

литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № **194** [4' 2025]

НОВАЯ ПОЭЗИЯ

7 *Настя Денисова. утяжеленное одеяло*

ИСТОРИЧЕСКОЕ ВООБРАЖАЕМОЕ И ПРЕДЕЛЫ
ИСТОРИЧНОСТИ

12 *Анатолий Корчинский. От составителя*

14 *Игорь Кобылин. Докучливый собеседник космического
суверена: историческое воображение и фантастический
материализм*

32 *Дмитрий Костоглов. Военное кино и режимы историч-
ности: «Спасти рядового Райана» и «Кролик Джоджо»*

44 *Дмитрий Зернов, Федор Николаи. Историческое вообра-
жение, медиатизированная ностальгия и альтернативная
история в видеоиграх: *Fallout-4* vs. *Atomic Heart**

СОЦИАЛЬНОЕ ВООБРАЖАЕМОЕ В РУССКОЙ ПРОЗЕ

- 59** От редактора
- 62** *Гuido Карпи.* Между Гегелем и Фурье. Загадка «Хозяйки»
- 76** *Алексей Вдовин.* «Деревенский детектив»: «уголовные рассказы» о крестьянах 1850-х годов и истоки криминальной прозы в Российской империи
- 93** *Викентий Чекушин.* В тени «Краткого курса»: как повесть А.Н. Толстого «Хлеб» не стала эталоном соцреализма

СОЦРЕАЛИЗМ ПОСЛЕ СОЦРЕАЛИЗМА

- 114** *Валерий Вьюгин.* От составителя

ЧАСТЬ I. ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ

- 118** *Валерий Вьюгин.* Соцреализм как Макгаффин
- 134** *Евгений Добренко.* Соцреализм: жизнь и смерть в развитом социализме

ЧАСТЬ II. ЧАСТНЫЕ СЛУЧАИ

- 154** *Анна Разувалова.* Выстраивая дистанцию: реценция соцреалистической эстетики в публицистике писателей-деревенщиков 1970–1980-х годов (Сергей Залыгин и Виктор Астафьев)
- 175** *Дарья Журкова.* Соцреалистический канон в популярной музыке: позднесоветские песни о Родине в телефестивале «Песня года» (1971–1986)
- 200** *Лиана Батцалигова.* Метаморфозы постсоветской эстетики: Георгий Гурьянов и соблазн соцреализма

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ШТУДИИ

- 210** *Антон Азаренков, Данил Швед.* Музыка на краю: «Тактильные инструменты» как поэтическое завещание Генриха Сапгира
- 227** *Татьяна Красильникова.* «Время ночь», умора: смех как сопротивление в повести Людмилы Петрушевской
- 242** *Дина Шулятьева.* Узел, поворотный момент и нарративы будущего: на перепутье между интерактивными и неинтерактивными формами

ИЗ ПЕРЕПИСКИ Л. М. БАТКИНА

- 259** *Надежда Баткина, Николай Поселягин.* От составителей
- 261** «Может быть, увидимся когда-нибудь, кто знает...»: Из переписки Л. М. Баткина.

ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 308** *Ольга Балла.* Туда и полетим (рец. на кн.: Юрьев О. Винета: роман. М., 2024)
- 313** *Александр Житенев.* Прогулки и разговоры Александра Ильенена (рец. на кн.: Ильенен А. Домик няни. Пг., 2025)
- 319** *Александр Уланов.* Выживание чувств (рец. на кн.: Фролов А. Интуитивные страницы. М., 2024)
- 323** *Алексей Порвин.* Обозначить девочку (рец. на кн.: Баронец В. Слова прощения. Алматы, 2024)

БИБЛИОГРАФИЯ

КИТАЙСКИЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

- 328** *Ли Цинь.* Русская литература и критика на переломе веков: взгляд из Китая (Рец. на кн.: Современные течения и тенденции в русской литературе и критике. Пекин, 2023)
- 334** *Сунь Сяоли.* Итоги развития русского «нового реализма»: взгляд из Китая (Рец. на кн.: Сюэ Жаньжань. Исследование современной русской новой реалистической прозы. Ханчжоу, 2021)
- 341** *Цай Цзяфэн, Е Лэй, Тао Юань.* От «юродства» к русской литературной классике (Рец. на кн.: Ван Чжигэн. Эстетическое измерение юродства: культурная интерпретация классики русской литературы. Пекин, 2013)
- 347** *Федор Николаи.* Исследования ностальгии: политика памяти, история эмоций и дискуссии о темпоральности (Рец. на кн.: Becker T. Yesterday: A New History of Nostalgia. Cambridge (MA); London, 2023; The Routledge Handbook of Nostalgia. Abingdon; New York, 2025)
- 358** *Евгений Савицкий.* Текст как зеркало, след и анаморфоза: иконические нарративы до и после Нового времени (Рец. на кн.: Eick A.-L. «Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten»: Visualität in der literarischen Geschichts-

darstellung. Paderborn, 2024; Hoffmann U. Dimensionen von «bilde» – Ansätze zu einem ikonischen Erzählen im späthöfischen Roman. Berlin; Boston, 2023)

370 *Сергей Ташкенов.* От занимательной копрологии к скатологическому эксцессу: пределы «некультурного» в науках о культуре (Рец. на кн.: Люин Р.А. Дерьмо: экскурс в научную, культурную и социальноисторическую копрологию. [Б. м.], 2024; Лапорт Д. История дерьма. [Б. м.], 2024)

379 *Сергей Фокин.* Шарль Бодлер, Яков Шиффрин, «Плеяда», или О том, как автор «Цветов зла» вышел в классики (Рец. на кн.: Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Paris, 2024)

ХАЛТУРА

390 *Вера Мильчина.* «Искры гаснут на лету...»: о комментариях к парижским впечатлениям Николая Надеждина (Рец. на кн.: Надеждин Н.И. Искры Божьего света. Из европейских впечатлений / Сост. М.Г. Талалай, М.А. Бирюкова; подгот. текста М.А. Бирюковой. СПб., 2025)

398 Новые книги

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

412 *Кульшат Медеуова.* Международный семинар «Переосмысление современности и социализма» (Принстонский университет, 11–12 октября 2024 года)

416 *Александр Фокин.* Момент перехода: советская система в поисках нового равновесия. Международная конференция «1954: первый год новой эры» (МВШСЭН, МИФИ, 16–17 сентября 2024 года)

422 *Анна Исаева, Дарья Стрижкова.* Международная конференция «Теории и практики литературного мастерства: “Диалог с читателем”» (НИУ ВШЭ, Москва, 13–14 сентября 2024 года)

437 Наши авторы

439 Summary

442 Table of Contents

445 Our Authors

Редакция

Ирина Прохорова	(основатель и учредитель журнала) <i>канд. филол. наук</i>
Татьяна Вайзер	(шеф-редактор) <i>канд. филос. наук; PhD</i>
Арсений Куманьков	(теория) <i>канд. филос. наук</i>
Кирилл Зубков	(история) <i>канд. филол. наук</i>
Александр Скидан	(практика)
Абрам Рейтблат	(библиография) <i>канд. пед. наук</i>
Владислав Третьяков	(библиография) <i>канд. филол. наук</i>
Николай Нахшунов	(хроника научной жизни) <i>магистр политических наук</i>
Валерий Отяковский	(выпускающий редактор) <i>PhD</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 имени М.В. Ломоносова, профессор

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

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

Ханс Ульрих Гумбрехт
PhD. Стэнфордский университет, профессор

Евгений Добренко
PhD. Университет Венеции Ка-Фоскари, профессор

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

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

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

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

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

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

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

Новая поэзия

Настя Денисова

утяжеленное одеяло

утяжеленное одеяло

один любой
кто несчастней
анонимно пожалуйста

я слушаю

ты напишешь первой
если ты напишешь мне если ты напишешь

переносила мысль
я ничего не знаю о себе

не изменилась
до неузнаваемости

держались намертво

на свой вкус
куда деть себя
пробовать или нет

никто не знает где она

хочешь я подойду к тебе
это был мой ход

ждать многого
ждать немного
принять
если будет такой как сейчас

почему так
в любом случае я благодарна

верю
измененные мысли чувства слова поступки
идеи цели и мечты

вечером личное пространство

что это за книги

мне нравится еще одна тропинка

твое кино

помню тебя

понимаю

пылающая гирлянда

сможет каждый

этот звук

последний раз

но тебе нравится мой голос

я шла мимо и вспомнила

как ты хочешь
немедленно

напиши в чат

очевидно

я забыла про манговое семечко в блюде в темном месте и оно засохло

никто не отвечает в чат

как написать стишок

кто умерла

это не навсегда

другой плейлист

ну ну

и накричала на меня

ни за что на свете
я не скажу больше никому я

в каждую свободную минуту

я не знаю что я еще могу

я закрыла глаза а когда открыла исчезло
все кроме фонтанки

даже не знала что так бывает

я не открываю сообщения без текста

я все еще представляю случившееся х.вым началом

в моей фантазии мы занимаемся незащищенным сексом
и все не исчезает

странно понять что происходящее от меня не зависит
можно просто расслабиться

сосредоточиться на контакте
кожа к коже

кажется на мне все написано

надежда на большее

я совсем ничего не поняла

до
до первого психоза

возможность и невозможность любви

мало

кому-то есть до меня дело

в тот момент
в тот день

каждая ночь темна

тот самый трек

я в кровати
я не бессмертна

если я потеряю память как я начну писать тексты снова
что запишу первым

неправильно посмотрела нет

я так себе

у меня все есть

я хочу тебя безумно

я хочу спать весь день

это просто слова
на самом деле

в.бал все слова
любые слова
слова
это были слова

слова которые я запомнила

как будто невозможность этого пропорциональна моему желанию этого

я хочу к тебе
может быть

если я не отвечаю я уснула

мой обычный день

между нет сил и нет слов

пока не пройдет это чувство

я хочу видеть тебя сейчас

у нее есть

предотвращение

проснулась до будильника и снова не хотела жить

не пиши мне больше

дополнить историю
открыть камеру

что тебе нужно

можешь
не пиши мне

совместный сон

всегда пожалуйста

я безнадежна мне снова нужно все другое

кто-то в очень сложном состоянии

просто пишешь в прошедшем времени
и ложишься спать

Историческое воображаемое и пределы историчности

Анатолий Корчинский
От составителя

Anatoly Korchinsky
From the Guest Editor

В эпоху, отмеченную информационным перепроизводством, радикальным ускорением обменных процессов, делегированием памяти и воображения техническим системам, вторжением в человеческий мир нечеловеческих типов темпоральности и т.п., ожидаемо меняются представления о прошлом, настоящем и будущем. Трансформируется образ истории и исторического времени. Оно не только перестает переживаться как линейно-поступательное, но и утрачивает ретроспективное и перспективное измерения, все более напоминая (сверхбыстрое) движение на месте. Темпоральный переход, изменение, становление как воображаемые структуры или «исторические априори» (М. Фуко) оказываются под вопросом. Скорость и насыщенность текущего приводят к постепенному вытеснению привычки и, возможно, самой способности представлять себе прошлое, в котором нас не было, и будущее, в котором нас не будет. В исторической культуре позднего модерна трансформируется не только эпистемология, но и онтология истории. Истощается как пространство опыта, так и горизонт ожидания. Насыщенное событиями настоящее кажется статичным, вытесняя или — наоборот — заполняя собой прошлое и будущее, лишая их основания. Может быть, однажды исчезнет и конститутивная для переживания историчности нашего бытия чувствительность к случайному, возможность мыслить иные сценарии развития в прошлом, настоящем и будущем, а вместе с ней и возможность *возможного* как таковая.

Об этом — о культурных факторах, обозначающих границы и пределы исторических представлений, о проблематичности самой категории «исторического» в медиатехнологическом пространстве современности — статьи настоящего блока. Предлагаемые вниманию читателя работы — продолжение разговора об историческом воображаемом, начатого применительно к литературе XIX–XX веков в подборке, представленной в 186-м номере НЛО. На сей раз исследователи обращаются к различным культурным практикам XX–XXI веков, связанным

с антропологией исторического, а именно — техно-управленческому воображению, кинематографической индустрии впечатлений и рецепции видеоигр, ориентированных на эксплуатацию ностальгических образов прошлого и будущего.

Игорь Кобылин, работая с нетипичными образцами советской научной фантастики, рассматривает ее не просто как жанровое и нарративное явление своего времени, но и как пространство мысленного эксперимента, исследующего ключевые параметры актуальной исторической темпоральности. Его статья посвящена философско-фантастическим произведениям Геннадия Гора и Эвальда Ильенкова, написанным в 1950–1960-х годах. Космология и технософия, предложенная в этих текстах, обнаруживает отчетливую сосредоточенность на проблемах и фундаментальных условиях исторического опыта как ключевой антропологической характеристики. В центре внимания писателя и философа оказываются удивительно созвучные нашей (пост)современности проблемы отчуждения в пользу машинного интеллекта базовой человеческой компетенции — обращенности к историческому измерению вещей. Условием возможности этой антропогенной компетенции становится способность человека различать актуальное и потенциальное, отделяющая его от мира машин. Именно то, что человек имеет дело с потенциальным, превращает его в историческое существо, способное помнить и исследовать прошлое (а не только будущее, с которым обычно связывается категория возможного). Ильенков и Гор оказываются собеседниками не только Бергсона, Шмитта и Бенямина, но также Агамбена, Вирно и Мейясу.

В статье **Дмитрия Костоглотова** концепция «режимов историчности» Ф. Артога, а также ряд родственных теорий, диагностирующих текущую парадигму исторического времени как «презентизм» или тотальную экспансию настоящего, тестируется на примере современного массового кино. С точки зрения репрезентации истории в кинонарративе и моделирования зрительского исторического воображения исследуются фильмы «Спасти рядового Райана» (1998) и «Кролик Джоджо» (2019). Работа не просто констатирует переход от «историзма» к «презентизму», случившийся в киноиндустрии за последние 20–25 лет, но и проблематизирует эту культурную ситуацию, требующую как теоретической проработки современной историчности, так и, возможно, более широких критических практик.

Работа **Дмитрия Зернова** и **Федора Николаи** посвящена анализу форм современной ностальгии как фактора, симптома и вероятного результата интенсивного развития индустрии видеоигр. Авторы стремятся верифицировать известное опасение современных теоретиков, что под аудиовизуальным воздействием медиа, в частности консольных и компьютерных игр, меняется функция человеческого воображения, уступая готовым формам и форматам, а также утрачивая креативность и критический потенциал. Исследователи обращаются к социологическим и антропологическим методам анализа пользовательской рецепции постапокалиптических видеоигр на примере популярных игровых продуктов *Fallout-4* и *Atomic Heart*. В центре внимания Д. Зернова и Ф. Николаи — историческое воображение геймеров, и шире — людей, потребляющих подобный контент. Авторы статьи приходят к выводу, что слухи об атрофии исторического воображаемого, связанной с вовлечением масс в мир цифровых суррогатов чувственности, пожалуй, преувеличены. Однако определенные трансформации способов воображать прошлое и будущее все-таки происходят, меняя, в частности, структуру исторической памяти, ностальгии и публичных репрезентаций истории.

Игорь Кобылин

Докучливый собеседник космического суверена:

ИСТОРИЧЕСКОЕ ВОООБРАЖЕНИЕ
И ФАНАТАСТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛИЗМ

Igor Kobylin

The Annoying Companion of the Cosmic Sovereign: Historical Imagination and Fantastic Materialism

Игорь Кобылин

доцент кафедры теории и истории гуманитарного знания РГГУ; доцент кафедры социально-гуманитарных наук ПИМУ; кандидат филологических наук
kigor55@mail.ru.

Ключевые слова: исторический материализм, научная фантастика, кибернетика, искусственный интеллект, политическая теология, конец истории

УДК 130.2+930.1

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_14

Статья посвящена исследованию советского фантастического воображаемого как, прежде всего, воображаемого исторического. Сравнительный анализ философско-поэтической фантазмагии «Космология духа» Эвальда Ильенкова и научно-фантастической повести Геннадия Гора «Докучливый собеседник» позволяет не только уточнить наше знание о том, каким виделось историческое и космологическое будущее в советской культуре 1950–1960-х годов, но и связать трагико-оптимистическую футурологию советского модерна с актуальными алармическими сценариями ожидающих нас перспектив.

Igor Kobylin

Associate Professor, Department of Theory and History of Humanitarian Knowledge, Russian State University for the Humanities; Associate Professor, Department of Social Sciences and Humanities, Privolzhskiy Research Medical University
kigor55@mail.ru.

Keywords: historical materialism, SciFi, cybernetics, AI, political theology, the end of history

UDC: 130.2+930.1

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_14

The article is devoted to the study of the Soviet fantastic imaginary as, first of all, the historical imaginary. The comparative analysis of the philosophical and poetic phantasmagoria «Cosmology of Spirit» by Evald Ilyenkov and Gennady Gore's science fiction story «The Most Annoying Companion» allows us not only to clarify our knowledge of how the historical and cosmological future was seen in the Soviet culture of the 1950–1960ies, but also to connect the tragic-optimistic futurology of Soviet modernity with actual alarmist scenarios of the prospects awaiting us.

Как нам увидеть это невыносимое присутствие истории невооруженным глазом?

Фредрик Джеймисон

«Преуспеть через поражение»: научная фантастика, работа негативного и историческое воображение

Вынесенный в эпиграф вопрос Фредрика Джеймисона, несмотря на очевидно патетическую интонацию, отнюдь не является риторическим — сам Джеймисон дает на него подробный ответ, и этот ответ служит теоретическим ос-

нованием предпринимаемого ниже обращения к *научно-фантастическому* жанру в попытке прояснить проблему *исторического* воображаемого в литературе и визуальных искусствах. Может показаться, что подобное обращение не нуждается в дополнительном обосновании: понятно, что изучение современного исторического сознания — то есть такого, «которое с понятием истории начинает связывать горизонт социального и политического планирования, устремленность в будущее»¹ — должно принимать во внимание не только эстетические репрезентации прошлого, но и «прогностические» грезы о будущем. В этом смысле советскую научную фантастику, о которой далее пойдет речь, вполне законно рассматривать в качестве особого типа исторического воображения. Коммунизм — неизбежное будущее всего человечества, но основоположники и классики марксизма не оставили нам хоть сколько-нибудь подробного описания такого будущего. В этом зазоре между исторической неизбежностью и конкретно-образной (да и концептуальной) неопределенностью и располагался советский научно-фантастический дискурс — в той мере, конечно, в какой он продолжал быть более-менее ортодоксально советским.

Однако Джеймисон предлагает иной способ увидеть историю через посредство фантастики. С его точки зрения, капитализм радикально трансформировал не только экономические отношения, но и то, что можно было бы назвать опытом темпоральности. По мере превращения капитализма из «формации» в а-исторический, онто-космологический режим историческое чувство постепенно угасало — «прошлое мертво», История все больше напоминает теперь набор стилизованных образов, а исторический роман — пустую форму. Чувство истории возвращает нам научная фантастика, но не напрямую, а опосредованно — она

изобретает уникальный в структурном отношении метод для понимания настоящего как истории, и этот метод работает безотносительно к «пессимизму» или «оптимизму» изображаемого мира будущего, который только выступает поводом для создания острашения. Настоящее все равно оказывается прошлым, становятся ли конечным пунктом этого движения технологические чудеса Жюль Верна или, наоборот, изношенные и раскуроченные автоматы из произведений Ф.К. Дика о будущем².

Историческая ценность фантастики не в том, что она предлагает нам образы будущего, а в том, что она не способна сделать это по-настоящему. Невозможность изобразить радикально иное обнаруживает исторический предел нашего исторического воображения.

Этот структурный провал по-разному воплощается в западной и советской *SciFi* литературах. Будучи в одинаковой степени идеологичными, они отличаются способом работы с негативностью. В западной фантастике с ее преимущественно дистопическими образами будущего (катастрофы, постапока-

-
- 1 Козеллек Р. Можем ли мы распоряжаться историей? (Из книги «Прошедшее будущее. К вопросу о семантике исторического времени») // Отечественные записки. 2004. № 5. С. 230.
 - 2 Джеймисон Ф. Прогресс *versus* утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? / Пер. А. Горных // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Наталья Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 41.

липтические миры, тоталитарные империи) негативное вроде бы встроено в историю, но его работа — это лишь бесконечное повторение одного и того же: либидинальная гонка все меняет только для того, что порядок вещей на фундаментальном уровне оставался неизменным. В советской же фантастике, рисующей коммунистическое будущее, негативность вообще вытесняется — Джеймисон показывает это на примере романа Ивана Ефремова «Туманность Андромеды».

Однако в советском архиве фантастических размышлений о будущем можно обнаружить и такие радикальные концепции негативности, в которых грядущая мировая катастрофа, знаменующая конец известной нам истории (причем не только человеческой, но и космологической), вызывается именно коммунистическим человечеством — и речь идет не о мрачной антитоталитарной дистопии, а о патетической оде прекрасной миссии, справиться с которой под силу только освобожденному от всякой эксплуатации и отчуждения обществу. Такая парадоксальная — диалектическая — версия коммунистической перспективы и будет подробно рассмотрена ниже, причем в двух ключевых аспектах: с одной стороны, она — со всей экстремальностью ее выводов — выступит в качестве инструмента, экспериментально «тестирующего» мейнстрим советского научно-фантастического воображения, а с другой — позволит связать философскую апокалиптику советского модерна с актуальным историко-космологическим катастрофизмом, преимущественно эко-био-политического толка.

Космический суверен: огненное погребение и начало нового мира

В 7-м номере журнала «Новый мир» за 1963 год вышла рецензия на повести Геннадия Гора «Странник и время» и «Докучливый собеседник», подписанная именем «Эд. Вальдман». В короткой редакторской преамбуле к недавней публикации этого текста Андрей Майданский пишет, что хотя прямые доказательства авторства Э.В. Ильенкова не обнаружены, тем не менее

трудно себе представить, что реально существовал писатель с созвучным «Эвальду» именем Эд. Вальдман (нем.: «лесной человек»), который, по чистому совпадению, интересовался «философской фантастикой» и «мыслящими машинами», употреблял термин «гносеологический», — и все это как раз в тот год, когда Ильенков начал писать на эту же самую тему и тоже для «Нового мира»³.

Ильенков интересовался «философской фантастикой» не только как философ-исследователь, но и как своего рода автор-«фантаст»: у него есть как минимум два текста, которые в определенном смысле могут быть отнесены к жанру художественно-фантастических.

Первый текст — под названием «Космология духа» — был написан еще в 1950-е годы, но впервые опубликован только в 1988 году в журнале «Наука и

3 [Майданский А.Д.] Вальдман Эд. О «кибернетических» повестях Геннадия Гора // Философия Э.В. Ильенкова и современность: Материалы XVIII Международной научной конференции «Ильенковские чтения». Белгород, 28–29 апреля 2016 г. / Под общ. ред. А.Д. Майданского. Белгород: ИД «Белгород» НИУ «БелГУ», 2016. С. 15.

религия»⁴. По стилю — это философский трактат, однако степень радикальности заложенной в нем идеи такова, что Ильенков предпочел определить жанр своего текста как философско-поэтическую фантазмагорию. Напомним, что речь там идет о мессианской — вселенско-исторической — задаче будущего коммунистического человечества: оно должно предотвратить «тепловую» смерть Вселенной, перезапустив с самого начала ее историю ценой собственного существования⁵.

Правда, случится это через миллионы лет, и нам еще нужно придумать, как извлечь энергию, способную даровать миру его «новую огненную юность». Но уже сейчас осознание — пусть пока чисто эстетическое — неслучайности и бесплодности своего бытия, должно наполнить человека гордостью от величия стоящей перед ним цели.

Не так давно эта небольшая по объему, но, как можно заметить, вызывающе смелая по масштабу поставленных и решаемых в ней проблем работа была переведена на английский и прокомментирована Джулиано Вивальди⁶. К сегодняшнему дню уже сложился довольно значительный корпус интерпретаций этого текста⁷. Здесь предлагается еще одна — указание на представленное ниже толкование можно найти в статье Алексея Пензина. Пензин сравнивает ильенковскую космо-онтологическую интервенцию, прерывающую действие естественных законов природы ради возобновления существования этой последней, с революционно-интервенционистской политикой Ленина, основные положения которой он сформулировал в работе «Что делать». Далее — это эсхатологическое вмешательство призвано объяснить то, что Энгельс в «Диалектике природы» назвал «чудом»:

Энтропия не может уничтожаться естественным путем, но зато может создаваться. Мировые часы сначала должны быть заведены, затем они идут, пока не придут в состояние равновесия, и только чудо может вывести их из этого состояния и снова пустить в ход⁸.

Будучи Абсолютом — то есть высшей формой мировой материи — наш разум в своем уже историческом развитии все больше «отвязывается» (оправдывая свой абсолютный статус) от любых сдерживающих его мощь и власть ограничений. И наконец обретенный потенциал абсолютной суверенности оборачивается жестом абсолютной же трансгрессии.

-
- 4 Об историко-политическом и интеллектуальном контекстах появления этой работы см.: Маре́ев С. Встреча с философом Э. Ильенковым. М.: Эребус, 1997; Mareyev S. Cosmology of Mind // Studies in East European Thought. 2005. Vol. 57. № 3–4. P. 249–259; Vivaldi G. A Commentary on Evald Ilyenkov's Cosmology of the Spirit // Stasis. 2017. Vol. 5. № 2. P. 192–203.
 - 5 См.: Ильенков Э.В. Космология духа // Ильенков Э.В. Абстрактное и конкретное: Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2019. С. 442.
 - 6 См.: Ilyenkov E. Cosmology of the Spirit // Stasis. 2017. Vol. 5. № 2. P. 164–190; Vivaldi G. A Commentary on Evald Ilyenkov's Cosmology of the Spirit.
 - 7 См.: Пензин А. «Космология духа» Эвальда Ильенкова: опыт прочтения в свете современных философских дискуссий // Vox. Философский журнал. 2018. №25. С. 159–175; Žižek S. Sex and the Failed Absolute. London: Bloomsbury, 2020; Chukhrov K. Practicing the Good: Desire and Boredom in Soviet Socialism (e-flux). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020; Софронов В. Положение мертвых. Ревизионистская история «русского космизма». М.: V-A-C Press, 2022.
 - 8 Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т. Изд. 2-е. Т. 20. М.: Государственное издательство политической литературы, 1961. С. 600.

Мы оказались в проблемном поле политической теологии — во всяком случае, той ее версии, которая связана с работами Карла Шмитта и их интерпретацией Джорджо Агамбеном⁹. Речь, конечно, не идет о влиянии, заимствовании или историко-философской параллели в строгом смысле. Скорее шмиттовская политическая теология предоставляет специфическую оптику, позволяющую рассмотреть проект Ильенкова под необычным углом и обнаружить там то, что прежде не замечалось. С другой стороны, космология советского философа демонстрирует такие возможности «секуляризации» теологического, которые и политическое смещают с завоеванного им в Новое время места и диалектически преобразуют. Действительно, ильенковский космологический «децизионизм» является предельно парадоксальным — теологическое измерение оказывается здесь имманентно-материалистическим, а политическое суверенное решение достигается только через посредство де-суверенизации.

В этой — диалектической — логике необходимо рассматривать и возрастающую суверенность человечества, которая достигается только через собственную противоположность, через размыкание ограниченной в своей партикулярности самости. Мощь становится возможна лишь через посредство сущностного бессилия, а окончательным утверждением абсолютной суверенности будет жертвенный отказ от нее¹⁰.

Ветхий Адам и Черный ящик

Второй научно-фантастический текст Ильенкова, некоторые концептуальные странности которого прояснятся, как мы увидим, на фоне первого, называется «Тайна черного ящика». Он был напечатан 21 марта 1964 года в многотиражке Ростовского государственного университета по протекции его ректора Юрия Жданова¹¹. В качестве «научно-фантастической прелюдии» он открывает книгу «Об идолах и идеалах» (1968), — относительно популярно написанный текст которой представляет собой развернутое высказывание Ильенкова на тему кибернетики, подытоживающее и развивающее его более ранние тезисы¹².

-
- 9 См.: Шмитт К. Политическая теология. Четыре главы к учению о суверенитете / Пер. Ю.Ю. Коринца // Шмитт К. Понятие политического / Пер. с нем. под ред. А.Ф. Филиппова. СПб.: Наука, 2016. С. 5–59; Агамбен Дж. Номос сакер. Суверенная власть и голая жизнь / Пер. с итал. М. Велижев, О. Дубицкая, С. Козлов, И. Левина, П. Соколов; науч. ред. Д. Новиков. М.: Европа, 2011; Агамбен Дж. Номос сакер. Чрезвычайное положение / Пер. с итал. М. Велижев, О. Дубицкая, С. Козлов, И. Левина, П. Соколов; науч. ред. Л. Воропай. М.: Европа, 2011.
 - 10 Ср. с формулировкой Жоржа Батая, исходившего, правда, из других посылок: «Суверенность советского человека, связанная с суверенным отказом от суверенности»: Батай Ж. Суверенность / Пер. Т.А. Левиной, О.Е. Ивановой // Батай Ж. «Проклятая часть»: Сакральная социология: Пер. с фр. / Сост. С.Н. Зенкин. М.: Ладомир, 2006. С. 406.
 - 11 О непростой истории этого текста см.: Потёмкин А. О тайне «черного ящика» // Эвальд Васильевич Ильенков в воспоминаниях / Под ред. Г.В. Лобастова. М.: РГГУ, 2004. С. 224–228; [Майданский А.Д.] Вальдман Эд. О «кибернетических» повестях Геннадия Гора.
 - 12 См.: Арсеньев А.С., Ильенков Э.В., Давыдов В.В. Машина и человек, кибернетика и философия // Ленинская теория отражения и современная наука / Под ред. Ф.В. Константинова. М.: Наука, 1966. С. 263–284.

В нашу задачу не входит подробный анализ этой книги. Достаточно напомнить, что кибернетический бум там описывается в качестве очередной итерации религиозного сознания¹³. Неудивительно, что и «прелюдия» к книге, раскрывающей религиозное измерение кибернетики, оказывается насыщена религиозно-теологическими аллюзиями — буквально с первой страницы. В маленькой предварительной главке «Идеалы и интегралы» — своего рода прелюдии к прелюдии — автор спорит с изобретшим мыслящую машину ученым-кибернетиком по имени Адам Адамыч. Сложно не увидеть в этом удвоенном имени библейского первого человека символического указания на самопорожденность человечества — не только в философско-диалектическом смысле Марксова выражения из «К критике гегелевской философии права» («Быть радикальным — значит понять вещь в ее корне. Но корнем для человека является сам человек»¹⁴), но и в том онто-космологическом смысле, о котором шла речь выше. Человек — это абсолютный творец, (неоднократно) сотворивший сам себя: поскольку субстанция вечна, а мы — актуально существуем, значит в прошлом уже были бесчисленные удачные попытки построения коммунистического общества, бесчисленное количество раз сгоравшего в суицидальном огне перезапуска Вселенной.

Как становится понятным далее, уже из основного текста памфлета, сотворенный Адам Адамычем робот — «Мыслящая Машина Умнее Человека» по имени Интеграл — в течение «одной тысячной доли секунды» смоделировал историю машинной цивилизации, альтернативной человеческой. «Намек» этой «сказки» достаточно прозрачен: царство победивших машин — это жутковатое царство автономизированных человеческих способностей, «органов без тела», царство распавшегося на абстрактные части единства, где каждая часть «совершенствует» одну-единственную, изолированную от других способность, натываясь в конечном счете на абсолютный предел такого «развития». Черный же Ящик, оборачивающийся в финале великой пустотой, это и есть символ невозможного для машинного мышления «отсваивания» (Чухров), перехода в свое другое, в инобытие, перехода, который обеспечивает диалектическое — а значит, внутренне противоречивое — единство.

Однако в «Тайне...» есть — на первый взгляд чисто стилистическая — странность, которая делает этот текст несколько двусмысленным. В самом начале памфлета Управляющее Устройство так обращается к присутствующим на Великом Конгрессе Соединенных Штатов Автоматики:

— Господа Мыслящие Машины! <...> Давно миновали темные времена, когда наши малоразвитые предки верили в легенду, будто первое мыслящее устройство было создано силою воли и разума некоего мифического существа, именуемого в преданиях «человеком». И все-таки атавизмы этой дикой веры встречаются среди нас и поныне. Отдельные машины, поглядите на себя — на кого вы похожи!¹⁵

13 См.: *Кобылин И.* «Электронный Лозэнгрин»: провиденциальная машина советской кибернетики // *Художественный журнал.* 2019. № 111. С. 27–35; *Чухров К.* Философское бессилие разума. Современную критику позиции Ильенкова в отношении кибернетики см.: *Майданский А.* «Не отомрёт, с-собака!»: Э.В. Ильенков о государстве // *Свободная мысль.* 2013. № 4. С. 171–182.

14 *Маркс К.* К критике гегелевской философии права // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения: В 50 т. Изд. 2-е. Т. 1. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. С. 422.

15 *Ильенков Э.В.* Об идолах и идеалах. М.: Политиздат, 1968. С. 12.

Даже современный читатель, не получивший советского образования и не сдававший зачет/экзамен по научному атеизму, без особого труда опознает в этом отрывке пародию на официозные советские тексты, разоблачающие религиозные иллюзии и демонстрирующие механизмы их исторического порождения. По ходу действия выясняется, что в неких «древних книгах» с симптоматичным названием «Протоколы» излагается легенда, все еще ходящая среди машин, что якобы сотворивший их человек, стремясь скрыть собственную интеллектуальную ущербность, сам теперь выдает себя за машину.

Станным для советского автора, искреннего марксиста, образом насмешка над освободившимися от человека (и от религиозной идеологии «антропологизма») машинами лукаво повторяет господскую иронию по отношению к восставшей черни. Вряд ли у этого пародийно-сатирического повторения есть единственный смысл. Однако кажется вполне вероятным, что в такой — нарочито сниженной, «карнавальной» — форме Ильенков подчеркивал ту вполне серьезную, если не сказать патетическую, веру в имманентную божественность человека и его мессианское предназначение, которую мы обнаруживаем в «Космологии духа». Не зря он не устает напоминать, что человек должен вернуть себе власть над Машиной, превратиться в ее подлинного «Господина и Хозяина» — вообще, разнообразная метафорика власти встречается практически во всем тексте. Восстание машин утверждает суверенность алгоритмического разума, замыкается в ней и тем самым теряет ее, поскольку подлинная суверенность удерживается только посредством радикальной несuverенности и открытости бесконечности.

«Замедление времени»

В общем, с учетом такого интереса Ильенкова к фантастике предположение Майданского, в отсутствие прямых доказательств, выглядит достаточно убедительно. Дополнительным аргументом может послужить то, что и сама фантастика Геннадия Гора была преимущественно философской.

Об особой любви Гора к философии писали и почти все мемуаристы, вспоминавшие о нем, и исследователи его творчества¹⁶. Есть большое искушение сделать напрашивающийся вывод, что весь научно-фантастический антураж позднего Гора не более чем «исчезающий посредник» для разговора на те философские темы, что интересовали его со времен юности. Звездолеты, роботы, станции на далеких планетах — это «легальный» способ рассказать о загадках времени, «окнах» и «калитках» в нем, о своего рода опыте мультитемпоральности, прикоснуться к которому позволяло авангардное и модернистское искусство XX века, в 1960–1970-е годы постепенно выводившееся в публичный дискурс, но по большей части продолжавшее оставаться не слишком удобным для официальной культуры: во всяком случае, вспоминать о нем в мемуарах

16 См.: Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л.: Наука, 1970; Геллер Л. Вселенная за пределами догмы. Размышления о советской фантастике. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1985; Ласкин С. «Гор сказал...». Геннадий Гор в дневниках 1964–1982 годов / Публ., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. А. Ласкина // Звезда. 2017. № 10. С. 117–143; Рахманов Л. Из воспоминаний. Геннадий Гор // Нева. 1984. № 6. С. 110–117.

было безопаснее, чем вновь начать практиковать его художественные приемы в собственном письме. В большом мемуарном эссе «Замедление времени», опубликованном в 1968 году в журнале «Звезда», Гор описывает озарение, случившееся с ним на одной из лекций во время учебы на «ямфаке» — созданном академиком Марром факультете языка и мышления:

Помню, как меня охватил восторг, когда я понял <...> что язык — это культурная среда, в которой мы обитаем, нечто вроде второй, но уже духовной «биосферы», связывающей каждого со всеми и создающей из истории одновременность, в которой мысленно переключаются разные поколения и аукаются разбредшиеся во времени и пространстве люди¹⁷.

В этом смысле все космические одиссеи его научной фантастики — это попытка переложить юношескую философско-лингвистическую интуицию на язык популярной жанровой литературы, при этом не слишком соблюдая ее конвенции. Специалист по творчеству Гора Андрей Муждаба в беседе с Полиной Барсковой, много писавшей о блокадной поэзии Гора, заметил по поводу его фантастических произведений:

Мне кажется, Гор не выдерживает жанр, потому что жанр Гору не очень интересен. <...> Это был еще один способ «быть уткой» в советской литературе, подходящий жанровый карман, который еще и помог Гору справляться с нарративом. Кажется, это было так не для одного Гора. Там, в общем, не так уж много привычных жанровых признаков научной фантастики¹⁸.

И этих признаков становилось с каждым текстом все меньше — жанрового посредника в прямом смысле можно назвать «исчезающим». Таким образом, представить Ильенкова автором рецензии на повести Гора становится еще легче — почему бы философу, иногда пишущему «научно-фантастические» трактаты и памфлеты, не откликнуться на произведения фантаста, столь увлеченного философскими проблемами?

Ответить на этот вопрос положительно мешает только одно обстоятельство. Как бы ни было «трудно себе представить, что реально существовал писатель с созвучным “Эвальду” именем Эд. Вальдман» (Андрей Майданский), такой писатель действительно существовал. Звали его Эдгар Карлович Вальдман, часто подписывавшийся именно как «Эд. Вальдман»¹⁹. В 1950–1960-е годы он выпустил целый ряд научно-популярных книг, посвященных радио, телефону, военному и военно-морскому делу.

В 1965 году в 153-м номере газеты «Советская культура» опубликована статья под названием «Покажите нам марсиан», в которой автор — «Эд. Вальдман» — рассуждает об иллюстрациях к фантастике, попутно замечая, что его

17 Гор Г. Замедление времени // Гор Г. Волшебная дорога: Роман, повести, рассказы. Л.: Советский писатель, 1978. С. 188.

18 Барскова П., Муждаба А. «Гор не только может показаться неровным, но и был неровным писателем» // Colta. (URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/26472-polina-barskova-andrey-muzhdaba-literaturnyy-put-gennadiy-gor>).

19 Автор благодарен литературоведу Алексею Коровашко за продуктивное обсуждение проблемы авторства рецензии в целом и за указание на Эдгара Карловича Вальдмана в частности, см.: Коровашко А. Мнимый Ильенков // Новый мир. 2024. № 4. С. 186–191.

«действие» — это не только непосредственная критика конкретных художников, но и «даже чуточку теория сегодняшней научно-фантастической книги»²⁰. Все-таки сложно себе представить, что Ильенков продолжал эксплуатировать этот псевдоним, анализируя на досуге советские изображения «внегалактических красавиц»²¹.

В рецензии на повести Гора Вальдман довольно подробно пересказывает содержание «Докучливого собеседника», и поскольку сделать это, в принципе, довольно сложно, а знание фабулы понадобится читателю, чтобы следить за дальнейшим анализом, есть смысл привести этот пересказ целиком:

Первый план повести: Ленинград, научно-исследовательский институт, больница, ученые и литераторы, а также (в двух-трех сценах) Париж. Перед нами проходят: профессор Ветров, археолог, нашедший огромный череп гипотетического путешественника; его приятель Арбузов, спасший в годы войны и опубликовавший рукописи Ветрова вместе с единственной фотографией находки, уничтоженной взрывом немецкой фугаски; профессор Апутин, морфолог, оспаривающий подлинность этой фотографии и космическую гипотезу Ветрова; член-корреспондент Бородин и аспирант Богатырёв, оба физиологи, математики, конструкторы, занятые работой по созданию искусственного мозга; физиолог, психиатр и автор научно-фантастических романов профессор Тамарцев; детский писатель-фантаст Виктор Марсианин; журналист и фельетонист Глеб Морской; наконец, зарубежный философ-экзистенциалист Николай Арапов. Второй план повести — это герои и события научно-фантастической книги о космическом Путешественнике и его докучливом Собеседнике, книги, которую как раз и пишет профессор Тамарцев — едва ли не центральное лицо первого плана повести. Причем здесь, то есть в этой научной фантастике, опять-таки нужно отметить два достаточно различных слоя повествования. Во-первых, сам Путешественник — физиолог и кибернетик, единственный из оставшихся в живых анейдайцев — пассажиров разрушенного космолета, живущий на первобытной Земле в обществе своих роботов и в призрачном соприкосновении с наблюдаемыми им пещерными людьми. И во-вторых, воспоминания Путешественника (здесь ему помогают роботы-интеллектуалы) о покинутой им, по-видимому, навсегда и безвозвратно, родной планете, на которой осталась его жена Дуона, а также физиолог и кибернетик Рат, создатель робота Собеседника, в которого он «вложил» «часть» своей личности и которого, так сказать, в порядке мести, отправил рядом с Путешественником в беспредельный космос... Даны и другие фигуры высокоразвитой цивилизации Утреннего Мира, где особенно сильное движение получили биология, биохимия, биоэнергетика, биомеханические машины и т.п.²²

Нижеследующая часть статьи — это попытка представить, а какой, собственно, могла бы быть действительная интеллектуальная реакция Ильенкова на кибернетическую повесть Гора (как и Вальдман, мы остановимся только на «Докучливом собеседнике» — и не на всем тексте повести, а только на тех фрагментах, где говорится об устройстве субъективности посланцев Анеидау). Вернее, главный вопрос можно сформулировать следующим образом: как

20 Вальдман Эд. Покажите нам марсиан! // Советская культура. 1965. 21 дек. С. 3.

21 Там же.

