печально.

9 В конце 2020 года это издание вышло в свет; см.: Лекманов О.А. «Жизнь прошла. А молодость длится...». Путеводитель по книге Ирины Одоевцевой «На берегах Невы». М.: Редакция Елены Шубиной.

ного из «Петербургских зим» Георгия Иванова, мужа Одоевцевой, а другого из ее собственных воспоминаний. У Георгия Иванова Мандельштам вместо ответа на вопрос о том, куда переехали горячо любимые им родственники, начинает хохотать, потому что переехали старики на тот свет — умерли от холеры. Это — чистое вранье. У Одоевцевой Мандельштам рассказывает ей о своем младшем брате, который женился на сестре Анны Радловой, а потом внезапно выбросился из окна. Брат Мандельштама Евгений Эмильевич из окна не выбрасывался, но на сестре Анны Радловой, Надежде Дармолатовой, он действительно женился, а ее младшая сестра Вера действительно выбросилась из окна. Таким образом, Одоевцева перепутала некоторые обстоятельства, но намеренной лжи в ее словах нет. Храня верность теме конференции — «Текст в тексте», — Лекманов сделал основным предметом доклада обращение Одоевцевой с цитатами. По приблизительным подсчетам, точных цитат в ее книге около восьми процентов, а остальные 92 — цитаты неточные, перепутанные. Точно Одоевцева цитирует только Блока и Мандельштама — потому что эти книги во время сочинения мемуаров были у нее под рукой; все остальное она цитировала по памяти — и ошибалась (хотя, как было отмечено в обсуждении доклада, позиционировала себя как абсолютно правдивого докладчика и часто хвасталась своей замечательной памятью). Простые примеры, когда цитата из Кальдерона приписана Лопе де Веге, а слова Зинаиды Гиппиус — Марине Цветаевой, Лекманов рассматривать не стал. Его интересовали случаи более сложные. Первый из таких случаев — контаминация. В уста Гумилева Одоевцева вкладывает фразу со ссылкой на Толстого: «Как правильно сказал Толстой, я не попугай, чтобы всегда повторять одно и то же». Цитата, по всей вероятности, заимствована из очерка Горького «Лев Толстой», однако там Толстой сравнивает себя с другой птицей (и по другому поводу). Обсуждая с Горьким чувство ревности, свойственное зяблику, он говорит, «распустив по всей своей бороде сияние улыбки»: «Я не зяблик». Однако в тех же воспоминаниях, только в другом месте, фигурирует и попугай. Толстой «с досадой» говорит Сулержицкому: «Ах, Левушка, перестань, надоел. Твердишь, как попугай, одно слово — свобода, свобода, а где, в чем его смысл?» Одоевцева просто совместила две цитаты. Любопытно, что фразу «я не попугай» она упорно приписывала Толстому, однако во втором томе ее мемуаров, «На берегах Сены», фраза эта со ссылкой на Толстого вложена в уста уже не Гумилева, а Бунина. Другой пример: в книге «На берегах Невы» Одоевцева дважды приводит в кавычках фразу «попирать скудные законы»; в одном случае это «законы естества», в другом — «законы бытия»; между тем в обоих случаях она, безусловно, имеет в виду слова Гумилева «скудные пределы естества». Инна Булкина справедливо предположила, что помимо Гумилева у фразы Одоевцевой есть еще один источник — пушкинский «Демон» («в те дни, когда мне были новы все впечатленья бытия»). Таким образом, Одоевцева создает свои собственные «цитаты», смешивая Гумилева с Пушкиным. В ходе обсуждения было высказано предположение, что Одоевцева не слишком заботилась о точности своих воспоминаний, так как была уверена, что никто из очевидцев, оставшихся в России, их не прочтет; она не могла предвидеть, что Ахматова во время одной из двух своих поздних поездок в Европу познакомится с их фрагментами, напечатанными в «Русской мысли». Однако Лекманов возражил, что Всеволод Рождественский публиковал свои мемуары в Советском Союзе, однако неточностей и даже откровенного вранья в них ничуть не меньше. Все дело — не в злонамеренности Одоевцевой, а в специфике функционирования человеческой памяти.