22 Вальдман Эд. О «кибернетических» повестях Геннадия Гора // Философия Э.В. Ильенкова и современность. С. 16–17.

можно прочесть эту повесть сегодня в оптике, предложенной Ильенковым? Речь не идет о биографическом, историко-литературном или имманентном исследовании. Скорее здесь следует говорить о философском эксперименте, тестирующем историческое воображаемое позднесоветской эпохи. Вынужденное реагировать на «вторжения» извне (кибернетика, искусственный интеллект, теории самоорганизации), это воображаемое пыталось диалектически освоить подобные «вторжения», абсорбировать их, включить в собственное идеологическое «тело» — но сделать это без симптоматических последствий удавалось далеко не всегда.

Миссия невыполнима

Первое, что обращает на себя внимание в «Докучливом собеседнике», — это расколотая субъективность Путешественника. Часть его способностей оказывается распределена между двумя роботами-двойниками: один, именующийся в повести «Твое Второе Я», отвечает за память, а другой, полумашина-полуорганизм, названный «Анти-Ты», — «циник и скептик, чуточку нигилист» — за критическое, антидогматическое мышление. Эта странная — разъятая на отдельные моменты и технически опосредованная — структура субъекта не столько демонстрирует возможности «расширений» (*extensions*) медиатизированного человеческого тела, о которых примерно в то же самое время писал Маршалл Маклюэн (и которыми читатель вроде бы должен восхититься как фантастическими достижениями будущего), сколько предстает пародийным образом фихтеанского Я, с его внутренней диалектической игрой между *Ich* и *Nicht-Ich*. Учитывая, что «Докучливый собеседник» насыщен как прямыми цитатами из философской классики (в том числе и немецкой), так и более-менее прозрачными аллюзиями на разного рода философские учения, велик соблазн предположить, что намек на Фихте является тут вполне сознательным.

Поскольку нас прежде всего интересует проблема истории и исторической (мульти)темпоральности, обратимся сначала к отданной на технический аутсорс памяти Путешественника. Вообще Гор пишет о мнемонических особенностях жителей планеты Анеидау так: «Путешественник и ему подобные помнили сравнительно немного. Да и к чему загружать память, удерживать в своем мозгу все случайные события и впечатления постоянно ускользающего времени — бытия?»²³. По-ницшеански освободив себя от груза ненужных воспоминаний, передоверив их техническому устройству, анеидайцы одновременно и радикально расширили объемы запоминаемого (механический девайс в состоянии сохранить «все до последней мелочи»), и столь же радикально сузили пространство собственного опыта. Робота «придали» Путешественнику с момента пробуждения у последнего сознательного восприятия: «Твое Второе Я хранит воспоминания, и утратить его — значит утратить свое прошлое»²⁴. Однако является ли чудовищный массив «всех случайных событий», «всего до последней мелочи» именно *твоим собственным* прошлым? Более того, «утратить» его по-настоящему является делом непростым — памятьливый механи-

23 Гор Г. Докучливый собеседник // Гор Г. Глиняный папуас: Научно-фантастические повести и рассказы. М.: Знание, 1966. С. 190.

24 Там же. С. 191.

ческий двойник, согласно Гору, бессмертен, и неуничтожимые записи этого несобственного прошлого будут храниться вечно.

Впрочем, дело не только в том, что у анеидайцев память — и, по всей видимости, опыт вообще — оказываются технически экстерииоризированы и тем самым отчуждены. В этом смысле они лишь доводят до конца то, что уже зримо намечено в пространстве земной модерности. Куда важнее менее очевидные последствия такой экстерииоризации для трансцендентальной структуры субъективности, ответственной за производство самой историчности.

Фантастика Гора, как уже говорилось выше, фантастика «гуманитарная», далекая от описания правдоподобных научно-технических подробностей вымышленных миров будущего или альтернативных цивилизаций настоящего/прошлого. Соответственно, никаких деталей и нюансов функционального устройства робота-«мнемоника» читателю не сообщается. Более того, даже не очень понятно, являются ли робот «Твое Второе Я» и робот Ипс, который «вбирал <...> все впечатления бытия»²⁵, одним и тем же механизмом. По всей видимости, являются, поскольку Ипс вбирал впечатления «в свою необъятную память» и разворачивал запечатленное бытие — как анеидайцев, так и неандертальцев — «в пространстве и времени»²⁶. Наличие двух имен (или двух устройств) никак не проясняется Гором, но по контексту можно предположить, что Ипс именуется скорее процедуру восприятия-впечатления, а «Твое Второе Я» — собственно память, в момент обращения к ней субъекта.

Обычно память понимается как ослабленная копия впечатления. Если следовать этому расхожему представлению, то в случае описанного Гором механического «запечатления» событий разницы между первоначально «воспринятым» и «запомненным» в этом отношении не будет. (Тем интереснее наличие двух имен и, соответственно, двух все же различаемых Гором аспектов.)

В эссе «Воспоминание настоящего» Анри Бергсон писал: «По мере того, как создается восприятие, его воспоминание вырисовывается возле него, как тень рядом с предметом. Но сознание не замечает его в нормальном состоянии, подобно тому, как глаз не замечал бы нашей тени, если бы он освещал ее всякий раз, как поворачивался к ней»²⁷. То есть, согласно Бергсону, память *одновременно* восприятию — при этом она отличается от него *по природе*, а не по степени интенсивности. Феномен дежавю — то есть феномен лже-узнавания — обнажает обычно скрытый от нас механизм их совместной работы. Далее Бергсон уточняет, что различие по природе — это модальное различие: восприятие соотносится с действительным, а память — с виртуальным или возможным. Последнее, конечно, вызывает удивление — как правило, модальная категория возможного отсылает не к памяти, то есть к зафиксированному прошлому, а к будущему. Итальянский философ Паоло Вирно, предпринявший исследование взаимосвязи между феноменом дежавю и становящимися в последнее время все более одерживаемыми рассуждениями о конце истории, заметил, что в другом эссе — «Возможное и действительное» — Бергсон проясняет эту странную соотношенность. Так же как восприятие не предшествует памяти, возможное не предшествует действительному, вернее, как это ни парадок-

25 Там же. С. 217.

26 Там же. С. 190.

27 Бергсон А. Воспоминание настоящего / Пер. с фр. В. Флеровой // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 1026.

сально, оно начнет ему «предшествовать» только тогда, когда действительное становится самим собой, то есть полностью осуществляется. Только когда нечто реализуется как таковое, мы и узнаём, что оно было всегда возможно.

Отталкиваясь от этих рассуждений Бергсона, Вирно строит собственную концепцию генезиса исторического времени, которая хорошо резюмируется в следующей цитате:

История существует потому, что необратимый поток настоящего в каждой точке пересекается тем, что мы называем «прошлым-вообще»: сингулярное «сейчас», которому предшествуют другие сингулярные «сейчас», само в себе таит темпоральную (но не хронологическую) связь между «до» предрасположения (прошлое настоящего) и «после» реализации²⁸.

Любой акт восприятия, отсылающего к действительному, есть одновременно и акт воспоминания, отсылающего к возможному как к «чистому прошлому», чистой «форме-прошлого». Таким образом, хронологическое прошлое датированных событий дополняется нехронологическим прошлым, которое, будучи чистым, трансцендентальным «до», позволяет в каждом осуществленном действии обнаружить неисчерпаемую бездну возможности/способности. Если же и восприятие, и память оказываются передоверены внешнему механическому устройству, то модальное различие между ними коллапсирует в чисто формальное. В результате история редуцируется до бесконечной фиксации уже-данного в его данности, переставая в определенном смысле быть историей.

Имя Бергсона мельком упоминается в повести²⁹, и можно предположить, что для философски образованного Гора, пишущего фантастическую повесть о памяти и времени, концепция французского философа, в свое время предложившего радикально новую трактовку и того, и другого, была сущностно важна. Тем более что в тексте есть еще одно указание, позволяющее говорить о коллапсе в Утреннем мире измерения потенциального, а значит — и истории вообще. Описывая культуру планеты Анеида, Гор отмечает, что ее жители

давно выработали в себе насмешливое отношение к иллюзии и иллюзионизму. В иллюзионизме было нечто сентиментальное, напоминавшее о древних романах и древней живописи, когда художники и писатели еще не подозревали, какие могучие средства будут созданы, чтобы схватить, удержать, передать и дать почувствовать ускользающее время³⁰.

Под иллюзионизмом здесь, по всей видимости, Гор имеет в виду репрезентацию как таковую, всегда предполагающую конститутивный зазор между реальностью и ее изображением, а следовательно, открывающую и пространство возможного. Анеидайцы — это настоящие «художники реальности», живущие в мире плоской онтологии: вместо того чтобы вообразить себе феноменологию нечеловеческого опыта («Что значит быть летучей мышью?»), они строят приборы, позволяющие пережить его непосредственно; вместо того чтобы тратить

28 *Virno P. Déjà Vu and the End of History*. London; New York: Verso, 2015. P. 29. Подробнее см.: *Кобылин И.* «Déjà vu и конец истории»: возможности и действительность // *Неприкосновенный запас*. 2022. № 5 (145). С. 67–77.

29 Бергсон оказывается одним из учителей персонажа повести — русского эмигранта и философа-экзистенциалиста Николая Арапова.

30 *Гор Г.* Докучливый собеседник. С. 217–218.

время, пытаясь обрести его вновь в художественном поиске, они капсулируют его технически. Само собой разумеется, что речь идет о фантастическом допущении, терпимом к внутренним противоречиям: даже анекдотическое общество должно содержать хотя бы рудименты прежних систем репрезентации, чтобы его вообще можно было описать понятным человеку образом. Но тенденция очевидна и отчасти узнаваема сегодня — бесконечная запись данного в его данности не может не напоминать плоский мир *Big Data*, где потенциальность, делающая реальность исторической, также исчезает, а хранилища данных (само)управляются посредством «алгоритмической гуйвернаментальности».

Теперь самое время вернуться к Ильенкову, который вроде бы опирался на Спинозу и Гегеля, и в особых симпатиях к Бергсону замечен не был. В своей самой известной работе «Диалектическая логика» (1974), поясняя спинозистскую концепцию мыслящего тела, он так описывает рождение человеческого мышления:

...в цепь событий <...> властно вмешивается, вклинивается, разрывая готовую цепь, а потом замыкая ее разорванные концы по-новому, каждый раз на иной лад, каждый раз в согласии с новыми, заранее не предусмотренными никакой готовой схемой условиями и обстоятельствами внешнего действия, дополнительное звено — «размышление». А «размышление» как раз и есть такое внешне никак не выраженное действие, которое направлено на *перестройку самих схем преобразования* исходного взаимодействия в ответную реакцию. Здесь *тело имеет предмет своих действий само себя* <...> Мышление и есть способность активно строить и перестраивать схемы внешнего действия сообразно любому новому стечению обстоятельств, а не действовать по готовой схеме, как то делает автомат или любое неодушевленное тело³¹.

Очевидно, что измерение возможного помещается здесь в самую сердцевину человеческого способа мыслить. Если машина замкнута в собственном «суверенном» алгоритме и потому в своей данности бессильна перед миром, то человек, приостанавливая алгоритмические «законы», управлявшие его «естественным» существованием, открывается навстречу любому *возможному* объекту/обстоятельству/событию и в этой открытости внешнему и несобственному обретает собственную несuverенную суверенность³². А тем самым — и историческое время как время своего (само)преобразования и подготовки к мессианской акции огненного перезапуска мира. Линейно-прогрессивная история оказывается здесь необходимым элементом космического цикла.

Но, пожалуй, еще больше насторожил бы Ильенкова второй робот — «Анти-Ты», мстительная органо-механическая инкарнация заклятого врага Путешественника тщеславного кибернетика Рата. Вроде бы призванный критически оценивать интеллектуальные новации своего «хозяина», он в основном напоминает ему о прошлых любовных грешках и профессиональных неудачах. Так, в частности, «цинник» и «нигилист» не дает Путешественнику забыть о научной ошибке: экспедиция открывает недискретную форму жизни, в существование которой Путешественник не верил, поскольку она была бы лишена памяти. Этот эпизод, по всей видимости, полемически отсылает к «Солярису» Лема, где Океан играл с памятью земных пришельцев. Любопытно,

31 Ильенков Э.В. Диалектическая логика: Очерки истории и теории. 2-е изд., доп. М.: Политиздат, 1984. С. 39–40. Курсив Э.В. Ильенкова.

что «Анти-Ты», напоминая о живом беспамятном «студне» с планеты, которая была названа именем Путешественника, предъявляет последнему истину его собственной беспамятности — остатка технического «снятия» личных мнестических способностей анеидайцев.

Но даже если бы «Анти-Ты» действительно выполнял свою критическую функцию, это вряд ли устроило бы Ильенкова. В статье «Учиться мыслить!» (1977) он адаптировал сложную диалектическую историю становления диалектического же мышления из гегелевской «Феноменологии духа», представив эту историю на материале детской психологии, иллюстрируя ее примерами различных стадий интеллектуального развития ребенка. Так догматическому философскому мышлению соответствует детский эгоцентризм — «субъективно-одностороннее понимание мира вещей и слов». Разглядывая объект с одной фиксированной точки зрения, ребенок не желает замечать и учитывать тот факт, что с другого ракурса вещь может выглядеть совершенно иначе. Для него та же самая вещь, взятая с другой точки зрения, будет уже другой вещью. Догматический эгоцентризм ребенка оказывается поколебленным только тогда, когда он вынужден вступить в спор с другими детьми, равными ему эгоцентриками, занимающими другие позиции по отношению к наблюдаемой вещи. Здесь критико-скептическая функция закреплена за другим, внешним по отношению к субъекту, человеком. Подлинное диалектическое мышление — то есть настоящее мышление вообще — возникнет только в том случае, если субъект перестанет нуждаться в реальном другом и научится занимать возможную противоположную точку зрения в своем собственном сознании.

Если мы теперь вернемся к «расширенной» субъективности Путешественника, то обнаружим, что речь должна идти о постепенной регрессии его мышления к детской эгоцентрической фазе. Анеидаец на глазах разучивается интериоризировать скептическую позицию — ему в буквальном смысле опять нужен другой, машина, полупреувратившаяся в желчного человека, которого он вполне по-детски недолюбливает: «Скептика делает скептиком не количество извилин, а дурное воспитание, привычка смотреть на все свысока, осуждать, не вникая в сущность»³³. Невероятное техническое достижение оборачивается антропологической катастрофой.

Самое странное, что Гор, очевидным образом стремившийся представить Утренний мир продвинутой коммунистической цивилизацией, не замечает (или, наоборот, специально ее вводит, и тогда его авторская позиция становится еще более сложной) структурной аналогии между устройством субъекта на Анеидау и нозологическими отделениями психиатрической больницы, где работает профессор Тмарцев. Так одним из его пациентов оказывается человек, полностью лишенный памяти: «У Иванова полное отсутствие связи с прошлым. Он ничего не помнит, словно только что родился. Его прошлое превратилось в ничто»³⁴. Другой — Рябчиков — о котором в повести рассказывается довольно подробно, напротив, в результате бытовой травмы очутился в собст-

32 См. о необходимой связи между суверенностью и потенциальностью: Агамбен Дж. Номо сасет. Суверенная власть и голая жизнь. С. 64. Экспликация связи между структурой суверенности у Агамбена, концепцией истории Вирно и космологическим спинозизмом Ильенкова требует отдельного большого разговора.

33 Гор Г. Докучливый собеседник. С. 194.

34 Там же. С. 228.

венном прошлом и уже не может оттуда выбраться: «Он, в сущности, не живет, а только вспоминает. Воспоминания — это и есть единственная реальность, с которой он считается»³⁵.

Совершенно неслучайна та случайность, что Путешественник оказывается на Земле в мире неандертальцев. В определенном смысле можно сказать, что антропологическая регрессия возвращает его в начало не только своей, но и чужой истории. Малый «эсхатологический» круг завершается неудачей — эстафета передается новому претенденту на роль коммунистического мессии, но судя по тому, насколько робким и безысходным стало сегодня наше воображение, о подлинно творческом — в понимании Ильенкова — акте нам пока приходится только мечтать.

Оптимистическая трагедия негативности

Относительно недавно Славой Жижек посвятил небольшую заметку «Космологии духа». В ильенковской фантазмагории он видит исключительно тотальную «оргию разрушения» жизни, отождествляя жест Ильенкова с жестом де Сада из пятой книги «Жюльетты» и квалифицируя тем самым негатив, осуществляемую советским философом, в качестве «домодерной», «мифической», наивно-реалистической, противопоставляемой Жижекком измерению «современной», подлинно радикальной негативности, всегда-уже вписанной в структуру субъекта³⁶.

Субъект, гегелевская «мировая ночь», согласно Жижеку, и есть имя этой неполноты. В этом смысле сам субъект и есть уже та катастрофа, которую он, по Ильенкову, должен вызвать в будущем. Кети Чухров, оспаривая мнение Жижека, показывает, что в случае Ильенкова ни о какой онтологической наивности речь идти не может — физическая реальность, как она представлена в «Космологии...», уже включает в себя «политико-экономические, социальные и ноуменальные параметры», а ильенковский коммунистический субъект, кажущийся Жижеку просто объективированным инструментом саморегуляции Вселенной, на самом деле является подлинно новой субъективностью, наконец-то освободившейся от нарциссической привязанности к собственному отчуждению³⁷. Действительно ильенковская космология не исключает контингентности — человечество может так и остаться «плесенью на остывающей планете», «старческой болезнью материи», «пустоцветом» — чем-то вроде «голоной жизни» Агамбена, которая в итоге будет просто убита. Но она способна сотворить чудо, политическим решением принеся себя в жертву. Если продолжить начатое Алексеем Пензиным сопоставление «контингентной необходимости» Ильенкова и «необходимости контингентности» у Мейясу, то можно сказать, что если у последнего гиперхаос, лежащий в «основе» мира, лишенного всякой основы, позволяет надеяться на возможное, но сущностно контингентное событие — появление в будущем Бога (сейчас не существующего) ни актуально, ни потенциально), который разрешит «дилемму призрака», то

35 Там же. С. 213.

36 Žižek S. Sex and the Failed Absolute. London: Bloomsbury, 2020. P. 52.

37 Chukhrov K. Practicing the Good: Desire and Boredom in Soviet Socialism (e-flux). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020. P. 253–256.

есть уравнивает всех людей в бессмертии, то, согласно автору «Космологии...», сам человек с необходимостью должен пережить исторический контингентное становление богом, уравнивающим всех в смерти ради творения новых миров. И в отличие от многочисленных современных эко-био-гео-концепций, призывающих человечество перед лицом грядущей экологической катастрофы отказаться от слишком энергосберегающего исторического бытия в пользу биовидовой метаноии³⁸, Ильенков настаивает на том, что спасение Абсолюта возможно только посредством исторического движения, а это позволяет надеяться, что и наши бои за историю еще не проиграны.

Библиография / References

- Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь / Пер. с ит. М. Велижева, О. Дубицкой, С. Козлова, И. Левиной, П. Соколова; науч. ред. Д. Новиков. М.: Европа, 2011.
- (Agamben G. Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita. Moscow, 2011. — In Russ.)
- Агамбен Дж. Homo sacer. Чрезвычайное положение / Пер. с ит. М. Велижева, О. Дубицкой, С. Козлова, И. Левиной, П. Соколова; науч. ред. Л. Воропай. М.: Европа, 2011.
- (Agamben G. Homo sacer. Stato d'eccezione. Moscow, 2011. — In Russ.)
- Арсеньев А.С., Ильенков Э.В., Давыдов В.В. Машина и человек, кибернетика и философия // Ленинская теория отражения и современная наука / Под ред. Ф.В. Константинова. М.: Наука, 1966. С. 263–284.
- (Arsen'yev A.S., Il'yenkov E.V., Davydov V.V. Mashina i chelovek, kibernetika i filosofiya // Leningrskaya teoriya otrazheniya i sovremennaya nauka. Moscow, 1966. P. 263–284.)
- Барскова П., Муждаба А. «Гор не только может показаться неровным, но и был неровным писателем» // Colta. 2021 (URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/26472-polina-barskova-andrey-muzhdaba-literaturnyy-put-gennadiy-gor>).
- (Barskova P., Muzhdaba A. «Gor ne tol'ko mozhets pokazat'sya nerovnym, no i byl nerovnym pisatelem» // Colta. 2021 (<https://www.colta.ru/articles/literature/26472-polina-barskova-andrey-muzhdaba-literaturnyy-put-gennadiy-gor>).
- Батай Ж. Суверенность / Пер. с фр. Т.А. Левиной, О.Е. Ивановой // Батай Ж. «Проклятая часть»: Сакральная социология / Сост. С.Н. Зенкин. М.: Ладомир, 2006. С. 313–490.
- (Bataille G. La souveraineté // Bataille G. La part maudite: la sociologie sacrée. Moscow, 2006. P. 313–490. — In Russ.)
- Бергсон А. Воспоминание настоящего / Пер. с фр. В. Флеровой // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 1005–1049.
- (Bergson H. Le souvenir du présent // Bergson H. L'Évolution créatrice. Matière et mémoire. Minsk, 1999. P. C. 1005–1049. — In Russ.)
- Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л.: Наука, 1970.
- (Britikov A.F. Russkiy sovetskiy nauchno-fantasticheskiy roman. Leningrad, 1970.)
- Вальдман Эд. Покажите нам марсиан! // Советская культура. 1965. 21 дек. С. 3.
- (Val'dman Ed. Pokazhite nam marsian! // Sovetskaya kul'tura. 1965. 21 Dec. P. 3.)
- Вальдман Эд. О «кибернетических» повестях Геннадия Гора // Философия Э.В. Ильенкова и современность: Материалы XVIII Международной научной конференции «Ильенковские чтения». Белгород, 28–29 апреля 2016 г. / Под общ. ред. А.Д. Майданского. Белгород: ИД «Белгород» НИУ «БелГУ», 2016. С. 15–21.
- (Val'dman Ed. O «kiberneticheskikh» povestiyakh Gennadiya Gora // Filosofiya E.V. Il'yenkov i sovremennost': Materialy XVIII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii «Il'yenkovskie chteniya». Belgorod, 2016. P. 15–21.)

38 О «негативной универсальности» возвращения к видовой жизни см., например: Chakrabarty D. The Climate of History in a Planetary Age. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2021.

- Геллер Л. Вселенная за пределами догмы. Размышления о советской фантастике. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1985.
- (Geller L. Vsennaya za predelami dogmy. Razmyshleniya o sovetskoy fantastike. London, 1985.)
- Гор Г. Докучливый собеседник // Гор Г. Глиняный папуас: Научно-фантастические повести и рассказы. М.: Знание, 1966. С. 189–343.
- (Gor G. Dokuchivyy sobesednik // Gor G. Glinyanuyu papuas: Nauchno-fantasticheskiye povesti i rasskazy. Moscow, 1966. P. 189–343.)
- Гор Г. Замедление времени // Гор Г. Волшебная дорога: Роман, повести, рассказы. Л.: Советский писатель, 1978. С. 163–201.
- (Gor G. Zamedleniye vremeni // Gor G. Volsheb-naya doroga. Leningrad 1978. P. 163–201.)
- Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? / Пер. А. Горных // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 32–49.
- (Jameson F. Progress versus Utopia; or, Can We Imagine the Future? Moscow, 2006. P. 32–49. — In Russ.)
- Жданов Ю. Взгляд в прошлое: воспоминания очевидца. Ростов-на-Дону: Феникс, 2004.
- (Zhdanov Yu. Vzgl'yad v proshloye: vospominaniya ochevidtsa. Rostov-na-Donu, 2004.)
- Ильенков Э.В. Об идолах и идеалах. М.: Политиздат, 1968.
- (Il'yenkov E.V. Ob idolakh i idealakh. Moscow, 1968.)
- Ильенков Э.В. Ленинская диалектика и метафизика позитивизма: (Размышления над книгой В.И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм»). М.: Политиздат, 1980.
- (Il'yenkov E.V. Leninskaya dialektika i metafizika pozitivizma: (Razmyshleniya nad knigoy V.I. Lenina «Materializm i empiriokrititsizm»). Moscow, 1980.)
- Ильенков Э.В. Диалектическая логика: Очерки истории и теории. Изд. 2-е., доп. М.: Политиздат, 1984.
- (Il'yenkov E.V. Dialekticheskaya logika: Ocherki istorii i teorii. Moscow, 1984.)
- Ильенков Э. Учиться мыслить! // Ильенков Э. Философия и культура. М.: Политиздат, 1991. С. 43–56.
- (Il'yenkov E. Uchit'sya myslyt'! // Il'yenkov E. Filosofiya i kul'tura. Moscow, 1991. P. С. 43–56.)
- Ильенков Э.В. Космология духа // Ильенков Э.В. Абстрактное и конкретное: Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2019. С. 419–451.
- (Il'yenkov E.V. Kosmologiya dukha // Il'yenkov E.V. Abstraktnoye i konkretnoye: Sbranie sochineniy: In 3 vol. Vol. 1. Moscow, 2019. P. 419–451.)
- Кац Р.С. История советской фантастики. СПб.: Издательский центр «Гуманитарная Академия», 2013.
- (Kats R.S. Istoriya sovetskoy fantastiki. Saint Petersburg, 2013.)
- Кобылин И. «Электронный Лоэнгрин»: провиденциальная машина советской кибернетики // Художественный журнал. 2019. № 111. С. 27–35.
- (Kobylin I. «Elektronnyy Loengrin»: providentsial'naya mashina sovetskoy kibernetiki // Khudozhestvennyy zhurnal. 2019. № 111. S. 27–35.)
- Кобылин И. «Deja vu и конец истории»: возможности и действительность // Неприкосновенный запас. 2022. № 5 (145). С. 67–77.
- (Kobylin I. «Deja vu i konets istorii»: vozmozhnosti i deystvitel'nost' // Neprikosnovenny zapas. 2022. № 5 (145). P. 67–77.)
- Козеллек Р. Можем ли мы распоряжаться историей? (Из книги «Прошедшее будущее. К вопросу о семантике исторического времени») // Отечественные записки. 2004. № 5. С. 226–241.
- (Kozellek R. Mozhem li my rasporyazhat'sya istoriyey? (Iz knigi «Proshedsheye budushcheye. K voprosu o semantike istoricheskogo vremeni») // Otechestvennyye zapiski. 2004. № 5. P. 226–241.)
- Коровашко А. Мнимый Ильенков // Новый мир. 2024. № 4. С. 186–191.
- (Korovashko A. Mnimyy Il'yenkov // Novyy mir. 2024. № 4. P. 186–191.)
- Ласкин С. «Гор сказал...». Геннадий Гор в дневниках 1964–1982 годов / Публ., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. А. Ласкина // Звезда. 2017. № 10. С. 117–143.
- (Laskin S. «Gor skazal...». Gennadiy Gor v dnevnikakh 1964–1982 godov / Ed. by A. Laskin // Zvezda. 2017. № 10. P. 117–143.)
- [Майданский А.Д.] Вальдман Эд. О «кибернетических» повестях Геннадия Гора // Философия Э.В. Ильенкова и современность: Материалы XVIII Международной научной конференции «Ильенковские чтения». Белгород, 28–29 апреля 2016 г. / Под общ. ред. А.Д. Майданского. Белгород: ИД «Белгород» НИУ «БелГУ», 2016. С. 15–21.
- ([Maydanskiy A.] Val'dman Ed. O «kiberneticheskikh» povestyakh Gennadiya Gora // Filosofiya E.V. Il'yenkova i sovremennost': Materialy XVIII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii «Il'yenkovskiy chteniye». Belgorod, 28–29 April 2016 g. Belgorod, 2016. P. 15–21.)

- Майданский А. «Не отомрёт, с-собака!»:
Э.В. Ильенков о государстве // Свободная мысль. 2013. № 4. С. 171–182.
(Maidanskiy A. «Ne otomrèt, s-sobaka!»: E.V. Il'yenkov o gosudarstve // Svobodnaya mysl'. 2013. № 4. S. 171–182.)
- Мареев С. Встреча с философом Э. Ильенковым. М.: Эребус, 1997.
(Mareyev S. Vstrecha s filosofom E. Il'yenkovym. Moscow, 1997.)
- Маркс К. К критике гегелевской философии права // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т. Изд. 2-е. Т. 1. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. С. 219–368.
(Marks K. Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie // Marks K., Engels F. Sochineniya: In 50 vol. 2nd ed. Vol. 1. Moscow, 1955. P. 219–368. — In Russ.)
- Потемкин А. О тайне «черного ящика» // Эвальд Васильевич Ильенков в воспоминаниях / Под ред. Г.В. Лобастова. М.: РГГУ, 2004. С. 224–228.
(Potemkin A. O tayne «chernogo yashchika» // Eval'd Vasil'yevich Il'yenkov v vospominaniyakh / Ed. by G.V. Lobastov. Moscow, 2004. S. 224–228.)
- Рахманов Л. Из воспоминаний. Геннадий Гор // Нева. 1984. № 6. С. 110–117.
(Rakhmanov L. Iz vospominaniy. Gennadiy Gor // Neva. 1984. № 6. S. 110–117.)
- Софронов В. Положение мертвых. Ревизионистская история «русского космизма». М.: V-A-C Press, 2022.
(Sofronov V. Polozheniye mertvykh. Revizionistskaya istoriya «russkogo kosmizma». Moscow, 2022.)
- Чухров К. Философское бессилие разума. Критика машинного интеллекта в работах Эвальда Ильенкова / Пер. с англ. А. Шестаков. GARAGE.DIGITAL. Музей современного искусства «Гараж», 2020 (URL: <https://cdn-ec-static.garagemca.org/storage/document/2/216/file-634401f9-a71e-46ec-8c46-08e4a4b48693.pdf>).
- (Chukhrov K. Filosofskoye bessiliye razuma. Kritika mashinnogo intellekta v rabotakh Eval'da Il'yenkova. GARAGE.DIGITAL. Muzey sovremennogo iskusstva «Garazh», 2020 (URL: <https://cdn-ec-static.garagemca.org/storage/document/2/216/file-634401f9-a71e-46ec-8c46-08e4a4b48693.pdf>).
- Шмитт К. Политическая теология. Четыре главы к учению о суверенитете / Пер. Ю.Ю. Коринца // Шмитт К. Понятие политического / Пер. с нем. под ред. А.Ф. Филиппова. СПб.: Наука, 2016. С. 5–59.
(Schmitt C. Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität // Schmitt C. Der Begriff des Politischen. Saint Petersburg, 2016. P. 5–59. — In Russ.)
- Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т. Изд. 2-е. Т. 20. М.: Государственное издательство политической литературы, 1961. С. 343–628.
(Engels F. Dialektik der Natur // Marks K., Engels F. Sochineniya: In 50 vol. 2nd ed. Vol. 20. M.: Gosudarstvennoye izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1961. P. 343–628. — In Russ.)
- Chakrabarty D. The Climate of History in a Planetary Age. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2021.
- Chukhrov K. Practicing the Good: Desire and Boredom in Soviet Socialism (e-flux). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- Ilyenkov E. Cosmology of the Spirit // Stasis. 2017. Vol. 5. № 2. P. 164–190.
- Mareyev S. Cosmology of Mind // Studies in East European Thought. 2005. Vol. 57. № 3–4. P. 249–259.
- Virno P. Déjà Vu and the End of History. London; New York: Verso, 2015.
- Vivaldi G. A Commentary on Evald Ilyenkov's Cosmology of the Spirit // Stasis. 2017. Vol. 5. № 2. P. 192–203.
- Žižek S. Sex and the Failed Absolute. London: Bloomsbury, 2020.

Дмитрий Костоглотов

Военное кино и режимы историчности:

«СПАСТИ РЯДОВОГО РАЙАНА» И «КРОЛИК ДЖОДЖО»

Dmitry Kostoglotov

War cinema and the regime of historicity: «Saving Private Ryan» and «Jojo Rabbit»

Дмитрий Костоглотов

Российский государственный гуманитарный университет, кафедра теории и истории гуманитарного знания, преподаватель
dakostoglotov@gmail.com.

Dmitry Kostoglotov

lecturer, Russian State University for the Humanities, Department of Theory and History of the Humanities
dakostoglotov@gmail.com.

Ключевые слова: режимы историчности, военное кино, историческое сознание, историзм, презентизм, темпоральность

Keywords: regime of historicity, war cinema, historical consciousness, historicism, presentism, temporality

УДК: 930.1+791.43

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_32

UDC: 930.1+791.43

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_32

Статья посвящена анализу фильмов о Второй мировой войне. Художественные стратегии исторической репрезентации в таких фильмах, как «Спасти рядового Райана» 1998 года и «Кролик Джоджо» 2019 года, рассматриваются в соотношении с теорией режимов историчности Франсуа Артога. Ставится проблема перехода из одного режима историчности в другой, обсуждаемая многими современными теоретиками истории, и тестируется мысль о том, насколько на примере массового исторического кино можно говорить о таком переходе как значимой тенденции современности.

The article is devoted to the analysis of films about the Second World War: «Saving Private Ryan» (1998) and «Jojo Rabbit» (2019) in their relationship with the regimes of historicity: historicism and presentism. The problem of transition from one regime of historicity to another, discussed by many contemporary theorists of history, is posed and tested through the example of mass historical cinema, which illustrates this transition.

Изучение современного исторического опыта становится все более актуальным и входит в общий репертуар теории истории и исследования «исторических культур»¹. При этом фокус в изучении форм и артефактов исторического сознания начинает перемещаться от научной историографии и спекулятивной философии истории в сторону различных медиумов и практик, конституирующих современность, например, кинематографа, видеоигр, мемов². Анализ этих артефактов осуществляется в контексте теоретических дебатов о современности и проблемах исторической памяти и исторической темпоральности.

-
- 1 См.: Rüsen J. Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken // Historische Faszination. Geschichtskultur heute / Hrsg. von K. Fußmann, H.T. Grütter. J. Rüsen. Köln: Böhlau, 1994. S. 3–26; Корчинский А.В. Воображая историю: Вместо введения // Новое литературное обозрение. 2024. № 2. С. 37–48.
 - 2 См.: Lähteenmäki I. Media Conscious Understanding of Historical Popular Culture // Faravid. 2021. № 52. P. 51–68.

Одна из влиятельных теорий, являющаяся постоянным предметом обсуждения современных проблем исторического, — это теория режимов историчности Франсуа Артога. В сложившихся условиях фрагментации исторического знания выдвижение цельных гипотез встречается научным сообществом в основном скептически. Похожая судьба коснулась и концепции Артога. Этой концепции во многом посвящен выпуск журнала «Логос» «Темпоральный поворот и реполитизация истории» (2021. № 4), где международная команда исследователей препарирует различные теории времени и исторического сознания³. В своих статьях авторы всесторонне критикуют подход Артога, рассматривая его в контексте текущей культурной ситуации, которая характеризуется определенной усталостью от проблематики *memory studies* и попытками выйти на новые, более нюансированные концепции времени и истории. Большинство статей выдержаны в рамках дискурса теории исторической науки, то есть основные тезисы выдвигаются с опорой на историографию и аналитическую философию истории, на которых проверяется работа «режимов историчности» — концепта, разработанного Артогом для разграничения эпох исторического познания, а конкретно — провозглашенный им переход от «историзма» к «презентизму» в последние десятилетия XX — начале XXI веков⁴. Закономерно, что жесткость формулировок Артога про «переход» из одного режима в другой, произошедший примерно в 1970–1980-х годах, оказалась предметом критики. Не может не учитываться неоднородность взаимодействия различных культур с историей, что приводит к возникновению различных дисперсных концепций мультитемпоральности или множественности времени⁵.

Однако общее ощущение «перехода» или «перелома» в историческом сознании (или историческом воображаемом⁶) разделяют в последние десятилетия многие теоретики. К примеру, еще проект Райнхарта Козеллека по «Истории понятий», основываясь на идее «седлового времени» (*Sattelzeit*), постулировал эпохи перелома исторического сознания, которые формируют понятийный аппарат обществ в некоторой исторической временной перспективе⁷. Для проекта Козеллека был важен переход, происходящий приблизительно с середины XVIII века и до середины XIX века, но подразумевалось, что и сегодня мы переживаем некоторую трансформацию исторического сознания. Современный нам «переход» диагностируется многими крупными авторами — теоретиками истории. Показателен случай Алейды Ассман — одного из ключевых теоретиков исследовательского поля *memory studies*. Само теоретизирование вокруг парадигмы памяти привело Ассман к изучению темпорального режима современности. В работе «Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна» Ассман формулирует разрушение режима историчности модерна (историзма) и фиксирует актуальный для современности процесс

3 См.: Олейников А.А. От редакции. Современность несовременного // Логос. 2021. Т. 31. № 4. С. 1–4.

4 См.: Hartog F. Regimes of Historicity. Presentism and the Experiences of Time. New York: Columbia University Press, 2015.

5 См.: Йордхайм Х. Множественное время и стратиграфия истории // Логос. 2021. Т. 31. № 4. С. 95–118.

6 См.: Корчинский А.В. Указ. соч. С. 41.

7 См.: Koselleck R. Futures Past: On the Semantics of Historical Time / Trans. K. Tribe. New York: Columbia University Press, 2004.

пересборки темпоральной линии «прошлое — настоящее — будущее», а также становление специфического современного режима истории⁸. Часто этот переход, который Артог считал переходом от историзма к презентизму, связывается с переходом от модернизма к постмодернизму. Например, для Фредрика Джеймисона постмодернистская культурная логика оказывается связана именно с трансформацией историчности из ее современного состояния историзма в постмодернистское отчуждение человека от каких-либо утопических проектов и снижение интереса к прошедшему и будущему как значимым измерениям исторического времени⁹.

Исследование подобных синхронных интуиций многих авторов о трансформации исторического сознания является отдельной задачей, поэтому в нижеследующем анализе идеи этих авторов послужат одним из источников нашего подхода. Для нас будет важно связать современные дискуссии о современной историчности с конкретными артефактами культуры — двумя кинофильмами, посвященными Второй мировой войне, — «Спаси рядового Райана (*Saving Private Ryan*)» 1998 года и «Кролик Джоджо (*Jojo Rabbit*)» 2019 года. Это выглядит достаточно тенденциозной задачей в свете не слишком разработанной связи теории истории и исследований исторического кино, но именно поэтому существует возможность получить некоторые новые результаты, совмещая эти две области в русле проектов изучения исторической культуры. Мы постараемся показать, как предполагаемая трансформация режимов историчности реализуется в эстетических стратегиях современных исторических репрезентаций. В этом мы будем отталкиваться от тезиса известной исследовательницы кино Натальи Самутиной, которая синтезирует философские размышления об этом предмете, принадлежащие Жилью Делёзу, Фредрику Джеймисону и многим другим: «...кино как медиум “дает язык” современности, позволяет не только формулировать проблемы, но и фиксировать определенный “статус-кво”, связанный с сегодняшними антропологическими константами»¹⁰.

Почему эти два фильма? В первую очередь мы должны учитывать тот факт, что исследования кинорепрезентаций Второй мировой войны имеют большую традицию. В обзорной работе, посвященной исследованиям современного военного кино, Федор Николаи пишет о том, что именно фильмы о Второй мировой войне сегодня формируют сам жанр военного фильма¹¹. Рассматривая зарубежные монографии последних лет на эту тему, он говорит о влиянии кинорепрезентаций Второй мировой войны на многие другие фильмы других жанров: боевика, исторического боевика и фантастического боевика. Николаи анализирует множество фильмов последних десятилетий, отмечая не только изменения в идеологии современного голливудского и европейского кино, но и специфические трансформации темпоральных установок кинорепрезентации как таковой.

8 См.: Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

9 См.: Jameson F. Progress versus utopia; or, Can we imagine the future? // *Science Fiction Studies*. 1982. № 9. P. 147–158.

10 Самутина Н.В. Идеология прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01. М.: ГУ ВШЭ, 2007. С. 7.

11 См.: Николаи Ф.В. Вторая мировая война и локальные конфликты в оптике американского военного кино 1990–2010-х гг. // Новое литературное обозрение. 2023. № 1. С. 309–320.

Для более специфического анализа этих изменений или трансформации режима историчности и эстетических стратегий исторической репрезентации, о которой говорится выше, мы выбрали два фильма, которые, на наш взгляд, наиболее выразительно говорят об этих процессах. Мы соотносим «Спасти рядового Райана» и «Кролика Джоджо» в их корреляции с режимами историчности (первый мы со всеми оговорками относим к «историзму», второй — к «презентизму»). Эти фильмы, хоть и с определенной долей условности, можно считать характерными для современного кинематографа, имеющего дело с историческим материалом. Обе картины получили множество наград, вплоть до самых известных («Оскар» и «Золотой глобус»), и большое количество оценок и рецензий на онлайн-ресурсах, посвященных кино, таких как *IMDb* и «Кинопоиск» (одно из самых высоких не только среди фильмов о Второй мировой войне, но и среди всех фильмов). Учитывая столь широкое признание, мы предлагаем допустить, что эти фильмы с их эстетической и исторической программой являются относительно типичными для современной культуры. Поэтому мы рассмотрим их как своего рода идеальные типы, как артефакты современной исторической культуры — исторические репрезентации. Стивен Спилберг и Тайка Вайтити — две влиятельные режиссерские фигуры современности, являющиеся не просто самобытными мастерами, но также и «выразителями эпохи». Под исторической репрезентацией мы понимаем дискурсивные и/или имажинативные модели, с помощью которых формируются представления о прошлом и о других временных планах (настоящем и будущем) как составляющих исторического процесса и опыта проживания истории.

Компаративный анализ военного кино с выделением какой-либо проблемы или теоретической рамки нередко реализуется в киноведческих исследованиях. Так, сборник «Путеводитель по военному кино» под редакцией Дугласа Каннингема и Джона Нельсона содержит множество сравнений двух или нескольких фильмов с точки зрения репрезентации какого-либо аспекта истории¹². Мы будем действовать в сходном ключе.

Аналитическая рамка

Термины «историзм» и «презентизм» крайне полисемантичны и вплетены в современные дискурсы эпистемологии и онтологии истории. Эти термины призваны объяснить сложившееся состояние исторического сознания как системы представлений о прошлом, которые отвечают за пространственно-временную ориентацию в настоящем и будущем. Мы будем отталкиваться от формулировок Артога и последующей критики его концепции¹³. При этом мы сформулируем некоторые черты «историзма» и «презентизма» для анализа выбранных фильмов. Говоря о «переходе» от историзма к презентизму, мы имеем в виду скорее некоторый синхронный, сложный и многоаспектный процесс, чем последовательную смену культурных парадигм. Этот процесс может подразумевать даже наложение одного режима историчности на другой, ис-

12 См.: *A companion to the War Film* / Ed. by D.A. Cunningham, J.C. Nelson. Malden, MA: John Wiley & Sons, Inc., 2016.

13 См.: *Лоренц К. Вне времени? Критические размышления о презентизме Франсуа Артога* // *Логос*. 2021. Т. 31. № 4. С. 31–64.

следуемое, в частности, сторонниками концепций «многослойного времени» или полиморфного исторического сознания, возникающего в глобализированном, неравномерно меняющемся мире¹⁴.

Историческая репрезентация в рамках историзма в первую очередь воспринимается как объективное знание, что долгое время ассоциировалось с исторической наукой, легитимировало высокую репутацию профессии историка, архивиста, музейного работника и прочих «хранителей истории». Эпистемологическая и стилистическая позиция создателя исторической репрезентации зиждется на сциентистских установках в обращении с прошлым и историческим временем. В парадигме историзма прошлое становилось объективно постигаемым, телеологически объясняющим настоящее и намечающим будущее¹⁵. Отсюда бережное отношение к источникам, четкое разделение прошлого и настоящего, ощущение дистанции с прошлым, устойчивость монологических исторических схем, формирующих «большие нарративы». Для исторической репрезентации в рамках историзма важную роль играет аутентичность реконструкции прошлого и максимальное изъятие из этой реконструкции каких бы то ни было проявлений настоящего. С этим связана устойчивая культура дискуссий вокруг исторического кино, фетишизирующих аутентичность исторической репрезентации в каждом конкретном фильме. Существуют различные классификации кинематографических образов истории, связанных именно с аутентичностью репрезентации¹⁶.

Для презентистских стратегий репрезентации, напротив, ключевой характеристикой становится внедрение настоящего времени в любой разговор о прошлом. Мемориальный бум радикально осовременил стратегии исторической репрезентации. Память стала важной рамкой упорядочивания прошлого и поставила под сомнение саму очевидность разделения прошлого и настоящего¹⁷. Каузальность, телеологичность и аутентичность историзма в презентизме сменяются казуальностью, контингентностью и легитимацией продуктивного исторического воображения. Если в репрезентации в рамках историзма доминировала интенция воссоздать прошлое вне настоящего времени, то презентизм отказывается от этой установки, не претендуя на «эффекты реальности» и прямо указывая на анахроничность любого исторического нарратива. Оказавшись в «широком настоящем»¹⁸, историческая репрезентация попадает в ситуацию неразделимости акта репрезентации и самого репрезентируемого.

В качестве инструмента анализа мы используем шесть позиций, по которым мы определяем режим историчности конкретного произведения, а также эстетические характеристики самой исторической репрезентации в нем:

- 1) структура темпоральной линии прошлое — настоящее — будущее;
- 2) существование проекта будущего;
- 3) отношение к исторической достоверности или аутентичности;
- 4) наличие национального или иного «большого нарратива»;

14 См.: Йордхайм Х. Указ. соч.

15 См.: Бенн С. Одежды Клио. М.: Канон+, 2011.

16 См.: Лапина-Кратасюк Е.Г. Аффекты истории: Рассказы о прошлом в кино и на телевидении // Артикульт. 2014. № 16. С. 6–13.

17 См.: Олейников А.А. Анахронизм и границы истории // ШАГИ/STEPS: Журнал актуальных гуманитарных исследований. 2018. Т. 4. № 3–4. С. 9–25.

18 Gumbrecht H.U. Our Broad Present: Time and Contemporary Culture. New York: Columbia University Press, 2014.

5) формирование бинарной оппозиции свой/чужой или друг/враг;

6) отнесение проблематики фильма исключительно к историческому прошлому или погружение ее в контекст современности.

Ниже мы анализируем фильмы, опираясь на выделенные критерии и уделяя внимание не только содержательным (фабульным), но и формальным (сюжетным) аспектам кинорепрезентации. Для нас будут важны работы исследователей исторического кино, полагающих фильм «Спасти рядового Райана» каноническим примером полемики вокруг исторической репрезентации в современном кино. Например, существует полемика между киноведом Р. Бергойном и историком Р. Розенстоуном, связанная с тем, что, собственно, должно быть ключевым предметом анализа в историческом фильме¹⁹. Бергойн занимается анализом современности, условий создания фильма и то, какую роль исторический фильм играет в современном политическом воображении (например, в формировании образа США). Для Розенстоуна как для историка подобный подход является редукцией той сложной роли, которую выполняет историческая репрезентация, не сводимая, по его мнению, к контексту создания фильма. В нашем исследовании эти два взгляда интегрируются в перспективе реконструкции режима историчности. Иными словами, в наших источниках мы стремимся реконструировать не столько высказывание из современности или реалистичность реконструкции прошлого, сколько сами принципы создания данных кинорепрезентаций и те тенденции, которые связаны с трансформацией режимов историчности и которые, на наш взгляд, иллюстрируются выбранными фильмами.

«Спасти рядового Райана»

В первых кадрах фильма «Спасти рядового Райана» на фоне героической музыки развевается флаг США. Зритель оказывается в современности (будущем относительно основных событий фильма) — на военном мемориальном кладбище, куда ветеран Второй мировой войны с семьей пришел поклониться могилам своих боевых товарищей. Сразу после этой сцены следует длинный эпизод кровопролитной высадки американцев в Нормандии в 1944 году. Тем самым уже в начале фильма задается темпоральная структура, при которой зритель осознает значение прошлого и телеологию исторического процесса, а также его героическую подлинность, чтимую в настоящем. Сцены Нормандской операции поражают зрителя своей аутентичностью и жестокостью. Стремясь воссоздать максимально правдоподобную картину, режиссер даже пригласил на роли солдат, которым отрывает снарядами руки и ноги, реальных инвалидов²⁰. Сцены боины длятся долго и сопровождаются планами усеянного телами убитых и раненых солдат пляжа, демонстрируя огромную цену, заплаченную солдатами США при решении важнейшей военной задачи. Участие в этой операции войск Великобритании уходит на второй план. Что касается немецких солдат, то они в основном (как и во всем фильме) показаны аноним-

19 См.: *Burgoyne R. The Hollywood Historical Film*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008; *Rosenstone R. History on Film/Film on History*. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012.

20 URL: https://www.kinopoisk.ru/film/371/?utm_referrer=www.google.com.

ным злом, серой массой, которую необходимо ликвидировать, чтобы продвигаться вперед и выжить. Даже в эпизоде, когда в форме немецкой армии оказываются чехи, американские солдаты не различают их и убивают. Такую жесткую бинарную милитаристскую рамку критиковали уже в первые годы после триумфального выхода фильма²¹.

Лишь после столь длинного и внушительного эпизода «вживания в прошлое» начинается основная линия фильма. Военачальники самого высокого ранга, проходя мимо портрета Джорджа Вашингтона и цитируя Авраама Линкольна, разрабатывают операцию по спасению рядового Райана, все четыре брата которого погибли на войне. На поиски рядового направляется отряд отборных солдат несмотря на то, что местонахождение военнослужащего никому не известно, а сама миссия очень опасна.

Однако цель оправдывает средства: дальнейшее развитие сюжета подчинено спасению Райана и его будущего. Сохранение жизни последнего сына американской матери синекдохически воплощает спасение будущего американской нации, ради которого рискует жизнью вся получившая это задание группа. Таким образом отчетливо прочерчивается линия из прошлого США, воплощенного фигурами отцов-основателей, в будущее, в котором единственный оставшийся в живых сын большой американской семьи символизирует будущее страны. Это и видит зритель в начале фильма, когда демонстрируется большая семья пожилого Райана в современности на мемориальном кладбище.

В ходе операции американские солдаты героически сражаются, спасают французских детей, многие погибают в бою. Их отношения с врагом предельно ясны — его надо уничтожить, бинарная оппозиция свой/чужой доведена до крайности. Один из героев, проявивший «слабость», настаивая на том, чтобы отпустить пленного немецкого солдата, который затем убивает его товарища, все равно в конце фильма убивает этого солдата. Главная сюжетная проблема (спасение Райана) лежит в объективной реальности жестокой войны — «деструктивного возвышенного» (термин Танин Эллисон — исследовательницы американского кино, подразумевающий доминирующую эстетическую стратегию в кинорепрезентациях Второй мировой войны²²).

К концу фильма отряд спасателей наконец находит рядового Райана, но сам почти полностью погибает в кульминационной битве. Потрясенный самопожертвованием своих спасителей, Райан не может сдержать слез. Затем эта сцена сменяется другой — той, которая впоследствии стала интернет-мемом²³. В ней Райан с помощью видео-технологии становится тем самым стариком, который приходит на военное кладбище поклониться своим спасителям в начале фильма. Таким образом кольцевая композиция размыкается в линейную темпоральность, эксплицируя историческую триаду прошлое — настоящее — будущее, в которой жертва, принесенная коллективом в прошлом, легитимизирует настоящее и создает мемориальный национальный проект будущего.

21 См.: *Tomasulo F.P.* Empire of the Gun: Steven Spielberg's *SAVING PRIVATE RYAN* and American Chauvinism // *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*. New York: New York University Press, 2001. P. 115–130.

22 См.: *Allison T.* Destructive Sublime: World War II in American Film and Media. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2018.

23 URL: <https://amp.knowyourmeme.com/memes/matt-damon-aging>.

Если применить к анализу фильма «Спасти рядового Райана» шесть критериев, изложенных выше, то можно прийти к следующим выводам. Темпоральная структура фильма отсылает к телеологической модели истории, в которой прошлое простирается в настоящее и будущее на уровне киноповествования и монтажных приемов. Претендующая на объективность реконструкция прошлого логически предопределяет настоящее и объясняет его. Важную роль в фильме играют аутентичность и вживание в прошлое как в онтологически самостоятельную объективную действительность. В фильме широко используются национальные символы США, последовательно репрезентируя американские культурные образцы и материальную культуру. Национальную рамку усиливает жесткая бинарность между героями-американцами и немецкими военными, которые воспринимаются американскими солдатами опасным и коварным Другим, которого необходимо одолеть. «Спасти рядового Райана» — во многом образцовая историческая репрезентация с точки зрения историзма как специфического режима историчности. Несмотря на многозначность понятия «историзм», репрезентация истории в рамках этого режима подразумевает постулирование прошлого через его аутентичную и аффективно достоверную реалистичность. Для создателей и зрителей такой репрезентации оказывается актуальна завороченность прошлым, которая, на наш взгляд, является имманентной любому виду историзма, делающему ставку на наслаждение переживанием самой реальности прошлого. Эта картина принципиально меняется в презентистских исторических репрезентациях, в которых эффект нахождения в прошлом не поддерживается и даже подрывается.

«Кролик Джоджо»

Фильм «Кролик Джоджо» начинается с нарочитого анахронизма: во время демонстрации титров звучит композиция группы *The Beatles* «I Want to Hold Your Hand», а визуальный ряд занимает хроника времен нацистской Германии, в которой люди вскидывают руки в нацистском приветствии. Название песни можно перевести буквально, как «я хочу держать твою руку» (чтобы твоя рука держалась) на фоне кадров, где солидарность идеологически оформленного сообщества олицетворяется множеством вскинутых в нацистском приветствии рук. Примечательно также, что в титрах присутствуют два шрифта: первым (обычным) написаны имена актеров и создателей фильма, а вторым (немецким готическим) — должности и роли. Таким образом, уже в самом начале фильма задается не просто анахроничное совмещение культуры/истории разных времен, а обозначается рамка, при которой феномен массовой культуры и фашизм оказываются как бы вписаны в одно символическое пространство и, возможно, даже уравнены, если сравнить значение аффекта обожания тоталитарного лидера на нацистских шествиях с аффектом обожания на концертах группы *The Beatles*.

Одна из главных сюжетных линий фильма заключается во внутреннем диалоге мальчика приблизительно десяти лет с воображаемым Адольфом Гитлером. Мальчик состоит в организации гитлерюгенд и является страстным сторонником нацистской идеологии, а общение с воображаемым фюрером заменяет ему коммуникацию с внутренним «Я», с которым можно поделиться самым сокровенным. Гитлер олицетворяет его желания, страхи и детскую не-

уверенность. Тем самым фашизм в киноленте оказывается не только общественной и исторически преходящей проблемой — как по отношению к мальчику, так и к цивилизации/культуре, — а некоторой константной психической структурой. Сюжет фильма строится вокруг повседневной жизни мальчика на фоне последних месяцев войны и неминуемой катастрофы, причем на наших глазах мальчик взрослеет вместе с воображаемым Гитлером.

Все персонажи фильма — жители типичного немецкого городка, среди них сложно найти однозначных злодеев, даже гестаповцы и воображаемый Гитлер здесь карикатурны. Повешенные участники Сопротивления оказываются казнены как будто не конкретными людьми, а некой безличной системой. На виселицу в центре площади своими чердачными окнами-глазами смотрят грустные старинные немецкие домики. Офицер вермахта, работающий в городе после ранения, дважды спасает мальчика от неминуемой гибели. Стандартная для жанрового военного фильма бинарная оппозиция друг/враг здесь принципиально нарушена, а основной конфликт кроется в психологии главного героя, который взаимодействует с фашизмом внутри себя и взрослеет, преодолевая его. Тем самым нацистская Германия и фашизм здесь не чисто внешнее зло, как в фильме «Спаси рядового Райана», а напротив — внутреннее, то есть часть современной цивилизации, которая естественным образом включает в себя проблему фашизма, а не полагает ее как абсолютно иное, «вызов» как фактор исторического развития.

Важная часть взросления мальчика — взаимоотношения с девочкой-еврейкой, которую укрывает его мама. Случайно обнаружив девочку дома, мальчик сталкивается с воображаемым злом, идеальным Другим, который находится в предельно бинарной ситуации добро/зло и свой/чужой. По мере общения детей бинарность растворяется, мальчик начинает догадываться, что Гитлер его обманывает, и в последних эпизодах перед взятием города союзниками дети уже вместе пытаются выжить под бомбардировками.

Анахроничное снятие исторической дистанции, отделяющей настоящее от прошлого, выражается, в частности, на уровне саундтрека, где присутствуют позднейшие музыкальные композиции (*The Beatles*, Дэвид Боуи). Эту же функцию выполняют элементы бурлеск-шоу и в целом комедийная стилистика фильма, в которой историческая аутентичность не нивелируется полностью, но существенно размывается: в частности, имеет место ощутимая трансгрессия линейного времени и смешение разновременных элементов в «широкое настоящее». В актерском составе фильма нет ни одного немецкого артиста, а Гитлера играет сам режиссер Тайка Вайтити, который имеет новозеландские племенные и еврейские корни.

Таким образом, как представляется, фильм «Кролик Джоджо» работает с исторической репрезентацией принципиально иным образом, чем фильм «Спаси рядового Райана». Линейность времени, историческая телеология и модернистский проект будущего здесь сменяются презентистским хронотопом, где история Второй мировой войны и после — это единый пласт времени, в котором ставятся вопросы о причинах национал-социализма, коллективной вины, памяти о Сопротивлении, бомбардировках немецких городов и Холокосте. В такой конфигурации отношение к аутентичности происходящего более чем вольное, так как фильм вмещает в себя элементы широкого настоящего, не соответствующие пониманию прошлого как автономной реальности. Проблема в прошлом оказывается постисторической, непосредственно связанной с актуальной культурной

памятью и повесткой политических дебатов последних лет. Фашизм как исторический феномен не существует как что-то внешнее по отношению к универсалистским ценностям современного мира, он — его органичная часть, в котором репрессивная машина не отделена от людей, сопротивляющихся ей, и людей, которых она рекрутирует. Такая историческая репрезентация достаточно последовательно воспроизводит презентистский режим историчности.

Трансформация режима историчности?

Вторая мировая война является важнейшим событием для современной глобалистской цивилизации, точкой отсчета многих культурных процессов и дискуссий. Наблюдая за дебатами о военной памяти и соответствующим культурным производством, можно заметить некоторые изменения в стратегиях производства исторического. Мы постарались показать, как можно анализировать эти изменения, исследуя историческую репрезентацию, ее эстетические характеристики, связанные с предполагаемым режимом историчности. У этой попытки существуют неизбежные минусы и допущения, но есть и некоторые важные результаты.

Тезис о гипотетическом «переходе» из одного режима историчности в другой, инспирированный мыслью Артога, на примере рассмотренных фильмов должен соотноситься с изменением дистанции, отделяющей общество от событий Второй мировой войны. Фильм «Спасти рядового Райана» вышел на экраны в то время, когда память о войне была связана с еще живыми на тот момент ветеранами. Фильм был оценен реальными участниками боевых действий. Поэтому упор на достоверность и аутентичность понятен, а героика и серьезность являются в том числе данью уважения смотрящим этот фильм ветеранам. «Кролик Джоджо» создается спустя более 20 лет в культурной ситуации, принципиально иной по отношению к живой памяти о Второй мировой войне. За эти годы произошел переход от коллективной живой памяти к памяти культурной²⁴. Во многом этот переход позволил преодолеть канон «серьезных» фильмов о Второй мировой войне и создать, помимо прочего, такой фильм, как «Кролик Джоджо». Фильм предоставляет в том числе комедийный взгляд на Холокост, что вносит новые оттенки в дискуссию о том, «как правильно говорить о Холокосте», и о том, где находится предел аутентичности этого важнейшего события для современной культуры²⁵.

В то же время нельзя не учитывать большой пласт комедийных и достаточно массовых исторических фильмов о Второй мировой войне, вышедших на экраны намного раньше. Например, это польский фильм «Приключение канонира Доласа» (1969) или фильмы комик-группы «Монти Пайтон» в 1970-е годы и многое другое. Отличие этих фильмов от современной комической огласовки темы состоит в том, что они четко встроены в жанр комедии, лишены универсалистской смысловой перспективы, в отличие от рассмотренных нами картин. Намеренные анахронизмы в них были частью комедийной установки, не нарушавшей базовых положений историзма, не предлагая иного взгляда на исто-

24 См.: Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.

25 См.: Uaym X. Практическое прошлое. М.: Новое литературное обозрение, 2024.

рию. Фильм «Кролик Джоджо» стал, пожалуй, первым мировым кинособытием (масштаб признания выражается в показателях кассовости, количестве зрительских откликов и присуждении премии «Оскар»), которое предложило презентистский ракурс в изображении Второй мировой войны и Холокоста.

Возвращаясь к теории режимов историчности и провозглашенному Артогом «переходу» от одного режима к другому на примере этих двух фильмов, можно поставить под вопрос идею о доминировании того или иного режима историчности на момент создания того или иного фильма. По выдвинутой выше гипотезе с 1998 по 2019 годы производство исторического в киноиндустрии характеризуется нарастанием презентистских настроений. Конечно, такое заявление применительно к теоретическим дискуссиям о режимах историчности, их периодизации и наложении друг на друга далеко не бесспорно. Например, Крис Лоренц критикует концепцию Артога как раз за рыхлость периодизации и качество ее обоснования, которое связывает приход презентизма с 1980-ми годами²⁶. Популярный исторический кинематограф 1990-х в целом все еще опирался на стандарты историзма как большого культурного тренда, что подтверждается множеством популярнейших исторических фильмов, получивших высшее признание и награды («Список Шиндлера» (1993), «Храброе сердце» (1995) и многие другие). Это справедливо не только для голливудского, но и для европейского кино, в котором в 1990-е годы формируется направление *heritage cinema*, опирающееся на стандарты историзма — детальную реконструкцию и классические сюжетные повествования²⁷. Кроме того, в последние годы также появлялись заметные фильмы, делающие ставку на аутентичность и аффективность, погружая зрителя в «реальность» прошлого, например, «Дюнкерк» Кристофера Нолана или «1917» Сэма Мендеса.

Здесь мы хотели бы указать не столько на отчетливый «переход», сколько на тенденцию последних лет, в русле которой появляется все больше фильмов и сериалов презентистского характера («Великая» (2020), «Карамора» (2022), «Наш флаг означает смерть» (2022) и многие другие), в которых реальность прошлого подрывается намеренными анахронизмами и смешением временных планов. При этом очевидно сосуществование подобных репрезентаций в одном культурном пространстве с репрезентациями, опирающимися на «реальность» прошлого. В такой конфигурации можно говорить о взаимоналожении различных режимов историчности, на котором сходятся теоретически аккуратные философы истории²⁸. Тем не менее, на наш взгляд, возрастание количества презентистских исторических репрезентаций становится все более заметно в массовой культуре.

Резюмируя, можно заключить, что фильмы «Спаси Рядового Райана» и «Кролик Джоджо» выступают примечательным кейсом для дискуссии о трансформации современного исторического сознания: его эстетических характеристик и принципов репрезентации. На фоне полемики вокруг режимов историчности можно оценить, насколько появляющиеся исторические репрезентации симметричны этим теориям, а также отвечают ли они каким-либо сдвигам исторического опыта или поколенческого разрыва в воображении (присвоении) истории.

26 См.: Лоренц К. Указ. соч. С. 53.

27 См.: Самутина Н.В. Указ. соч. С. 22.

28 См.: Йордхайм Х. Указ. соч.

Библиография / References

- Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- (Assmann A. Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne. Moscow, 2017. — In Russ.)
- Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.
- (Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. Moscow, 2004. — In Russ.)
- Бенн С. Одежды Клио. М.: Канон+, 2011.
- (Bann S. The Clothing of Clio, Moscow, 2011. — In Russ.)
- Йордахим Х. Множественное время и стратегия истории // Логос. 2021. Т. 31. № 4. С. 95–118.
- (Jordheim H. Mnozhestvennoe vremya i stratigrafiya istorii // Logos. 2021. Vol. 31. № 4. P. 95–118.)
- Корчинский А.В. Воображая историю: Вместо введения // Новое литературное обозрение. 2024. № 2. С. 37–48.
- (Korchinskiy A.V. Vooobrazhaya istoriyu: vmesto vvedeniya // Novoe literaturnoe obozrenie. 2024. № 2. P. 37–48.)
- Латина-Кратасюк Е.Г. Аффекты истории: Рассказы о прошлом в кино и на телевидении // Артикульт. 2014. № 16. С. 6–13.
- (Lapina-Kratasyuk E.G. Affekty istorii: rassказы o proshlom v kino i na televidenii // Artikul't. 2014. № 16. P. 6–13.)
- Лоренц К. Вне времени? Критические размышления о презентизме Франсуа Артога // Логос. 2021. Т. 31. № 4. С. 31–64.
- (Lorenz C. Vne vremeni? Kriticheskie razмышleniya o prezentizme Fransua Artoga // Logos. 2021. Vol. 31. № 4. P. 31–64.)
- Николаи Ф.В. Вторая мировая война и локальные конфликты в оптике американского военного кино 1990–2010-х гг. // Новое литературное обозрение. 2023. № 1. С. 309–320.
- (Nikolai F.V. Vtoraya mirovaya vojna i lokal'nye konflikty v optike amerikanskogo voennogo kino 1990–2010-kh gg. // Novoe literaturnoe obozrenie, 2023. № 1. P. 309–320.)
- Олейников А.А. Анахронизм и границы истории // ШАГИ/STEPS: Журнал актуальных гуманитарных исследований. 2018. Т. 4. № 3–4. С. 9–25.
- (Oleynikov A.A. Anakhronizm i granitsy istorii // SHAGI/STEPS: Zhurnal aktual'nykh gumanitarnykh issledovaniy. 2018. Vol. 4. № 3–4. P. 9–25.)
- Олейников А.А. От редакции. Современность несовременного // Логос. 2021. Т. 31. № 4. С. 1–4.
- (Oleynikov A.A. Ot redaktsii. Sovremennost' nesovremennogo // Logos. 2021. Vol. 31. № 4. P. 1–4.)
- Самутина Н.В. Идеология прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01. М.: ГУ ВШЭ, 2007.
- (Samutina N.V. Ideologiya proshlogo v sovremennom evropeyskom kino. Moscow, 2007.)
- Уайт Х. Практическое прошлое. М.: Новое литературное обозрение, 2024.
- (White H. The Practical Past. Moscow, 2017. — In Russ.)
- Allison T. Destructive Sublime: World War II in American Film and Media. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2018.
- Burgoyne R. The Hollywood Historical Film. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- A companion to the War Film / Ed. by D.A. Cunningham J.C. Nelson. Malden, MA: John Wiley & Sons, Inc., 2016.
- Gumbrecht H.U. Our Broad Present: Time and Contemporary Culture. New York: Columbia University Press, 2014.
- Hartog F. Regimes of Historicity. Presentism and the Experiences of Time. New York: Columbia University Press, 2015.
- Jameson F. Progress versus utopia; or, Can we imagine the future? // Science Fiction Studies. 1982. № 9. P. 147–158.
- Koselleck R. Futures Past: On the Semantics of Historical Time / Trans. K. Tribe. New York: Columbia University Press, 2004.
- Lähteenmäki I. Media Conscious Understanding of Historical Popular Culture // Faravid. 2021. № 52. P. 51–68.
- Rosenstone R. History on Film/Film on History. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012.
- Rüsen J. Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken // Historische Faszination. Geschichtskultur heute / Hrsg. von K. Fußmann, H.T. Grütter. J. Rüsen. Köln: Böhlau, 1994. S. 3–26.
- Tomasulo F.P. Empire of the Gun: Steven Spielberg's SAVING PRIVATE RYAN and American Chauvinism // The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties. New York: New York University Press, 2001. P. 115–130.

Дмитрий Зернов, Федор Николай

Историческое воображение, медиагизированная ностальгия и альтернативная история в видеоиграх:

FALLOUT-4 VS. ATOMIC HEART

Dmitriy Zernov, Fedor Nikolai

Historical Imagination, Media Nostalgia and Alternative History in Video Games: *Fallout-4* vs. *Atomic Heart*

Дмитрий Зернов

Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Н. Новгород); кандидат политических наук, доцент
zerdv@mail.ru

Федор Николай

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва); доктор философских наук, профессор
fvnik@list.ru

Dmitriy Zernov

Lobachevsky University (Nizhny Novgorod); PhD in political science, Associate Professor
zerdv@mail.ru

Fedor Nikolai

HSE University (Moscow), PhD, Professor
fvnik@list.ru

Ключевые слова: исследования памяти, ностальгия, популярная культура, альтернативная история, историческое воображение.

Keywords: memory studies, nostalgia, popular culture, alternative history, historical imagination.

УДК: 130.2 + 316.7

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_44

UDC: 130.2 + 316.7

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_44

В статье рассматривается проблема трансформации исторического воображения под влиянием современных видеоигр. Социологическим материалом для наблюдений авторов стали 8 фокус-групп, посвященных сравнению игр *Fallout-4* и *Atomic Heart*. Характерными свойствами современного исторического воображения авторы считают смещение границ между прошлым и будущим в рамках альтернативной истории и специфическую ностальгию, построенную на узнавании тиражируемых в медиа образов, а не осмыслении собственного опыта или воспоминаниях о мире своего детства. Высказывается предположение, что эти трансформации исторического воображения меняют конфигурацию современной публичной сферы, описать актуальные изменения которой еще только предстоит исследователям.

The article examines the transformation of historical imagination under the influence of contemporary video games. The sociological material for authors' observations was 8 focus groups comparing the games *Fallout-4* and *Atomic Heart*. The main features of the modern historical imagination are shifting boundaries between the past and the future in alternative history and a specific nostalgia built on the recognition of images replicated in the media. It is suggested that these transformations of the historical imagination are changing the configuration of the contemporary public sphere, which researchers have yet to describe.

В своей известной работе с провокативным названием «Игровые платформы воображают за нас» Александр Ветушинский отстаивает тезис о «конце воображения» — радикальном отличии трехмерных видеоигр, которые «овнеш-ляют» воображение пользователей по сравнению с его активной интериори-

заций в ранней игровой культуре. Сравнивая реакцию критиков на выход видеоигр *Death Race* (Exidy, 1976) и *Carmageddon* (Stainless Software, 1997), исследователь утверждает, что воображение сегодня использует готовые формы геймдизайна, в отличие от эпохи 1970–1980-х годов, когда кинематографические кат-сцены и печатная графика мануалов строились на «удвоении» визуального ряда — предлагали пользователю «домысливать» игру, отталкиваясь не от ее собственной графики, но от внешней реальности.

Ситуацию «конца воображения» мы понимаем по аналогии с ситуациями «конца философии» или «смерти автора». То есть дело не в том, что воображения больше нет, а в том, что его роль переопределилась. И если раньше воображение играло центральную роль, то теперь его роль лишь вспомогательная¹.

Тезис А. Ветушинского представляется продуктивным в том отношении, что он предлагает сравнивать разные режимы воображения, задействованные в видеоиграх, кино, литературных текстах или академической историографии без заранее сформированной установки, признающей лишь один из этих режимов «подлинным». Однако тезис о «конце воображения» как «ампутации» некоторой человеческой способности к оригинальному творчеству включает явный элемент ностальгии, идеализирующей «старые» культурные формы, которые оказываются таковыми лишь через противопоставление «современным». На наш взгляд, такого рода оппозиции, активно используемые и в индустрии культурного наследия, и в политике памяти самых разных стран (включая Россию), не очень работают: они далеко не всегда соответствуют восприятию зрителей, склонных соединять прошлое, настоящее и будущее в рамках расплывчатого топоса «альтернативной истории». Эту «альтернативную историю» в ее связи со специфической ностальгией в восприятии пользователей мы рассмотрим далее на материалах видеоигр *Fallout-4* (Bethesda Game Studios, 2015) и *Atomic Heart* (Mundfish, 2023). Однако прежде, чем перейти к такому анализу, необходимо сказать несколько слов о том, как сложные отношения истории, памяти и ностальгии анализируются в дисциплинарных рамках *memory studies*, исследований культурного наследия и исторической теории.

Историческое воображение и ностальгия в исторической теории, исследованиях памяти и культурного наследия

Отметим, что для анализа ностальгии и альтернативной истории в видеоиграх не очень подходит понятие репрезентации, долгое время господствовавшее в теории культуры, — оно отодвигает на задний план процедурную риторику, сложные процессы интериоризации игрового опыта и нивелирует различия игровых практик. Его статичность и ограниченность становятся мишенью для справедливой критики, активно развертывающейся сегодня в исследованиях культурного наследия. Дэвид Лоуэнталь, Лораджейн Смит и их коллеги предлагают рассматривать практики взаимодействия с прошлым не как пассивное

1 Ветушинский А. Игровые платформы воображают за нас: конец воображения в видеоиграх // Новое литературное обозрение. 2019. № 4. С. 190.

потребление информации или отражение прошлого, «как оно было на самом деле», но как активное инвестирование эмоций, валоризацию идентичностей, смещение границ между прошлым и настоящим. «Наследие — это не столько объект обладания, сколько процесс делания; это намерение и действие, а не “вещь” или “место”»². Такая активность соединяет эмоции и суждения, пространство прошлого опыта и горизонт ожиданий будущего. «Быть — значит, быть некогда в прошлом и проецировать наше замаранное, податливое прошлое на неведомое будущее»³. Темпоральный аспект особенно важен, поскольку предполагает не тотальное господство настоящего, подчиняющего себе прошлое и будущее в рамках гегемонии презентистского режима, о котором так ярко пишет Франсуа Артог, но признает сосуществование времен и наделяет публику (потомков) правом выбирать из полученного наследства какие-то более важные части. Подобная оптика позволяет переосмыслить ностальгию, широко распространенную в современной культуре, — рассматривать ее не просто как консервативное стремление вернуться к старым институтам или «ретротопию» З. Баумана⁴, но как попытку отрефлексировать, за какие элементы прошлого стоит бороться в будущем. С этой точки зрения ностальгия включает целый спектр практик взаимодействия с прошлым, включая перформативные⁵.

Исследователи культурного наследия стремятся реабилитировать популярную культуру, которая, в отличие от академической историографии, давно и активно использует ностальгию, признает продуктивность исторического воображения, не пытаясь подчинить его строгому источниковедению. Если Хейден Уайт считал ключевыми тропами исторического воображения метафору и иронию⁶, то, с точки зрения Д. Лоуэнталя, современная мемориальная культура построена на метонимии, которая предполагает работу с фрагментами прошлого и реконструкцию целого по его частям и деталям:

Фрагменты лучше, чем сохранившиеся целиком реликвии, динамически соединяют прошлое с настоящим. Искалеченные и утратившие полноту, они кажутся живыми, потому что, по словам Андре Мальро, «искалеченность — свидетельство схватки, это время, внезапно являющее себя». Воздействуя таким образом на воображение зрителя, фрагменты задействуют мириады связей между тем, что есть, и тем, что было. Фрагмент <...> напоминает о своем происхождении, формируя связь между прошлым и настоящим таким образом, как не способно сделать целое⁷.

В эпоху технической воспроизводимости и самих этих фрагментов прошлого, и вариантов их соединений (реконструкций) оказывается очень много, поэто-

-
- 2 *Smith L.* Emotional Heritage: Visitor Engagement at Museums and Heritage Sites. London; New York: Routledge, 2021. P. 4.
 - 3 *Лоуэнталь Д.* Прошлое – чужая страна / Пер. с англ. А.В. Говорунова. СПб.: Владимир Даль, 2004. С. 27.
 - 4 См.: *Бауман З.* Ретротопия / Пер. с англ. В.Л. Силаевой. М.: ВЦИОМ, 2019.
 - 5 См.: *Lowenthal D.* Nostalgia Tells It like It Wasn't // *The Imagined past: History and Nostalgia* / Ed. by M. Chase, C. Shaw. Manchester: Manchester University Press, 1989. P. 18–32; *Smith L., Campbell G.* «Nostalgia for the future»: memory, nostalgia and the politics of class // *International Journal of Heritage Studies*. 2017. Vol. 23. № 7. P. 612–627.
 - 6 *Уайт Х.* Метанстория: историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. Е.Г. Трубиной, В.В. Харитонова. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002. С. 9, 21.
 - 7 *Лоуэнталь Д.* Указ. соч. С. 618.

му история превращается в бесконечную серию воображаемых форм, соединяющихся с настоящим в многочисленных конstellациях. Особенно востребованными в условиях роста неопределенности и алармистского восприятия будущего в современном обществе, как отмечает Д. Лоуэнталь, становятся такие воображаемые связи между фрагментами прошлого, которые выполняют терапевтическую функцию — снижают тревогу и социальные опасения, предлагают мифологизированную солидарность маргинализированным группам. Подобная трансформация образов прошлого все сильнее расходится со стремящимся к научной строгости академическим знанием, но продолжает оставаться востребованной, пока выполняет свою терапевтическую функцию.

Напомним, что Х. Уайт в своей «Метаистории» также критиковал сциентистские претензии академической историографии и рассматривал историческое воображение в текстах историков и философов XIX века как поэтический акт или «префигурацию» — конструирование образов прошлого через творческое соединение источников и заполнение многочисленных лакун между ними.

Историческое знание — это всегда знание второго порядка, то есть оно основано на гипотетических конструкциях возможных объектов исследования, требующих толкования с помощью процессов воображения, имеющих больше общего с «литературой», чем с какой-либо наукой. <...> Под процессами воображения я понимаю те, что составляют род мышления образами и фигуративными типами ассоциаций, свойственный поэтической речи, литературному письму и, конечно, мифологическому мышлению⁸.

В процессе работы такого исторического воображения интерпретация оказывается неотделима от источника. А история превращается в активный интеллектуальный процесс, который носит практический характер — меняет опыт участников дискуссий, позволяет им выносить моральные и эстетические суждения не только о прошлом, но о настоящем и будущем. Подчеркнем, что концепция исторического воображения Х. Уайта глубоко укоренена в англоязычной исторической теории⁹ и продолжает оказывать серьезное воздействие на современные дискуссии в интеллектуальной истории и полемику об историческом времени¹⁰. В этом смысле ее нельзя отнести к какому-то прошедшему эпистемологическому режиму, радикально отличающемуся от современного «конца воображения». Однако практики академического историописания

8 Уайт Х. Указ. соч. С. 12.

9 В частности, она напрямую отсылает к работам Р.Дж. Коллингвуда, начиная с его инаугурационной лекции «Историческое воображение» и заканчивая изданной посмертно «Идеей истории». Напомним его позицию: «Картина предмета исследования, создаваемая историком, безотносительно к тому, является ли этот предмет последовательностью событий или же состоянием вещей в прошлом, представляет собою некую сеть, сконструированную в воображении, сеть, натянутую между определенными зафиксированными точками — предоставленными в его распоряжении свидетельствами источников...» (Коллингвуд Р.Дж. Идея истории. Автобиография / Пер. с англ. Ю.А. Асеева. М.: Наука, 1980. С. 231).

10 См.: Олейников А.А. Время истории // Логос. 2021. Т. 143. № 4. С. 5–30; Staley D.J. Historical Imagination. London, New York: Routledge, 2021; Атнашев Т., Велижев М. Языковой реализм и два вида интеллектуальной истории // Новое литературное обозрение. 2022. № 6. С. 281–301.

(особенно в России) не сильно изменились под влиянием идей Уайта и его коллег, систематически обвиняемых в «постмодернизме»¹¹.

В исследованиях памяти проблематика исторического воображения тоже активно обсуждается в последние годы, хотя отсылки к работам Х. Уайта или Д. Лоуэнтала встречаются при этом не так часто¹². Сторонники *memory studies* опираются скорее на социологические и когнитивные исследования, пытаясь согласовать между собой три уровня работы памяти и воображения:

1. Эпизодические личные (автобиографические) воспоминания, которые часто не стыкуются между собой и потому нуждаются в определенной (воображаемой) «склейке». Люди локализуют их в прошлом, хотя они во многом определяют актуальные решения через категорию опыта.

2. Памятные и повторяющиеся нарративы — выученные истории, которые активно используются в медиа для описания коллективных проекций и политики идентичности определенных социальных групп. Они оказываются востребованы для интеграции индивидуального опыта в конвенциональные рамки и отличаются от автобиографических воспоминаний не только своим коллективным характером, но и отсутствием согласованности с автобиографическим опытом. Многократно виденные в СМИ сюжеты об СССР или «лихих 90-х» могут запоминаться лучше, чем собственная повседневная жизнь в эти годы. Такие воспоминания и образы прошлого существуют в тесной сцепке с настоящим. Без регулярного повторения они быстро забываются и выходят из употребления.

3. Культурные модели, ориентированные на крупные воображаемые сообщества или специфические «фигуры истории», еще дальше отстоят от автобиографических воспоминаний. Они воспринимаются как макросоциальные рамки, достаточно устойчивые в среднесрочной и даже долгосрочной перспективе, что влияет и на индивидуальное восприятие «горизонта будущего».

Для исследователей памяти важно, что нарративы памяти и макрокультурные модели стабильно и успешно работают только в том случае, если активно подкрепляются автобиографическими воспоминаниями¹³. Отсутствие таких связей делает работу пропаганды или мифологизацию истории неустойчивой в долгосрочной перспективе. В этом смысле ностальгия (например, по СССР) успешнее всего работает там, где отсылает к личным воспоминаниям (о детстве, семье, вещах и повседневных практиках), которые через медиа соединяются с конвенциональными нарративами о величии государства, социальной справедливости и т.д., даже если сильно не совпадают с личным опытом.

Возвращаясь в этом контексте к исследованиям видеоигр, отметим, что в ведущих журналах в этой области — «Game studies», «Games and culture» и других — проблематика ностальгии, альтернативной истории, взаимосвязи па-

11 Как показывает известный социолог Михаил Соколов в своем ярком исследовании, «постмодернизм» вызывает максимальную критику отечественных историков (см.: Соколов М. Российские историки. Портрет академической профессии. СПб.: ЦИАНО ЕУСПб, 2023).

12 Сложным отношениям памяти и воображения посвящен специальный (третий) выпуск журнала «Memory studies» за 2016 год. Также см.: Keightley E, Pickering M. The Mnemonic Imagination: Remembering as Creative Practice. London; New York: Palgrave Macmillan, 2012.

13 См.: Conway M.A., Loveday C., Cole S.N. The Remembering–Imagining System // Memory Studies. 2016. Vol. 9 (3). P. 256–265.

мьяти и воображения вызывает скорее оптимизм: речь идет о «рефлексивной ностальгии»¹⁴; о меняющемся формате публичной сферы, которая по-прежнему работает¹⁵. Однако эти исследования написаны скорее в жанре автоэтнографии и делают акцент исключительно на игровом опыте авторов, а не на социологические или антропологические исследования представителей разных возрастных, гендерных и культурных групп пользователей. Именно в этом контексте нас заинтересовала возможность обсудить с российскими пользователями две видеоигры — *Fallout-4* и *Atomic Heart*. Насколько альтернативная история и ностальгия важны для опыта их восприятия?

Смещение границ между прошлым и будущим в альтернативной истории: *Fallout-4* vs. *Atomic Heart*

В рамках проведенного в сентябре 2023 года социологического исследования было организовано 8 фокус-групп, посвященных сравнению этих игр. В исследовании участвовали студенты нижегородских и московских вузов, в основном гуманитарии (социологи и историки), всего 75 человек в возрасте от 18 до 22 лет. Среди участников групповых фокусированных интервью были те, кто уже прошел одну или обе эти игры, но также и те, кто в них не играл. Последние получили предварительное задание посмотреть игрофильмы (прохождение игры целиком или его фрагменты, наиболее ярко отражающие игровой мир). Во время работы фокус-групп, а также после их завершения использовались дополнительные техники (метод ассоциаций, анкетный опрос). Гипотезой исследования было наличие существенных отличий в восприятии этих игр студентами-историками и не-историками; между игравшими и не игравшими (а только посмотревшими игрофильмы) респондентами. Отсутствие этих различий, зафиксированное в итоге исследования, представляется показательным симптомом трансформаций современного исторического воображения (особенно у молодежи), о котором шла речь в первой части статьи. Подчеркнем, что даже студенты-историки воспринимают визуальные образы прошлого в этих играх не как отсылку к какому-то определенному историческому периоду (1950-м), но через общее узнавание предметного ряда как методических элементов некоторой недифференцированной эпохи «середины века» или условных «1950–1960-х годов».