Завершил конференцию Андрей Немзер (НИУ ВШЭ) докладом «*“Чужое слово” в поэме Давида Самойлова “Юлий Кломпус”*». «Чужим словом» оказались четыре эпиграфа — ко всей поэме (или, по авторскому определению, «повести») в целом

и к каждой из трех ее частей. Под всеми четырьмя стоят имена авторов, но не указаны названия произведений, которые, впрочем, определяются без труда. Имена эти: Лермонтов, Пастернак, Пушкин, Ахматова. О Лермонтове Немзер говорил в самом конце доклада, а начал с разбора эпитафий к трем частям. Эпитафия к первой части заимствована из «Высокой болезни» Пастернака: «Я говорю про всю среду, / С которой я имел в виду / Сойти со сцены. И сойду». Пастернака, «предпоследнего гения», по названию написанного позже очерка, Самойлов боготворил с юности; однако с «Высокой болезнью» у автора «Клоппуса» были сложные отношения; в 1944 году Самойлов, находясь на фронте, адресовал ему послание — которое, однако, при жизни никогда не публиковал, — где спорил с его «музыкой во льду»: «Нельзя без музыки, без музыки во льду, / Нельзя без музыки! / Но где она такая?»¹⁰ Вероятно, поэтому строку про «музыку во льду», непосредственно предвещающую строки, приведенные в эпитафии, Самойлов в этом случае опустил. Впрочем, эпитафией пастернаковская тема в «Клоппусе» не исчерпывается; во второй части есть прямая цитата из другой поэмы Пастернака, «Лейтенант Шмидт» («одернуть зонт и очутиться рядом»), вводящая тему обреченности. Короткий эпитафий из Ахматовой, предвещающий третью часть: «Ну что ж! попробую», заимствован из стихотворения «Памяти В.С. Срезневской», и с ним в текст Самойлова входит тема метафизического ухода героя (хотя, как выясняется из последней строки третьей части, он не умер). Пушкинский эпитафий ко второй части: «Поздно ночью из похода / Возвратился воевода», заимствованный из стихотворения «Воевода», на первый взгляд кажется соотнесенным лишь с простым анекдотическим, «адольтерным» сюжетом «повести» Самойлова. Но пушкинская линия в поэме не ограничивается эпитафией; гораздо важнее инкрустация текста пушкинскими приемами; так, финал: «Обязанности выше прав. Скажите, разве я не прав?» — несомненно, отсылает к строкам «Евгения Онегина»: «Защитник вольности и прав / В сем случае совсем не прав». (После того как Немзер процитировал эту фразу, на конференции имел место — возможно, оттого, что доклад был последним и все немного устали, — случай массового гипноза или психоза; один из слушателей исправил цитату на «Поборник вольности и прав»; другой предложил свой вариант: «Блоститель вольности и прав» — и докладчик, превосходный знаток русской поэзии, покорно согласился с поправкой, хотя на самом деле правильной, конечно, была первоначальная цитата.) Немзер привел еще один пример инкрустации самоейловского текста пушкинскими рифмами. В финале поэмы «Цыгановы» строки: «Ему глаза закрыла Цыганова, / А после села возле Цыганова» — реплика на пушкинское «А что же делает супруга / Одна, в отсутствие супруга?» Три эпитафии к трем частям — это для Самойлова такие «чужие слова», которые отчасти уже стали своими. Немного иначе, по мнению Немзера, обстоит дело с эпитафией ко всей «повести», заимствованной из стихотворения Лермонтова «Поэт»: «Он нужен был толпе, как чаша для пиров, как фимиам в часы молитвы». Самойлов опустил предшествовавшую строку с упоминанием «битвы», поскольку у Лермонтова битвы и молитвы сопряжены, тогда как у Пушкина в «Поэте и толпе» битвы и молитвы противопоставлены, и Самойлову ближе пушкинский подход. У Самойлова, как и у Лермонтова, описано исчезновение поэта; поэта больше нет, но инфильтрованность его стихов чужим поэтическим словом меняет дело и внушает надежду. В ходе обсуждения доклада роль Лермонтова в «Юлии Клоппусе»

10 См. подробнее: Немзер А.С. Послание «Пастернаку» Давида (еще не) Самойлова // «Объятье в тысячу охватов»: сборник материалов, посвященных памяти Евгения Борисовича Пастернака и его 90-летию / Сост.: А.Ю. Сергеева-Клятис, О.А. Лекманов. СПб., 2013. С. 112—137.

послужила предметом диалога между Немзером и Александром Жолковским. Жолковский спросил: «Значит, Лермонтов не мерцает сквозь поэму?» — «Захочешь — найдешь», — ответил Немзер. — «Но вы не захотели?» — «Я не захотел», — согласился Немзер и пояснил свою мысль: «Лермонтов важен для Самойлова, но если учесть богатство самойловской припоминательной клавиатуры, ясно, что он значит меньше других».

Доклад Немзера завершил XXVII Лотмановские чтения, и логично, что в самом его конце прозвучало имя Лотмана: Немзер напомнил, что Самойлов и Лотман принадлежали к одному поколению (первый старше второго на полтора года) и стали, каждый по-своему, лучшими выразителями своей «раскаленной эпохи».

* * *

Творческий импульс, заданный XXVII Лотмановскими чтениями, был так велик, что не иссяк и после окончания конференции. В опустевшей аудитории обнаружились неизвестно кем оставленные четыре пары очков. Организаторы объявили о находке в интернете и получили несколько откликов — один лучше другого. Александр Жолковский оценил ситуацию оптимистически: «По очкам мы явно впереди планеты всей!» Татьяна Кузовкина из Таллинна успокоила: «Проверила: очки на мне». А Екатерина Лямина мгновенно произвела стиховедческий анализ: «“Проверила: очки на мне” — это строчка из “Евгения Онегина”».

Вера Мильчина

Наши авторы

Мария Баскина

(ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) maria.e.malikova@gmail.com.

Инна Булкина

Игорь Вдовенко

(Российский институт истории искусств (СПб.), старший научный сотрудник; кандидат искусствоведения) igor_vdovenko@mail.ru.

Илья Виноцкий

(Принстонский университет, кафедра славянских языков и культур, профессор; доктор филологических наук) vinitsky@princeton.edu.

Андрей Виноградов

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, Школа исторических наук, доцент; кандидат исторических наук) auvinogradov@hse.ru.

Олег Воскобойников

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, Школа исторических наук, профессор; доктор исторических наук, PhD) ovoskoboynikov@hse.ru.

Павел Глушаков

(независимый исследователь; доктор филологических наук (Рига, Латвия)) glushakovp@mail.ru.

Майкл Дэвидсон

(поэт, критик) mdavidson@ucsd.edu.

Юрий Петрович Зарецкий

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, Школа философии, профессор; доктор исторических наук) yzaretsky@hse.ru.

Дмитрий Колчигин

(переводчик (Алматы, Казахстан)) atacarme@gmail.com.

Николай Кононов

(поэт, прозаик) KOLIA28514@yandex.ru.

Владимир Коркунов

(соредактор журнала «Paradigma»; кандидат филологических наук) vk-84@mail.ru.

Светлана Константиновна Лащенко

(Государственный институт искусствознания, сектор истории музыки, руководитель; доктор искусствоведения) vreikh@mail.ru.

Инна Матюшина

(ИБГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) I.Matyushina@exeter.ac.uk.

Вера Мильчина

(ИБГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник / ШАГИ ИОН РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) vmilchina@gmail.com.

Мария Викторовна Михайлова

(МГУ им М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, профессор; доктор филологических наук) mary1701@mail.ru.

Игорь Пильщиков

(Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе, кафедра славянских, восточноевропейских и евразийских языков и культур, профессор / МГУ им. М.В. Ломоносова, Институт мировой культуры, ведущий научный сотрудник / Таллиннский университет, Институт гуманитарных наук, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) pilshch@mail.ru.

Полина Рыбина

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (дискурса и коммуникации), старший преподаватель; кандидат филологических наук) rybina_polina@mail.ru.

Евгений Савицкий

(РГГУ, факультет культурологии, доцент / ИВИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) savitski.e@rggu.ru.

Ирина Сандомирская
(Университет Сёдертёрна (Швеция), Школа культуры и образования, профессор исследований культуры; Центр балтийских и восточноевропейских исследований (СВЕЕС), профессор; кандидат филологических наук) Irina.Sandomirskaja@sh.se.

Рон Силлиман
(поэт, критик) silliman@gmail.com.

Иван Соколов
(поэт, критик, переводчик) book_worm@mail.ru.

Петр Сергеевич Стефанович
(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, Школа исторических наук, профессор / Институт российской истории РАН, профессор; доктор исторических наук) pstefanovich@hse.ru.

Александр Уланов
(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

Барретт Уоттен
(поэт, теоретик) barrett.watten@gmail.com.

Владимир Фещенко
(Институт языкознания РАН, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) takovich2@gmail.com.

Дмитрий Харитонов
(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, Школа филологических наук, доцент; кандидат филологических наук) harman1567@gmail.com.

Лин Хеджинян
(поэт, теоретик) lynhejinian@gmail.com.

Дэниэл Хеллер-Розен
(Принстонский университет, кафедра сравнительной литературы, Совет по гуманитарным наукам, профессор; PhD) dheller@princeton.edu.

Марсия Са Кавальканте Шубак

(Университет Сёдертёрна (Швеция), факультет философии, Школа культуры и образования, профессор; PhD) marcia.cavalcante@sh.se.