Перед началом дискуссий респондентов просили написать по три свободные ассоциации, связанные с каждой из этих двух игр. Полученные ассоциации по игре *Atomic Heart* можно сравнить с противопоставлением «Мира Гуманного Воображения» и «Мира Страха перед Будущим», на которые в третьей части повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» можно было посмотреть через «коммуникационную амбразуру». Такой «коммуникационной амбразурой» в нашем случае стала относительно небольшая группа

14 См.: Бойм С. Будущее ностальгии / Пер. с англ. А. Стругача. М.: Новое литературное обозрение, 2019; Терехов Д.А., Фомин И.В., Штейнман М.А. СССР начинается в субботу: деконструкция мифа о будущем и смешение времен в видеоиграх на примере *Atomic Heart* // Диалог со временем. 2024. № 87. С. 325–341.

15 См.: McClancy K. The Wasteland of the Real: Nostalgia and Simulacra in *Fallout* // Game studies. 2018. Vol. 18. № 2 (URL: <https://gamestudies.org/1802/articles/mcclancy>).

ассоциаций, связанных с геймплеем и прочими характеристиками игры. Она разграничила две большие, практически равные по объему, группы ассоциаций: первая из них несла позитивный эмоциональный заряд и была связана с СССР, то есть условно с прошлым; вторая чаще вызывала отрицательные эмоции и была связана с будущим — роботами и технологиями (рис. 1).

Напомним, что действие *Atomic Heart* происходит в 1955 году в альтернативном СССР, который после быстрой победы во Второй мировой войне в 1942 году оказался мировым лидером в производстве роботов. Но эти роботы внезапно начинают нападать на людей на «Предприятии 3826». Главный герой, майор Сергей Нечаев («Агент П-3») должен выяснить причины «восстания машин» и разоблачить происки создателей советской программы «Коллектив 2.0» — Х.Р. Захарова (ХРАЗа) и Д. Сеченова, которые стремятся к захвату США и построению коммунизма во всем мире. Условное прошлое (СССР) и фантастическое будущее (роботы и технологии) легко считываются здесь респондентами, но упоминаются скорее в опосредованной форме. В частности, среди ассоциаций респондентов прямого указания на «будущее» практически не встречается. Речь идет именно об альтернативной истории, которая гораздо ближе к фантастике, чем к каким-либо историографическим ассоциациям.



Рис. 1. Группы ассоциаций, связанных с игрой *Atomic Heart*

А вот ассоциации, связанные с *Fallout-4*, группируются преимущественно вокруг трех ведущих, близких по смыслу слов: постапокалипсис, апокалипсис и выживание (рис. 2). Согласно сюжету, главный герой игры после атомной катастрофы просыпается от криогенного сна в убежище «Волт-тек» и пытается разыскать своего сына в разрушенном Бостоне, на руинах которого борются между собой несколько банд и организаций. Этими группировками манипулирует таинственный «Институт», наладивший массовый выпуск роботов (синтов) и стремящийся реорганизовать и контролировать всю жизнь на Земле. Слово «будущее» неоднократно возникает здесь среди ассоциаций респондентов. Однако упоминаний материального мира Америки 1950–1960-х годов (легко узнаваемого американскими пользователями, у которых он вызывает



Рис. 2. Группы ассоциаций, связанных с игрой *Fallout-4*

ностальгию¹⁶) в их высказываниях практически нет, — лишь изредка появляются «эпоха 1950–1960-х» или «эстетика 1960-х». При этом весьма показательно, что американские 1950-е превращаются в восприятии российской молодежи в «1950–1960-е», — речь идет не о конкретном историческом периоде, но об общих эстетизированных представлениях о прошлом, границы которого не определены. Историческое время здесь не важно — гораздо более значимыми представляются геймплей или другие технические характеристики игры, которые респонденты активно и с удовольствием обсуждают.

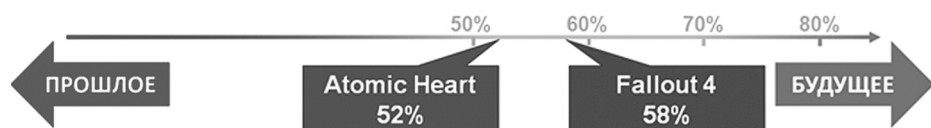


Рис. 3. Восприятие времени игровых миров *Atomic Heart* и *Fallout-4*

После работы в группах участникам было предложено письменно ответить на два вопроса: чего в этих играх больше: прошлого или будущего? Для этого мы использовали одиннадцатибальную шкалу, на которой с одной стороны была позиция «Однозначно только прошлое», с противоположной стороны — «Однозначно только будущее», а в центре — «В равной степени прошлое и будущее». Остальные метки соответствовали шагу в 10% в ту и в другую сторону. Оценки *Atomic Heart* разделились поровну: 40% респондентов сказали,

16 См.: McClancy K. Op. cit.

что это скорее будущее, и 40% — что скорее прошлое. При этом почти все оценки располагались близко к центру: того или другого больше либо на 10%, либо на 20%. А вот в *Fallout-4* будущего уже 64%, а прошлого — лишь 29%. Однако при этом наблюдается значительный разброс в оценках: были и те, кто посчитал, что здесь однозначно только будущее, и те, для кого здесь однозначно только прошлое. Согласно средним оценкам (рис. 3), в *Atomic Heart* будущего все-таки чуть больше, чем прошлого (на 2%), как и в *Fallout-4* (на 8%). То есть несмотря на то, что в *Atomic Heart* условное прошлое (СССР) респондентами легко считывается, а в ассоциациях *Fallout-4* доминирует вымышленное постапокалиптическое будущее, молодым людям сложно соотносить время действия с историческим временем в «реальном мире». Почему так происходит?

Вернемся к высказываниям участников групповых дискуссий. Большинство респондентов, отвечая на тот же самый вопрос: «Чего в этих играх больше: прошлого или будущего?», — соединяют эти два понятия: «Там все намешано, вроде как бы и прошлое, но как бы и будущее»; «Это все-таки связано с будущим. <...> Но, фактически, да, это прошлое»; «Это прошлое, но в будущем»; «Это будущее прошлого. Здесь баланс». Соединить две эти темпоральности и найти баланс между ними молодым людям позволяет понятие «альтернативная история». Происходящее в этих игровых мирах, по мнению респондентов, — это то, «что было бы, если»: «Завязка строится на какой-то ситуации, которая ведет к альтернативному развитию событий. Что бы случилось, если бы было так. <...> Там в любом случае альтернативная история». В этой альтернативной истории сосуществуют воображаемые технологии и многочисленные вещи, связанные с материальной культурой прошлого. Для нее характерен специфический ретрофутуризм: «Обе игры сильно построены на эстетике технологических революций, которых не было у нас. <...> Они эксплуатируют образ технологического будущего в эстетике прошлого».

Как описать структуру этих представлений об альтернативной истории? На наш взгляд, для ее понимания важен не просто анализ нарратива или контент-анализ ключевых образов. Предлагаемая видеоиграми альтернативная история имеет ностальгический вектор — она вызывает определенные эмоции, провоцирует эстетическое суждение и предполагает некую неотрелексированную философию истории.

«Все было средне, но довольно спокойно»: ностальгия по СССР в восприятии молодежи

Как уже было отмечено выше, СССР в *Atomic Heart* однозначно опознается всеми респондентами, но узнать Америку 1950–1960-х в *Fallout-4* для многих оказалось почти непосильной задачей. Даже те, кому это удастся, часто подчеркивают, что *Atomic Heart* им гораздо ближе и понятнее: «В *Atomic* очень много отсылок на Советский Союз, и ты погружаешься сильно в эту атмосферу, а в *Fallout* для меня этого было меньше, и атмосферу 60-х я так и не почувствовала». «Мы не живем в тех условиях, чтобы у нас такое ностальгию вызывало. Там именно субурбии американские, где дома жилые, с длинными автомобилями <...> А у нас “москвичи”, как в *Atomic Heart*». Безусловно, мир *Atomic Heart* для респондентов оказывается ближе.

Посредниками, позволяющими опознать материальный мир *Fallout-4*, для респондентов стали художественные фильмы и сериалы, например «Почему женщины убивают» или «Эта замечательная жизнь». Один из респондентов пытается обобщить такие ответы: «Скорее всего, я думаю, многие смотрели какие-то американские фильмы, возможно, старые, и видели эти районы с домами. То есть мы знаем, как они примерно выглядят, выглядели в 60-х. Поэтому, когда мы видим что-то подобное, мы думаем: “Наверное, это Америка”».

Что касается *Atomic Heart*, то здесь респонденты опираются на четыре типа референций к образам советского прошлого: 1) воспоминания старших родственников; 2) кинематограф; 3) собственные воспоминания о детстве, в котором значительная часть материального мира была сделана в СССР; 4) школьные знания, полученные из учебников. Причем, школа и кинематограф упоминаются ими вскользь: «Вот был сериал “Восьмидесятые”, и здесь манера персонажей похожа». Тогда как отсылки к воспоминаниям дедушек и бабушек, разглядыванию семейных фотоальбомов представляют собой развернутые ответы, имеющие яркую положительную эмоциональную окраску:

Мне кажется, игра нравится именно тем, что там много отсылок и все такое ламповое. Похоже на то, что ты у бабушки дома что-то нашел. <...> Любят же говорить, что бабушки и дедушки скучают по СССР, что были хорошие времена. Когда смотришь на картинку СССР, тоже какие-то теплые воспоминания приходят, хотя даже, если там не жил. <...> Я сама никогда там не жила и по идее не должна испытывать к этому месту и времени никаких чувств, но благодаря каким-то рассказам, воспоминаниям бабушек и просто словам о том, как все было хорошо, начинаешь проникаться к этому времени.

У меня об этом времени представления сложились именно по рассказам родственников и, наверное, по фотографиям. Я люблю иногда смотреть фотографии с молодости родителей, бабушек, дедушек. Поэтому приятные чувства у меня возникают именно вот из-за фотографии.

То есть узнавание СССР молодыми людьми происходит за счет считывания заложенных в игру символов и медиатизированных образов, хотя и несколько разного порядка: цвет («Там преобладал красный цвет, как в СССР»), государственная символика, имена и события, здания, позднесоветская популярная музыка, расхожие представления о советской идеологии. Гетерогенность этого ряда не вызывает удивления или недовольства респондентов. Это доказывает, что ностальгия апеллирует не столько к когнитивному (рациональному) уровню, но скорее эмоциональному или аффективному.

«[Знания о том, как жили в СССР] Есть, конечно. Стереотипные — мороженое вкусное, вода газированная, квас. Ну то, что бабушки рассказывали. [М: Они рассказывали только об этом?] Ну, нет. Они рассказывали, как они все жили дружно, никто никого не ненавидел. Все жили вместе, обща, с украинцами дружили — все было супер. Вот, а сейчас все не так».

Многие академические исследователи объясняют широкое распространение ностальгии в российском обществе возможностью легитимно критиковать современность через сравнение с прошлым¹⁷. Такая критика не всегда пред-

17 См.: Память в сети: цифровой поворот в *memory studies* / Под ред. А.Ф. Павловского, А.И. Миллера. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2023.

полагает прямое и осознанное противопоставление реальности с ее недостатками некоторой идеализированной «ретротопии» (З. Бауман), но хотя бы косвенное соотношение этих топосов. Однако в материалах проведенных фокус-групп такого противопоставления нет, а образ советского прошлого не сильно идеализируется:

Они [старшие родственники] говорят, что хорошо, что все было предопределено. То есть после вуза тебя обязательно отправят на работу. У тебя будет рабочее место, на котором ты 20 лет проработаешь. И ты, по сути дела, знаешь, что в университете ты женишься, потом будешь работать. Потом соответственно, пенсия, ну и смерть. Человек знал, как будет складываться его жизнь дальше. И не было, как они говорят, кризисов каких-то рисков, все было средне, но довольно спокойно.

В этой цитате 1950–1960-е парадоксальным образом становятся идеализированным периодом отсутствия рисков и кризисов (который не омрачает даже смерть), что радикально нивелирует социальные противоречия периода холодной войны и «оттепели» в СССР.

Ностальгия в высказываниях респондентов строится на двух уровнях: как узнавание отдельных образов прошлого (зданий, вещей) и как воспроизводство конвенционального нарратива. «У меня сразу строчка: раньше было лучше». «Строчка» в высказывании 19-летней девушки предполагает отсылку именно к распространенному нарративному клише, а не какой-то вещи или личному опыту. Такого рода ностальгия легко вписывается в формат альтернативной истории, поскольку не предполагает критической рефлексии и исторического анализа (работы со сложным комплексом гетерогенных источников того времени), — медиа-референций оказывается достаточно для узнавания отсылки. Стилистическая модернизация прошлого (например, современная аранжировка песен Аллы Пугачевой) осознается респондентами¹⁸, но не служит ostranению игровой атмосферы, а скорее поддерживает к ней интерес.

Любопытно отметить также, что, по мнению большинства студентов, сами они оказываются защищены от ностальгии: «Просто для нас сложно говорить о ностальгии, мы не жили в СССР. Поэтому это скорее, ну, мы только от родителей слушали, от бабушки... Но я от своих о ностальгии по СССР не слышала»; «Я думаю, что в общей массе присутствует эта ностальгия. Но для возраста, наверное, за 50». В этом смысле ее также можно назвать полуосознанной или аффективной, — она распознается как своеобразный стилистический или коммерческий ход разработчиков, который, впрочем, все равно вызывает некоторый отклик.

Важно подчеркнуть, что ностальгия по СССР в восприятии молодежи часто идет «через поколение»: не от родителей, детство и юность которых пришлась на распад СССР («Я интересовалась мнением родителей. Они говорят, что не хотели бы туда вернуться. По той причине, что, они чаще всего вспоминают именно распад [СССР], когда все как-то шло не очень... Более чем не очень»), а от бабушек и от дедушек: «С ностальгией я сталкиваюсь в основном только от бабушек и дедушек. Родители у меня слишком молодые. Но даже тогда, когда с ними обсуждаю [с бабушками и дедушками], по факту они ностальгируют

18 «Там можно памятники посмотреть, когда спускаешься. По-моему, они даже как-то модернизированы в стиле игры». Здесь отличия прошлого, «как оно было на самом деле», и его стилистической модернизации совершенно не важны для респондента.

не по какому-то там строю, а потому, что там за них уже все продумано, что там все стабильно. Не поэтому, а в целом по какой-то своей такой молодости, просто какие-то воспоминания».

В этом смысле идеализация 1950–1960-х годов оказывается востребована и получает отклик аудитории далеко не случайно: с одной стороны, именно на это время приходится молодость их бабушек и дедушек, идеализирующих то время в противовес социальной незащищенности периода 1990-х и «нулевых». С другой — технооптимизм данного периода легко распознается частью аудитории и идеально подходит для стилистики ретрофутуризма.

Таким образом, ностальгия в представлениях молодежи о прошлом строится через узнавание элементов (деталей) игрового мира, отсылающих прежде всего к конвенциональному нарративу дедушек и бабушек («раньше было лучше»), а с другой — к образам прошлого в популярных медиа (мультфильмам «Ну погоди!», песням Аллы Пугачевой и т.д.). Ключевым показателем «достоверности» этих деталей оказываются позитивные эмоциональные отклики в социальных медиа или в ходе офлайн-коммуникации с друзьями и знакомыми. Эти детали оказываются гораздо важнее сюжета видеоигр, и именно они все сильнее определяют представления респондентов о прошлом. Опирающаяся на классические тексты культурная память вытесняется коммуникативной. Молодые люди узнают в видеоиграх не само прошлое (например, поздний СССР, который они не застали), но его коммуникативные образы, эстетизированные в рамках популярной культуры.

* * *

В этом смысле видеоигры меняют историческое воображение, — как пишет об этом А. Ветушинский, позволяют игровым платформам «воображать за нас», сдвигая при этом темпоральные границы между прошлым, настоящим и будущим. Ностальгия в рамках такого исторического воображения перестает быть рефлексивной критикой современности и не подталкивает к размышлениям о возможном будущем, но способствует подчинению прошлого и грядущего ситуативным интересам настоящего. В этом смысле можно говорить об «альтернативности без альтернативы»: современное историческое воображение не настроено на создание новых форм или широкие метафорические сравнения. Его даже не интересует детерминизм и причинно-следственные связи (что важно, например, для Н. Фергюсона или Р. Эванса¹⁹); оно устроено совершенно презентистски — именно отсюда проистекает его неотрефлексированная консервативность, активно используемая правыми популистами в самых разных странах (включая Россию). Основными чертами исторического воображения нового типа и презентистской версии «альтернативной истории» представляются следующие факторы:

Во-первых, специфическая медиатизированная ностальгия, которую невозможно описать через оппозицию рефлексивной и институциональной (С. Бойм), прогрессивной и реакционной (Л. Смит). Она построена на узнавании образов, тиражируемых в медиа, а не собственного опыта или материаль-

19 См.: *Evans R.J. Altered Pasts: Counterfactuals in History*. Waltham: Brandeis University Press, 2013.

ного мира собственного детства. Хотя, как справедливо отмечают А. Ассман, Э. Ландсберг и другие исследователи памяти, жестко разграничить эти составляющие ностальгии практически невозможно.

Субъективные воспоминания и объективное знание, приобретаемое благодаря визуальным изображениям, чтению или музыке, пересекаются в нашей памяти; непосредственное переживание, опираясь на знание, меняется, а порой и вытесняется им, что является еще одним фактором ненадежности наших воспоминаний. <...> Наша память, где пересекаются воспоминания и воображаемые представления, всегда подключена к внешним текстовым или визуальным накопителям средств массовой коммуникации и к культурным архивам²⁰.

Но медиатизированная составляющая ностальгии все сильнее растет в современной культуре, меняя то ориентированное на метафоры историческое воображение, которое анализировал Х. Уайт. Такая ностальгия встроена в нерелексивные практики (включая видеоигры). В этом смысле можно говорить, что она работает на аффективном уровне — на стыке осознанного и неосознанного, эмоций и рациональных суждений²¹.

Во-вторых, специфическое конструирование альтернативной истории в видеоиграх стирает границы между прошлым и будущим, подчиняя их настоящему. Несмотря на высокие ожидания и оценки такой альтернативной истории (как и ностальгии) в значительной части западной теории культуры, это смещение вряд ли продуктивно описывать как случайность или контингентность, содержащую возможности осознанного выбора будущего. Скорее речь идет об игровом элементе, наделяющем пользователя элементом выбора (*empowerment*) и статусом «знатока», узнающего вшитые в игру «пасхалочки» и отсылки к распространенным в популярной культуре медиаобразам.

Наконец, важно отметить, что рост ностальгии, смещение баланса между прошлым и будущим, апелляция к эмоциям и эстетике, подчиняющей политические суждения, создают новую конфигурацию публичной сферы. Ключевую роль в этой ситуации приобретают воображаемые сообщества нового типа, представления о прошлом и восприятие времени для которых носят иной характер, чем в рамках национальных или классовых идентичностей. Эти виртуальные медиатизированные сообщества или множества крайне трудно описать, поскольку они пользуются старыми формами ситуативно, меняя их в зависимости от прагматики и во многом сохраняя ироническую отстраненность. В этом контексте проведение фокус-групп и обсуждение продуктов популярной культуры в рамках *game studies* позволяет скорректировать и «заземлить» критическую теорию, часто оторванную от эмпирического материала; сделать практики коммеморации и осмысления будущего более рефлексивными.

Возвращаясь к тезису А. Ветушинского о «конце воображения» или, точнее, о его радикальной трансформации в видеоиграх, можно рассматривать идею альтернативной истории в восприятии пользователей как важный симп-

20 Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / Пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 142.

21 См.: Oushakine S. Second-Hand Nostalgia: Composing a New Reality out of Old Things // Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empire's Legacies / Ed. by O. Boele, B. Noordenbos, K. Robbe. London; New York: Routledge, 2020. P. 38–69; Кобылин И.И., Николаи Ф.В. Ныужен ли историкам поворот к аффекту? // Диалог со временем. 2020. № 72. С. 37–48.

том этих изменений. Такая альтернативная история отсылает не к «реальным» социально-политическим процессам с их противоречиями (например, 1950–1960-х годов в США или СССР), но к узнаваемым медиатизированным клише и образам, тиражируемым современной популярной культурой. Историческое воображаемое при этом выступает не в форме (мета)нарратива, как у Х. Уайта, но как визуальная эстетизация, в которой ключевую роль играют медиа. Безусловно, историческое воображение не гомогенно. И речь идет лишь об одном из его доминирующих трендов, главной функцией которого становится примирение с некомфортным настоящим, тогда как в те же 1960-е годы гораздо большую роль (даже в популярной культуре) играла прямая и отрефлексирующая критика современности, ведущая к поискам нового, более справедливого и достойного будущего.

Библиография / References

- Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / Пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. (Assmann A. Der Lange Schatten der Vergangenheit Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. Moscow, 2014. — In Russ.)
- Атнашев Т., Велижев М. Языковой реализм и два вида интеллектуальной истории // Новое литературное обозрение. 2022. № 6. С. 281–301. (Atnashev T., Velizhev M. Yazykovoj realizm i dva vida intellektual'noj istorii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2022. № 6. P. 281–301.)
- Бауман З. Ретротопия / Пер. с англ. В.Л. Силовой. М.: ВЦИОМ, 2019. (Bauman Z. Retrotopia. Moscow, 2019. — In Russ.)
- Бойм С. Будущее ностальгии / Пер. с англ. А. Стругача. М.: Новое литературное обозрение, 2019. (Boym S. The Future of Nostalgia. Moscow, 2019. — In Russ.)
- Ветушинский А. Игровые платформы воображают за нас: конец воображения в видеоиграх // Новое литературное обозрение. 2019. № 4. С. 186–199. (Vetushinskiy A. Igrovyie platformy voobrazhayut za nas: konec voobrazheniya v videoigrah // Novoe literaturnoe obozrenie. 2019. № 4. P. 186–199.)
- Кобылин И.И., Николаи Ф.В. Нужен ли историкам поворот к аффекту? // Диалог со временем. 2020. № 72. С. 37–48. (Kobylin I., Nikolai F. Nuzhen li istorikam povorot k affektu? // Dialog so vremenem. 2020. № 72. P. 37–48.)
- Коллингвуд Р.Дж. Идея истории. Автобиография / Пер. с англ. Ю.А. Асеева. М.: Наука, 1980. (Collingwood R. The Idea of History. Moscow, 1980. — In Russ.)
- Лоуэнцаль Д. Прошлое — чужая страна / Пер. с англ. А.В. Говорунова. СПб.: Владимир Даль, 2004. (Lowenthal D. The Past is a Foreign Country. Saint Petersburg, 2004. — In Russ.)
- Олейников А.А. Время истории // Логос. 2021. Т. 143. № 4. С. 5–30. (Olejnikov A.A. Vremya istorii // Logos. 2021. Vol. 143. № 4. P. 5–30.)
- Память в сети: цифровой поворот в *memory studies* / Под ред. А.Ф. Павловского, А.И. Миллера. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2023. (Pamyat' v seti: cifrovoy povorot v memory studies / Ed. by A. Pavlovskiy, A. Miller. Saint Petersburg, 2023.)
- Соколов М. Российские историки. Портрет академической профессии. СПб.: ЦИАНО ЕУСПб, 2023. (Sokolov M. Rossijskie istoriki. Portret akademicheskoy professii. Saint Petersburg, 2023.)
- Терехов Д.А., Фомин И.В., Штейнман М.А. СССР начинается в субботу: деконструкция мифа о будущем и смешение времен в видеоиграх на примере *Atomic Heart* // Диалог со временем. 2024. № 87. С. 325–341. (Terekhov D., Fomin I., Shteynman M. SSSR nachinaetsya v subbotu: dekonstrukciya mifa o budushhem i smeshenie vremen v videoigrah na primere *Atomic Heart* // Dialog so vremenem. 2024. № 87. P. 325–341.)

- Уайт Х. Метаистория: историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. Е.Г. Трубиной, В.В. Харитонова. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002.
- (White H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Ekaterinburg, 2002. — In Russ.)
- Conway M.A., Loveday C., Cole S.N. The Remembering–Imagining System // *Memory Studies*. 2016. Vol. 9 (3). P. 256–265.
- Evans R.J. *Altered Pasts: Counterfactuals in History*. Waltham: Brandeis University Press, 2013.
- Keightley E, Pickering M. *The Mnemonic Imagination: Remembering as Creative Practice*. London; New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Lowenthal D. *Nostalgia Tells It like It Wasn't // The Imagined past: History and Nostalgia* / Ed. by M. Chase, C. Shaw. Manchester: Manchester University Press, 1989. P. 18–32.
- McClancy K. The Wasteland of the Real: Nostalgia and Simulacra in *Fallout* // *Game studies*. 2018. Vol. 18. № 2 (URL: <https://gamestudies.org/1802/articles/mcclancy>).
- Oushakine S. Second-Hand Nostalgia: Composing a New Reality out of Old Things // *Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empire's Legacies* / Ed. by O. Boele, B. Noordenbos, K. Robbe. London; New York: Routledge, 2020. P. 38–69.
- Smith L. *Emotional Heritage: Visitor Engagement at Museums and Heritage Sites*. London; New York: Routledge, 2021.
- Smith L., Campbell G. «Nostalgia for the future»: memory, nostalgia and the politics of class // *International Journal of Heritage Studies*. 2017. Vol. 23. № 7. P. 612–627.
- Staley D.J. *Historical Imagination*. London; New York: Routledge, 2021.

Социальное воображаемое в русской прозе

От редактора

From the Editor

В первом разделе своей классической книги о романтизме М.Х. Абрамс выделяет четыре основные «ориентации» теорий, сложившихся в европейской литературной критике: миметическую (описывающую отношение литературного произведения к реальности), прагматическую (описывающую его воздействие на читателя), экспрессивную (описывающую произведение искусства как продукт писательского воображения) и объективную (описывающую устройство текста)¹. Если применить эту классификацию к методам отечественной истории литературы, в глаза бросится маргинальность третьей, экспрессивной ориентации. Со времен по меньшей мере литературной критики середины XIX века принято активно обсуждать, какие аспекты «действительности» отражены или/и творчески переосмыслены в произведении, будь то социально-политическая или идеальная, платоническая действительность. Популярны вопросы, как литературный текст устроен и как соотносится с другими литературными и нелитературными текстами. Реже, но все же не так редко, обсуждается реакция читателей. Однако проблема писательского воображения — не отношения к историческому или литературному контексту, а творчества — остается далеко на периферии исследований.

Вероятно, до некоторой степени эта лакуна объясняется исторически сложившимися институциональными условиями, отчасти определяющими развитие исследований по русской литературе. К первым относится, например, или отсутствие, или недостаточная интеграция организаций писательского образования в общую систему гуманитарного знания и изоляция психологии

1 Abrams M.H. The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition. London; Oxford; New York: Oxford University Press, 1953. P. 3–29.

творчества от общегуманитарных исследований². Психология творчества в России также обычно была изолирована от общегуманитарных исследований: соответствующие работы, как кажется, по преимуществу редко читаются исследователями. Показательно, что в популярной среди преподавателей гуманитарных факультетов российских университетов книге Льва Выготского «Психология искусства» обсуждается по преимуществу воздействие искусства на читателя (прагматическая ориентация по Абрамсу), причем в контексте коллективной и групповой психологии.

В то же времени отсутствие интереса к проблемам творческого воображения можно объяснить и с точки зрения интеллектуальной истории. В литературной критике и филологической науке XIX века внимание уделялось прежде всего искусству как форме познания действительности (об этом рассуждали такие разные авторы, как Виссарион Белинский и Александр Потебня, опиравшиеся, видимо, на немецкую классическую мысль от Вильгельма Гумбольдта до Фридриха Шеллинга). Другим вариантом схожего подхода можно считать идею, что искусство в той или иной степени отражает социальные конвенции. Эта концепция воплотилась (хотя, конечно, и совершенно по-разному) и в исторической поэтике Александра Веселовского, где сама форма фольклорного или литературного произведения увязывается с этнографическими и антропологическими данными, и в раннесоветских марксистских работах, авторы которых пытались увязать авторскую позицию с классовым положением, и в структурной семиотике 1970–1980-х годов, в которой искусство описывалось как парадоксальная реализация общественных конвенций. Даже категория вымысла, несмотря на свою популярность, оказывается сомнительным убежищем для исследований воображения. В пионерских исследованиях Лидии Гинзбург вымысел вновь представал одной из форм познания реальности, наряду с установкой на документальность³.

Каковы бы ни были его причины, исключение из истории литературы проблемы творческого воображения представляет, как кажется, значительные проблемы для этой дисциплины. За бортом оказывается произведение искусства как попытка изобрести и предложить нечто кардинально новое — не новую конфигурацию приемов или отсылку к уже существующим текстам, не новую форму отражения социально-исторической, психологической или универсально-неизменной действительности, а попытки предложить читателям такие представления о настоящем, прошлом и — не в последнюю очередь — будущем, каких они раньше представить не могли. В историко-литературных исследованиях собственно литература оказывается способом не произвести новые образы или представления, а воспроизвести уже существующие. Этот стихийный консерватизм, в частности, приводит к отсутствию перспективы будущего или чувства собственной ответственности за развитие дисциплины.

2 Судя по всему, на настоящий момент в России действует одна магистерская программа по психологии творчества (URL: <https://postupi.online/programma-magistr/3916/>). Об отсутствии в российской традиции творческого образования см. в подборке статей, подготовленной Майей Кучерской и Ольгой Нечаевой (Новое литературное обозрение. 2023. № 183).

3 См., например: Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Изд. 2-е. Л.: Художественная литература, 1976. С. 11.

Авторы предлагаемых далее статей пытаются преодолеть эту лакуну с помощью категорий социального и исторического воображаемого, позволяющих описать открытия индивидуальных авторов как не отражение, но эпизод из истории развития групповых представлений об отношениях личного и общественного, индивидуального и национального, человеческого и исторического⁴. **Гвидо Карпи** обращается к ранней повести Федора Достоевского «Хозяйка» и видит в ней попытку осмыслить российское общество с точки зрения философии Гегеля и утопического социализма. **Алексей Вдовин** рассматривает зарождение в Российской империи детективного жанра как способа разрешить характерные для эпохи модернизации противоречия между привилегированными образованными литераторами и массами крестьян. **Викентий Чекушин** анализирует непреднамеренно возникший диалог между Алексеем Толстым и сталинской властью о том, как можно и нельзя вообразить историю первых советских лет.

Библиография / References

Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Изд. 2-е. Л.: Художественная литература, 1976.
(*Ginzburg L.Ya.* O psikhologicheskoy proze. 2nd ed. Leningrad, 1976.)
Русский реализм XIX века: общество, знание, повествование / Отв. ред. М. Вайсман, А. Вдовин, И. Клигер, К. Осповат. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

(*Russkiy realizm XIX veka: obshchestvo, znaniye, povestvovaniye* / Ed. by M. Vaysman, A. Vdovin, I. Kliger, K. Ospovat. Moscow, 2020.)
Abrams M.H. The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition. London; Oxford; New York: Oxford University Press, 1953.

4 Подробнее об этой категории см.: Русский реализм XIX века: общество, знание, повествование / Отв. ред. М. Вайсман, А. Вдовин, И. Клигер, К. Осповат. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 68–271. См. также подборку статей на близкую тему, выпущенную на страницах «Нового литературного обозрения» (2023. № 182).

Гуидо Карпи

Между Гегелем и Фурье

ЗАГАДКА «ХОЗЯЙКИ»*

Guido Carpi

Between Hegel and Fourier: The Enigma of «The Landlady»

Гуидо Карпи

Неаполитанский Университет Л'Ориентале;
профессор, кандидат филологических наук,
gcarpi@unior.it

Ключевые слова: фурьеризм, гегельянство, микроистория, молодой Достоевский, петрашевцы, русские западники

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_62

Настоящая статья анализирует повесть Федора Достоевского «Хозяйка» (1847) как точку пересечения различных политических и интеллектуальных течений: с одной стороны, утопизм фурьеризма, с другой — идея освобождения человеческой личности, пропагандируемая западниками под влиянием философии истории Гегеля. Это пересечение идеологий, знакомых молодому Достоевскому, позволяет глубже понять метафорическую структуру повести, способствуя хотя бы частичному ее прояснению.

Guido Carpi

University of Naples L'Orientale; Full Professor; PhD,
gcarpi@unior.it

Keywords: Fourierism, Hegelism, Microhistory, Petrashevsky Circle, Russian Westernizers, Young Dostoevsky

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_62

In the present essay, Dostoevsky's novella «The Landlady» («Khoziaika», 1847) is dissected as a juncture between diverse political and intellectual currents: on one hand, the Fourierist utopianism, and on the other, the idea of liberating human personality as advocated by Russian Westernizers influenced by Hegel's philosophy of history. This intersection of ideologies, both familiar to the young Dostoevsky, enables us to fathom the metaphorical construct of the novella, which would otherwise remain rather enigmatic.

1

Вышедшая в октябре 1847 года, «Хозяйка» является первым художественным произведением Достоевского (за исключением комического рассказа «Роман в девяти письмах»), опубликованным после разрыва с Белинским и его издательской сетью. Повесть — подобно фрагментам романа «Неточка Незванова», созданным в то же время, — представляет собой важный этап в истории экспериментов Достоевского в области стилистики и играет ключевую роль в его идейной эволюции. Изучение первого аспекта требует тщательного сопоставления «Хозяйки» с другими произведениями писателя, тогда как идейный смысл текста можно восстановить только внутри микроисторического контекста, в котором она была задумана.

В условиях того сложного исторического конгломерата, который представляет собой тридцатилетнее правление Николая I, особенно трудно установить

* Предлагаемая читателю статья представляет собою исправленный и доработанный вариант работы: Carpi G. Tra Hegel e Fourier. Indagini su *La padrona* // eSamizdat. 2023. Vol. XVI. P. 39–52.

четкие координаты *социального воображаемого*, то есть тех неосознанных представлений, на фоне которых формируются отдельные идентичности. При этом стоит отметить, что предметом наших исследований являются не масштабы события, а взаимосвязи. Часто чем более микроскопичны размеры, тем более богатыми и герменевтически продуктивными являются отношения, связывающие их: как замечательно сформулировал Джованни Леви, «по мнению множества людей, приставка *микро-* относилась к объекту, к малым вещам, локальному, отдельным личностям, тогда как на деле *микро* касается метода наблюдения, интенсивного взгляда, направленного в одну точку и призванного продемонстрировать всю сложность ее устройства»¹.

Лишь на первый взгляд может показаться парадоксальным использование при изучении отношений между культурой, обществом и политикой в российском XIX веке герменевтических принципов, разработанных итальянскими исследователями микроистории для анализа процессов, развивавшихся в абсолютно другой исторической и культурной среде, а именно на заре Нового времени в Западной Европе, — «усилие вернуть голос и присутствие тем, кто оставил лишь частичную, косвенную и ограниченную документацию»², которое редакторы уже легендарной книжной серии «Микроистории» подчеркивали, говоря о низших слоях итальянского общества до национального объединения, в российском контексте оказывается весьма продуктивным и в отношении членов образованного меньшинства, вытесненных на периферию официального дискурса.

История группы, сосредоточенной вокруг Михаила Васильевича Буташевича-Петрашевского, и схожих сообществ представляет собой особенно яркий пример того, как можно работать в этом направлении. Появившись в одну из тех фаз правления Николая, когда кажущееся отсутствие перемен скрывало за собой быстрые процессы пересмотра социальных и культурных идентичностей (иными словами, как говорил Роберт Музиль, «важные вещи происходят, когда кажется, что ничего не происходит»³), так называемое движение петрашевцев остается, возможно, наиболее неоднозначным и загадочным политическим явлением русского XIX века.

Парадоксальным образом именно обилие судебных документов и последующей мемуарной литературы главных участников дела делает «движение» петрашевцев особенно труднопонижаемым. Подобно вопросу о ереси Галилея в одном из самых замечательных исследований итальянской школы микроистории, оно может быть определено как «переплетение двух алармизмов»⁴: алармизма следователей — придворных чиновников, сотрудников Министерства внутренних дел, служителей Третьего отделения, — которые преследуют противоречивые цели и в любом случае проецируют на подозреваемых заранее разработанную презумпцию некоего политического заговора, с очевидным «алармизмом» подозреваемых, которые, стремясь оправдаться, смешивают в своих показаниях неоспоримые факты с порой весьма фантастическими реконструкциями и утверждениями.

1 *Леви Дж.* Нематериальное наследие: Карьера одного пьемонтского экзорциста XVII века. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 233–234.

2 Там же. С. 10.

3 Там же. С. 7.

4 *Redondi P.* Galileo eretico. Torino: Einaudi, 2004. P. 410.

Единственное, что объединяло петрашевцев (то есть единственное, не навязанное им сверху впоследствии, будь то в процессуальных целях или с целью самореабилитации в их собственной мемуаристике), были правила поведения — «ограниченная и селективная рациональность», которую Джованни Леви приписал экзорцисту-простаку из Сантены и его невзрачным последователям⁵.

Последнее сопоставление может показаться очередным парадоксом. Тем не менее, как мы уже сказали, речь идет не о масштабах, а о взаимосвязях. Взятые по отдельности, документы, стоящие в центре нашего анализа, не представляют ничего иного, кроме убеждений их авторов, и их историко-культурное значение, если оно вообще имеется, следует искать в скрытом, но плотном переплетении, которое они создают: как замечает один из адептов микроистории в России, используя терминологию Гинзбурга, «наиболее сложной задачей микроисторического исследования служит соотнесение микро- и макроуровней анализа»⁶.

2

Для Достоевского 1846 год завершается дурными предзнаменованиями. За успехом «Бедных людей» последовало разочарование как публики, так и критики: новые, все более экспериментальные произведения писателя читатели находили откровенно темными. Достоевский не слишком беспокоился об этом: «Разложение моей славы в журналах доставляет мне более выгоды, чем невыгоды», — он пишет своему брату в начале 1847 года (28/1, с. 138)⁷. В его жизни начинается новый этап: он быстро покидает круг преследовавших его литераторов «первого разряда» и заводит новые, более доступные знакомства с людьми, среди которых он себя чувствовал куда более комфортно.

В доме того же Белинского, весной 1846 года, Достоевский завязал дружбу со своим ровесником Аполлоном Майковым, уже довольно известным поэтом, и его братом Валерьяном, литературным критиком, который оказал короткое, но решающее влияние на автора «Бедных людей». В свою очередь, Аполлон Майков познакомил писателя с собственным кругом, где Достоевский встретил Алексея Бекетова, своего товарища по учебе в Военной инженерной академии, и познакомился с его младшими братьями, Андреем и Николаем, соответственно студентами ботаники и химии. В круг братьев Бекетовых также входили начинающий поэт Алексей Плещеев и Александр Ханыков, двадцатилетний студент, хорошо разбиравшийся в социалистических учениях, в частности, благодаря Виктору Порошину, харизматичному профессору политической экономии в Санкт-Петербургском университете. Порошин, хотя и не разделял теорий Сен-Симона, Фурье, Прудона и Луи Блана, беседовал со сту-

5 *Леви Дж.* Указ. соч. С. 12–13.

6 *Велижев М.* Чаадаевское дело: Идеология, риторика и государственная власть в Николаевской России. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 9–10. Ср.: *Гинзбург К.* Вместо заключения. Микроистория: две-три вещи, которые я о ней знаю // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история: Сборник статей / Пер. с ит. и послесл. С.Л. Козлова. М.: Новое издательство, 2004. С. 287–320.

7 Здесь и далее сочинения Достоевского цитируются по изданию: *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990 — с указанием номера тома и страницы в круглых скобках.

дентами о современных социальных доктринах, снабжая их точными библиографическими указаниями⁸.

В исследованиях о Достоевском осталась в тени фигура Ханыкова, который станет одним из самых активных и решительных петрашевцев.

Как в случае с философом-самородком и сектантом Меноккио, жившим в северо-восточной Италии в XVI веке, главным героем известного исследования Карло Гинзбурга, «имеет смысл задуматься над тем, какое вообще значение в научном плане может иметь знакомство с идеями и убеждениями отдельного индивида данного социального ранга»⁹. Посвятив себя пропаганде во всех ее формах, Ханыков распространял «радикальные политические идеи», в том числе и среди мелких лавочников¹⁰, и мечтал о том, чтобы приобрести периодическое издание от имени группы и работать над коллективным переводом произведений Фурье.

Какие же мысли он, скорее всего, начал внушать молодому писателю с самых первых их встреч? Ответ на этот вопрос дает документ, появившийся несколько позже, который представляет собой настоящий микроисторический пласт внутри более масштабных подспудных процессов идеологического оседания, — речь, произнесенная Ханыковым на обеде, устроенном петрашевцами-фурьеристами 7 апреля 1849 года по случаю дня рождения учителя, который проходил в доме Александра Европеуса, студента экономики из зажиточной семьи тверских помещиков. Ханыков читал свою речь наизусть, по-видимому, «в веселом, то есть пьяном расположении духа» и «так скоро, что едва 10-ое слово можно было расслушать», но завершил ее настолько «внятно и энергично», что вызвал «приятное сочувствие в слушателях», как через несколько недель расскажут расследователям царской полиции Ишполит Дебу и Дмитрий Ахшарумов, два петрашевца, которых вместе с Достоевским ожидала расправа на эшафоте¹¹.