Клейтон Эшлеман

Анна Яковец
(Франкфуртский университет им. И.В. Гёте, Институт общего и сравнительного литературоведения, аспирант, преподаватель) halbgerade@gmail.com.

Михаил Ямпольский
(Нью-Йоркский университет, факультет сравнительной литературы, русских и славистических исследований, профессор; доктор искусствоведения) mi1@nyu.edu.

Summary

Lacuna: Loss, Gape, Absence

Guest Editor: Irina Sandomirskaja

The texts included in this section were first presented at an interdisciplinary symposium organized in 2018 at Södertörn University (Sweden) called “Missing: Legacy, Heritage, Historical Justice.” The theme that unites the works are lacuna and lacunarity, “missing”: a kind of negative presence. If a missing person then returns, they return as a non-person. This is shown by **Daniel Heller-Roazen** in his article “Disseverances: On the Laws and Fictions of Absence.” His essay opens with an analysis of the plot of Nathaniel Hawthorne’s novella *Wakefield* about the mysterious and unexplained disappearance of a husband from the bosom of a happy marriage and his just as mysterious return back to his family, also unexplained, after many years had passed. The numerous “not” and “neither” are diverse, these negative categories of the individual, in the matrix of which a person’s absence shines. Heller-Roazen then reads legal treatises from Hammurabi to the present days on laws on missing persons as subjects of law and civil status.

Mikhail Iampolski’s article “The Gape (Instead) of I: Culture and Melancholy” presents a critical overview of European philosophical reflection from Descartes to Judith Butler, and thoughts on culture under the sign melancholy. The author observes a gape in place of the subject, or “I,” which reflects the world. In European thought, the subject is a shadow that casts aside by the object. Melancholy, however, complicates the scheme and sets up the subject in an entirely

different way — not as a shadow of the object, but as the shadow of the object’s loss. It is this substitution of the object with a lacuna that leads to a crisis of subjectivity, and to the replacement of the world with its loss.

The article “The Lacuna in an Eschatological Dimension: From the Totality of Memory to the Infinity of Unforgetting” by **Irina Sandomirskaja** continues the theme of legacy, ruminating upon how the post-Blockade world as a whole transformed into a lacuna, crying out about the grievous loss and demanding justice. It is in this void that the regime started restoring suburban palaces as symbols of imperial indissolubility and continuity. Authentic work with memory and grief, however, leads to a subject that is not political restoration, but rather “eschatological.” Every minimal loss has meaning, and not as a defect that slated for repair and renewal, but as an event on a global scale, tantamount to the loss of the whole world, and it is in this that it is subject to memorialization.

The inexhaustibility of the lacuna as an endless resource is the subject of **Marcia Sá Cavalcante Schuback**’s essay “The Lacuna of Hermeneutics: Notes on the Freedom of Thought.” Schuback searches for a new method in hermeneutics and offers a revision of the methodological apparatus of the humanities, with the goal of the actualization of the critical potential of hermeneutics. This “today” is the current era of the depletion of the meaning of things and words. The

“lacunary method” in hermeneutics that Schuback proposes consists of turning to the great poets of the 20th century — Paul Valéry, Fernando Pessoa, Paul Celan — in order to learn how to counteract

this pseudo-positive, pseudo-productive “anything goes” state — a negative principle of subtle differentiation, “understanding of not understanding,” and “distraction of attention.”

The Middle Ages: An Iconic Twist

Guest Editor: Oleg Voskoboynikov

Oleg Voskoboynikov's article “Nicolas Maniacutia and Living Icons in 12th-Century Rome” discusses the famous icon known as Uronica, which to this day decorates the papal private chapel, the Sancta Sanctorum, and has possessed the special significance of an acheiropoieton since the mid-8th century. It is considered one of the most important relics of a city that has laid claim to the status of capital of the Christian world, and it has been the subjection of reflection for intellectuals. One of the most interesting testimonials of such a reflection is a sermon by the Lateran canon Nicolas Maniacutia of the 1140s. The analysis allows us to compare the discursive and visual practices of medieval Christians connected with venerated images. The article ends with a full translation of the sermon with commentary.

In his article “The Image of Moscow in Russia in the 17th Century,” **Petr S. Stefanovich** analyzes the images of Moscow in the icon *Panegyric to Our Lady of Vladimir* by Simon Ushakov (1668) and in the miniatures of the *Book on the Election for the Most High Throne of Great Ruler, Tsar and Prince Mikhail Fyodorovich*

(1673). The author compares them with the presentation of Moscow as the sacred and political center of Russia in texts of the mid-16th through mid-17th century. By revealing the specific symbolic content of the image of Moscow in images and texts, the author concludes that in the 17th century, Moscow as a city as a whole and an aggregate of separate objects (sacred, historical, etc.) formed a “realm of memory” (in accordance with Pierre Nora’s terminology) of Russian culture and identity.

Andrey Vinogradov's article “The Virgin Hagiosoritissa in Ktetor Portraits: Visualizing the Idea of Divine Intercession” examines the iconography of the Virgin Hagiosoritissa in ktetor portraits in the Eastern Christian world. This icon of the Virgin with the arms stretched out in a gesture of prayer, venerated in Constantinople, was often reproduced in fine art and on seals and coins, but it was rarely included in ktetor portraits. Analysis of such cases shows that the presence of the Virgin as a divine intercessor for the donor is explained by their personal or ancestral veneration of the Virgin as their protectress.

Readings

Igor Pilshchikov's article “Dante’s Virgil in the Italian Original and Russian Translations” analyzes the different strategies

Russian translators of the *Divine Comedy* developed in order to convey the presence of Virgil in Dante’s text. Examples are

taken from the first complete translation of the *Divine Comedy* by Dmitri Min (1853—1885), Mikhail Lozinsky's translation (1939—1945), which is the current standard translation, and Aleksandr Ilyushin's experimental translation (1995). The twentieth-century translators chose two antithetical approaches,

which may be described as “domestication” and “foreignization.” The situation is made more complicated by the fact that Russian culture has not yet produced a standard version of the *Aeneid*, while the *Divine Comedy* is permeated with quotations and allusions from Vergil's poem.

Anthropology of Literary Forms

Dmitry Kharitonov's article “New Journalism and Psychoanalysis: Towards an Anthropology of Literary Forms”, through psychoanalytic metaphors, examines New Journalism, which in the 1960s changed the balance of power in American literature. The main ideologist and practitioner of New Journalism was Tom Wolfe, who in the early 1960s realized the inadequacy of the journalistic language known to him to the new socio-cultural realities and discovered new creative possibilities for himself. In the early 1970s, Wolfe summed up the existence of New Journalism, describing its role, formulating its theoretical propositions and describing its history as he imagined it. A strong link in the chain of literary journalism, New Journalism is an important topic in conversation about the anthropology of literature.

In his article “Supraconscious Gasparov: Native American Names in *Notes and Excerpts*,” **Ilya Vinitsky** establishes that the Indian theme is linked in Gasparov's memoirs with Alexei Kruchenykh's po-

lemical poem “The Military Call of Zau,” which was directed against Pushkin scholars, and the childhood memories of the scholar himself about “The Last of the Flatfeet,” a humorous story by American satirist Richard Connell, published in the late 1920s. The biographical, literary, and historical subtexts of these notes show that they are part of a general philological theory or even the author's philological credo: the protagonist of *Notes* is a man who believes in the existence of meaning, who tortuously strives to understand his fellow man, but — and herein lies the author's characteristic philological irony — recognizes the impossibility of this task. The article argues that for Gasparov, Zaum (Supraconscious) is not simply a scholarly problem, but a key existential riddle. This linguistic and aesthetic problem fits into a broader theoretical and physical conception of the universe (quark theory, popular in Gasparov's intellectual circle), world literature (Joyce), and a philology that connects physics and literature as sciences of understanding.

American Experimental Writings: The Poetics of Language and Ethnic Poetry

This section features texts that are concentrated around the latest experimental practices in American literary writing.

Opening the section, **Vladimir Fe-shchenko's** article “Charles Bernstein's Experimental Semiotics. Language

Poetry Between Russian and American Traditions” shines a spotlight on the history of Language movement in the United States and Charles Bernstein’s role as one its main ideologues on the East Coast, demonstrating intercultural connections and transfers between American Language writing and Russian avant-garde poetry, from Andrei Bely to Arkadii Dragomoshchenko.

The article is followed by an essay (translated by Vladimir Feshchenko) by another protagonist of the Language movement, from the West Coast — **Barrett Watten**. The essay “Language Writing’s Concrete Utopia: From *Lenin-grad* to Occupy” could be considered autobiographical — the activities of the Language poets are conceptualized as a “practical utopia,” an alternative means of opposing linguistic, societal, and political conventions. The poetic and critical practices of Language writing are presented here as experiments in collective authorship: the book *Lenin-grad*, a kind of travelogue, which tells the story of the visit of four Language authors to post-Soviet Russian on the invitation of Dragomoshchenko; the project *The Grand Piano*, a Language School experiment in collective autobiography; and participation in the Occupy movement as a poetic contribution to contemporary radical politics.