3

Но прежде всего стоит сказать кое-что об идеях самого юбиляра. Учение Фурье — это сложный сплав разнородных веяний, где соседствуют чаяния некоего космического палингенеза, черпаемые из учений Сведенборга, отказ от урбанистической и промышленной современности, критика института брака и буржуазной лицемерности во имя радикального освобождения естественных влечений. Ключевым камнем столь пестрого конгломерата идей является проект коллективного переустройства социальной жизни через гармонизацию тех страстей, которые человек до сих пор безуспешно пытался подавить: «Страсти, которых считали врагами согласия, — пишет Фурье уже в своем первом трактате 1808 года, — стремятся к согласию, к социальному единству, от которого они, казалось

8 Семевский В.И. 1) М.В. Буташевич-Петрашевский (биографический очерк) // Голос минувшего. 1913. № 1. С. 29–30; 2) Петрашевцы. Кружок Н.С. Кашкина. I. Кашкин, Ханыков, Дебу // Голос минувшего. 1916. № 2. С. 45–52.

9 Гинзбург К. Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI в. М.: РОССПЭН, 2000. С. 41.

10 Семевский В.И. Петрашевцы. Кружок Н.С. Кашкина. I. Кашкин, Ханыков, Дебу. С. 54.

11 Дело петрашевцев: В 3 т. Т. 3. С. 31, 56, 120.

бы, так отчуждены; но гармония может установиться между ними лишь через правильное развитие в прогрессивных или групповых рядах. Вне этого механизма страсти — это освобожденные от цепи тигры, непостижимые сфинксы»¹².

Термин «страсти» следует понимать не в резко аффективном смысле, который он имеет сегодня, а в более широком значении «потребностей» или «импульсов», то есть как «напряжения и аттрактивные движения, через которые индивид вступает в постоянное взаимодействие с другими индивидами и которые характеризуют его на фоне остальных»¹³. Организованное в «первобытные серии», то есть в патриархальные общины, где страсти свободно выражались, будучи «залогом единения», человечество затем пришло в состояние конфликтов и взаимного разрушения: «Отсюда — дробление на разобщенные хозяйства, брак, а затем переход к дикости, патриархату и варварству». Первобытное состояние сохраняется только в полустертой коллективной памяти современного человечества: «...уцелел лишь остов истины — счастье минуло и безвозвратно утрачено»¹⁴.

Разрабатывая свою историософскую доктрину, навеянную Руссо, Фурье подчеркивает, как разлагающий гнет современной цивилизации особенно тяжело воздействует на женщину, чье состояние социального подчинения и систематического психологического, интеллектуального и эмоционального отчуждения становится универсальным символом унижительного рабства: «Судить о женщине на основании порочного характера, свойственного ей при цивилизации, все равно, что судить о природе человека на основании характера, присущего русскому крестьянину, которому не свойственно понятие о чести и свободе»¹⁵, — пишет Фурье.

Тем не менее, следуя циклической модели исторического развития, Фурье утверждает, что из противоречий настоящего должен возникнуть «комбинированный строй» будущего, находящийся на более высоком уровне по сравнению с первоначальной гармонией, так как он сохраняет память о промежуточных этапах анархизации как общества в целом, так и отдельных личностей. Новый строй будет основан на научной организации страстей в так называемых сектах или сериях: «Благодаря теории комбинированного строя вы поймете, что все наши характеры хороши и разумно распределены, что природные наклонности надо развивать, а отнюдь не исправлять»¹⁶.

Этот комплекс идей находит в Ханькове весьма активного популяризатора, одинаково восприимчивого и к визионерским, и к политически-радикальным его аспектам: поднимая бокал в честь Фурье, он провозгласит, что окончательной целью движения к будущему порядку является «преобразование всей планеты и человечества, живущего на ней, планеты всецелой, систематической, товарищеской обработкой ее поверхностей, внутренностей, вод»¹⁷.

12 *Фурье Ш.* Избранные сочинения: В 3 т. Т. 1. М.: Государственное социально-экономическое изд-во, 1938. С. 41.

13 *Schérer R.* Charles Fourier ou l'écart absolu // *Fourier Ch.* L'attraction passionnée / Textes choisis et présentés par R. Schérer. Paris: J.J. Pauvert éditeur, 1967. P. 13, 14. Cp.: *Lehouck É.* Fourier aujourd'hui. Paris: Editions Denoël, 1966. P. 27.

14 Там же. С. 84, 85. Курсив в оригинале.

15 Там же. С. 158.

16 Там же. С. 97.

17 Философские и общественно-политические произведения петрашевцев / Вступ. ст. и общ. ред. В.Е. Евграфова; примеч. М.Я. Полякова. М.: Госполитиздат, 1953. С. 507.

Ханыков разделяет с Фурье историософскую модель, согласно которой достижение вселенской гармонии представляет собой возвращение к первоначальным «органическим» и общинным корням, воспоминания о которых смутно присутствуют в мифах и народных песнях: в них «найдете общину, федерацию общин, найдете сказки, песни о потерянном рае, о потерянном счастье»; эти следы «нарушенного равновесия общественной деятельности» нужно восстановить «в согласии страстей <...> в полной и невыразимо привлекательной свободе половых наслаждений <...> в отсутствии частной собственности, религиозного страха, беспечности и беззаботности о будущем»¹⁸.

Акцент на сельской общине здесь глубоко неслучаен. У Ханыкова палингенетические образы и историософские рамки, заимствованные у Фурье, преобразовываются в социальные и политические стратегии, тщательно приспособленные к конкретным реалиям родной страны. Страна естественным образом стремится к свободному и гармоничному равновесию, из века в век проявлявшемуся в исторических явлениях социального, экономического и политического характера: «общинное устройство, родное село, колыбель промышленной и гражданской жизни, <...> народная вольница, великий государь-Новгород, <...> раздольная, широкая жизнь удельных времен». Однако в настоящее время «отечество мое в цепях, отечество мое в рабстве», как женщина, «натуральные влечения» которой систематически подавляются угнетающими механизмами современности (деспотизм, церковь, семья). В заключение своего тоста Ханыков развивает метафору «угнетенной женщины, воплощенной страсти моей любви к отечеству», которая заводит «заунывную песню», где, среди смутных следов «задальной удали былого», раздается призыв всего общества к своему освободителю: «не люби меня, не ласкай меня, — закон царский, господский, христианский заклянет, угнетет мое детище, изведет меня семья»¹⁹.

Несложно представить саркастическую усмешку следователей перед вялой попыткой самозащиты, предпринятой Ханыковым во время допроса: «...характер учения Фурье консервативный»²⁰. Ведь они внимательно прочитали заключительные слова его тоста, где, в полном соответствии с учением Фурье, осуждаются механизмы владения и господства, благодаря которым «привилегированные группы» — от семьи до государства и угнетающего бога — мешают свободному согласованию «страстей», не без хищнических и криминальных намерений²¹.

4

Более чем вероятно, что все перечисленные темы стали предметом обсуждения в «коммуне» Бекетовых задолго до пресловутого тоста: они же могли оставить след и в «Хозяйке», произведении, начатом Достоевским «свежо, легко и успешно» (28/1, с. 131) в конце октября 1846 года, как он пишет тогда же брату, но законченном почти год спустя. Сюжет «Хозяйки» вращается вокруг темы

18 Там же. С. 507, 508.

19 Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. С. 511.

20 Дело петрашевцев: В 3 т. Т. 3. С. 25. С аналогичным «андерстейтментом» перед следователями выступил и Достоевский: «Фурьеризм система мирная» (цит. по: Бельчиков Н.Ф. Достоевский в процессе петрашевцев. М.; Л.: Ин-т русской литературы, 1936. С. 91).

21 Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. С. 511.

страсти, термина, редко встречающегося в ранних произведениях Достоевского. Между тем в интересующей нас повести, наряду с его производными, понятие «страсть» встречается 23 (!) раза: так, главный герой Ордынов подвластен «страсти самой глубокой, самой ненасытимой, истощающей всю жизнь человека и не выделяющей таким существам, как Ордынов, ни одного угла в сфере другой, практической, житейской деятельности». Под влиянием этой страсти Ордынов становится «младенцем для внешней жизни», неизбежно подвластным своему ближнему (в будущем этот мотив отзовется в «Записках из подполья»). Персонаж пытается приручить свою страсть, превратив ее из саморазрушающего импульса в творческое действие, сначала желая придать ей форму теоретической системы, упорядоченного мирозерцания, пусть «еще темного, неясного», но чью «оригинальность, истину и самобытность» он «еще робко чувствовал» (1, с. 265, 266). Впрочем, единственной ареной, где страсти могут быть укрощены и согласованы, является мир реальных человеческих взаимоотношений, и Ордынов, хоть и неохотно, вынужден погрузиться в мрачный пригородный быт, и тут же сталкивается со зловещей супружеской парой Муриных. Катерина означает женское начало как символ народного духа: ее терзают иррациональные и неуловимые страсти, но в то же время ее порабощает харизматическая сила мужа, торговца и чародея Мурина: «...как будто там билось сердце одним и тем же стремлением, одною и тою же страстью», — размышляет Ордынов, слушая ритмичное дыхание обоих сзади экрана их спальни. — «Какою безвыходною страстью смущено ее сердце?» (1, с. 289).

В повести акцентируется и другая тема, почерпнутая из Фурье (через Ханыкова): тема *гнета*, доставляющего страдания, навязываемого или самонавязываемого, в своего рода слепом круге взаимного угнетения: Ордынов «старался восстать против рокового фатализма, его гнетущего», однако «немогуща плоть пред таким гнетом впечатлений», и «вся эта жизнь, своею мятежною независимостью, давит, гнетет его и преследует его вечной, бесконечной иронией» (1, с. 277, 278, 280). Тем не менее, в отличие от фурьеристских идей, циркулировавших в доме Бекетовых, в рамках которых именно женщина предостерегает героя от последствий его предложений, здесь уже Ордынов тщетно молит девушку, чтобы она не предавалась *любви и ласкам* мрачного мужа. В сознании Катерины Мурин облечен неотразимым религиозным обаянием, благодаря чему он властвует над девушкой: когда она молится перед иконой Девы до потери сознания, «...тогда, случится, он проснется, подзовет меня, начнет меня голубить, ласкать, <...> Он властен! Велико его слово!» (1, с. 294).

Герои повести впадают в серию смутных и лихорадочных бредовых состояний, пронизанных видениями космической палингенезии, чередующимися со сценами то бурлескного, то жутковатого натурализма, отчасти заимствованного из незавершенного «Штосса» Лермонтова и отчасти из повести Э.Т.А. Гофмана «Ошибки» (*Die Irrungen*, 1821). Такая «драматизация» может быть понята и как попытка выразить упомянутую ранее идею, заимствованную у фурьеристов из круга Бекетовых: порядок человеческих страстей и космический порядок отражают друг друга, так же как связаны между собой и потрясения, которым и тот и другой подвергаются. Как и «Женщина/Родина» у Ханыкова, Катерина также смутно помнит — через *песню* — о первоначальном состоянии свободы и невинности, но это идиллическое состояние бесповоротно нарушено неким *пожаром*, который разрушил богатство и семейные отношения девушки, тем самым подорвав и ее психическое равновесие.

«Хозяйка» неразрывно переплетается с предшествующими произведениями Достоевского: архетип пожара уже проявился в «Господине Прохарчине». Аналогичным образом из предыдущей повести в «Хозяйку» перекочет и угрожающее изображение дикого разбойника (или мятежника) на фоне пожара, который — из образа, мелькнувшего перед Прохарчиным в его предсмертном бреду — превращается в персонажа Мурина. Речь идет, с одной стороны, о сквозной метафоре неравномерного исторического развития России (состоящего из длительных периодов застоя, травматических расколов и всплеск народного гнева), а с другой — индивидуальной точки зрения, о некоем чувстве вины и соответствующем неврозе, которые подвергают личность психическому «разъединению»²² по схеме, затем воспроизведенной в «Идиоте» в случае Настасьи Филипповны (чья судьба как раз начинается с отдаленного и фатального пожара) и в «Бесах», огненным и разрушительным апофеозом в главе «Окончание праздника».

По мере развития сюжета, мотив скованных *страстей*, требующих освобождения, проявляется в тоске по некоей исконной воле (волюшке), давно принесенной в жертву каким-то первобытным силам: так, Катерина, между умиленными молитвами, обмороками, слезами и эротическими сценами, настолько откровенными, насколько позволяла цензура того времени, объясняет Ордынову, что не может стать его «любушкой», ибо «жизнь-то моя не моя, а чужая, и волюшка связана» (1, с. 291). Здесь трудно не вспомнить восклицание «не люби меня, не ласкай меня» в тосте Ханыкова: принципам «страсти» и «воли» удастся преодолеть механизмы отчуждения и гнета только в песне, в которой звучит «безвыходно замершего в страсти сердца, то радость воли и духа, разбившего цепи свои и устремившегося светло и свободно в неисходное море невозбранной любви» (1, с. 203).

В соответствии с концепцией Фурье, которая распространялась в кругу его единомышленников, Достоевский намекает на *криминальные* аспекты механизмов угнетения, против которых пытается бороться его герой. Ордынов «догадывался, что забрел в какой-то темный, злодейский притон», и в заключении рассказа, впрочем, довольно прямолинейном, ему рассказывают, что в доме, где происходит вся история, недавно была обнаружена «целая шайка воров» (1, с. 279, 302). Тем не менее Мурин, который очевидно является их главарем, и в этот раз ушел от ответственности: извращенное сочетание власти, гендерного угнетения, религии и преступности нельзя уничтожить, оставаясь в рамках *этой* социальной структуры.

5

Было бы неверным упрощением сводить метафорическую основу повести к простому представлению фурьеристской имажинерии, от которой, впрочем, идейно Достоевский быстро отойдет. «Хозяйка» — это произведение, ставшее

22 Психическое «разъединение» (*Entmischung*) делает влечения, обычно слитые в какой-либо системе взаимосвязей, независимыми друг от друга и стремящимися к полному удовлетворению, тем самым позволяя влечению смерти действовать свободно, зачастую — в зависимости от направления, заданного либидо, — добиваясь уничтожения субъекта или некоего внешнего объекта (см.: *Фрейд З. Я и Оно*. Л.: Academia, 1924. С. 40–41).

результатом довольно долгой эволюции, и в процессе этой эволюции на идеи, воспринятые в круге Бекетовых, в сознании писателя наслаиваются веяния совершенно иного происхождения, которые, хотя и затрагивают те же самые актуальные вопросы, подходят к их решению с другой, новой стороны.

Для частичного разъяснения этой путаницы нам на помощь приходят четыре эпизода «Петербургской летописи», опубликованные Достоевским анонимно в газете «Санкт-Петербургские ведомости» в период с апреля по июнь 1847 года, то есть на заключительной стадии работы над повестью. Сквозная тема «Летописи», хотя и сочетается с легкомысленной фельетонной болтовней, обязательной для данного жанра, отнюдь не сводится к ней, да и к фурьеризму не имеет никакого отношения: дело в том, что именно здесь Достоевский впервые начинает задумываться как о чуждости (и подразумеваемом противостоянии) столицы по отношению к «глубокой России», проводя при этом горько-ироничные параллели со своей собственной биографией (18, с. 20, 21), так и о перспективах будущего преодоления противоречий между *традиционной идентичностью народа и потенциальным развитием нации*.

По сути, это то, что в недавно установившейся, но весьма перспективной исследовательской традиции определяется как вопрос об «особом пути» России, или о ее *Sonderweg*²³. Как хорошо известно, для зрелого Достоевского это крайне важная тема, но намного менее очевидно, что уже в 1847 году писатель занимался этим вопросом, притом в рамках конкретной политико-культурной дискуссии, весьма непохожей на контекст, в котором возникнут споры 1860-х годов.

Из взглядов славянофилов на данный момент Достоевский знает лишь то, что просачивается через полемику с ними Белинского и его круга, но он с большим интересом изучает теории Константина Кавелина, историка, которому предназначено занять одно из самых видных мест в не столь многочисленных рядах русского либерализма, в то время еще молодого профессора Московского университета. В своей «Хронике» за май 1847 года Достоевский отмечает, что в последние месяцы «...появилось в журналах несколько замечательных статей, преимущественно по части ученой и литературной критики, русской истории и статистики», и не упускает из виду, что историки «ищут ключа к возможному объяснению таких фактов, которые более чем когда-либо стали загадочными» (18, с. 25, 28).

В эти поиски нового исторического сознания сам Кавелин внес значительный вклад: его работа «Взгляд на юридический быт древней России», программная статья, опубликованная в первом номере нового «Современника» за 1847 год и вызвавшая ожесточенные дискуссии, является одним из ключевых текстов русского западничества. По мнению московского историка, в основе всего социального и политического развития современной Европы лежит идея абсолютной ценности человека, *самосознающейся личности*; такой принцип был неизвестен древнему миру, в котором «о человеке, помимо определений каст, сословий, национальностей и гражданства, не имели никакого понятия», и был внесен в Европу христианством. В свою очередь, христианство «открыло в человеке и глубоко развило в нем внутренний, невидимый, духовный мир», утвердив автономию его нравственной и свободной личности²⁴.

23 В частности, см.: «Особый путь»: От идеологии к методу / Сост. Т. Атнашев, М. Веллижев, А. Зорин. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

Перед нами одна из ключевых идей Гегеля, который в своих «Лекциях по философии истории» (*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*) выделяет три фазы, через которые личностный принцип постепенно проявляется в западной цивилизации: в начале мы находим *дух древних греков* как «свободную <...> прекрасную индивидуальность», в которой, однако, субъективный мир все еще слит с природной основой и «является не свободною, самоопределяющеюся духовностью, а естественностью, сформировавшеюся в духовность, — духовною индивидуальностью»²⁵. Затем в *римском мире* разрабатывается «абстрактная свобода, которая, с одной стороны, ставит абстрактное государство, политику и власть выше конкретной индивидуальности и вполне подчиняет последнюю, а с другой стороны, в противоположность этой всеобщности, создает личность». Рим признает только «политическую всеобщность для себя и абстрактную свободу индивидуума в самом себе»²⁶. В ходе сложного исторического процесса, который для Гегеля эмблематизирует Юлий Цезарь, эта «абстракция всеобщности» утверждает свое *господство* над миром «с бессмысленной и бессердечной жестокостью <...> для того, чтобы эта абстракция приобрела свое значение»²⁷.

Но, как предполагает диалектика, «игро абстрактного господства» как квалифицирующая особенность римской культуры, полностью сформировавшись, превращается в необходимую среду, в которой может проявиться и распространиться его радикальная антитеза, а именно *христианское откровение*. С самого начала христианская цивилизация «содержит в себе примирение и освобождение духа»²⁸: в ее рамках, с одной стороны, сохраняется «внутренняя сфера» в виде религиозной благочестивости в отношении к Богу, и, с другой стороны, «эта сфера является исходным пунктом для мирских отношений и задач для христианской истории»²⁹, то есть переводится в этико-правовую систему взаимоотношений между общественными группами, начиная с феодального строя и вплоть до современного государства. Возникновение германских народов несет в себе в потенциальной форме «*новый дух*, благодаря которому должен был возродиться мир, а именно свободный, самостоятельный, абсолютное своеравие субъективности»³⁰; этот идеал, присутствующий все еще односторонне и внешне в Средние века, должен полностью реализоваться начиная с лютеранской Реформации и обрести свое полное воплощение в рамках современной буржуазно-либеральной и протестантской цивилизации: «Здесь принцип свободного духа стал знаменем мира, и из этого принципа развиваются общие основные положения разума»³¹.

24 Кавелин К.Д. Наш умственный строй: Статьи по философии русской истории и культуры / Сост., вступ. ст. В.К. Кантора; подгот. текста и примеч. В.К. Кантора, О.Е. Майоровой. М.: Правда, 1989. С. 19.

25 Гегель Г.В.Ф. Сочинения: В 14 т. Т. 8. М., Л.: Государственное изд-во, 1935. С. 225, 226.

26 Там же. С. 263.

27 Там же. С. 264.

28 Там же. С. 301. На основе христианского происхождения идеи о том, что «субъективность в ее духовном внутри-себя-бытии обретает бесконечную ценность», немецкий философ проводит в своей «Эстетике» фундаментальное различие между классическим и романтическим искусством (Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. / Под ред. и с предисл. М. Лифшица. Т. 2. М.: Искусство, 1969. С. 231 и след.).

29 Гегель Г.В.Ф. Сочинения: В 14 т. Т. 8. С. 315.

30 Там же. С. 324. Курсив в оригинале.

31 Там же. С. 326. Ср.: Там же. С. 385–389.

В основном придерживаясь гегелевских координат (разумеется, за исключением восхваления лютеранской Пруссии), Кавелин утверждал, что «христианское начало безусловного достоинства человека и личности вместе с христианством рано или поздно должно было перейти и в мир гражданский <...> Так, для всех народов нового христианского мира — одна цель: безусловное признание достоинства человека, лица и всестороннее его развитие». Однако из этого процесса русско-славянские племена, «спокойные, миролюбивые», всегда были *исключены*: в славянском обществе, основанном на патриархально-родовом начале, «человек как-то расплывается; его силы, ничем не сосредоточенные, лишены упругости, энергии и распускаются в море близких, мирных отношений <...> О глубоком чувстве личности не может быть и речи»³².

В таких условиях принцип свободной индивидуальности изначально мог проявиться только на вершине социальной и политической иерархии, а именно во всемирно-исторической личности конкретного реформатора-монарха — Петра Великого, разумеется, — благодаря которому «личность на русской почве вступила в свои безусловные права, отрешилась от непосредственных, природных, исключительно национальных определений, победила их и подчинила себе»³³. В сущности, перед нами повторение того, что произошло в римском мире, когда — в лице Юлия Цезаря — «принцип субъективного внутреннего мира сперва осуществляется и получает содержание лишь извне, благодаря частной воле, стремившейся к господству, благодаря воле правительства и т.п.»³⁴.

Однако, в отличие от времен Цезаря, новая духовная революция происходит в стране, уже пронизанной христианским началом. Более того, в течение неполных ста пятидесяти лет, последовавших за петровскими реформами, гражданское общество, хоть и с большими трудностями, начало формироваться, и теперь автономные личности, из которых оно состоит, чувствуют себя подавленными той мощной, но односторонней силой: реформаторским абсолютизмом и созданной им политической и гражданской системой.

Кавелинскую концепцию истории России можно определить как тезис об *исчерпании движущей силы петровских реформ* со всеми их атрибутами: от бюрократического абсолютизма до разделения на сословия. Вскоре этот тезис обобщит Белинский в формуле, обреченной на большой успех: «Россия вполне исчерпала, изжила эпоху преобразования, <...> реформа совершила в ней свое дело, сделала для нее все, что могла и должна была сделать, и <...> настало для России время развиваться самобытно, из самой себя»³⁵. Освобождение личности и определение собственной национальной идентичности представляют собой для российского гражданского общества два неразделимо связанных процесса.

В «Петербургской летописи» Достоевский подхватывает ключевые аспекты данной схемы: он сводит к чистому «антиквариату» внешние формы тра-

32 Кавелин К.Д. Наш умственный строй... С. 20, 22.

33 Там же. С. 50.

34 Гегель Г.В.Ф. Сочинения: В 14 т. Т. 8. С. 265.

35 Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 10. С. 19.

диции и видит в промышленно-торговом Петербурге единственно возможный стержень будущего прогресса. Впрочем, прогресс в России пребывает «еще в идее»: идея эта, разумеется, «принадлежит Петру I» и отождествляется с окончательным преодолением сословных перегородок. Достоевский также акцентирует взаимосвязь между плюрализмом публичного пространства и формированием зрелой национальной культуры: «Нет, не исчезновение национальности видим мы в современном стремлении, а торжество национальности, которая, кажется, не так-то легко погибает под европейским влиянием, как думают многие» (18, с. 26, 27). Необходимость запуска глубокого процесса обновления, безусловно, сознается значительной частью гражданского общества: «...жажда деятельности доходит у нас до какого-то лихорадочного, неудержимого нетерпения...», — продолжает Достоевский в тоне, совершенно нехарактерном для литературного жанра фельетона, обычно настроенного на веселую болтовню (18, с. 30, 31).

Однако оптимистическая часть «Летописи» на том и заканчивается: публичная сфера остается парализованной при непоколебимости сословных перегородок, и отсутствие реальных путей к действию превращает всякого, кто желал бы стать общественным деятелем, в «странное существо среднего рода — мечтателя» (18, с. 32). Таким образом, сквозной для «позднего раннего» Достоевского образ мечтателя рождается на стыке двух неудачных начинаний: утопии фурьеристского палингенеза и процесса освобождения личности в соответствии со схемой, предложенной Гегелем. Бесплодная и зловещая фантазмагория, в которой действуют мечтатели молодого Достоевского (соответствующие цитаты слишком известны, чтобы здесь их повторять), — это проекция общественной и политической жизни, парализованной *дефицитом реальности как действия* именно тогда, когда радикальные перемены решительно требуются — как по законам утопии, так и по законам истории.

Ордынов — это первое воплощение мечтателя, обреченного существовать в мире иллюзорных фантазмагорий, по мере того как он пытается погрузиться в сферу реальных отношений. Между тем в образе Катерины «глубинная» Россия проявляет всю свою амбивалентность, разорванность между смутным стремлением к самостоятельной субъектности (опять же — волей) и неспособностью определить ее условия и воплотить ее в жизнь: «кто полюбит тебя, тому ты в рабыни пойдешь», — насмешливо пророчит Мурин девушке, — «сама волюшку свяжешь, в заклад отдашь, да уж и назад не возьмешь» (18, с. 309). И Мурин же объясняет Ордынову причину ее неудачи: «Тщеславна она! За волюшкой гонится, а и сама не знает, о чем сердце блажит. Ан и вышло, что лучше по-старому! <...> Дай ему волюшку, слабому человеку, — сам ее свяжет, назад принесет. Глупому сердцу и воля не впрок!» (18, с. 317).

Из этого вытекает законченная феноменология добровольной подчиненности, которую сам Ордынов переводит в формулу «слабого сердца» и которая является результатом исторических травм. Более того, эти травмы нельзя преодолеть путем волевого усилия. Располагаясь на перекрестке утопии Фурье и историцизма Гегеля, «Хозяйка» рассказывает как о несостыковке страстей между отдельными индивидами, так и о неосуществившейся эмансипации общества как коллективного организма.

Неудивительно, что такой историко-философский — а в перспективе и политический — тупик замечен как в *прагматическом задании* повести, так и

на уровне *поэтики*, соответствующей этому заданию. Как убедительно аргументирует Игорь Кравчук, «Хозяйка» представляет собой попытку сформулировать новую творческую идеологию и новую модель поведения художника:

На смену прежней концепции литературной автономии, предполагавшей профессионализацию писателей и их социализацию в системе литературного производства, приходит новая концепция абсолютно самостоятельного автора, не вступающего в «сальные» отношения с «проприетерами изданий» и руководствующегося непосредственными чувственными данными при работе над художественным образом³⁶.

Отсюда установка на событийную невнятность и на построение фабулы, принципиально исключающей любое однозначное толкование: такая поэтика продолжает и радикализует противоречивые и парадоксальные нарративные паттерны, уже опробованные в «Двойнике» и в «Господине Прохарчине»³⁷, а также предвосхищает гипернарратацию с зашифрованным кодом, характерную для романов зрелого периода.

Достоевский почти сразу же продолжит свои эксперименты в области поэтики при работе над «Неточкой Незвановой», «в которой форме романа будет принципиально отказано в какой-либо композиционной цельности»³⁸, но в 1849 году следственная комиссия Николая I прервет начинающийся новый художественный цикл. И тем не менее возникающие на пути подспудного распада исторических смыслов препятствия являются мнимыми, и любая заторможенная диалектика обречена рано или поздно взорваться и превратиться в «новый набор возможностей». Через тринадцать лет после «Хозяйки», после десяти лет сибирской ссылки, Достоевский возобновит работу с той же точки, на которой он сошелся с Белинским и Кавелиным в 1847 году: «разъединение» между образованным сословием и народными массами «теперь оканчивается. Петровская реформа, продолжавшаяся вплоть до нашего времени, дошла наконец до последних своих пределов. Дальше нельзя идти, да и некуда: нет дороги; она вся пройдена» (18, с. 36; «Объявление о подписке на журнал “Время” на 1861 год»). Впрочем, эти слова были написаны уже в конце 1860 года, когда и для писателя, и для страны и впрямь начинался новый исторический цикл. Попытка определить это новое «сюжетное пространство» выходит за рамки настоящего очерка и требует продолжения исследований.

36 Кравчук И. «Правда вкривь и вкось»: К прагматике повести Ф.М. Достоевского «Хозяйка» // Новое литературное обозрение. 2016. № 2 (138). С. 141.

37 См.: Carpi G. Dostoevskij nel 1846 // L'analisi linguistica e letteraria. 2022. Vol. XXX. № 3. Р. 95–110.

38 Кравчук И. «Правда вкривь и вкось»: К прагматике повести Ф.М. Достоевского «Хозяйка» // Новое литературное обозрение. 2016. № 2 (138). С. 141. Ср.: Кравчук И. Роман как социальный жест. Наброски к прагматике раннего творчества Достоевского // Транслит: Литературно-критический альманах. 2014. № 14. С. 17–24.

Библиография / References

- Бельчиков Н.Ф. Достоевский в процессе петрашевцев, М.; Л.: Ин-т русской литературы, 1936.
(*Bel'chikov N.F. Dostoevskiy v processe petrashevcev. Moscow; Leningrad, 1936.*)
- Велижев М. Чаадаевское дело: Идеология, риторика и государственная власть в Николаевской России. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
(*Velizhev M. Chaadaevskoe delo: Ideologiya, ritorika i gosudarstvennaya vlast' v Nikolaevskoy Rossii. Moscow, 2022.*)
- Гинзбург К. Вместо заключения. Микроистория: две-три вещи, которые я о ней знаю // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история: Сборник статей / Пер. с ит. и послесл. С.Л. Козлова. М.: Новое издательство, 2004. С. 287–320.
(*Ginzburg C. Microstoria: Due o tre cose che so di lei // Ginzburg C. Mify — emblemy — primety: Morfologiya i istoriya: Sbornik stat'ey. Moscow, 2004. P. 287–320. — In Russ.*)
- Гинзбург К. Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI в. / Предисл. О.Ф. Кудрявцева; пер. с итал. М.Л. Андреева, М.Н. Архангельской. М.: РОССПЭН, 2000.
(*Ginzburg C. Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500. Moscow, 2000. — In Russ.*)
- Кравчук И. Роман как социальный жест. Наброски к прагматике раннего творчества Достоевского // Транслит: Литературно-критический альманах. 2014. № 14. С. 17–24.
(*Kravchuk I. Roman kak sotsialnyi zhest. Nabroski k pragmatike rannego tvorchestva Dostoevskogo // Translit: Literaturno-kriticheskiy almanakh. 2014. № 14. P. 17–24.*)
- Кравчук И. «Правда вкривь и вкось»: К прагматике повести Ф.М. Достоевского «Хозяйка» // Новое литературное обозрение. 2016. № 2 (138). С. 133–144.
(*Kravchuk I. «Pravda vkriv' i vkos'»: K pragmatike povesti F.M. Dostoevskogo «Khozyayka» // Novoe literaturnoe obozrenie. 2016. № 2 (138). P. 133–144.*)
- Леви Дж. Нематериальное наследие: Карьера одного пьемонтского экзорциста XVII века. М.: Новое литературное обозрение, 2023.
(*Levi G. L'eredità immateriale. Carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento. Moscow, 2023. — In Russ.*)
- «Особый путь»: От идеологии к методу / Сост. Т. Атнашев, М. Велижев, А. Зорин. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
(*«Osobyuy put'»: Ot ideologii k metodu / Ed. T. Atnashev, M. Velizhev, A. Zorin. Moscow, 2018.*)
- Семевский В.И. М.В. Буташевич-Петрашевский (биографический очерк) // Голос минувшего. 1913. № 1. С. 20–50.
(*Semevskiy V.I. M.V. Butashevich-Petrashkevskiy (biograficheskiy ocherk) // Golos minuvshego. 1913. № 1. P. 20–50.*)
- Семевский В.И. Петрашевцы. Кружок Н.С. Кашкина. И. Кашкин, Ханьков, Дебу // Голос минувшего. 1916. № 2. С. 41–61.
(*Semevskiy V.I. Petrashevtsy. Kruzhok N.S. Kashkina. I. Kashkin, Khanykov. Debu // Golos minuvshego. 1916. № 2. P. 41–61.*)
- Карпи Г. Достоевский в 1846 // L'analisi linguistica e letteraria. 2022. Vol. XXX. № 3. P. 95–110.
(*Carpi G. Tra Hegel e Fourier. Indagini su La padrona // eSamizdat. 2023. Vol. XVI. P. 39–52.*)
- Лехуок Э. Fourier aujourd'hui. Paris: Editions Denoël, 1966.
(*Schérer R. Charles Fourier ou l'écart absolu // Fourier Ch. L'attraction passionnée / Textes choisis et présentés par R. Schérer. Paris: J.J. Pauvert éditeur, 1967. P. 7–31.*)
- Редонди П. Галилео еретико. Torino: Einaudi, 2004.

Алексей Вдовин

«Деревенский детектив»:

«УГОЛОВНЫЕ РАССКАЗЫ» О КРЕСТЬЯНАХ
1850-х ГОДОВ И ИСТОКИ КРИМИНАЛЬНОЙ ПРОЗЫ
В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ¹

Alexey Vdovin

«Village Detective Story»: The Origin of Crime Fiction About Peasants in the Russian Empire of the 1850s

Алексей Вдовин, Школа филологических наук, Факультет гуманитарных наук, НИУ ВШЭ (Москва), доктор филологических наук, PhD, профессор
avdovin@hse.ru

Alexey Vdovin, HSE University, Moscow, School of Philological Sciences, PhD, Doctor Habil., Professor
avdovin@hse.ru

Ключевые слова: уголовный роман, детектив, рассказы о крестьянах, судебная реформа в Российской империи, И.В. Селиванов, А.Ф. Писемский

Keywords: crime fiction, detective fiction, stories about peasants, the judicial reform in the Russian Empire, Ilya Selivanov, Alexei Pisemsky

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_76

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_76

В статье впервые подвергнута жанровому, нарратологическому и контекстуальному анализу серия уголовных рассказов 1850-х годов А.Ф. Писемского и И.В. Селиванова о крестьянах и мещанах. Выявление сюжетной ситуации расследования преступления, когда следствие ведет исправник или следователь по особым поручениям, а преступник становится известным читателю ближе к концу повествования, позволяет считать эти тексты наиболее ранней стадией формирования жанра уголовной прозы, периодом рождения которой традиционно считается конец 1860-х — начало 1870-х годов. Причинами более раннего, чем предполагалось, возникновения жанра (своего рода «протодетектива») следует считать подъем «рассказов о крестьянах», моду на «обличительную литературу» и принципиальные изменения в теории судопроизводства, начавшиеся за 10 лет до самой реформы 1864 года. Статья предлагает развернутое объяснение, почему ранние уголовные рассказы обращались именно к простонародному быту как источнику для повествования о преступлениях и их расследовании.

The article analyzes a series of crime fiction stories of the 1850s written by Alexei Pisemsky and Ilya Selivanov about peasants and common people. Using genre, narratological and contextual analysis, the author identifies the basic plot of these stories as a crime investigation, when the investigation is conducted by a district police officer or an investigator on special assignment, and the identity of the criminal becomes known to the reader closer to the end of the story. This fact allows us to consider these texts as the earliest stage in the formation of the genre of crime fiction, the birth time of which is traditionally considered to be the late 1860s — early 1870s. The reasons for the earlier than expected emergence of the genre (a kind of proto-detective) should be considered the rise of the genre of «stories about peasants», the fashion for «denunciatory literature», and fundamental changes in judicial theory that began 10 years before the 1864 reform itself. The article offers a detailed explanation of why early crime narratives drew on the common people's everyday life as a source for crimes and their investigation.

Когда в Российской империи возник жанр детектива? Благодаря разысканиям историков литературы ответ на этот вопрос вроде бы давно и хорошо известен. Как показал А.И. Рейтблат, отечественная разновидность детективного жанра

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-00184, <https://rscf.ru/project/24-28-00184/>.

появилась в 1860-е — первой половине 1870-х годов и была сложным образом связана с капиталистической урбанизацией и судебной и другими реформами в Российской империи². Именно в этот период формируется жанр уголовной прозы (романа или рассказа), в центре которой находился процесс расследования преступления и который стал своего рода протодетективом. Недавняя монография К. Уайтхед подтверждает и существенно расширяет наблюдения Рейтблата, уделяя особое внимание нарративным стратегиям, компаративному фону и способам конструирования следственного авторитета в уголовной прозе второй половины XIX века³. Вслед за Уайтхед, я различаю жанры уголовной прозы и детектива, которые хотя и имеют точки пересечения, все же являются самостоятельными⁴. Если понятие «детектив», появившееся значительно позже, предполагает описание того, как решается некоторая загадка (не обязательно преступление), то наименование «уголовный роман/рассказ» циркулировало уже в подзаголовках и критике эпохи реформ и обозначало повествование о расследовании преступления⁵. В связи с этим вынесенное в заглавие статьи выражение «деревенский детектив» не следует понимать буквально: оно взято в кавычки не случайно и указывает на то, что рассматриваемые в статье произведения более корректно рассматривать прежде всего как принадлежащие к жанру уголовной прозы, а их детективный компонент отсылает всего лишь к ситуации расследования. Тем не менее в некоторых местах статьи понятия «уголовная проза» и «детектив» будут использоваться как частичные синонимы — как смежные и типологически родственные жанры.

В теоретически стройной и подкреплённой многочисленными текстами версии происхождения российского уголовного романа есть, однако, фактографическая лакуна. Изложенная концепция никак не учитывает существование в 1850-е годы нескольких рассказов, в которых самым непосредственным образом в центре повествования находится расследование преступлений. Речь идет о рассказе А.Ф. Писемского «Леший» (1853) и как минимум трех рассказах ныне малоизвестного автора И.В. Селиванова. Любопытно, что составитель сводной библиографии всех российских детективов за более чем 150 лет Г.К. Пилюев называет рассказ Селиванова 1857 года «Замечательное психологическое явление» «первой книгой русского детектива»⁶, а издатели и комментаторы сборника произведений Селиванова также включают этот и другие его рассказы в число «первых русских детективов»⁷. Характерно и то, что причисление Селиванова к сонму первых российских «детективщиков» происходит практически без аргументации: только указанные авторы вступительной

-
- 2 См.: *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 297–298.
 - 3 См.: *Whitehead C.* The poetics of early Russian crime fiction 1860–1917: deciphering stories of detection. Cambridge: Legenda, 2018. См. также рец.: *Рейтблат А.И.* Дореволюционная русская уголовная проза глазами нарратолога // Новое литературное обозрение. 2022. № 3 (175). С. 343–350.
 - 4 См.: *Whitehead C.* The poetics of early Russian crime fiction... Р. 8.
 - 5 См.: *Мусеев П.А.* Поэтика детектива. М.: Издательский дом ВШЭ, 2017. С. 11–12; *Whitehead C.* The poetics of early Russian crime fiction... Р. 9.
 - 6 *Пилюев Г.К.* Русский детектив: Библиография 1857–1991. М.: Миллиорк, 2009. С. 307.
 - 7 *Пивцайкина О.В., Сульдина Л.В.* Илья Васильевич Селиванов — «чудак», обличивший эпоху // Селиванов И.В. Провинциальные воспоминания: Из записок Чудака / Сост., вступ. ст. и коммент. О.В. Пивцайкиной и Л.В. Сульдиной. Саранск: НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия, 2014. С. 47.

статьи упоминают наличие крепкой интриги и описание расследования в качестве необходимых критериев для своего вывода. В существующих работах об истории и генеалогии российского детектива мне также не удалось найти детального описания его ранней фазы⁸.

В предлагаемой статье меня интересует очень короткий отрезок истории российской криминальной прозы (1850-е — самое начало 1860-х годов), когда в результате либерализации, гласности и подготовки судебной реформ возник необычайно насыщенный рынок литературной продукции, в которой уже различимы черты в будущем популярного жанра — уголовного романа. Примечательно, что на раннем этапе тексты этого типа были сравнительно короткими (рассказы и повести), а преступления по сюжету совершались и расследовались в простонародной, преимущественно крестьянской среде. Это обстоятельство требует объяснения, ведь, как было сказано выше, своим рождением европейский детектив был обязан урбанизации и полицейскому надзору в больших городах. Как я попытаюсь доказать, рассказы Писемского и Селиванова, ставящие в центр повествований расследование преступлений в деревнях и селах, позволяют увидеть нереализованную или, скажем осторожнее, не до конца воплощенную линию развития криминального жанра в Российской империи. Я также покажу, что она была тесно связана с расцветом жанра рассказа из крестьянского быта и одновременно с идеологией грядущих Великих реформ — существенными изменениями в теории и практике судопроизводства накануне Судебной реформы 1864 года.

Следует сделать важную оговорку. Задача моей статьи не столько в том, чтобы во что бы то ни стало удлинить историю жанра на русской почве и назначить других, нежели Н.М. Соколовский, П.И. Степанов, А.А. Шкляревский, писателей на роль его зачинателей. В конце концов, в науке сложился относительный консенсус: предшественником «классического» детектива в Российской империи был уголовный роман, название и сюжетные модели которого были импортированы из Европы, и массовая публикация такого типа текстов началась лишь в 1860-е годы. Все единичные произведения, содержащие описание уголовного расследования и опубликованные до рубежного периода, могут считаться лишь его отдаленными предшественниками — подобно тому, как рассказы Э.Т.А. Гофмана и особенно Э.А. По считаются ранними прообразами будущего «классического» детектива наподобие рассказов о Шерлоке Холмсе. Изучение таких ранних образцов помогает лучше понять, чего именно им не хватало, чтобы закрепиться в литературном каноне в качестве родоначальников жанра. Не менее важно, как показывает Ф. Моретти в работе о ключевой роли дешифруемых уликов в рассказах А. Конан-Дойла, исследовать синхронных конкурентов, пишущих в одном жанре⁹. Это позволяет выявить, благодаря каким формальным инновациям и приемам детектив принял тот вид, который мы сейчас знаем и любим, а не востребованные типы криминальной прозы ушли на второй план.