For the first time, a chapter of the experimental book *Lenin-grad*, written jointly by **Michael Davidson**, **Lyn Hejinian**, **Ron Silliman** and **Barrett Watten** in the wake of their trip to the USSR in 1989, is being published in Russian (translation by Ivan Sokolov). In the text, the voices of all four authors are interspersed throughout, marked by a logogram at the beginning of a paragraph, and as a result, a document spreads out before us about a collective experience of interaction between American and Russian intellectuals, poets, and philologists at the end of the Cold War. The text is not free of factual inaccuracies and errors, but in this is also the creative work of memory, captured in the travelogue genre.

Finally, the last part of the section is dedicated to Clayton Eshleman, a figure that, while practically unknown to the Russian reader, is significant for recent American innovative poetry.

Ivan Sokolov’s article “The Poet Is Always under Arrest. A Study in Cavernous” presents this name in the context of the alternative poetry of two Americas (North and Latin) of the last decades. Also remarked upon is his attraction to ethnic poetry as a specific means of handling a poetic text, taking into account both traditional and avant-garde and experimental cultures. The section concludes with a series of poems by **Clayton Eshleman** translated by I. Sokolov.

In Memoriam: Vyacheslav Koshelev (1950—2020)

This section is dedicated to the memory of Vyacheslav Koshelev (1950—2020), the well-known philologist who was one of the foremost specialists in the area of the history of Russian literature. The text by **Vyacheslav Koshelev** published

here, “*Onegin’s Album and Chapter 10* (An Episode from the Creative History of Pushkin’s Novel in Verse)” is dedicated to the work by Alexander Pushkin, which the poet conceived during the Boldino Autumn of 1830.

Inna Bulkina's article "Griboedov as a Cultural Hero" focuses on Koshelev's book *Griboedov in "Given Circumstances,"* a collection of notes of various genres and years. In this book, Griboedov is presented not only as the first Russian theatrical writer and a "leader of

the theatrical literature of his day," but also as a "special cultural hero of the Russian nation."

This section also presents a list of monographs by V. Koshelev.

Table of contents

No. 168 [2'2021]

BELLES - LETTRES

7 *Nikolay Kononov. Gadget Flute*

LACUNA: LOSS, GAPE, ABSENCE

Guest Editor: Irina Sandomirskaja

10 *Irina Sandomirskaja. From the Guest Editor*

16 *Daniel Heller-Roazen. Disseverances: On the Laws and Fictions of Absence (trans. from the English by Irina Sandomirskaja)*

29 *Mikhail Iampolski. The Gape (Instead) of I: Culture and Melancholy*

44 *Irina Sandomirskaja. The Lacuna in an Eschatological Dimension: From the Totality of Memory to the Infinity of Unforgetting*

56 *Marcia Sá Cavalcante Schuback. The Lacuna of Hermeneutics: Notes on the Freedom of Thought (trans. from the English by Irina Sandomirskaja)*

THE MIDDLE AGES: AN ICONIC TWIST

Guest Editor: Oleg Voskoboynikov

69 *Oleg Voskoboynikov. Nicolas Maniacutia and Living Icons in 12th-Century Rome*

88 *Petr S. Stefanovich. The Image of Moscow in Russia in the 17th Century*

100 *Andrey Vinogradov. The Virgin Hagiosoritissa in Ktetor Portraits: Visualizing the Idea of Divine Intercession (Byzantium, Rus', Caucasus)*

READINGS

113 *Igor Pilshchikov. Dante's Virgil in the Italian Original and Russian Translations (Dmitry Min, M. Lozinsky, and A. Iliushin)*

ANTHROPOLOGY OF LITERARY FORMS

133 *Dmitry Kharitonov. New Journalism and Psychoanalysis: Towards an Anthropology of Literary Forms*

154 *Ilya Vinitsky. Supraconscious Gasparov: Native American Names in Notes and Excerpts*

AMERICAN EXPERIMENTAL WRITINGS: THE POETICS OF LANGUAGE AND ETHNIC POETRY

Guest Editor: Vladimir Feshchenko

- 178** *Vladimir Feshchenko*. From the Guest Editor
- 180** *Vladimir Feshchenko*. Charles Bernstein's Experimental Semiotics. Language Poetry Between Russian and American Traditions
- 200** *Barrett Watten*. Language Writing's Concrete Utopia: From *Leningrad* to Occupy (trans. from the English by Vladimir Feshchenko)
- 218** *Michael Davidson, Lyn Hejinian, Ron Silliman, Barrett Watten*. From the Book *Leningrad* (trans. from the English by Ivan Sokolov)
- 231** *Ivan Sokolov*. The Poet Is Always under Arrest. A Study in Cavernous
- 245** Clayton Eshleman. From the Book *Under World Arrest* (trans. from the English by Ivan Sokolov)