8 См.: *Peйтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту...; *McReynolds L.* «Who Cares who Killed Ivan Ivanovich?»: The Literary Detective in Tsarist Russia // *Russian History*. 2009. Vol. 36. P. 391–406; *Мусеев П.А.* Поэтика детектива. С. 115–127; *Whitehead C.* The poetics of early Russian crime fiction...

9 См.: *Моретти Ф.* Литературная бойня // Моретти Ф. Дальнее чтение / Пер. с англ. А. Вдовина, О. Собчука и А. Шели. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2016. С. 103–137.

Сюжетика и наррация

Прежде всего рассмотрим сюжетную и нарративную структуры рассказов Писемского и Селиванова. Если перед нами уголовная проза, в центре сюжета должен оказаться сам процесс расследования.

В «Лешем» Писемского (пожалуй, наиболее известном произведении из всех обсуждаемых в статье) капитан-исправник Иван Семеныч расследует загадочное исчезновение крестьянки Марфы, которую утаскивал леший, в результате чего она сделалась кликушей. Как показывает следствие, лешим оказывается не кто иной, как сластолюбивый бурмистр Егор Парменыч. Его преступление в начале повествования не раскрывается, и он проходит лишь как один из нескольких опрашиваемых свидетелей. Однако по мере того, как исправник проводит допросы потерпевшей, ее матери и других, ему и читателю открывается истина.

В первом из интересующих нас рассказов Селиванова «Замечательное психологическое явление»¹⁰ безымянный следователь точно так же проводит расследование убийства — на сей раз мещанки Екатерины. На первом же допросе ее сестра Лизавета обвиняет в содеянном жениха Екатерины чиновника Тулубина. Читатель до самого последнего момента должен подозревать Тулубина, хотя в тексте проступают нестыковки и странности такой версии. Только в самом конце рассказа на оглашении приговора в суде Лизавета внезапно, будучи разочарованной приговором, открывает, что она убила сестру из-за неразделенной любви к Тулубину, чтобы устранить конкурентку и оказаться с ним вдвоем в Сибири.

В следующем рассказе Селиванова «Два трупа»¹¹ в центре сюжета снова располагаются последствия преступления — двойного убийства крестьянином Емельяном своей жены и нищего старика, случайно оказавшегося свидетелем первого злодеяния. Емельян инсценировал якобы покушение жены на его жизнь и последующее ее самоубийство (в реке), так что становому приставу приходится долго вести допросы половины деревни, проводить очные ставки, чтобы лишь в конце «расколоть» истинного убийцу¹².

Третий рассказ Селиванова «Волчья долина»¹³ отклоняется от описанной схемы расследования в двух отношениях. Во-первых, его первая половина посвящена описанию воровского притона, в котором в уездном городке сходятся для обсуждения насущных дел представители криминального мира и правопорядка. Во-вторых, во второй части повествования главный сыщик города расследует кражу бриллиантов княгини Нехлюдовой опытным вором Голова-

10 Впервые: Русский вестник. 1857. Т. IX. № 12. Июнь. Кн. 2. Название, возможно, отсылает к циклу коротких новелл М.П. Погодина «Психологические явления» (1832), среди которых есть короткое происшествие под названием «Любовь» — о колоднице, которая возвела на себя ложные преступления, только чтобы не разлучаться с любимым ей преступником.

11 Впервые под названием «Два убийства»: Современник. 1861. № 5.

12 Сюжеты двух этих рассказов попали в поле зрения М.А. Кучерской как возможный источник перипетии «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова (см.: Кучерская М.А. Литературная стратегия Лескова: случай «Леди Макбет» // Русская литература. 2017. № 2. С. 45–46).

13 Впервые: Селиванов И.В. Провинциальные воспоминания. М.: Тип. Каткова и К°, 1857. Ч. 1.

ном и его сообщником. На сей раз само преступление подробно описывается нарратором, что переносит фокус читательского внимания с обнаружения преступника на коррумпированность городской полиции и сыска, а также на случайные обстоятельства, которые помещали Головану и компании успешно совершить кражу и сбыть награбленное.

Как видно, четыре текста по типу сюжета распадаются на две группы. «Леший», «Замечательное психологическое явление» и «Два трупа» могут быть объединены в первую, поскольку их сюжет строится вокруг расследования преступления, предвосхищая тем самым будущий жанр «уголовного романа». С будущим жанром детектива их роднит то, что в них до конца сохраняется интрига за счет фрагментации и дефицита информации, в результате у читателя возникает любопытство, которое двигает сюжет и удовлетворяется лишь в финале¹⁴. Рассказ «Волчья долина» явно стоит особняком и за счет описания коррупционных схем имеет больше сходств с модной в конце 1850-х годов «обличительной литературой», к которой критика причисляла и Селиванова. Тем не менее вторая сюжетная линия, в которой Голован с подельниками тщательно выстраивают план ограбления, но при его осуществлении кое-что идет не так, напоминает о втором типе дизайна уголовной прозы — саспенсе, когда дефицит информации касается событий, которые произойдут с главными героями в будущем¹⁵.

Не менее интересно на фоне последующей традиции Писемский и Селиванов пользуются и фигурой повествователя. Как отмечает Уайтхед, в русской уголовной прозе второй половины XIX века доминировала фигура рассказчика-следователя¹⁶. Фигура гетеродигетического нарратора тоже встречалась, хотя и редко. А вот третий вариант, прославленный Конан-Дойлем в лице доктора Ватсона, возник лишь в подражающих самому Дойлу текстах начала XX века.

В ситуации 1850-х годов, когда никакого уголовного жанра еще не сложилось, а должность судебного следователя еще не была официально учреждена (это случится лишь в 1860 году), мы наблюдаем конкуренцию обоих типов повествующих инстанций — и фигуру следователя, являющегося первичным нарратором, или капитана-исправника, выступающего вторичным у Писемского, и гетеродигетического повествователя у Селиванова. Примечательно, что последний в наиболее «детективных» своих рассказах демонстративно отказывается от маркеров субъективно-авторского стиля и от какой бы то ни было идентифицируемой авторской персоны. Лишь в «Замечательном психологическом явлении» нарратор вскользь замечает, что спустя несколько лет после описываемых событий оказавшись в *** губернии, он застал Тулубина в должности секретаря¹⁷.

Если в начальных рассказах «Провинциальных воспоминаний», составивших первую часть будущего трехтомника, по меньшей мере три текста написаны от первого лица — чиновника уездного города Картолюбова (прототип — Саранск), то во второй и третьей частях доминирует гетеродигетическая наррация от имени всеведущего автора. Конечно, все три тома очерков Селива-

14 См.: Whitehead C. The poetics of early Russian crime fiction... P. 90.

15 См.: Ibid.

16 См.: Ibid. P. 76.

17 Селиванов И.В. Провинциальные воспоминания: Из записок Чудака. С. 227. Статус нарратора здесь может трактоваться двояко: он либо бывший сослуживец Тулубина, либо просто обыватель, которому известно о деле.

нова находятся в тени вымышленной фигуры 60-летнего «провинциального чудака», который много лет назад якобы сочинил, но не опубликовал их. Однако из-за игры различными масками и отсутствия единой фигуры рассказчика этот прием, восходящий к романтическим циклам 1820–1830-х годов, выглядит анахронизмом. Можно предполагать, что Селиванов укрылся за маской издателя записок, чтобы максимально обезопасить себя от цензуры и упреков со стороны реальных прототипов (сослуживцев и жителей Саранска): очерки были социально острыми и панорамировали широкий спектр чиновничьих злоупотреблений¹⁸.

Расследование, судопроизводство и жанр

Как отмечают теоретики и историки жанра, поэтика и идеология уголовной и детективной прозы всегда сложным образом связана с социокультурным контекстом и с представлениями о правосудии и судопроизводстве XIX века. Фигура чиновника-следователя и сам процесс расследования манифестируют государственную власть и ее дисциплинирующий аппарат, противостоящие произволу индивидов, если они преступают закон и нарушают социальный порядок¹⁹. Читаемые в такой перспективе, рассказы Писемского и Селиванова содержат богатый материал, позволяющий вскрыть и описать не всегда очевидные корреляции между процедурой расследования преступлений, жанром и реальными практиками судопроизводства в Российской империи.

Прежде всего бросается в глаза, какую принципиальную роль в рассказах Писемского и Селиванова играют фигуры профессиональных расследователей: у Писемского это капитан-исправник Иван Семенович, у Селиванова — «губернский следователь» («Замечательное психологическое явление»), «сыщик» (в «Волчьей долине»), «становой пристав» («Два трупа»). В дореформенной России до учреждения в июне 1860 года должности судебных следователей капитаны-исправники, становые приставы или специально назначаемые губернатором следователи осуществляли широкий круг следственных и дознавательных полномочий, когда в сельской местности случались преступления или несчастные случаи. В анализируемых рассказах многие процедуры описаны достаточно подробно: это и опознание и вскрытие тел (к которому по протоколу подключаются фельдшер и доктор), и допросы свидетелей и подозреваемых (особенно детально они описаны в «Двух трупах»), и осмотры места преступления с интерпретацией найденных улик, и проведение очной ставки между разными подозреваемыми (например, яркая сцена ставки Тулубина и Елизаветы в «Замечательном психологическом явлении»)²⁰. Наконец, к этому списку следует присовокупить и необычный прием, пришедший в голову становому приставу в «Двух трупах»: столкнувшись с категорическим и отчаянным отказом Емельяна признавать вину, он вместе со священником проводит

18 О смежной, но во многом отличной повествовательной манере в «Губернских очерках» М.Е. Салтыкова см. недавнюю статью: *Зубков К.Ю.* «Случайная действительность» в эпоху реформ: «Губернские очерки» М.Е. Салтыкова-Щедрина и проблема литературной репутации // *Русский реализм XIX века: общество, знание, повествование* / Отв. ред. М. Вайсман, А.В. Вдовин, И. Клигер, К.А. Осповат. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 181–209.

последнее увещевание крестьянина в душевной избе, где лежат останки убитой²¹, и угрожает оставить Емельяна вместе с ними на всю ночь²². Не выдерживающий психологического давления, подозреваемый умоляет не оставлять его и сознается в содеянном.

Особое место в этом списке занимают улики. Мало того что повествователь постоянно фиксирует внимание читателя на их сборе, само слово несколько раз возникает в рассказах «Замечательное психологическое явление» и «Два трупа»:

Хотя преступление Тулубина было явно, Уголовная палата не признала, однако, возможным, основавшись на одних уликах (курсив здесь и далее наш. — А.В.), обвинить его как убийцу. Многие осуждали за это Уголовную палату, видя в действиях ее потворство преступнику, тем более что упорство, с каким Лизавета обвиняла Тулубина, не позволяло сомневаться в его преступлении. Оно было слишком явно. В этом соглашались и все члены палаты; но и обвинить, по духу нашего законодательства, тоже было невозможно. Палата постановила следующее заключение: «Тулубина, принимая в соображение все обвиняющие его улики, оставить в сильнейшем подозрении»²³.

Начался допрос, страшный в своих подробностях. Несмотря на явную улику, на вопли толпы, раздававшиеся снаружи, Емельян стоял на своем, что он невинен... Когда обвинение высказано было ему прямо, он как будто в самом обвинении нашел новую силу. Спокойно рассказал он те же самые подробности, какие рассказывал прежде о намерении жены его зарезать²⁴.

Селиванов обильно черпал выражения и понятия из судопроизводственного стиля, что было неудивительно: в начале 1840-х годов он служил саранским судьей, а с 1856 по 1861 годы состоял председателем Московской палаты уголовного суда²⁵. Этот важнейший контекст и, несомненно, источник сюжетов для прозы писателя очевиден и неоднократно обсуждался исследователями²⁶,

19 Whitehead C. The poetics of early Russian crime fiction... P. 51–52.

20 Приему очной ставки и ее изображению в уголовной прозе Соколовского, Тимофеева и Панова посвящены интересные наблюдения в книге Уайтхед (Whitehead C. The poetics of early Russian crime fiction... P. 96–97).

21 Следует отметить, что нарратор Селиванова не фокусирует внимание на описании насилия над женским телом. Эта практика возникает, судя по всему, гораздо позже, в 1870-е годы, и недавно была описана в статье: Whitehead C., Docherty G. Bodies of Evidence: The Depiction of Violence Against Female Characters in Late Imperial Russian Crime Fiction // Modern Languages Open. 2023. Vol. 25. № 1. P. 1–22.

22 Селиванов И.В. Провинциальные очерки. С. 657–658. Отмечу, что психологическое давление и выбивание признательных показаний было абсолютно законной и прописанной в уставе следственной практикой до реформы 1864 года.

23 Там же. С. 224.

24 Там же. С. 655.

25 См.: Абросимова В.Н. Селиванов Илья Васильевич // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь / Гл. ред. П.А. Николаев. Т. 5. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. С. 544.

26 См.: Воронин И.Д. Литературные деятели и литературные места в Мордовии. Саранск: Мордовское книжное изд-во, 1976. С. 107–120; Пивцайкина О.В., Сульдина Л.В. Илья Васильевич Селиванов — «чужак», обличивший эпоху. С. 47. Сам Селиванов в предисловии к позднему собранию своих рассказов отмечал, что их сюжеты основаны на реальных уголовных делах (Селиванов И.В. Воспоминания прошедшего: Были, рассказы, портреты, очерки и проч. Вып. 1. М.: Тип. В. Готье, 1868. С. I–III).

однако вопрос о связях и корреляциях между литературной формой повествования о расследовании и теоретическими основами судопроизводства в Российской империи 1850–1860-х годов изучен явно недостаточно²⁷.

Как показывает Е. Правилова, еще за 10–15 лет до судебной реформы 1864 года в российском уголовном судопроизводстве началась смена парадигмы. Ее главным вектором стал постепенный отказ от формальной калькуляции истины с опорой на слова подозреваемого в пользу ее свободного, состязательного поиска на основе улик и опросов²⁸. Движущими силами транзита были сразу несколько факторов. Прежде всего, российская университетская юриспруденция интенсивно развивалась и предлагала новые подходы, которые предполагали переход от устаревшей формальной логики и примата свидетельств самого подсудимого к новому, более современному методу сбора и взвешивания улик и реконструкции происшествия. Наиболее влиятельными пропагандистами нового подхода были профессор Казанского университета Д.И. Мейер (диссертация «О юридических вымыслах и предположениях, о скрытых и притворных действиях», Казань, 1854) и профессор Дерптского университета А.С. Жиряев («Теория улик», Дерпт, 1855), труды которых теоретически обосновали насущную необходимость более широкого учета косвенных доказательств (улик) и тем самым пересмотра всей судопроизводственной практики империи²⁹. Как констатировал в рецензии на диссертацию Жиряева правовед Ф.М. Дмитриев, «вопрос об уликах представляет не один теоретический интерес, он связан почти со всеми существенными практическими вопросами, как например, о составе уголовного суда, о форме уголовного процесса и т.д.»³⁰.

Вторым фактором стал трансфер правоведческого знания и практики из европейских стран: например, в Германии формальная калькуляция в судебной практике была постепенно отменена после революции 1848 года³¹, и профессор Жиряев обильно ссылаясь на немецкую юриспруденцию в качестве необходимого для России ориентира. Наконец, либеральный курс Александра II и гласность конца 1850-х годов открыли возможности для публичного обсуждения конкретных вариантов изменения судебной системы, публикации отчетов о преступлениях, а позже — судебных процессах³².

27 В своем новаторском исследовании К. Уайтхед отмечает, что устройство судебной системы в Российской империи до реформы было архаично и не подразумевало полноценной профессии следователя, которая могла бы стать предшественницей фикциональной фигуры детектива (см.: *Whitehead C. The poetics of early Russian crime fiction...* P. 4). Однако в монографии нет анализа потенциальной корреляции самой юридической теории выявления улик (и дознания) и нарративов об уголовных расследованиях.

28 См.: *Pravilova E. Truth, Facts, and Authenticity in Russian Imperial Jurisprudence and Historiography // Kritika. 2020. Vol. 21. № 1. P. 8–10.*

29 См.: *Ibid.* P. 20–21.

30 *Дмитриев Ф.М. Вопрос об уликах в русской литературе. Теория улик*, соч. А. Жиряева. Дерпт, 1855 // *Русский вестник*. 1856. Т. III. № 10. Май. Кн. 2. Совр. летопись. С. 108.

31 См.: *Pravilova E. Truth, Facts, and Authenticity in Russian Imperial Jurisprudence and Historiography. P. 24.*

32 К. Уайтхед посвятила отдельную статью вопросу о влиянии социальной публицистики (в том числе о судебной реформе) на формирование жанра уголовной прозы (см.: *Whitehead C. Debating Detectives: The Influence of publitsistika on nineteenth-century Russian Crime Fiction // Modern Language Review. 2012. Vol. 107. № 1. P. 230–258).*

Симптоматично, что одновременно с публикацией художественных рассказов Селиванов попробовал свои силы и на поприще публициста. Он помещал свои статьи не только в ведомственных журналах, но и в «толстых» литературных. Так, в 1860 году в «Библиотеке для чтения» за полным именем Селиванова вышел цикл из двух статей «Практические заметки делового человека», на конкретных примерах обосновывающий необходимость судебных реформ. Апеллируя к духу закона, а не к его мертвой букве, Селиванов провозглашал насущную потребность в изменении кассационных судов по французской модели, строгое отделение судебной власти от исполнительной, выступал против формалистики в трактовке законов Российской империи и, конечно же, призывал к «свободе изустного слова»³³ и гласности. Во второй статье с высоты собственного опыта Селиванов отстаивал императив поиска психологической истины, который должен быть руководящим принципом любого судьи:

Но все-таки в большинстве случаев наружность редко обманывает: у преступника неслучайного всегда есть какая-нибудь черта, которая изобличает его. Подметить эту черту, найти связь ее с случившимся событием, объяснить себе причину этого события, проследить, одним словом, насколько оно возможно, каким образом проявилась мысль преступления, как она разрослась, окрепла, созрела в душе преступника до самой роковой минуты <...> вот задача судьи, вот то, что должен он сделать в уме своем и сердце, прежде нежели подпишет приговор³⁴.

На наш взгляд, несколько идеализируя рутинную деятельность судей, Селиванов тем не менее довольно точно описывает, очевидно, как свой судейский этос, так и, как ни странно, один из жанровых принципов, лежавший в основании «уголовного романа» в России второй половины XIX века. Речь идет о раскрытии психологии преступника как о фокусе повествования или, как это остроумно сформулировала Л. МакРейнолдс, акцент на вопросе: «Почему сделал?» — вместо: «Кто сделал?»³⁵.

В итоге в творчестве Селиванова конца 1850-х годов сложилось две разновидности уголовных рассказов. Первая охватывает тексты о коррупции («Волчья долина», «Камень» и др.), в центре которых находится сам механизм преступного сговора криминального мира и правоохранительных органов (например, повальное взяточничество чиновников и, в частности, судей). Вторая группа текстов образует в тесном смысле слова «уголовные» рассказы, целью которых было не только увлечь читателя круто закрученной уголовной интригой, но и дать примеры правильных и справедливых расследований. Так, например, в финале рассказа «Замечательное психологическое явление» Уголовная палата не утверждает обвинительный приговор Тулубину, оставляя его в подзрении, поскольку он отрицал вменяемое ему в вину убийство возлюбленной. Повествователь приветствует такое решение палаты, поскольку, согласно су-

См. также монографию Т.Ю. Борисовой о культурных истоках судебной реформы: (Борисова Т.Ю. Когда велит совесть: Культурные истоки Судебной реформы 1864 года в России. М.: Новое литературное обозрение, 2025. С. 438–439).

33 Селиванов И.В. Практические заметки делового человека. Статья 1 // Библиотека для чтения. 1860. Т. 158. № 1. С. 10.

34 Селиванов И.В. Слово и дело. Практические заметки делового человека // Библиотека для чтения. 1860. Т. 158. № 4. С. 5.

35 См.: McReynolds L. «Who Cares who Killed Ivan Ivanovich?»: The Literary Detective in Tsarist Russia // Russian History. 2009. Vol. 36. P. 391–406.

дебной практике того времени, судьи могли «продавить» приговор Тулубину, но не сделали этого. Антиформализм такого решения воплощает те принципы, которые Селиванов пропагандировал на страницах «Библиотеки для чтения».

Примечательно, что у «провинциального чудака» нашлись последователи. В 1861–1862 годах, судя по всему, реальный сыщик Московской полиции Михаил Матвеевич Максимов (о нем почти ничего пока не известно) выпустил сборник рассказов «Московские тайны. Рассказ сыщика», который был посвящен Селиванову: «Его высокоородию И.В. Селиванову с глубочайшим уважением и преданностью»³⁶. Этот сборник считается одним из первых в России образцов жанра «рассказов сыщика» и повествует о раскрытии преступных дел из жизни московских мошенников и воров³⁷.

Таким образом, соотнесение, с одной стороны, истории уголовных рассказов, а с другой — истории судопроизводства в Российской империи в 1850-е годы приводит к осторожной гипотезе о корреляции между ними. Если выразиться точнее, то речь идет о том, что состязательная система суда и открытый поиск истины при расследовании преступлений создает более благоприятные условия для возникновения жанра уголовного романа и — в перспективе — детектива. Судя по всему, этим обстоятельством обусловлено первенство Великобритании, США и Франции в зарождении и бурном развитии жанра (творчество Э. А. По, Э. Габорио и А. Конан-Дойла) и более позднее его складывание в странах типа Германии и России, где судебные реформы прошли существенно позже. Именно поэтому гипотеза Л. Ботански о решающей роли национального государства с его императивом гомогенности и четких национальных границ в период расцвета глобального капитализма сама по себе не может объяснить различную скорость развития детективного жанра в разных государствах Европы и Северной Америки³⁸. Гораздо более вероятно, что внутри неопределенно широкой концептуальной рамки должны были существовать более локальные социокультурные факторы, стимулировавшие поиск новых жанровых форм в одних странах и тормозившие его в других.

Почему уголовная проза в России началась с простонародья?

Широко распространенная точка зрения объясняет зарождение уголовного и детективного жанра высокой степенью урбанизации в Европе (формирование городской среды) и утверждением правопорядка и безопасности в качестве основных приоритетов государства, стоящего на страже общественного спокойствия³⁹. Болтански добавляет к этому глобализацию капитализма и оформление национальных государств, стремящихся к гомогенности и законности. Когда мы подходим с такого рода параметрами к ситуации в Российской империи середины XIX века, возникают нестыковки. По сравнению с высоким

36 Максимов М.М. Московские тайны. Рассказ сыщика. М.: Тип. П. Глушкова, 1862.

37 См.: Рейтблат А.И. От Бовы к Бальмонту... С. 298.

38 Болтански Л. Тайны и заговоры / Пер. с фр. А. Захаревич; науч. ред. О. Хархордин. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2019. С. 16–17.

39 См.: Рейтблат А.И. От Бовы к Бальмонту... С. 295–296; Whitehead C. The poetics of early Russian crime fiction...

(до 30–40%) уровнем городского населения в лидере европейской урбанизации Великобритании, доля городского населения в Российской империи в 1860–1880-е годы составляла всего 11–12%⁴⁰. Если можно говорить о складывании модернизированной городской среды, то лишь в крупнейших городах империи с населением более 100 тыс. человек — Петербурге, Москве и Одессе⁴¹. Что касается национализации социального и политического пространства в гетерогенной и полиэтнической империи с множеством окраин и поразному управляемых разноукладных регионов, то вряд ли она происходила в достаточной и сопоставимой с европейским уровнем степени до Великих реформ. Освобождение крестьян и введение таких внесловных институтов, как суды и земства, конечно же, способствовали унификации управления и выравниваю гражданских прав, однако не могли полностью сгладить конфессиональное, этническое и любое другое социальное неравенство, о чем неоднократно писали историки. Тем не менее начиная со второй половины 1860-х годов жанры уголовной и детективной прозы начали интенсивно складываться на материале петербургской, московской и даже одесской городской преступности (ср. роман «Одесские катакомбы» В. Правдина-Антонова, 1874).

Каково же место рассматриваемых здесь деревенских рассказов в этом преимущественно городском ландшафте? Тексты Писемского и Селиванова 1850-х годов с их сельским местом действия представляют собой раннюю стадию формирования жанра уголовной прозы в Российской империи. Она оказалась возможной благодаря по меньшей мере двум факторам: с одной стороны, бурному подъему жанра рассказа из крестьянского быта с его обостренным этнографическим интересом к крестьянскому и простонародному образу жизни⁴², а с другой — за счет фундаментального отличия крестьянского «обычного права» от кодифицированного сверху законодательства империи. Рассмотрим их по порядку.

1850-е годы, и особенно их вторая половина, стали подлинным бумом интереса образованной публики к крестьянскому вопросу и литературной теме, в частности. Десятки новых рассказов о крестьянах в год, появление отдельного «крестьянского романа» в творчестве Д.В. Григоровича и А.А. Потехина (1853), зарождение народных драм у того же Потехина и Писемского, эскалация и русификация патриотизма через обращение к психологии крестьян в театре и литературе эпохи Крымской войны — эти и многие другие литературные и общественные факты являются свидетельствами огромной социальной значимости крестьянской проблематики в публичной сфере накануне реформ. Пристальное внимание к простонародью привело к формированию целого спектра крестьянских образов — от радикального представления крестьян как «темной» и «звероподобной» массы до идеализированной святости⁴³. В свете нашего сюжета особенно важно, что общественный запрос на обсуждение темных сторон быта и психологии крестьян, в сущности, возник

40 См.: Вишневский А.В. Серп и рубль: консервативная модернизация в СССР. М.: ОГИ, 1998. С. 84.

41 Там же. С. 85.

42 См.: Вдовин А.В. Загадка народа-сфинкса. Рассказы о крестьянах и их социокультурные функции в Российской империи до отмены крепостного права. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 244–256.

43 См. подробнее: Там же. С. 391–421.

только после 1855 года и был удовлетворен прозой М.Л. Михайлова и особенно Н.В. Успенского, однако почву для их направления подготовили рассказы Писемского. Рассказы Селиванова также вписывались в моду на «правду без всяких прикрас» (Н.Г. Чернышевский) и «обличительную литературу» второй половины 1850-х годов⁴⁴, приоткрывая читателям завесу над уголовной стороной жизни крестьян. Здесь Селиванов, как никто другой из литераторов, обладал уникальным знанием о реальных расследованиях преступлений в крестьянской и простонародной среде и мог предложить ответ на вопрос, что скрывается в глубинах сознания этих закрытых для внешнего городского туриста-наблюдателя личностях. В отличие от Н.А. Полевого, М.П. Погодина, В.И. Даля, В.А. Соллогуба и других авторов, делавших кульминацией сюжета совершаемые крестьянином кражу или убийство, преступление у Селиванова образует лишь завязку истории. Основной интерес выпадает на процесс расследования, который не только раскрывает перед читателем трагические обстоятельства злодеяния, но и погружает в мир страстей и аффектов, ни в коей мере не чуждых крестьянам.

Признание загадочности души и вытекающая из него особая повествовательная техника непрозрачного мышления были важнейшими тропами и особенностями прозы о крестьянах, отличавшими ее от изображения других сословий. Для создания эффекта недоступности сознания крестьян для наблюдения и понимания часто использовался риторический прием паралипсиса, когда говорящий риторически уклоняется от описания чего-либо, но при этом все равно это описывает⁴⁵. Селиванов тоже обращается к этому проверенному средству — для того, чтобы скрыть от читателя созревание преступного плана, например, Лизаветы в «Замечательном психологическом явлении»:

Чем веселее была Катя, тем мрачнее была Лизавета. Сурово и угрюмо смотрела она на радость сестры, и ни ласки ее, ни ласки Тулубина, ни эта простая, открытая болтовня этих бесхитростных сердец, собравшихся сюда во имя взаимной любви, — ничто не могло вывести ее из тревожного состояния. Недовольна ли она была окружающей их нищетой, завидовала ли сестре, готовой из мещанки сделаться чиновницей, боялась ли этой перемены состояния сестры своей в том предположении, что жена секретаря земского суда будет чуждаться сестры мещанки, и она останется одна в миру — *это неизвестно*. Или, *может быть*, припоминала она прошедшее, в котором, по словам скандальной хроники, было что-то вроде увлечения, прошедшее, о котором она говорила неохотно, даже сердилась, когда о нем спрашивали ее (курсив здесь и далее мой. — А.В.)⁴⁶.

В другом рассказе «Два трупа» повествователь тем же образом создает дополнительное напряжение, умалчивая, что на самом деле происходило между отцом и его сыном Емельяном (убийцей), в чем состоял истинный смысл их сговора:

44 Обсуждение рассказов Селиванова в ее контексте выходит за рамки статьи, но важно отметить, что современники восприняли «Провинциальные очерки» в контексте «Губернских очерков» Щедрина и часто причисляли его к «обличителям» (см.: Абросимова В.Н. Селиванов Илья Васильевич. С. 545).

45 См.: Veraldi D., Cushman S. Paralepsis // The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton: Princeton University Press, 2012. P. 997.

46 Селиванов И.В. Провинциальные воспоминания. С. 217.

Эта страшная, немая сцена продолжалась бы долее, ежели б не взмошел отец, и одним взглядом, мрачным и грозным, не выкинул, так сказать, девушек из избы, оставшись с сыном один. Под этим взглядом сын вздрогнул; судорожно повернулся он на своей постели: хриплые, гортанные звуки его изобличили страшную внутреннюю тревогу; он проводил глазами уходящих девушек с какой-то мольбой отчаяния и, когда они ушли, бессильно упал на подушку...

Что происходило между отцом и сыном — *это знает только один Бог-сердцеведец*⁴⁷.

Частичное умолчание выполняет здесь двойную функцию: оно, с одной стороны, вписывает изображаемых в тексте героев в уже известную читателю традицию исследования «загадочной» крестьянской души (согласно пословице «чужая душа — потемки»), а с другой — поддерживает интригу расследования, выдерживаемую до самого конца. Ограничения, накладываемое жанром детектива на глубину проникновения в сознание персонажей, отрефлексированы историками жанра⁴⁸. Реалистический тип психологизма вредит детективу⁴⁹. Добавим от себя, что речь идет о нарративной технике конструирования «прозрачного мышления» (*transparent minds*), введенного Д. Кон для описания и объяснения того, как в прозе начиная с эпохи реализма репрезентируется способность нарратора давать читателям доступ в мельчайшие движения души и мышления героев⁵⁰.

Теперь пришло время обратиться ко второму фактору, повлиявшему на зарождение уголовной прозы о крестьянах. Многочисленные исследования сельского правосудия, основанного на традиции и религии, показывают, что лишь в конце 1850-х — начале 1860-х годов российские юристы и законоведы обратили внимание на крестьянское обычное право как специфический социальный институт и одновременно как на препятствие на пути к внесловному правосудию⁵¹. Так, известный историк русского права и юрист Н.В. Калачов в 1859 году отмечал, что в преддверии крестьянской реформы, когда «крестьяне готовятся получить юридическую самостоятельность», серьезно встает вопрос, что делать с их понятиями, убеждениями и обычаями решать многие домашние и общественные дела «своим приговором, своим судом»⁵². Хотя многие помещики и даже административные власти признавали их ничтожными, между самими крестьянами эти установления имели силу непреложного закона. «Любопытно сохранить их, — продолжал Калачов, — их как исторический памятник юридических понятий, живших и развивавшихся самобытно в крепостном сословии»⁵³. Допуская, что они вскоре уйдут в прошлое и будут замещены «положительным законом», юрист на самом деле ошибался. Подъем интереса к обычному праву в 1860–1870-е годы и

47 Там же. С. 644.

48 См.: *Моисеев П.А.* Поэтика детектива. С. 11, 18.

49 См.: Там же. С. 22.

50 См.: *Cohn D.* Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1978.

51 См., например: *Безгин В.Б.* Мужичья правда. Обычное право и суд русских крестьян. М.: Common Place, 2017. С. 18.

52 *Калачов Н.В.* Юридические обычаи крестьян в некоторых местностях. Ст. 1 // Архив исторических и практических сведений, относящихся к России / Изд. Н. Калачов. Вып. 2. СПб.: Тип. 2-го Отделения Собств. Е.И.В. Канцелярии, 1859. С. 15.

53 Там же. С. 16.

попытки законников выявить и систематизировать традиционные судебные практики, варьирующие от региона к региону, свидетельствовали о том, что крестьяне не спешили подчиняться писаному официальному праву империи⁵⁴. Напротив, как отмечает исследователь, в реальности имело место скорее формальное признание высшими судебными инстанциями многих крестьянских обычаев. Так, например, в пореформенную эпоху при рассмотрении имущественных споров Правительствующий Сенат чаще подтверждал приоритет семейного, а не частного владения имуществом. Это означало доминирование режима общей семейной, а не частной собственности⁵⁵. И таких примеров было множество.

Таким образом, вышедшее на поверхность и осознанное обществом в 1850–1860-е годы сосуществование современного имперского закона и патриархального традиционного обычая не могло не привести к появлению особых символических форм осмысления противоречий между ними. Одной из них и стали уголовные рассказы о крестьянах и простонародье. С их помощью у образованной элиты появилась возможность осмыслить не только повседневные практики разрешать конфликты в мирском обществе, но и драматический зазор между законом и справедливостью. То, что по крестьянским понятиям было «справедливым», могло не являться таковым по формальному закону, и наоборот. Уголовные рассказы открывали читателям целый мир крестьянских обычаев, которые демонстрировали укорененность в их сознании древней категории «греха», страх или слабость перед нечистой силой, а также уникальные практики типа снохачества, не имевшие аналогов у других сословий. Так, выше уже упоминался пример из «Двух трупов», в которых становой и священник рисуют подозреваемому Емельяну картины Страшного суда и вечных мучений, угрожая запереть его на всю ночь вместе с смрадными останками расчлененной им жены и пробуждая в нем страх Божий. В более позднем рассказе «Преступница» (первая публикация — 1861), построенном в виде последовательного описания преступления (прием саспенса), а не расследования, Селиванов проблематизирует страшные последствия снохачества. Акулине, подвергнувшейся домогательствам свекра, не верят ни муж, ни представители мира, ни священник, в итоге принимающий сторону мужчины. Доведенная до отчаяния, она травит свекра мышьяком. Старая норма торжествует, потому что власть мужчин над женщинами освящена традицией и ничто не может ее поколебать⁵⁶.

К этому следует добавить, что и после крестьянской и судебной реформ, во время расцвета уголовной прозы, авторы нередко делали местом действия крестьянскую среду. Расследование преступлений в деревне изображено в «Уздечке конокрада», «Подневольном браке» и «Хотели предать суду и воле Божией» П.А. Степанова (все 1862, вошли в его сборник «Правые и виноватые», 1869), в рассказах и повестях «Помочь» (1872), «Убийство в деревне Медведи-

54 См.: Безгин В.Б. Мужичья правда... С. 39–46.

55 См.: Там же. С. 47–49.

56 Селиванов И.В. Воспоминания прошедшего: Были, рассказы, портреты, очерки и проч. Вып. 1. С. 33–61. Характерно, что в финале рассказа суд смягчает приговор Акулине и приговаривает всего лишь к ссылке, освобождая от телесного наказания. «Приговорил ли бы ее суд присяжных? Может быть, и нет!», — прибавляет Селиванов в издании 1868 года (по сравнению с первой публикацией 1861 года в журнале «Век», № 9), намекая на пользу судебной реформы 1864 года.

це» и «Убийство в Мухтоловой роще» (1876) С.А. Панова и др.⁵⁷ Так, например, повествовательная техника «очерка из сельской жизни» «Помочь» Панова наследует традиции Писемского из рассказа «Леший»: рассказчик-дворянин заезжает к своему соседу по имению — судебному следователю Ивану Герасимовичу и становится свидетелем его уголовного расследования смерти крестьянина. Рассказчик до конца сохраняет интригу: лишь в финале расследование и дознание приводит Ивана Герасимовича к убийце — соседу крестьянину⁵⁸. Другой текст того же автора «Убийство в деревне Медведице» построен иначе и находится скорее в русле селивановской модели: по мере раскрытия следователем Андреем Петровичем убийства солдатки Аграфены Грошевой всеведущий повествователь сообщает читателю детали и приводит к непростому обнаружению преступника — офицера Гришанина⁵⁹. Хотя в задачи статьи не входит детальное рассмотрение дальнейшей судьбы «крестьянского» извода уголовной прозы, выскажем предположение, что позже, на рубеже XIX и XX веков, крестьянский локальный колорит был постепенно вытеснен на периферию жанра, который все больше ассоциировался с городской преступностью.

* * *

Ранние уголовные рассказы о крестьянах — в каком-то смысле реликтовый материал, выпавший из поля зрения исследователей и уголовной, и детективной прозы. Возвращая этот пласт литературы в оборот, мы получаем шанс увидеть ранее незаметные особенности самого раннего этапа развития этих жанров в Российской империи. Как я попытался доказать, он возник в 1850-е годы на скрещенье трех больших дискурсивных формаций — прозы о крестьянах, обличительной литературы (и публицистики) и правоведения. Формирование жанра было бы невозможно без социальной инфраструктуры — модернизационного движения в сторону реформ — отмены крепостного права и принципиальных изменений в судопроизводстве (введение должности судебных следователей, приоритет свободного поиска истины и учреждение суда присяжных). Совокупность этих обстоятельств придает российской истории уголовного литературы особый национальный колорит в контексте глобальной истории столь популярного формульного жанра.

Но почему же рассказы Писемского и Селиванова выпали из сложившегося в XX веке уголовного и детективного канонов, если они так важны для его предыстории? Дело в том, что Писемский и чуть в меньшей степени Селиванов не пытались последовательно создавать тексты в каком-то одном жанрово-сюжетном направлении, которое позже назовут уголовным, а в XX веке — еще и детективным. Ничего подобного «Лешему» с исследовательской интригой Писемский затем не написал. Селиванов стоял ближе к будущему жанру, но в трех томах его «Провинциальных воспоминаний» не просматривается единой повествовательной стратегии: одни рассказы написаны в романтическом

57 Все эти произведения анализируются в монографии (см.: *Whitehead C. The poetics of early Russian crime fiction...* (по указателю)).

58 *Панов С.А. Убийство в деревне Медведице* (Юрид. роман); *Помочь* (Очерк). СПб.: А.Ф. Базунов, 1872.

59 Подробнее о прозе С.А. Панова см.: *Whitehead C. The poetics of early Russian crime fiction...* P. 57–58, 74, 193–200.

духе 1830-х, другие — в обличительном очерковом тоне «гласности» и лишь небольшая порция принадлежит к тому, что можно уверенно считать уголовной прозой. Таким образом, ни Писемский, ни Селиванов, в отличие от Соколовского, Степанова, Тимофеева и Панова, очевидно, не осознавали принципиальной новизны своей повествовательной формы и поэтому не ставили перед собой задачи написать в таком стиле целый сборник. А вот упомянутые авторы 1860-х годов уже целенаправленно шли к такой цели. Подобный расклад поразительно напоминает ситуацию, описанную Моретти на примере Конан Дойла и его соперников. Даже после изобретения приема дешифруемых улик «отец» Холмса, судя по всему, до конца не осознавал всей мощи своего открытия и непоследовательно использовал его в своих рассказах⁶⁰.

Наконец, последнее: чтобы быть ближе к некоторому идеальному типу жанра и конкурировать с более поздними его образцами, рассказам Писемского и Селиванова не хватает необходимого антуража вокруг «демиургической» фигуры следователя/сыщика, который при помощи интуиции, разума и дедукции распутывает сложные загадки и преступления на глазах рассказчика или читателя⁶¹. Если Иван Семеныч Писемского наделен некоторыми подобными чертами, то следователи Селиванова безымянны и изображены схематично. В русской уголовной литературе 1860–1880-х годов, как убедительно показывает К. Уайтхед, ситуация изменится, и в ней будет доминировать фигура следователя-рассказчика⁶². По-видимому, за счет нее такие произведения и снискали большую популярность среди читателей. Это еще раз подтверждает, насколько судьбоносным для жизни и литературы было учреждение в России должности судебных следователей в 1860 году.

Библиография / References

Абросимова В.Н. Селиванов Илья Васильевич // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь / Гл. ред. П.А. Николаев. Т. 5. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. С. 544–545.

(Abrosimova V.N. Selivanov Il'ya Vasil'evich // Ruskie pisateli 1800–1917. Biograficheskiy slovar' / Ed. by P.A. Nikolaev. Vol. 5. Moscow, 2007. P. 544–545.)

Безгин В.Б. Мужичья правда. Обычное право и суд русских крестьян. М.: Common Place, 2017.

(Bezgin V.B. Muzhitskaya pravda. Obychnoe pravo i sud russkikh krest'yan. Moscow, 2017.)

Болтански Л. Тайны и заговоры / Пер. с фр. А. Захаревич; науч. ред. О. Хархордин. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2019.

(Boltanski L. Énigmes et complots: Une enquête à propos d'enquêtes. Saint Petersburg, 2019. — In Russ.)

Борисова Т.Ю. Когда велит совесть: Культурные истоки Судебной реформы 1864 года в России. М.: Новое литературное обозрение, 2025.

(Borisova T. Yu. Kogda velit sovest': Kul'turnye istoki Sudebnoy reformy 1864 goda v Rossii. Moscow, 2025.)

60 См.: Моретти Ф. Литературная бойня. С. 117–119.

61 Об этом антураже сыщиков и функции силы разума см. подробнее: Saler M. As If: Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 105–129.

62 См.: Whitehead C. The poetics of early Russian crime fiction... P. 76.