NOTES AND EXCERPTS

- 249** *Igor Vdovenko*. Thawed Words: On the Gennady Gor's Blockade Poems
- 256** *Pavel Glushakov*. "...On the Convex Surface of Optical Glass" (Historical and Literary Notes)

IN MEMORIAM:

VYACHESLAV KOSHELEV
(1950 — 2020)

- 268** *Vyacheslav Koshelev*. *Onegin's Album* and Chapter 10 (An Episode from the Creative History of Pushkin's Novel in Verse)
- 323** Inna Bulkina. Griboedov as a Cultural Hero (Review of Vyacheslav Koshelev's book *Griboedov v predlagaemykh obstoyatel'stvakh*, Rostok, 2020)
- 326** A List of Monographs by Vyacheslav Koshelev (ed. by A.V. Koshelev)

BIBLIOGRAPHY

- 327** *Evgeniy Savitskiy*. Troubling Mastery: The Comparison of Literature in the Postcolonial Era (Review of Monica de Gennaro's book *Modernism after Postcolonialism. Toward a Nonterritorial Comparative Literature*, Johns Hopkins University Press, 2020; and David Damrosch's book *Comparing the Literatures. Literary Studies in a Global Age*, Princeton University Press, 2020)
- 337** *Dmitry Kolchigin*. Erich Auerbach in the Labyrinths of Depicted Reality (Review of Erich Auerbach's book *Filologiya mirovoi literatury. Esse i pis'ma*, Kul'turnaia revoliutsiia, 2021)

- 348** Anna Yakovets. On Workaholism in Philology (Review of Werner Hamacher's book *Minima philologica: 95 тезисов о филологии; За филологию*, Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2020)
- 354** Maria Baskina (Malikova). The New as the Old We Have Forgotten: Translation Studies in Ukraine
- 365** Svetlana K. Laschenko. Once More on Texts and Contexts (Review of Elena Meshcherina's book *Russkaia kul'tura XIX veka: lichnost' i epokha*, Kanon+, Reabilitatsiya, 2020)
- 373** Maria V. Mikhailova. "...Answers Our Bitter Questions..." (Review of Evgeniia Stroganova's book *Klassiki i sovremennitsy: gendernye realii v istorii russkoi literatury XIX veka*, Litfakt, 2019)

ODDS AND ENDS

- 379** Yury P. Zaretskiy. On the Abundance of Flaws in a Single Paragraph of a Michael Moser Book — and More (On Michael Moser's book *"Iunosti chestnoe zertsalo" 1717 g. U istokov russkogo literaturnogo iazyka*, LIT Verlag, 2020)
- 387** New Books

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

- 399** Inna Matyushina, Vera Milchina. The 9th Reading in Memory of Yeleazar Meletinsky International Research Conference: "In Medias Res: Narrative Strategies" (Russian State University for the Humanities, 8—9 October 2019)
- 414** Vera Milchina. 27th Lotman Readings: "Text in the Text" (Institute of Higher Humanities Research, Russian State University for the Humanities, 20—21 December 2019)
- 436** Summary
- 441** Table of Contents
- 444** Our Authors

Our authors

Maria Baskina

(PhD; Senior Research Fellow, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), RAS)
maria.e.malikova@gmail.com.

Inna Bulkina

Michael Davidson

(Poet, Literary Critic)
mdavidson@ucsd.edu.

Clayton Eshleman

Vladimir Feshchenko

(PhD; Senior Research Fellow, Institute of Linguistics, RAS)
takovich2@gmail.com.

Pavel Glushakov

(Dr. habil.; Independent Scholar (Riga, Latvia))
glushakovp@mail.ru.

Lyn Hejninian

(Poet, Theorist) lynhejninian@gmail.com.

Daniel Heller-Roazen

(PhD; Professor of Comparative Literature and the Council of the Humanities, Princeton University)
dheller@princeton.edu.

Mikhail Iampolski

(Dr. habil.; Professor of Comparative Literature and Russian and Slavic Studies, New York University) mi1@nyu.edu.

Dmitry Kharitonov

(PhD; Associate Professor, School of Philological Studies, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics)
harman1567@gmail.com.

Dmitry Kolchigin

(Translator (Almaty, Kazakhstan)) atacarme@gmail.com.

Nikolay Kononov

(Poet, Writer) KOLIA28514@yandex.ru.

Vladimir Korkunov

(PhD; Co-editor of *Paradigma Journal*) vk-84@mail.ru.

Svetlana K. Laschenko

(Dr. habil.; Head, History of Music Section, State Institute for Art Studies) vreikh@mail.ru.

Inna Matyushina

(Dr. habil.; Senior Researcher, Institute for Advanced Studies in Humanities RSUH)
I.Matyushina@exeter.ac.uk.

Maria V. Mikhailova

(Dr. habil.; Professor, Department of History of Russian Literature of the XX—XXI Centuries, Faculty of Philology, Moscow State University)
mary1701@mail.ru.

Vera Milchina

(PhD; Leading Researcher, Institute for Advanced Studies in Humanities RSUH / School of Advanced Studies in the Humanities, SPP, RANEPa) vmilchina@gmail.com.

Igor Pilshchikov

(Dr. habil.; Professor, Department of Slavic, East European and Eurasian Languages and Cultures, University of California, Los Angeles / Leading Research Fellow, Institute of World Culture, Moscow State University / Senior Research Fellow, Institute of Humanities, Tallinn University) pilshch@mail.ru.

Polina Rybina

(PhD; Assistant Professor, School of Philology, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, MSU)
rybina_polina@mail.ru.

Irina Sandomirskaja

(PhD; Professor of Cultural Studies, School of Culture and Education, Centre for Baltic and East European Studies (CBEES), Södertörn University)
Irina.Sandomirskaja@sh.se.

Evgeniy Savitskiy

(PhD; Assistant Professor, Department of the History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, RSUH / Senior Researcher, Institute of World History, RAS)
savitski.e@rggu.ru.

Marcia Sá Cavalcante Schuback

(PhD; Professor, School of Culture and Education, Philosophy Department, Södertörn University) marcia.cavalcante@sh.se.

Ron Silliman

(Poet, Literary Critic) silliman@gmail.com.

Ivan Sokolov

(Poet, Literary Critic, Translator) book_worm@mail.ru.

Petr S. Stefanovich

(Dr. habil.; Professor, School of History, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics)
pstefanovich@hse.ru.

Alexander Ulanov

(Dr. habil.; Associate Professor, Samara State Aerospace University) alexulanov@mail.ru.

Igor Vdovenko

(PhD; Leading Researcher, Russian Institute of Art History) igor_vdovenko@mail.ru.

Ilya Vinitsky

(Dr. habil.; Professor, Department of Slavic Languages and Literatures, Princeton University) vinitsky@princeton.edu.

Andrey Vinogradov

(PhD; Associate Professor, School of History, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics) auvinogradov@hse.ru.

Oleg Voskoboynikov

(Dr. habil., PhD; Professor, School of History, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics) ovoskoboynikov@hse.ru.

Barrett Watten

(Poet, Theorist) barrett.watten@gmail.com.

Anna Yakovets

(PhD Student; Assistant Professor, Goethe University Frankfurt, Institute of Literary Theory and Comparative Literature) halbgerade@gmail.com.

Yury P. Zaretskiy

(Dr. habil.; Professor, School of Philosophy, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics) yzaretsky@hse.ru.

Editorial board

Irina Prokhorova	PhD (chief editor)
Tatiana Weiser	PhD (theory)
Olga Annanurova	M.A. (history)
Alexander Skidan	(practice)
Abram Reitblat	PhD (bibliography)
Vladislav Tretyakov	PhD (bibliography)
Nadezhda Krylova	M.A. (chronicle of scholarly life)

Advisory board

**Konstantin
Azadovsky**
PhD

**Henryk
Baran**
PhD, State University
of New York at Albany,
professor

**Tatiana
Venediktova**
Dr. habil. Lomonosov
Moscow State
University, professor

**Elena
Vishlenkova**
Dr. habil. National
Research University
“Higher School of Eco-
nomics”, 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 Uni-
versity, professor Rus-
sian Presidential The
Moscow school of
social and economic
sciences, professor

**Boris
Kolonitskii**
Dr. habil. European
University at St.-Pe-
tersburg, professor /
St.-Petersburg
Institute of History,
RAS, 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

**John
Malmstad**
PhD, Harvard
University,
professor

**Alexander
Ospovat**
University of Cali-
fornia, 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 /
National Research
University “Higher
School of Economics”,
professor

Alexander Etkind
European University
Institute (Florence)

**Mikhail
Yampolsky**
Dr. habil.
New York University,
professor



non/fiction№22

Международная ярмарка
интеллектуальной литературы

24–28 марта

Комплекс «Гостиный двор»

Москва, ул. Ильинка, д. 4

Разделы ярмарки:

Художественная, научная и научно-популярная литература

Детская литература

Детская площадка «Территория познания»

Гастрономическая книга

Комиксы

Антикварная книга и букинистика

www.moscowbookfair.ru

ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK

0+
реклама