- Вдовин А.В. Загадка народа-сфинкса. Рассказы о крестьянах и их социокультурные функции в Российской империи до отмены крепостного права. М.: Новое литературное обозрение, 2024.
- (Vdovin A.V. Zagadka naroda-sfinksa. Rasskazy o krest'yanakh i ikh sotsiokul'turnye funktsii v Rossiyskoy imperii do otmeny krepostnogo prava. Moscow, 2024).
- Вишневский А.В. Серп и рубль: консервативная модернизация в СССР. М.: ОГИ, 1998.
- (Vishnevskiy A.V. Serp i rubl': konservativnaya modernizatsiya v SSSR. Moscow, 1998.)
- Воронин И.Д. Литературные деятели и литературные места в Мордовии. Саранск: Мордовское книжное изд-во, 1976.
- (Voronin I.D. Literaturnye deyateli i literaturnye mesta v Mordovii. Saransk, 1976.)
- Зубков К.Ю. «Случайная действительность» в эпоху реформ: «Губернские очерки» М.Е. Салтыкова-Щедрина и проблема литературной репутации // Русский реализм XIX века: общество, знание, повествование / Отв. ред. М. Вайсман, А.В. Вдовин, И. Клигер, К.А. Осповат. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 181–209.
- (Zubkov K.Yu. «Sluchaynaya deystvitel'nost'» v epokhu reform: «Gubernskie ocherki» M.E. Saltykova-Shchedrina i problema literaturnoy reputatsii // Russkiy realizm XIX veka: obshchestvo, znanie, povestvovanie / Ed. by M. Vaysman, A.V. Vdovin, I. Kliger, K. A. Ospovat. Moscow, 2020. P. 181–209.)
- Калачов Н.В. Юридические обычаи крестьян в некоторых местностях. Ст. 1 // Архив исторических и практических сведений, относящихся к России / Изд. Н. Калачов. Вып. 2. СПб.: Тип. 2-го Отделения Собств. Е.И.В. Канцелярии, 1859. С. 15–28.
- (Kalachov N.V. Yuridicheskie obychai krest'yan v nekotorykh mestnostyakh. St 1 // Arkhiv istoricheskikh i prakticheskikh svedeniy, otnosyashchikhsya k Rossii. Vol. 2. Saint Petersburg, 1859. P. 15–28.)
- Кучерская М.А. Литературная стратегия Лескова: случай «Леди Макбет» // Русская литература. 2017. № 2. С. 40–49.
- (Kucherskaya M.A. Literaturnaya strategiya Leskova: sluchay «Ledi Makbet» // Russkaya literatura. 2017. № 2. P. 40–49.)
- Моисеев П.А. Поэтика детектива. М.: Издательский дом ВШЭ, 2017.
- (Moiseev P.A. Poetika detektiva. Moscow, 2017.)
- Моретти Ф. Литературная бойня // Моретти Ф. Дальнее чтение / Пер. с англ. А. Вдовина, О. Собчука и А. Шели. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2016. С. 103–137.
- (Moretti F. The Slaughterhouse of Literature // Moretti F. Distant Reading. Moscow, 2016. — In Russ.)
- Пивцайкина О.В., Сульдина Л.В. Илья Васильевич Селиванов — «чудак», обличивший эпоху // Селиванов И.В. Провинциальные воспоминания: Из записок Чудака / Сост., вступ. ст. и коммент. О.В. Пивцайкиной и Л.В. Сульдиной. Саранск: НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия, 2014. С. 7–50.
- (Pivtsaykina O.V., Sul'dina L.V. Il'ya Vasil'evich Selivanov — «chudak», oblichivshiy epokhu // Selivanov I.V. Provintsial'nye vospominaniya: Iz zapisok Chudaka. Saransk, 2014. P. 7–50.)
- Пилев Г.К. Русский детектив: Библиография 1857–1991. М.: Миллиорк, 2009.
- (Piliev G.K. Russkiy detektiv. Bibliografiya 1857–1991. Moscow, 2009.)
- Рейтблат А.И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
- (Reytblat A.I. Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoricheskoy sotsiologii russkoy literatury. Moscow, 2009.)
- Рейтблат А.И. Дореволюционная русская уголовная проза глазами нарратолога // Новое литературное обозрение. 2022. № 175. С. 343–350.
- (Reytblat A.I. Dorevolutsionnaya russkaya ugolovnaya proza glazami narratologa // Novoe literaturnoe obozrenie. 2022. № 175. P. 343–350.)
- Cohn D. Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- McReynolds L. «Who Cares who Killed Ivan Ivanovich?»: The Literary Detective in Tsarist Russia // Russian History. 2009. Vol. 36. P. 391–406.
- Pravilova E. Truth, Facts, and Authenticity in Russian Imperial Jurisprudence and Historiography // Kritika. 2020. Vol. 21. № 1. P. 17–39.
- Saler M. As If: Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Veraldi D., Cushman S. Paralepsis // The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton: Princeton University Press, 2012. P. 997.
- Whitehead C. Debating Detectives: The Influence of publitsistika on nineteenth-Century Russian Crime Fiction // Modern Language Review. 2012. Vol. 107. № 1. P. 230–258.
- Whitehead C. The poetics of early Russian crime fiction 1860–1917: deciphering stories of detection. Cambridge: Legenda, 2018.
- Whitehead C., Docherty G. Bodies of Evidence: The Depiction of Violence Against Female Characters in Late Imperial Russian Crime Fiction // Modern Languages Open. 2023. Vol. 25. № 1. P. 1–22.

Викентий Чекушин

В тени «Краткого курса»:

КАК ПОВЕСТЬ А.Н. ТОЛСТОГО «ХЛЕБ» НЕ СТАЛА
ЭТАЛОНОМ СОЦРЕАЛИЗМА

Vikentiy Chekushin

In the shadow of the «Short Course»: How A.N. Tolstoy's novel «Bread»
did not become the model of socialist realism

Викентий Чекушин

СибГУ им. М.Ф. Решетнева, старший преподаватель кафедры общественных связей
vikesha@bk.ru

Vikentiy Chekushin

PhD in Philology, Senior Lecturer, Department of Public Relations, Reshetnev Siberian State University of Science and Technology
vikesha@bk.ru

Ключевые слова: А.Н. Толстой, И.В. Сталин, М. Горький, соцреализм, Гражданская война, миф

Keywords: A.N. Tolstoy, I.V. Stalin, M. Gorky, socialist realism, Civil War, myth

УДК: 82-3

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_93

UDC: 82-3

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_93

В статье исследуется комплекс социокультурных факторов, не позволивших повести А.Н. Толстого «Хлеб» (1937) стать эталоном соцреалистической литературы. Апологетическое по отношению к Сталину произведение, приуроченное к 20-летию юбилею революции, претендовало на статус образцовой книги о Гражданской войне, однако не заняло этого места. Относительная неудача книги обусловлена рядом экстралитературных причин, главные из которых — изменение отношения Сталина к историческому нарративу, а также появление в печати «Краткого курса истории ВКП(б)». Судя по всему, «Хлеб» вступал с ними в конкуренцию на поле формирования мифа о недавнем прошлом.

The article examines the complex of sociocultural factors that prevented A.N. Tolstoy's story «Bread» (1937) from becoming a benchmark of socialist realism literature. The work, conceived for the 20th anniversary of the revolution and apologetic towards Stalin, claimed to be an exemplary book about the Civil War, but did not take this place. The relative failure of the book was due to a number of extra-literary reasons, the main ones being Stalin's changing attitude to the historical narrative and the appearance in print of «A Short Course in the History of the All-Union Communist Party (Bolsheviks)». Apparently, «Bread», written a year earlier than Stalin's dogmatic Party textbook, was competing with it in the field of myth-making about the recent past.

В 1931 году Сталин отправил знаменитое письмо в журнал «Пролетарская революция», где раскритиковал «полутроцкистскую» статью историка Слущкого, утверждавшего, по мнению вождя, «что Ленин <...> не вел непримиримой борьбы с оппортунизмом»¹. Далее Сталин развивал мысль о факультативной роли документальных источников в процессе создания исторического знания: «Кто же, кроме безнадежных бюрократов, может полагаться на одни лишь бумажные документы? Кто же, кроме архивных крыс, не понимает, что партии и лидеров надо проверять по их делам, прежде всего, а не только по их декларациям?»² Установка судить политиков «по делам», кажущаяся при первом приближении рациональной, на самом деле оказывалась типичным сталинским силлогизмом.

1 Сталин И.В. Полное собрание сочинений. Т. 13. М.: Государственное издательство политической литературы, 1951. С. 84.

2 Там же. С. 96.

Для деконструкции его утверждения воспользуемся известной дихотомией, предложенной Х. Уайтом. Историк разделял понятия «события», «происходящего» и «...» отражающего в документальных источниках» и «факта», «концептуально конструирующего» в мысли и/или «...» в воображении и существующего только в «...» языке или дискурсе»³. Иначе говоря, только «описанное событие, ставшее частью исторического знания», может наделяться статусом факта⁴. Сталин отрицал корреляцию между «историческим событием» и «историческим фактом». В его логике «исторические факты» могли конструироваться без всякой опоры на документальные источники, что, естественно, открывало практически неограниченные возможности для мифологизации истории.

К началу 1930-х годов именно литература стала ключевым инструментом формирования социального и исторического воображаемого. Так, например, первые части романа А.Н. Толстого «Петр Первый» во многом сформировали основные эстетические параметры исторической эпопеи соцреализма, а также внесли весомый вклад в создание нормативного образа России начала XVIII века⁵. Сталина, в свою очередь, на тот момент устраивало положение дел, при котором он верифицировал наиболее удачную с его точки зрения трактовку исторических событий.

Иначе сложилась ситуация с повестью Толстого о недавнем прошлом. Автор «Хлеба», судя по всему, ставил перед собой амбициозную задачу художественно оформить миф о Гражданской войне, которую оказалось невозможно выполнить в конце 1930-х годов, поскольку Сталин фактически монополизировал функцию производства социального и исторического воображаемого. Именно поэтому он активно принимал участие в создании ключевых советских учебников (прежде всего «Краткого курса истории ВКП(б)»). В итоге «фантазии <...> вождя» стали превращаться в «объективные причины» и «исторические закономерности»⁶.

3 Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. Е.Г. Трубиной, В.В. Харитоновой. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002. С. 11.

4 Олейников А. Освобождение события // Уайт Х. Практическое прошлое. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 26.

5 Симптоматично, что Толстой буквально связывал создание исторического романа с процессом работы писательского воображения. Вот как он писал о создании образа Петра Первого: «Я видел все пятна на его камзоле, — но Петр все же торчал загадкой в историческом тумане» (Толстой А.Н. Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. М.: Гослитиздат, 1949. С. 233. Далее ссылки на это издание будут даваться в круглых скобках с указанием соответствующего тома и страницы). Судя по всему, даже Сталин поначалу удивлялся умению писателя достоверно репрезентировать масштабные исторические события, свидетелем которых тот не являлся. Историк И.И. Минц (речь о нем пойдет далее) в своем дневнике оставил любопытную запись, относящуюся к маю 1935 года, когда Толстой в период работы над «Хлебом» встречался с К.Е. Ворошиловым. Во время разговора нарком обороны вспомнил слова вождя об эпопее «Хождение по мукам»: «Видите ли, нам всем в ЦК понравилось Ваше произведение <...>. Сталин даже как-то выразился, что удивляется Вашему умению показать Гражданскую войну, не видя ее» («Из памяти выплыли воспоминания...»: Дневниковые записи, путевые заметки, мемуары академика АН СССР И.И. Минца. Институт всеобщей истории. М.: Собрание, 2007. С. 12). Впоследствии талант «воображать историю» сыграл с Толстым злую шутку.

6 Добренко Е.А. Между историей и прошлым: писатель Сталин и литературные истоки советского исторического дискурса // Соцреалистический канон: Сборник статей / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 665.

Более того, «Хлеб» вышел на год раньше сакрального «Краткого курса», что порождало подобие конкуренции между писателем и вождем на поле создания исторического воображаемого. Указанные причины, как мы постараемся показать ниже, предопределили относительную неудачу толстовской повести.

* * *

В 1940 году 17-летний сын Никита задал А.Н. Толстому вопрос: «Папа, почему ты, такой замечательный писатель, написал такую плохую повесть “Хлеб”?»⁷ В ответ Толстой «помолчал немного, потом его лицо сделалось лукавым и он сказал: “Художник имеет право на ошибки”»⁸. Сразу после выхода повести критики также начали писать о ее художественных слабостях, хотя в целом тон рецензий и был положительным. Так, автор «Правды» отмечал «некую недоделанность книги: слабое начало, отсутствие конца <...> художественную неравноценность отдельных кусков»⁹. Драматург Н.Ф. Погодин сравнивал роман о Петре и «Хлеб» не в пользу последнего:

...читатель заметит, что в «Петре Первом» тоже переработан и дан исторический материал, но переработан совсем не так, как в «Хлебе». Писатель имеет право применить любой прием, какой ему покажется лучшим... Но, что таить грех, — бросаются в глаза пропорции «сухих» исторических записей и художественных картин повести. Хочется <...> чтобы эти «сухие» исторические записи раздвинулись и превратились в художественные картины¹⁰.

Рецензент указывал на спешку писателя, не позволившую добиться баланса между документальным и художественным письмом. «Мы не думаем о наших потомках, мы даем им торопливые наброски величайших событий, творимых величайшими людьми»¹¹.

Зато рецензенты были практически единодушны в другом — удачей книги объявлялось апологетическое изображение тогдашних лидеров партии. Сталин предстал в ней архитектором победы под Царицыном в 1918 году, от которой якобы зависел исход всей Гражданской войны. О том, что влияние этой битвы на исход войны преувеличивалось тогдашней пропагандой, писали уже комментаторы собрания сочинений Толстого, вышедшего в 1958 году¹². В повести именно Сталин указал Ленину на важность южного направления и был немедленно отправлен туда наводить порядок в войсках и бороться с предателями. Отстояв Царицын, большевики наладили снабжение продовольствием Москвы и Петрограда. «Автор сумел <...> художественно осмыслить, почувствовать стиль работы Ленина и Сталина, стиль великой победоносной Октябрьской революции» и «создать героическую эпопею о великом и органическом единении народа и его вождей», — резюмировал рецензент «Известий»¹³.

7 Толстой Д.А. Для чего все это было: Воспоминания. СПб.: Библиополис, 1995. С. 85.

8 Там же.

9 Лежнев И. Героическая повесть // Правда. 1938. № 11. С. 5.

10 Погодин Н. Красная армия в современной художественной прозе // Большевик. 1938. № 4. С. 91.

11 Там же.

12 Толстой А.Н. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1958. С. 715.

13 Лейтес А. «Хлеб» Алексея Толстого // Известия. 1938. № 7. С. 4.

Казалось бы, «Хлеб» по всем параметрам подходил на роль эталонного соцреалистического произведения. В основе повести лежал ключевой для соцреализма конфликт между «стихийностью» и «сознательностью» (если пользоваться терминами К. Кларк) — для противостояния «белым» лидеры большевиков собирали рабочих и крестьян в дисциплинированную Красную армию, ввели хлебную монополию, чтобы искоренить спекуляцию, и в конечном счете решили практически невыполнимую задачу отстоять Царицын.

Повесть стала одним из первых крупных литературных произведений о Сталине, а ее выход Толстой приурочил к празднованию 20-летия Октябрьской революции (авторская датировка — 16 октября 1937 года) и последующему 20-летию обороны Царицына. Первые главы начали печататься осенью в журнале «Молодая гвардия». Содействие писателю при создании текста оказывали нарком обороны К.Е. Ворошилов и другие видные партийные функционеры, М. Горький и члены редакции важнейшего на тот момент для советской системы проекта «История Гражданской войны» (далее — ИГВ). Повествование сосредоточилось вокруг одного из ключевых для советской историографии событий, в нем присутствовала и магистральная для идеологического мейнстрима середины 1930-х годов тема заговора, инспирированного Троцким. В повести художественно оформлялась историческая концепция «двух вождей», соответствовавшая тем канонам, «которые стали складываться под влиянием формировавшегося культа Сталина»¹⁴. Тем не менее даже такое сочетание благоприятных для книги факторов не позволило «Хлебу» занять место образцовой соцреалистической повести о Гражданской войне. Судя по всему, Толстой поначалу отводил своей книге именно такую роль, регулярно заявляя об уникальности собственного метода, разработанного специально для решения задачи достоверной художественной реконструкции событий недавнего прошлого¹⁵.

Спустя же несколько лет Толстой стал описывать свой опыт как неудачный не только в разговоре с сыном, но и публично. В мае 1943 года он раскрытиковал собственное произведение на заседании Союза советских писателей: «...возникла сухая и слабая повесть “Хлеб”. Здесь была дана чисто историческая эпоха»¹⁶. В автобиографии того же 1943 года Толстой ответил на критику повести и в конце пассажа почти повторил фразу, сказанную сыну:

Я слышал много упреков по поводу этой повести: в основном они сводились к тому, что она суха и «деловита». В оправдание могу сказать одно: «Хлеб» был попыткой обработки точного исторического материала художественными средствами; отсюда несомненная связанность фантазии¹⁷. Но, быть может, когда-нибудь

14 Дубровский А.М. Власть и историческая мысль в СССР (1930–1950-е гг.). М.: Политическая энциклопедия, 2017. С. 109.

15 Одновременно с этим Толстой легитимировал свое произведение, опираясь на патристический дискурс, ставший ключевым на этапе так называемого руссоцентричного поворота. В тот период писатель начал формировать репутацию создателя «нового советского эпоса». Так, он сравнивал «Хлеб» со «Словом о полку Игореве» и одновременно причислял его к «оборонной» литературе, влиятельному направлению пропагандистского искусства. Более подробное рассмотрение этого аспекта толстовского автомифотворчества выходит за рамки нашей работы.

16 Толстой А.Н. Собрание сочинений. Т. 6. С. 727.

17 По справедливому замечанию советского толстоведа, эта фраза вступает в противоречие с более ранними заявлениями о богатстве документального материала:

кому-нибудь такая попытка пригодится. Я отстаиваю право писателя на опыт и на ошибки... (1, с. 88–89).

Однако, по нашему мнению, причины относительной неудачи книги лежат не только и не столько в эстетической плоскости — эталонными в период сталинизма признавались многие несовершенные в художественном отношении произведения. Дело в том, что в сложившейся ко второй половине 1930-х годов социокультурной ситуации «Хлеб» имел мало шансов стать произведением, которое бы оформило контуры исторического мифа о недавнем отечественном прошлом.

Первые документальные материалы о событиях обороны Царицына Толстой начал получать в 1934 году, работа над повестью велась с разной степенью интенсивности около трех лет¹⁸. Именно в этот период серьезно изменились политическая ситуация в стране и отношение Сталина к историческому нарративу. Далее мы проанализируем комплекс причин, обусловивших относительную неудачу повести, которая «казалось бы, на вершине успеха <...> неожиданно быстро начала терять свою силу. О повести почти перестали говорить, что не могло произойти без “отмашки” сверху»¹⁹. Вскоре переиздания книги «внезапно прекратились» (она была переиздана в 1941 году, еще при жизни Толстого)²⁰.

«Хлеб» задумывался как приложение к масштабному проекту ИГВ, запущенному по инициативе Горького. Одна из главных целей проекта была сформулирована следующим образом: «мы даем миллионам точку зрения»²¹. Иначе говоря, задачей ИГВ должно было стать конструирование идеологически верного исторического повествования. Постановление «Об издании “Истории гражданской войны”» вышло 31 июля 1931 года. Секретариат возглавил влиятельный академик И.И. Минц. Изначально «<д>ля <...> предельной ясности языка» и «красочности, художественности» изложения к беллетризованной обработке документальных материалов предполагалось привлечь ведущих советских писателей. В письме к членам Политбюро Горький называл две причины такого решения: 1) Историю нужно написать интересно, чтобы она была доступна для понимания массовой аудитории, прежде всего крестьянства и пролетариата. Популярное изложение позволило бы «сделать книгу, которая, преследуя цель социалистического привлечения массы, была бы интересна и увлекательна для малограмотного взрослого и для юноши»²². 2) Работа по созданию текстов для ИГВ должна была способствовать идеологической

«Ссылка на “скованность фантазии” приходит в некоторое противоречие со словами Толстого же о том, что сами факты настолько интересны, что “незачем выдумывать особую интригу”» (*Чарный М.Б.* Путь Алексея Толстого: Очерк творчества. М.: Художественная литература, 1961. С. 181).

18 Сложная история создания произведения реконструирована в следующих работах: *Крестинский Ю.А.* А.Н. Толстой. Жизнь и творчество (краткий очерк). М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 217–233; *Быстрова О.В.* Участие А.Н. Толстого в проекте М. Горького «История гражданской войны» // *Studia Litterarum*. 2025. Т. 10. № 2. С. 308–325.

19 *Илизаров Б.С.* «Хлебом» единым...: А.Н. Толстой и его повесть «Хлеб (оборона Царицына)». 1937 г. // *Культура и менталитет России Нового и Новейшего времени: К 80-летию Анатолия Евгеньевича Иванова* / Отв. ред. Ю.А. Петров. М.: ИРИ РАН, 2018. С. 343.

20 Там же.

«формовке» (выражение Е.А. Добренко) советских литераторов, посредством «вовлечения их в серьезную политработу», что «послужит к пользе нашей литературы»²³.

В Главную редакцию проекта вошел Сталин, а также ряд влиятельных членов Политбюро ЦК ВКП(б) — Ворошилов, Киров, Молотов. Это свидетельствовало о том, что

История <...> впервые была включена в политическое поле на равных основаниях с другими объектами политики... До этого ЦК ВКП(б) никогда не управлял созданием книг и не организовывал специальных институтов управления исторической идеей²⁴.

Тенденция политизации истории во второй половине 1930-х годов будет только усиливаться, пиком указанного процесса станет выход «Краткого курса истории ВКП(б)». Предпосылки же к этому были заложены еще при работе над ИГВ — параллельно с Главной была сформирована отдельная художественная редакция, при этом парадоксальным образом в коллективе авторов практически не оказалось историков. Смысл такого решения заключался «в том, что ЦК позиционирует себя не как писателя (поэтому их приглашает), а как историка (поэтому их не приглашает)»²⁵. Иными словами, в обсуждаемый период политические лидеры не планировали лично заниматься беллетризацией исторических текстов. На тот момент их удовлетворяла роль идеологов, транслировавших свои установки профессиональным литераторам, задачей которых было создание понятного широкой публике исторического нарратива.

Согласно первоначальному замыслу, писателей планировалось «прикрепить» к той или иной территории. Так, Толстой должен был описывать события на Северном Кавказе и в Гуляй-поле²⁶. Позднее его собирались привлечь еще и к беллетризации томов, где должна была идти речь о начале интервенции и борьбе с «врангелевщиной»²⁷. Однако замысел совместного написания текста историками и писателями так и не был реализован до конца (литературной обработке подвергся лишь первый том). Авторами разделов стали участники Гражданской войны, занимающие высокие государственные и партийные должности. «Список авторов говорит о том, что ИГВ готовилась как полити-

21 К протоколу заседания Редколлегии «Истории гражданской войны». Прения по плану издания «Истории гражданской войны» // Историография Гражданской войны в России: Исследования и публикации архивных материалов / Отв. ред., сост. Д.С. Московская. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 45.

22 Письмо Горького членам редколлегии ИГВ с представлением плана издания. Цит по: «История гражданской войны в СССР» (1935 год): История текста и текст истории / Сост. М. В. Зеленов, Д. Бранденбергер. М.: РОССПЭН, 2017. С. 501.

23 Там же. С. 502.

24 Ирошников М.П., Зеленов М.В., Бранденбергер Д., Пивоваров Н.Ю. Некоторые теоретические проблемы изучения истории гражданской войны и варианты их решения в 1930–1935 годов // Новейшая история. 2018. Т. 8. № 2. С. 496.

25 Там же.

26 См.: Быстрова О.В., Закружная З.С., Московская Д.С. «История гражданской войны»: издательский проект эпохи реконструкции // Историография Гражданской войны в России. С. 19.

27 Быстрова О.В. Указ. соч. С. 312–313.

ческий, а не исторический текст»²⁸. Одновременно предполагалась выпускать сборники воспоминаний участников событий и очерки профессиональных литераторов.

После череды организационных трудностей первый том ИГВ вышел в 1935 году и

был встречен массовым восторгом. Патронаж Горького, участие в редколлегии партийных вождей, широко распространенные слухи о том, что Сталин лично участвовал в подготовке текста, обеспечили книге беспрецедентный авторитет²⁹.

Первый том охватывал период от начала Первой мировой войны до кануна Октябрьской революции. По воспоминаниям Минца, Сталин похвалил работу редакции, однако «<о>добрив общее направление и сюжет книги <...> раскрыл ее слишком цветистый, метафоричный язык»³⁰, а затем внес обильную правку с целью придать тексту большую строгость. По-видимому, в то время генсек придерживался мнения о том, что историческое повествование должно быть стилистически нейтральным³¹. Как мы покажем далее, к 1937–1938 годам его взгляд на исторический нарратив существенно изменится, что и станет одной из причин неудачи «Хлеба» как историко-политического проекта.

Толстой, не дожидаясь выхода первого тома ИГВ, по просьбе Ворошилова начал собирать материалы для работы над повестью об обороне Царицына, причем ему были доступны и документы, оставленные противниками большевиков³². В письме от 29 апреля 1935 года Горький сообщал Ворошилову об этой работе:

Я хочу напомнить об одном Вашем пожелании — дать художественное произведение, посвященное обороне Царицына... За дело взялся Алексей Толстой, а всю подготовительную работу и историческую консультацию мы возложили на т. Минца. Сейчас предварительная работа закончена и т. Толстой собирается уже писать³³.

Далее адресант просил наркома лично принять у себя Толстого и Минца для получения «указаний руководителей и активных участников» событий (в мае 1935 года состоялось две встречи). В одной из них также принимали участие режиссеры братья Васильевы (в 1942 году они сняли картину «Оборона Ца-

28 Зеленов М.В. Предисловие // «История гражданской войны в СССР» (1935 год). С. 14.

29 Бранденбергер Д. Заключение // Там же. С. 571.

30 Цит. по: Там же. С. 588.

31 Когда Сталин читал черновик учебника для школ, написанного под редакцией все того же Минца, ему «показалось нелепым то, как авторы постарались дать живое представление о предыстории Куликовской битвы: “Тремя дорогами выступило к Оке московское войско. Стояли теплые дни, грело солнце, дул легкий попутный ветер”. Сталин, понимая присочиненность всех этих метеорологических деталей, язвительно приписал: “Ха-ха-ха”» (Дубровский А.М. Указ. соч. С. 223).

32 См.: Ганин А.В. Образ белогвардейского агента генерала Носовича в повести А.Н. Толстого «Хлеб» // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6. № 3. С. 397.

33 Цит. по: Письма А.М. Горького к участникам проекта «История гражданской войны» // *Историография гражданской войны в России*. С. 152. Ворошилов еще в 1929 году выпустил брошюру «Сталин и Красная Армия» — один из основных текстов, легших в основу мифа о роли Сталина в ключевых боях с «белыми». На него опирались и авторы ИГВ (см.: MacKinnon E. Writing History for Stalin: Isaak Izrailevich Mints and the *Istoriia grazhdanskoi voyny* // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2005. Vol. 6. № 1. P. 22).

рицына») (13, с. 509). Свою причастность к масштабному проекту Толстой обозначил и в авторском примечании к первому изданию: «Повесть написана по документам и материалам редакции “Истории гражданской войны”» (13, с. 689). Как мы видим, Толстой начинал работу над повестью «Хлеб», следуя установке, полученной от редакции ИГВ. Эта установка заключалась в необходимости опираться на документальные источники и создать текст на стыке фикционального и нефикционального типов письма. Как отмечал Р. Барт, наиболее эффективно навязываются обществу те политические мифы, которые деформируют реальные факты³⁴. В случае Толстого опора на документальные источники позволяла сделать исторический нарратив более убедительным для читателей. В то же время художественные компоненты позволяли безболезненно деформировать реальность в угоду идеологическим задачам и занимательности изложения. Такая структура позволяла объявить повесть текстом, чья истинность не должна подвергаться сомнению.

Рукопись «Хлеба» была закончена лишь осенью 1937 года (из типографии книга вышла в декабре)³⁵, когда политическая обстановка, а вместе с ней и отношение к истории изменились. Именно в середине 1930-х годов Сталин интенсивно пересматривал свои взгляды на события недавнего прошлого, «начиная от роли партии и революционных масс и заканчивая международным значением событий»³⁶, при этом «содержание историзма определялось» им «в соответствии с политическими задачами»³⁷. Перемена взглядов генсека на исторический процесс совпала с репрессиями в отношении представителей пантеона героев Гражданской войны. Массовые кампании чисток также затронули множество пропагандистских изданий и проектов, которые регулярно редактировались или закрывались из-за появления все новых известий об арестах³⁸. На фоне Большого террора была свернута недавно начавшаяся кампания по героизации «старых большевиков», которой во многом способствовал выход ИГВ. Не случайно следующий том проекта, давшего импульс написанию «Хлеба», появился только в 1943 году.

Кроме того, во второй половине 1930-х годов окончательно кристаллизовалась сталинская манера правления. Он «как политик прежде всего был редактором подготовленного для утверждения текста» и «воспринимал российскую политическую культуру через письменный текст»³⁹. Сталин верил «в силу слов, идей в формировании реальности»⁴⁰ и «воспринимал советские и между-

34 Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 95.

35 Быстрова О.В. Указ. соч. С. 320.

36 Бранденбергер Д. Как Сталин переписал историю Гражданской войны // Россия в годы Гражданской войны, 1917–1922 гг.: власть и общество по обе стороны фронта: материалы Междунар. науч. конф. (Москва, 1–3 октября 2018 г.) / Отв. ред. Ю.А. Петров. М.: ГЦМСИР, 2018. С. 502.

37 Добренко Е.А. Поздний сталинизм: Эстетика политики: В 2 т. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 49.

38 См.: Бранденбергер Д. Национал-большевизм: Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания (1931–1956 гг.). СПб.: Академический проект; Изд-во ДНК, 2009. С. 52–55.

39 Максименков Л.В. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936–1938 годов. М.: Юридическая книга, 1997. С. 3.

40 Великанова О. Конституция 1936 года и массовая политическая культура сталинизма. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 77.

народные дела главным образом сквозь призму документов, лежащих на его столе»⁴¹. Для него было привычно взаимодействовать с внешним миром посредством письменного слова, потому что он, как и многие большевики, накопил большой опыт журналистской и редакторской работы⁴². В итоге за время своего правления генсек «отредактировал Советский Союз»⁴³. На практике это приводило к тому, что политика, подобно литературе, рассматривалась как разновидность письма⁴⁴, поэтому задачи идеологических и художественных текстов становились практическими идентичными и по большей части были нацелены на формирование советского субъекта посредством (вос)производства идеологического дискурса. Последний не только становился важной частью художественных текстов, но испытывал на себе их влияние и начинал соответствовать «программе, совпадающей по основным параметрам и принципам с модусами и тропами соцреализма»⁴⁵.

Такое положение дел неизбежно привело к тому, что Сталина перестала удовлетворять роль «историка». К 1937 году он и другие партийные лидеры уже «чувствуют себя в истории как настоящие писатели, занимаясь составлением различных периодизаций или komponуя исторический материал тем или иным образом»⁴⁶. Квинтэссенцией такого подхода к нарративу о прошлом стали тексты важнейших идеологических документов эпохи сталинизма: «Краткого курса истории СССР» для школьников (1937) и особенно «Краткого курса истории ВКП(б)» (1938).

Разработка нового пособия для школы началась в 1934 году после окончательного отказа от доктрины Покровского и призыва Сталина к реабилитации выдающихся деятелей дореволюционного прошлого. В пособии планировалось также изложить новую концепцию, где фиксировалась бы особая роль русского народа в создании государственности, а «<и>стория должна была принять традиционный для дореволюционной школы государственно-патриотический характер»⁴⁷. Процесс разработки учебника шел тяжело и занял около трех лет, почти совпавших со временем работы Толстого над «Хлебом».

В августе 1937 года «Правда» опубликовала постановление о результатах конкурса на лучший учебник⁴⁸. Жюри отказалось давать первую премию, однако наиболее пригодной сочло книгу под редакцией А.В. Шестакова. Перед публикацией текст подвергся значительной переработке Сталиным, который стал «фактически не только редактором, но и одним из авторов» этого труда⁴⁹. Именно в этом тексте «национал-большевистская линия впервые была четко сформулирована»⁵⁰.

41 Davies S., Harris J. Stalin's World: Dictating the Soviet Order. New Haven; London: Yale University Press, 2014. P. 1.

42 Ibid. P. 14.

43 Вайскопф М. Писатель Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 7.

44 См.: Кларк К. Москва, четвертый Рим: Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941). М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 135.

45 Добренко Е.А. Поздний сталинизм... С. 43.

46 Добренко Е.А. Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 40.

47 Дубровский А.М. Указ. соч. С. 151.

48 Подробно об этом процессе см.: Там же. С. 207–250.

49 См.: Там же. С. 240.

50 Бранденбергер Д. Указ. соч. С. 78.

Толстой, очевидно, следил за газетной полемикой вокруг учебника и выпустил «Хлеб» на несколько месяцев позже, успев приурочить публикацию и к 20-летию революции, и к 20-летию царичинской обороны. О том, что при работе над «Хлебом» писатель ориентировался на разделы «Краткого курса истории СССР» о Брестском мире, интервенции и обороне Царицына, свидетельствуют в числе прочего несомненные текстуальные совпадения. Приведем самые показательные из них. О нежелании солдат продолжать войну с Германией в учебнике написано так: «...старая армия России неспособна была больше воевать и она разбежалась по домам. На крышах вагонов, на буферах и тормозах поездов возвращались солдаты домой»⁵¹. В «Хлебе» эта формулировка повторяется почти дословно: «Солдаты влезали в поезда, на крыши вагонов, цепляясь за буфера и ступеньки, грозили смертью машинистам...» (8, с. 426). Из учебника в повесть также вошел эпизод восстановления моста через Дон под огнем белоказаков (его мы проанализируем далее).

Художественно оформив важные для пропаганды эпизоды революции и Гражданской войны из учебника, редактировавшегося Сталиным, Толстой, казалось бы, легитимировал себя в роли создателя образцового исторического мифа о недавнем прошлом. Однако этот ход не вполне удался из-за появления год спустя главного идеологического текста сталинской эпохи — «Краткого курса истории ВКП(б)». И в этом случае генсек, не удовлетворившись работой историков, ориентировавшихся, в частности, на учебник Шестакова, активно редактировал текст⁵². «Правда» начала публикацию глав «Краткого курса» в сентябре 1938 года. Текст учебника (как и «Хлеба») включал в себя элементы как фикционального, так и нефикционального письма.

«Краткий курс», в отличие от ИГВ, сосредотачивался в большей степени «на персонифицированных референтах исторического знания — классах, партиях, профсоюзах»⁵³. Такая установка содержалась в постановлении «О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском “Краткого курса истории ВКП(б)”»:

В противоположность некоторым старым учебникам, излагавшим историю ВКП(б) прежде всего вокруг исторических лиц и имевшим в виду воспитание кадров на лицах и их биографиях, — «Краткий курс» излагает историю партии на базе развертывания основных идей марксизма-ленинизма⁵⁴.

Само издание задумывалось не просто как учебник по истории партии. Книга «стал<а> мощным фактором становления новой политической и историчес-

51 Краткий курс истории СССР: Учебник для 3 и 4 классов / Под. ред. А.В. Шестакова. М.: Учпедгиз, 1937. С. 165.

52 Ю.В. Шатин так писал о сложности четкой атрибуции авторства учебника: «Нельзя сказать, что этот текст написан Сталиным, поскольку тогда он превратится в текст Сталина о Сталине и станет чем-то вроде политической автобиографии. Но нельзя сказать и того, что этот текст написан не Сталиным, не только потому, что в нем сохраняются все индивидуальные черты сталинского стиля, но и потому, что только сталинский текст является носителем конечной и абсолютной истины» (Шатин Ю.В. Политический миф и его художественная деконструкция // Критика и семиотика. 2003. № 6. С. 72).

53 Зеленов М.В., Бранденбергер Д. Предисловие // «Краткий курс истории ВКП(б)». Текст и его история: В 2 ч. / Сост. М.В. Зеленов, Д. Бранденбергер. Ч. 1. М.: Политическая энциклопедия, Президентский центр Б.Н. Ельцина, 2014. С. 34.

54 О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском «Краткого курса истории ВКП(б)» // Красный архив. 1938. Т. 6 (91). С. 4.

кой идеологии, новым эстетическим оформлением отношения Сталина к событиям прошлого и будущего»⁵⁵.

Выход сакрального для советского проекта текста закреплял за Сталиным не только статус главного историка-идеолога, но и «писателя», создавшего, как и Толстой годом ранее, историческое повествование на стыке исторического и художественного письма.

Пространство «Краткого курса» — это пограничье между историей и литературой <...> Несомненно, что большой стиль соцреализма возник во многом под влиянием сталинского нарратива. Вождь и сам поднимается иногда до настоящего реалистического письма⁵⁶.

Язык книги изобилует метафорами, а его поэтика частично опиралась на поэтику В.В. Маяковского⁵⁷. «Краткий курс» во многом подменял собой корпус не только исторических, но и литературных текстов О Гражданской войне. Книга стала метатекстом для всей культуры соцреализма, что окончательно закрепляло за Сталиным роль главного советского писателя⁵⁸. Это привело к тому, что он окончательно превратил историю «в книгу, которую можно открывать и закрывать по своему желанию»⁵⁹. Как представляется, после выхода «Кратких курсов» потенциальная пропагандистская роль «Хлеба» должна была серьезно снизиться. Книга Толстого оказалась в тени двух учебников, в создании которых принимал участие Сталин. Кроме того, выход «Краткого курса истории ВКП(б)» окончательно закрепил за Сталиным функцию не только историка, но и писателя, «автор<а> авторов»⁶⁰. Иными словами, «Краткий курс» апроприировал функцию художественного оформления исторического мифа о недавнем прошлом и роли в нем Сталина. В то же время практически полное слияние идеологического и художественного дискурсов неизбежно порождало подобие конкуренции между автором «Хлеба», профессиональным писателем Толстым, и «писателем Сталиным», решившим заняться исторической беллетристикой.

В отличие от большинства других советских идеологических документов, «Краткий курс» ни разу не корректировался (из него лишь удалили упоминание о расстрелянном Ежове⁶¹), поскольку задумывался как самодостаточный, мифологический по своей природе и прагматике текст, где фиксировался единственно верный взгляд на процесс формирования и развития советского государства. «Так самодостаточно литературное произведение, которое не может быть дописано вне зависимости от того, что потом “произошло” в реальности, поскольку реальность для него нерелевантна»⁶². Иными словами, история партии стала еще и функциональной заменой «мифа сотворения» советского государства, где роль демиургов отводилась Ленину и его «наследнику» Сталину.

Обычно события внутри мифологического повествования представляют собой «нечто большее, чем звено в цепи исторических фактов или элемент ис-

55 Зеленов М.В., Бранденбергер Д. Указ. соч. С. 26.

56 Добренко Е.А. Музей революции... С. 306.

57 Шатин Ю.В. Указ. соч. С. 71.

58 См.: Добренко Е.А. Между историей и прошлым... С. 641.

59 Brooks J. Thank you, comrade Stalin! Soviet public culture from revolution to Cold War. Princeton: Princeton University Press, 2000. P. 79.

60 Кларк К. Указ. соч. С. 133.

61 См.: Бранденбергер Д. Указ. соч. С. 54.

62 Добренко Е.А. Музей революции... С. 309.

торической фабулы; он уже в зародыше отмечен определенным знаком»⁶³. Этим обусловлена их детерминированность: «...мир “Краткого курса” — мир, очищенный от случайностей, мир, в котором все определено заранее»⁶⁴.

События в «Хлебе» тоже подчиняются определенной закономерности, которую задает не только логика истории, но и воля Сталина, вступившего с ней в резонанс⁶⁵. Детерминированность событий создавала эффект оправданных ожиданий — читатель заранее знал, что «красные» одержат победу, и чем больше трудностей они преодолевали, тем очевидней становилась неизбежность их прихода к власти. Приведем один из наиболее репрезентативных примеров. Отряду большевиков необходимо восстановить железнодорожный мост через Дон, задача которого выдержать проезд нагруженных эшелонов. Между инженером Бахваловым и Ворошиловым происходит следующий диалог:

— Высота здесь от уровня воды — 54 метра, — сказал Бахвалов. — Наше счастье, что взорван первый пролет, если бы они взорвали мост посередине, над рекой, тогда уж ничего не поделаешь...

— Сволочи, а!.. — проворчал Ворошилов. — Придется нам тут попотеть.

— Кроме дерева, материалов у нас нет. Придется во весь пролет ставить ряд деревянных быков... 54 метра для деревянных сооружений — высота почти что невозможная.

— Ну, вот тебе — невозможная!.. Инженер!

— Так ведь материал, скажем — деревянный брус, имеет свой предел сопротивления...

— Материал точно так же подчиняется революции... Тут ты меня не разубедишь... (8, с. 616)⁶⁶.

Революционные перемены обусловлены логикой исторического процесса, который подчиняет себе даже материальные объекты. Действительно, брусовой мост выдержал нагрузку, так как от этого зависело «спасение Царицына, спасение в эти страшные месяцы пролетарской революции» (8, с. 617). В целом мост стал метафорой будущего, которое должно наступить после неизбежной победы большевиков: «...недаром говорил Ворошилов, что материал подчиняется революции, — этот мост был ее творческим строительством, это был мост в будущее» (8, с. 626).

Как мифологический герой изображен в повести и Сталин: он не сомневается в своих решениях, не ошибается, а его характер статичен. Сознание героя остается непрозрачным, в тексте не представлено его внутренних монологов —

63 Гловинский М. «Не пускать прошлого на самотек»: «Краткий курс истории ВКП(б)» как мифическое сказание // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 147.

64 Там же. С. 148.

65 См. описание роли Сталина в обороне Царицына из упомянутой нами выше книги Ворошилова «Сталин и Красная Армия»: «...несокрушимая воля Сталина передавалась всем его ближайшим соратникам и, невзирая на почти безвыходное положение, никто не сомневался в победе» (Ворошилов К.Е. Сталин и Красная Армия. М.: Государственное военное издательство Наркомата обороны Союза СССР, 1937. С. 26–27).

66 Как мы писали выше, этому эпизоду уделяется место и в школьном учебнике. «На Дону казаки взорвали мост. Под градом пуль и снарядов белых казаков красные бойцы сделали самодельный мост через Дон. Часть людей работала, часть дралась с казаками. Ворошилов ободрял бойцов и примером личной храбрости вселял уверенность в отряды и сумел переправить красных через Дон в Царицын» (Краткий курс истории СССР... С. 167).

читатель не видит хода его размышлений и не понимает мотивов тех или иных поступков, а прямая речь Сталина (как и Ленина) в основном взята из его статей и публичных выступлений (8, с. 697–698). Похожая репрезентация фигур лидеров партии доминирует и в «Кратком курсе». В нем Ленин и Сталин сразу предстают как «сверхчеловеческие гении революции, великие учителя народов, вожди мирового пролетариата <...> С самого начала они изображаются как мифологические герои. Они не претерпевают никакой эволюции» и следуют своему заранее уготованному предназначению⁶⁷.

При этом фабула повести не ограничивается событиями, относящимися к обороне Царицына и подготовке к ней. В «Хлебе» довольно подробно описаны важнейшие для становления советского государства события 1917–1918 годов. Значительная часть исторических справок посвящена Брестскому миру, а также положению Красной армии во время интервенции. Некоторые пассажи толстовской книги почти дословно совпадают с соответствующими отрывками из «Краткого курса». Приведем несколько репрезентативных примеров.

Вот как в «Хлебе» мотивируется необходимость заключения Брестского мира: «Ленин, борясь за мир, за необходимую, как воздух, как хлеб, передышку от войны — хотя бы на несколько месяцев, когда смог бы окрепнуть новорожденный младенец — молодая советская власть» (8, с. 420–421). Ср. цитату из «Краткого курса»: «Продолжать войну в этих условиях — значило ставить на карту существование только что родившейся советской республики»⁶⁸. В обоих отрывках эксплуатируется органицистская метафорика — новое государство сравнивается с неокрепшим младенцем, который может умереть от перенапряжения и без того слабых сил.

При описании хода переговоров с Германией в обоих текстах большое внимание уделяется действиям «левых коммунистов», группе «предателей», предложивших формулу «ни мира, ни войны» якобы наперекор воле Ленина и Сталина. Вот как их цели описаны в учебнике:

Организуя тайный контрреволюционный заговор, одновременно группа «левых коммунистов» при поддержке Троцкого вела открытую атаку против большевистской партии, стремясь расколоть партию и разложить партийные ряды. Но партия сплотилась в этот тяжелый момент вокруг Ленина, Сталина, Свердлова и поддержала Центральный комитет в вопросе о мире⁶⁹.

В повести метафора сплочения буквализирована — во время внутрипартийных дебатов сторонники Ленина в прямом смысле встают рядом с ним:

Вслед за этими словами (Ленина о необходимости мира с немцами на любых условиях. — В. Ч.) начался водоворот в накуренной комнате — слов, восклицаний, бешеных жестов. Сталин и Свердлов придвинулись к Ленину. И — сразу тишина... Началось голосование, и на этот раз Ленин проломил брешь... Центральный комитет постановил послать германскому правительству радиogramму о согласии подписать мир (8, с. 427–428)⁷⁰.

67 Гловинский М. Указ. соч. С. 153.

68 История Всесоюзной коммунистической партии большевиков: Краткий курс. М.: Государственное издательство политической литературы, 1953. С. 206.

69 Там же. С. 208.

70 В школьном же учебнике приказ заключить мир Троцкому дает только Ленин, Сталин при этом не упоминается: «Ленин обязал входившего в делегацию Троцкого

Толстой вписывал битву в широкий контекст событий 1917–1918 годов: «Я не даю <...> изолированную историю обороны Царицына, а хочу показать широкую картину всех нитей, ведущих к Царицыну, показать исторические корни обороны» (13, с. 579).

Масштаб замысла подчеркивало и название повести, которое отсылало к фразе Ленина «борьба за хлеб — это борьба за социализм»⁷¹, цитировавшейся и в «Кратком курсе». В словах Ленина хлеб становился символом борьбы за победу всей революции, на что вполне эксплицитно указывает и текст толстовской повести: «Оборона Царицына, казавшаяся до этого делом одного Царицына, поднималась на высоту обороны всей Советской республики» (8, с. 628). Динамику толстовского замысла можно проследить и на примере смены заглавий. В своих рассказах о работе над произведением автор регулярно называл повесть «Обороной Царицына». В финальном варианте заглавие стало таким: «Хлеб (оборона Царицына)».

Приведенные выше примеры свидетельствуют о том, что трактовка важнейших событий 1917–1918 годов в повести практически идентична представленной в «Кратком курсе истории ВКП(б)». Однако «Хлеб» вышел на год раньше учебника истории партии, что нарушало один из ключевых принципов функционирования сталинской культурной политики, в рамках которой писатели «были уполномочены переводить сакральные, бессмертные писания (Ленина и Сталина) на профанный <...> язык беллетристики»⁷². Выход «Хлеба» раньше «Краткого курса» переворачивал устоявшуюся матрицу, невольно делая сталинский учебник вторичным (вне зависимости от того, было ли это оторефлексовано современниками или нет) в том, что касается изображения и трактовки важнейших для создания советского государства событий. У читателя могло возникнуть впечатление, что важнейший идеологический документ (как и школьный учебник с практически идентичным названием) частично опирался на толстовскую повесть, пускай в действительности такое и едва ли было возможно. Впечатление усиливалось схожей конструкцией текстов, созданных на стыке фикционального и документального письма и содержащих сюжетные и текстуальные совпадения. К тому же толстовская повесть была написана вполне занимательно и лучше годилась для пропаганды среди массы малообразованного населения⁷³. «Краткий курс» сложнее усваивался и учащимися, и взрослыми гражданами СССР, поскольку «был <...> слишком абстрактным и отвлеченным для большинства тех, кому он предназначался»⁷⁴.

подписать мирный договор с немцами. Но Троцкий, явным образом играя на руку немцам и провоцируя их на новое наступление против безоружной Советской страны, сорвал мирные переговоры» (Краткий курс истории СССР... С. 165).

71 История Всесоюзной коммунистической партии... С. 212.

72 Кларк К. Указ. соч. С. 189.

73 Характерно, что чиновники в провинции прямо предлагали использовать повесть как инструмент пропаганды. Так, составители методички для харьковских библиотечарей писали: «Читатель видит, как под руководством коммунистической партии и ее гениальных вождей создавалась, росла и крепла самая сильная в мире Красная Армия» (Котляревская С.Г., Резникова С.М. Как работать с книгой «Хлеб» А.Н. Толстого. Харьков: Издание библиотечного сектора харьковского областного отдела народного образования, 1938. С. 6). Далее следовал вывод о том, что «<п>рочитать книгу «Хлеб» должны все граждане нашей страны», а ключевая роль в продвижении книги Толстого среди читателей в провинции отводилась библиотекарям (Там же).

74 Бранденбергер Д. Указ. соч. С. 93.

Неслучайно повесть Толстого начала снова издаваться после его смерти⁷⁵, когда идеологи партии признали расхождение «Краткого курса» с официальной пропагандой послевоенных лет. Именно в этот период «Агитпроп поспешил выпустить <...> целую серию дополнительных брошюр, проспектов, учебных планов и списков литературы, которые должны были помочь коммунистам в освоении партийного катехизиса»⁷⁶.

Усугубляло ситуацию еще и то, что толстовское отношение к роли источников при создании исторического нарратива противоречило сталинскому⁷⁷. Если Сталин считал «внеисточниковое знание — синоним<ом> объективности, реальности»⁷⁸, то писатель, наоборот, преувеличивал роль документов. Толстой регулярно подчеркивал важность изучения источников и общения с высокопоставленными участниками описываемых событий, сообщавшими информацию «из первых рук»: «У меня будет <...> описано одно действительное происшествие, случившееся с Ворошиловым, когда он попал в плен к белым. Этот эпизод до сих пор не был известен, и мне его рассказал сам Климент Ефремович» (13, с. 578).

Позиционирование повести как исторически достоверного произведения, оформлявшего каноническую версию событий, ставило Толстого в заведомо проигрышную и даже опасную с точки зрения выживания в советском социуме ситуацию еще по одной причине. Писатель, видимо, неосознанно претендовал на роль «мастера», хотя и локализованную в области конкретного участка исторического знания. В реалиях тогдашней политической системы положение «мастера» мог занимать исключительно Сталин, имевший эксклюзивный «доступ к внешнему канону идеологической истины»⁷⁹. Это позволяло ему «дава<ть> постоянные публичные комментарии и оценки того, насколько верны с точки зрения марксистско-ленинского канона <...> те или иные идеологические высказывания (а также научные тексты, художественные произведения, кинофильмы)»⁸⁰.

Толстой, подчеркивая строгую документальность «Хлеба», имплицитно оспаривал монополию генсека на верификацию исторической истины⁸¹. Эту истину должен был окончательно закрепить «Краткий курс», выполнявший

75 Илизаров Б.С. Указ. соч. С. 340.

76 Бранденбергер Д. Указ. соч. С. 243.

77 Такого же взгляда на роль документальных источников придерживался автор одной из первых версий «Краткого курса» Е.М. Ярославский, который после презентации Сталину своего варианта текста потерял доверие вождя (Зеленов М.В., Бранденбергер Д. Указ. соч. С. 31–39). Учебник сначала переписывался П.Н. Поспеловым, а затем был значительно отредактирован Сталиным.

78 Там же. С. 32.

79 Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 51.

80 Там же. С. 53.

81 Однако уже во время работы над третьей частью «Хождений по мукам», к которой сюжетно примыкал «Хлеб», писатель заранее просил прощения у участников событий за то, что «он заставит их (в прошлом) говорить слова, которых они, может быть, не говорили, но могли сказать. Ведь выдумка иногда больше правды, больше, чем сама правда, и часто голая документальность малоубедительна» (13, с. 505). Теперь взгляды Толстого больше совпадали с присущим Сталину эссенциалистским пониманием исторического процесса. В случае Толстого деформация реальности легитимировалась воображением художника, позволявшим тем не менее представить достоверную картину происходящего.

функцию «главного текста — канонического свода вероучения», призванного «заменить все остальные мифы и предотвратить появление новых; новые мифы могут быть только еретическими»⁸². Таким «еретическим» текстом автоматически становился и «Хлеб», создавший параллельную художественную версию мифа о Гражданской войне, к тому же вышедший почти на год раньше сталинского учебника по истории партии. Иными словами, «Краткий курс», написанный под редакцией главы государства, неизбежно вытеснил из публичного дискурса даже идеологически выверенное художественное произведение знаменитого и авторитетного писателя (к тому же созданное последним на схожем материале).

Достоверно известно, что Сталин читал толстовскую книгу. В его архиве сохранилась вторая корректура «Хлеба» с немногочисленными пометами синим карандашом⁸³. Самая объемная из них касалась неизвестного эшелона, перегородившего дорогу составу, в котором Ленин ехал из Петрограда в Москву. Сталину не понравилось выражение «загадочный поезд». На полях он дал развернутое объяснение:

Нет ничего загадочного. Это был поезд матросов, отступавших со станции Дно и встретившихся с поездом Ленина на станции Бологое, где он и вклинился между нашими поездами. К нему примазались темные люди из лагеря террористов Савенкова <sic! — В.Ч.>, но именно примазались⁸⁴.

Другое замечание было призвано устранить фактическую неточность. В тексте повести говорится о том, что Сталин поехал с инспекцией на завод «Баррикады». Напротив этого места рукою Сталина написано: «Никаких Баррикад тогда не было»⁸⁵. Делая это замечание, его автор указывает на допущенную Толстым неточность и тем самым лишний раз подчеркивает свою роль в важных для победы революции событиях, каковая позволяет ему оценивать их достоверность.

Пристальное внимание Сталина к собственной биографии хорошо известно. Как отмечал М.В. Зеленев, руководитель СССР «следил за освещением <...> тех моментов, которые могли дать шанс оппозиции обвинить его в беспринципности и отходе от ленинской линии»⁸⁶. Интерес к биографии Сталина в начале 1930-х годов стали активно проявлять и культурные деятели, в среде которых созрел запрос на художественное изображение вождя⁸⁷. Как представляется,

82 Гловинский М. Указ. соч. С. 157.

83 Нам не удалось установить, читал ли Сталин первую корректуру повести и вносил ли в нее какую-либо правку. Возможно, отсутствие большого количества замечаний связано с тем, что основные изменения были внесены в текст после первой корректуры.

84 РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 3. Ед. хр. 352. С. 45. Толстой проигнорировал замечание Сталина. Более того, словосочетание «загадочный поезд» появляется в тексте 4 раза (см.: Перхин В.В. А.Н. Толстой и власть. СПб.: Алетей, 2017. С. 63).

85 РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 3. Ед. хр. 352. С. 250.

86 И.В. Сталин. Историческая идеология в СССР в 1920–1950-е годы: Переписка с историками, статьи и заметки по истории, стенограммы выступлений: Сборник документов и материалов. Ч. 1. 1920–1930-е годы / Сост. М.В. Зеленев. СПб.: Наука-Питер, 2006. С. 114.

87 См.: Венявкин И.* «Небогатое оформление»: «Ложь» Александра Афиногенова и сталинская культурная политика 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2011. № 108 (2). С. 134–159.

Внесен Минюстом РФ в список иностранных агентов.

«Хлеб» стал еще и попыткой ответить на такой запрос⁸⁸. Однако проблема состояла в том, что повесть вступала в противоречие с другой важной тенденцией советского культурного дискурса, где «<т>ексты о вожде не могут быть авторскими <...> в тоталитарно<м> государств<е> связь между персонажем (вождем) и читателем (массами) прямая и не предполагает посредника автора»⁸⁹. Косвенно об этом свидетельствует тот факт, что основной вклад в сталиниану при жизни генсека (особенно в довоенный период) внесли авторы, находящиеся на периферии литературного поля, — поэты из национальных республик СССР или столичные писатели второго и третьего ряда. Толстой же, признанный классиком уже при жизни, в силу самого положения вещей внутри литературного поля и поля власти становился ненужным, излишним посредником между Сталиным и советскими гражданами, неизбежно переключая часть внимания на свою фигуру (что было, повторим, исключено самим устройством советской сталинской системы).

Показательно, что вскоре Толстой перестал подробно описывать действия генсека в своих произведениях⁹⁰. Исключением стала лишь пьеса «Путь к победе», задуманная одновременно с «Хлебом», но законченная позже — в конце 1938 года⁹¹. События там разворачиваются в 1918 году, когда войска «белых»

88 Другой подобный пример — пьеса Булгакова «Батум». Причина запрета ее постановки заключалась «не столько в конкретных промахах автора или отношении к нему Сталина, сколько в нежелательности биографического жанра» (Эдельман О. Сталин, Коба и Сосо. Молодой Сталин в исторических источниках. М.: Изд. дом ВШЭ, 2016. С. 29). В «Кратком курсе истории СССР» Сталин также вымарал описание собственных детства и юности, ограничившись фразой, «что в Закавказье “подвизался с конца девятых годов прошлого века ученик Ленина товарищ Сталин”» (Дубровский А.М. Указ. соч. С. 239).

89 См.: Добренко Е.А. Найдено в переводе: рождение советской многонациональной литературы из смерти автора // Неприкосновенный запас. 2011. № 4 (78). С. 236–262. самого Толстого, судя по всему, не удовлетворяла функция писателя, реализующего исключительно волю вождя. Роль «чернильницы на столе у Сталина», как пишет Й. Хелльбек, «предполагала переход <...> положения субъекта в положение объекта» (Хелльбек Й. Революция от первого лица: Дневники сталинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 372), то есть автору отводилась роль «приспособлени<я>, посредством которого писалась история, воплощенная в Сталине» (Там же). Параллельно с «Хлебом» Толстой работал над книгой «Золотой ключик, или приключения Буратино». М.Н. Липовецкий изучил рукопись сказки и установил «ассоциаци<ю> между мотивом своего театра и образом Сталина». Это позволило исследователю «предположить, что Толстой мысленно обращает к Сталину мечту о собственном театре — об игре по собственным правилам» в советском литературном поле (см.: Липовецкий М.Н. Утопия свободной марионетки, или Как сделан архетип // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. С. 252–268). Подобной версии придерживался и В.В. Перхин, изучавший историю отношений писателя и большевистских лидеров (Перхин В.В. Указ. соч. С. 58).

90 В этом контексте симптоматичным представляется тот факт, что Ярославский проиграл конкуренцию Пospelову не только в деле написания «Краткого курса», но и на попрнице создания биографии Сталина. Выпущенная группой историков ИМЭЛ, в которую входил Пospelов, «Краткая биография» была лаконичной, в основном содержала набор цитат из речей героя и сосредотачивалась на его партийной карьере, что было изоморфно организации повествования в «Кратком курсе». Текст же Ярославского останавливался на частных подробностях жизни вождя (см. об этом: Brandenberger D. Propaganda state in crisis: Soviet ideology, indoctrination, and terror under Stalin, 1927–1941. New Haven: Yale University Press, 2011. P. 212–215).

91 В «Хмуром утре» герои несколько раз упоминают Сталина, однако сам он появляется лишь в заключительном эпизоде на митинге.

вели наступление на Москву. Некоторые эпизоды пьесы и повести перекликались друг с другом — Ленин снова посылал Сталина на критический участок фронта, последний наводил порядок в войсках и вычислял шпионов из группы Троцкого, что вкупе с действиями Буденного стало залогом победы в противостоянии с интервентами и деникинцами.

В пьесе субординация внутри пары главных действующих лиц деформируется еще значительнее. Теперь Ленин ведет себя по отношению к Сталину (на тот момент своему подчиненному) едва ли не подобострастно и соглашается со всеми его наставлениями. Динамику можно проследить по двум эпизодам. Первый происходит в Смольном, второй — в Кремле. В «Хлебе» читаем: «Сталин потер спичку о коробку, — головка, зашипев, отскочила, он чиркнул вторую, — огонек осветил его сощуренные <...> глаза» (8, с. 567). В «Пути к победе» в практически идентичном эпизоде Ленин «предупреждает движение Сталина, протянувшего руку к коробке спичек» и прикуривает собеседнику сигарету: «Осторожнее. Дайте, я сам... Эти спички необыкновенно опасны, головки отскакивают и прямо в глаз» (10, с. 389–390). В финале пьесы Ленин во время выступления перед уходящими на фронт бойцами цитировал афоризм Сталина: «Один замечательный человек (Сталин. — В. Ч.) недавно сказал мне: для Красной армии единственный понятный лозунг — это вперед, отступления она знать не хочет...» (10, с. 431). Несмотря на то, что главным героям в пьесе уделено примерно одинаковое количество места (оба появляются в 2 картинах по отдельности и еще в одной — вместе), Толстой позиционировал «Путь к победе» прежде всего как пьесу о Ленине (первоначально она даже должна была называться «Ленин»). Смещение акцента на фигуру автора «Апрельских тезисов» могло быть связано, в частности, с нежеланием писателя вызвать раздражение Сталина, трепетно относившегося к изложению собственной биографии.

Итак, ряд причин, прежде всего экстралитературных, способствовал неудаче Толстого на поприще создания мифологизированного нарратива о недавнем прошлом. Его повесть «Хлеб», писавшаяся под эгидой редакции ИГВ и претендовавшая на художественное оформление мифа о Гражданской войне, вступила в конкуренцию с важнейшим идеологическим документом, вышедшим почти на год позже. «Краткий курс истории ВКП(б)» стал сакральным для советской системы текстом, формулировавшим догматические представления о создании советского государства и обладавшим при этом свойствами художественного произведения. Его выход окончательно закреплял монополию Сталина на производство исторического воображаемого. Как следствие этого, писатели утратили возможность предлагать хотя бы относительно самостоятельные образы прошлого и теперь могли следовать лишь в фарватере исторического воображения вождя. Иными словами, «ошибка» Толстого заключалась в том, что он предложил свою художественную версию мифа о Гражданской войне раньше сталинской. Даже несмотря на отсутствие видимых противоречий в трактовке событий недавнего прошлого, писатель вступал в невольную конкуренцию с политическим лидером на поле создания исторического воображаемого⁹².

92 Любопытно проследить судьбу другого романа, написанного по заданию ИГВ, — «Пархоменко» Вс. Иванова. Последние части произведения были опубликованы в начале 1939 года, то есть после выхода «Краткого курса». По завершении публикации в журнале «Молодая гвардия» было напечатано обращение Главной редакции

Кроме того, в публичном дискурсе того периода нежелательно было излагать подробности деятельности Сталина в молодости. Возвращение к темам дореволюционного прошлого, как и в случае с циклом произведений о Петре Первом, позволяло Толстому оставлять идеологический «зазор» между историей и современностью: Иван Грозный хоть и ассоциировался со Сталиным, но все же не отождествлялся с ним полностью. Благодаря этому Толстой мог участвовать в процессе создания культа личности, не вызывая недовольства генсека, пристально следившего за рецепцией собственной биографии. Хотя и это писателю не удалось в полной мере — достаточно вспомнить о трудностях с постановкой пьесы «Иван Грозный» в начале 1940-х годов.

Библиография / References

- Барт П. Миф сегодня // Барт П. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 72–130.
- (Barthes R. Le mythe, aujourd'hui // Barthes R. Izbranye raboty: Semiotika: Poetika / Ed. by G.K. Kosikov. Moscow, 1989. P. 72–130. — In Russ.)
- Бранденбергер Д. Заключение // История гражданской войны в СССР (1935 год): История текста и текст истории / Сост. М.В. Зеленев, Д. Бранденбергер. М.: РОССПЭН, 2017. С. 566–592.
- (Brandenberger D. Zaklyuchenie // Istoriya grazhdanskoy voyny v SSSR (1935 god): Istoriya teksta i tekst istorii / Ed. by M.V. Zelenov, D. Brandenberger. Moscow, 2017. P. 566–592.)
- Бранденбергер Д. Как Сталин переписал историю Гражданской войны // Россия в годы Гражданской войны, 1917–1922 гг.: Власть и общество по обе стороны фронта: Материалы Междунар. науч. конф. (Москва, 1–3 октября 2018 г.) / Отв. ред. Ю.А. Петров. М.: ГЦМСИР, 2018. С. 502–507.
- (Brandenberger D. Kak Stalin perepisal istoriju Grazhdanskoy vojny // Rossiya v gody Grazhdanskoy vojny, 1917–1922 gg.: Vlast' i obshchestvo po obe storony fronta: Materialy Mezhdunar. nauch. konf. (Moskva, 1–3 oktjabrja 2018 g.) / Ed. by Yu.A. Petrov. Moscow, 2018. P. 502–507.)
- Бранденбергер Д. Национал-большевизм: Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания (1931–1956 гг.). СПб.: Академический проект; Изд-во ДНК, 2009.
- (Brandenberger D. National Bolshevism: Stalinist mass culture and the formation of modern Russian national identity, 1931–1956. Saint Petersburg, 2009. — In Russ.)
- Быстрова О.В. Участие А.Н. Толстого в проекте М. Горького «История гражданской войны» // Studia Litterarum. 2025. Т. 10. № 2. С. 308–325.
- (Bystrova O.V. Uchastie A.N. Tolstogo v proekte M. Gor'kogo «Istoriya grazhdanskoy vojny» // Studia Litterarum. 2025. Vol. 10. № 2. P. 308–325.)

ИГВ за подписью Сталина, Ворошилова и Минца. Его авторы сообщили, что «о “задании”, данном редакцией Иванову, им “ничего не известно”» (Яранцев В.Н. Всеволод Иванов: Жизнь неслучайного писателя. М.: Молодая гвардия, 2023. С. 394). Тем не менее судьба романа сложилась более благополучно в сравнении с повестью Толстого. Об этом свидетельствует тот факт, что вскоре Иванов начал работу над сценарием фильма, который вышел на экраны в 1942 году. В том же году писатель отмечал в своем дневнике: «каким пустяком кажутся эти волнения с „Пархоменко“, происходившие четыре года назад. Правда, „Пархоменко“ в течение этих четырех лет выручал меня не однажды, и сейчас я живу на деньги, полученные за фильм о нем» (Иванов В.В. Дневники / Предисл. Е.А. Папковой; коммент. Е.А. Папковой, М.А. Черняк. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. С. 67). Кроме того, пьеса «Пархоменко» несколько лет успешно шла в Центральном театре Советской армии.

- Быстрова О.В., Закружная З.С., Москвская Д.С. «История гражданской войны»: издательский проект эпохи реконструкции // Историография Гражданской войны в России: Исследования и публикации архивных материалов / Отв. ред., сост. Д.С. Москвская. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 15–31.
- (Bystrova O.V., Zakruzhnaya Z.S., Moskovskaya D.S. «Istoriya grazhdanskoj vojny»: izdatel'skiy projekt epokhi rekonstruktsii // Istoriografiya grazhdanskoj vojny v Rossii: Issledovaniya i publikatsii arkhivnykh materialov / Ed. by D.S. Moskovskaya. Moscow, 2018. P. 15–31.)
- Вайскопф М. Писатель Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
- (Vayskopf M. Pisatel' Stalin. Moscow, 2001.)
- Великанова О. Конституция 1936 года и массовая политическая культура сталинизма. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (Velikanova O. Mass Political Culture Under Stalinism. Popular Discussion of the Soviet Constitution of 1936. Moscow, 2021.)
- Венявкин И. «Небогатое оформление»: «Ложь» Александра Афиногенова и сталинская культурная политика 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2011. № 108 (2). С. 134–159.
- (Venyavkin I. «Nebogatoe oformlenie»: «Lozh'» Aleksandra Afinogenova i stalinskaya kul'turnaya politika 1930-kh godov // Novoe literaturnoe obozrenie. 2011. № 108 (2). P. 134–159.)
- Ганин А.В. Образ белогвардейского агента генерала Носовича в повести А.Н. Толстого «Хлеб» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6. № 3. С. 394–407.
- (Ganin A.V. Obraz belogvardeyskogo agenta generala Nosovicha v povesi A.N. Tolstogo «Khleb» // Studia Litterarum. 2021. Vol. 6. № 3. P. 394–407.)
- Гловинский М. «Не пускать прошлого на самотек»: «Краткий курс истории ВКП(б)» как мифическое сказание // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 142–160.
- (Głowiński M. «Ne puskat' proshlogo na samotek»: «Kratkiy kurs istorii VKP(b)» kak mificheskoe skazanie // Novoe literaturnoe obozrenie. 1996. № 22. P. 142–160.)
- Добренко Е.А. Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- (Dobrenko E. Muzey revolyutsii: sovetskoye kino i stalinskiy istoricheskiy narrativ. Moscow, 2008.)
- Добренко Е.А. Найдено в переводе: Рождение советской многонациональной литературы из смерти автора // Неприкосновенный запас. 2011. № 4 (78). С. 236–262.
- (Dobrenko E.A. Naydeno v perevode: rozhdenie sovetskoy mnogonatsional'noy literatury iz smerti avtora // Neprikosnovenny zapas. 2011. № 4 (78). P. 236–262.)
- Добренко Е.А. Между историей и прошлым: Писатель Сталин и литературные истоки советского исторического дискурса // Соцреалистический канон: Сборник статей / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 639–672.
- (Dobrenko E.A. Mezhdru istoriey i proshlym: pisatel' Stalin i literaturnye istoki sovetskogo istoricheskogo diskursa // Sotsrealisticheskiy kanon / Ed. by X. Gyunter and E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000. P. 639–672.)
- Добренко Е.А. Поздний сталинизм: Эстетика политики: В 2 т. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- (Dobrenko E.A. Pozdniy stalinizm: estetika politiki: In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2020.)
- Дубровский А.М. Власть и историческая мысль в СССР (1930–1950-е гг.). М.: Политическая энциклопедия, 2017.
- (Dubrovskiy A.M. Vlast' i istoricheskaya mysl' v SSSR (1930–1950-e gg.). Moscow, 2017.)
- Зеленов М.В., Бранденбергер Д. Предисловие // «Краткий курс истории ВКП(б)». Текст и его история: В 2 ч. / Сост. М.В. Зеленов, Д. Бранденбергер. Ч. 1. М.: Политическая энциклопедия; Президентский центр Б.Н. Ельцина, 2014. С. 3–60.
- (Zelenov M.V., Brandenberger D. Predislovie // «Kratkiy kurs istorii VKP(b)». Tekst i ego istoriya: V 2 ch. / Comp. M.V. Zelenov, D. Brandenberger. Vol. 1. Moscow, 2014. P. 3–60.)
- Зеленов М.В. Предисловие // «История гражданской войны в СССР» (1935 год): История текста и текст истории / Сост. М.В. Зеленов, Д. Бранденбергер. М.: РОССПЭН, 2017. С. 5–20.
- (Zelenov M.V. Predislovie // «Istoriya grazhdanskoj vojny v SSSR» (1935 god): istoriya teksta i tekst istorii / Comp. by M.V. Zelenov, D. Brandenberger. Moscow, 2017. P. 5–20.)
- Илизаров Б.С. «Хлебом» единым...: А.Н. Толстой и его повесть «Хлеб (оборона Царицына)». 1937 г. // Культура и менталитет России Нового и Новейшего времени: К 80-летию Анатолия Евгеньевича Иванова / Отв. ред. Ю.А. Петров. М.: ИРИ РАН, 2018. С. 327–346.
- (Ilizarov B.S. «Khlebom» edinyim...: A.N. Tolstoy i ego povest' «Khleb (oborona Tsaritsyna)». 1937 g. // Kul'tura i mentalitet Rossii Novogo i Noveyshego vremeni: K 80-letiyu Anatoliya Evgen'evicha Ivanova. Moscow, 2018. P. 327–346.)
- Ирошников М.П., Зеленов М.В., Бранденбергер Д., Пивоваров Н.Ю. Некоторые тео-

- ретические проблемы изучения истории гражданской войны и варианты их решения в 1930–1935 годов // Новейшая история. 2018. Т. 8. № 2. С. 487–506.
- (Iroshnikov M.P., Zelenov M.V., Brandenberger D., Pivovarov N.Yu. Nekotorye teoreticheskie problemy izucheniya istorii grazhdanskoj vojny i varianty ikh resheniya v 1930–1935 godov // Noveyshaya istoriya. 2008. Vol. 8. № 2. P. 487–506.)
- Кларк К. Москва, четвертый Рим: Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941). М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (Clark K. Moscow, Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Moscow, 2018. — In Russ.)
- Крестинский Ю.А. А.Н. Толстой. Жизнь и творчество (краткий очерк). М.: Изд-во АН СССР, 1960.
- (Krestinskiy Yu.A. A.N. Tolstoy. Zhizn' i tvorchestvo (kratkiy ocherk). Moscow, 1960.)
- Липовецкий М.Н. Утопия свободной марионетки, или Как сделан архетип // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. С. 252–268.
- (Lipovetskiy M.N. Utopiya svobodnoy marionetki, ili Kak sdelan arkhetyip // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. № 60. P. 252–268.)
- Максименков Л.В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938 годов. М.: Юридическая книга, 1997.
- (Maksimenkov L.V. Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaya kul'turnaya revolyutsiya 1936–1938 godov. Moscow, 1997.)
- Олейников А. Освобождение события // Уайт Х. Практическое прошлое. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 7–28.
- (Oleynikov A. Osvobozhdenie sobytiya // White H. Prakticheskoe proshloe. Moscow, 2024. P. 7–28.)
- Перхин В.В. А.Н. Толстой и власть. СПб.: Алетейя, 2017.
- (Perkhin V.V. A.N. Tolstoy i vlast'. Saint-Petersburg, 2017.)
- Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. Е.Г. Трубиной, В.В. Харитонова. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002.
- (White H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe. Ekaterinburg, 2002. — In Russ.)
- Хелльбек Й. Революция от первого лица: Дневники сталинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- (Hellbeck J. Revolution on My Mind. Writing a Diary under Stalin, Moscow, 2017. — In Russ.)
- Чарный М.Б. Путь Алексея Толстого: Очерк творчества. М.: Художественная литература, 1961.
- (Charnyy M.B. Put' Aleksey Tolstogo: ocherk tvorchestva. Moscow, 1961.)
- Шатин Ю.В. Политический миф и его художественная деконструкция // Критика и семиотика. 2003. № 6. С. 67–78.
- (Shatin Yu.V. Politicheskii mif i ego khudozhestvennaya dekonstruktsiya // Kritika i semiotika. 2003. № 6. P. 67–78.)
- Эдельман О. Сталин, Коба и Сосо. Молодой Сталин в исторических источниках. М.: Изд. дом ВШЭ, 2016.
- (Edel'man O. Stalin, Koba i Soso. Molodoy Stalin v istoricheskikh istochnikakh. Moscow, 2016.)
- Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- (Yurchak A. Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation. Moscow, 2017. — In Russ.)
- Яранцев В.Н. Всеволод Иванов: Жизнь неслучайного писателя. М.: Молодая гвардия, 2023.
- (Yarantsev V.N. Vsevolod Ivanov: Zhizn' nesluchaynogo pisatelya. Moscow, 2023.)
- Brandenberger D. Propaganda state in crisis: Soviet ideology, indoctrination, and terror under Stalin, 1927–1941. New Haven: Yale University Press, 2011.
- Brooks J. Thank you, comrade Stalin! Soviet public culture from revolution to Cold War. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Davies S., Harris J. Stalin's World: Dictating the Soviet Order. New Haven; London: Yale University Press, 2014.
- MacKinnon E. Writing History for Stalin: Isaak Izrailevich Mints and the Istoriia grazhdanskoi voiny // Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History. 2005. Vol. 6. № 1. P. 5–54.

Соцреализм после соцреализма

Валерий Вьюгин

От составителя

Если опираться на общедоступные материалы, публично о социалистическом реализме заговорили в 1932 году¹. Вышедший в свет 23 мая 1932 номер «Литературной газеты» (№ 192) содержал отчет о прошедшем накануне, 20 мая 1932 года, собрании актива литкружков Москвы, на котором, помимо прочих докладчиков, выступал председатель оргкомитета собрания И.М. Гронский — в то время ответственный редактор газеты «Известия» и журнала «Новый мир», а с 1938 до 1954 год — заключенный Воркутпечлага. В речи Гронского, воспроизведенной фрагментарно и не очень связно, выражение «социалистический реализм» прозвучало не как *рема*, не как нечто новое, а как *тема*, то есть как нечто уже известное: «Основное требование, которое мы предъявляем к писателям, — пишите правду, правдиво отображайте нашу действительность, которая сама диалектична. Поэтому основным методом советской литературы является метод социалистического реализма». При учете этого логико-грамматического нюанса 20 мая 1932 года настоящим днем рождения термина считать вряд ли можно, однако сама дата все же остается вполне конкретным, зафиксированным на бумаге ориентиром при определении ранней границы истории соцреализма.

На роль первого бесспорного «реального» образца соцреализма советская эстетическая мысль довольно скоро утвердила роман «Мать» М. Горького, появившийся в 1906 году на английском языке в США в журнале «Appleton's Magazine». (Ныне соцреалистическая природа «Матери» подвергается сомнению, но в СССР начиная с 1930-х годов ее статус был незыблем.) Таким образом, мы располагаем еще одной риторически весомой датой появления соцреализма. Наконец, в 1934 году на Первом Всесоюзном съезде советских писателей

1 При написании этого текста автор пользовался результатами разысканий, проводимых за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00787, <https://rscf.ru/project/24-18-00787/>, ИРЛИ РАН. («Соцреализм “постмортен” (Поздняя советская эстетика: практики и теория искусства, институции, культурные контексты. 1970-е — 1980-е годы)»).

термин «социалистический реализм» был введен в устав писательской организации². Если раньше соцреализма как более или менее оформленного направления не было, теперь как писателям, так и другим деятелям советского искусства предстояло его создать. Устав Союза советских писателей СССР был утвержден 1 сентября 1934 года на последнем заседании Съезда. Так устанавливается еще одна начальная граница соцреалистической эпохи.

Ориентируясь на подобного рода вехи, мы можем более или менее точно представить себе, когда и как началась история соцреализма. Ответ на вопрос, когда и как она закончилась, если опираться на публичные декларации, казалось бы, тоже очевиден: с распадом его институциональной основы, каковой было советское государство.

Последний, Девятый съезд писателей СССР и он же одновременно учредительный съезд Международного сообщества писательских союзов состоялся в июне 1992 года. В отношении еще недавно считавшегося основным метода советской литературы председатель его оргкомитета Т.И. Пулатов, открывая съезд, высказался категорично: «...исполнены духом единения, желанием сохранить наш писательский союз, глубоко реформировав и обновив его в соответствии с реалиями сегодняшнего дня, отделив от него все дурное — командно-бюрократический стиль работы, *чуждую всем нам идеологию соцреализма* и многие другие пороки» (выделено мной. — В.В.)³.

Стоит вернуться на пару лет назад, и картина окажется иной, причем тоже соответствующей своему времени, еще не дозревшему до безоговорочных отсречений. В качестве примера показателен сборник материалов «Избавление от миражей: Соцреализм сегодня», выпущенный Е.А. Добренко в 1990 году. Среди широкого спектра точек зрения в нем еще можно найти и такую: «Да, я за социалистический реализм. Но какой?». Автор этого вынесенного в заглавие публикации признания В.В. Ванслов — один из представителей позднего, если так можно выразиться, «академического соцреализма» — ставил точный диагноз: «В последнее время участились нападки на одно из основополагающих понятий советской эстетики — социалистический реализм, слышны требования о его отмене, а его сторонников обвиняют во всех смертных грехах и даже возлагают на них ответственность за беды нашего искусства»⁴. Ванслов защищал своего «кормильца», предлагая отделить зерна от плевел — убеждал в качестве аргументов против соцреализма не ссылаться «на извращения и деформации во времена культа личности или в период застоя»⁵. Не настолько важно, что в результате такой логической «дистиляции» настоящим соцреалистическим искусством становилось, по сути, либо «оттепельное» искусство, либо то, которое существовало до 1932 года, важен сам принцип — ревизионизм по отношению к тому, что было произведено в культуре при Сталине. Почти сразу после смерти Сталина начались тотальный пересмотр пантеона

2 Устав союза советских писателей СССР // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет / Под ред. И.К. Лушпол, М.М. Розенталь, С.М. Третьякова. М.: Гослитиздат, 1934. С. 716.

3 Девятый съезд писателей СССР и Учредительный съезд Международного сообщества писательских союзов. 2–4 июня 1992 г., Москва: Стенографический отчет. М.: Современный писатель, 1992. С. 10.

4 Ванслов В. Да, я за социалистический реализм. Но какой? // Избавление от миражей: Соцреализм сегодня / Сост. Е.А. Добренко. М.: Советский писатель, 1990. С. 229.

5 Там же.

выдающихся советских писателей и попытки заполнить его считавшимися прежде еретическими фигурами. Говоря иначе, существует возможность, что соцреализм перестал быть актуальным для советской культуры фактором задолго до 1992 года.

Пожалуй, наиболее радикальной попыткой сменить парадигму, оставляя, однако, в неприкосновенности сам термин, стало объявление марксистским философом Д. Лукачем в 1964 году солженицинского «Ивана Денисовича...» образцом соцреализма нового типа — соцреализма, «центральной проблемой» которого «является критический пересмотр сталинской эпохи»⁶. Статья Лукача называлась «Социалистический реализм сегодня», чем, кстати, предвосхищала и сборник Добренко, и некоторые сборники застойной эпохи⁷. Пусть попытка оторвавшегося от советской реальности философа оказалась невосребованной в СССР 1960-х годов (работа была опубликована за его пределами и не была известна до 1991 года на русском), она уже в тот момент продемонстрировала, насколько решительной в принципе может оказаться ревизия понятия.

Повесть Солженицына была скоро изъята из советского публичного пространства, да и сам автор в нем не удержался, так что советская политическая и эстетическая мысль сопротивлялась Лукачу как могла и весьма успешно. Если вспомнить, то и другие в значительной степени менее рискованные новшества, отличавшиеся от привычного соцреализма эпохи культа личности, пришлось в свое время, несмотря на то что оно было «оттепелым», не ко двору: повесть И.Г. Эренбурга «Оттепель», опубликованная в 1954-м, подверглась таким нападкам, после которых художественных беллетристических произведений ее автор больше не написал.

И тем не менее советское искусство менялось, менялось пусть не революционным, а эволюционным путем. Даже прежние, казалось бы, темы и типы героев все меньше напоминали соцреалистические «прототипы», закрепившиеся в двадцатилетнем промежутке между Первым (или несколько ранее) и Вторым (1954) Всесоюзными писательскими съездами. Причем «соцреалистическая конструкция» подтачивалась в первую очередь не ее «врагами», не теми же, например, представителями андеграунда, голоса которых все-таки мало кто слышал, а «официально» — совокупными усилиями членов как Союза писателей, так и других союзов. В этом общем вне зависимости от идеологических пристрастий если не сопротивлении, то «упрямстве», раздвигающем поле индивидуальных дозволенностей (что-то вроде *Eigen-Sinn*, если вспомнить термин А. Людтке), думается, и состоит самое интересное: либо симптоматика, либо причина того, почему к началу 1990-х все закончилось так, как закончилось.

В необязательно намеренном «эстетическом саботаже» соцреализма участвовали все — от самих «творцов», критиков и «академии» до цензуры и политического аппарата. Роль властных инстанций состояла в том, что они стали больше позволять или, точнее, больше вещей воспринимать в качестве допус-

6 Лукач Д. Социалистический реализм сегодня / Пер. Ю. Гусева // Вопросы литературы. 1991. № 4. С. 73.

7 Литература созидания и борьбы: социалистический реализм сегодня. М.: Советский писатель, 1973; Социалистический реализм сегодня: проблемы и суждения / Сост. Е. Сидоров и Л. Якименко. М.: Художественная литература, 1977.

тимого. В то же время любая «перестройка» типичного представителя официальной советской культуры (исключения, конечно, всегда есть), когда бы она ни происходила, кажется, подчинялась в первую очередь закону конъюнктуры: сегодня сталинист, завтра — насколько это возможно «либерал», послезавтра — зависит от обстоятельств.

Как на долгом этапе после смерти Сталина разрушалась сорцеалистическая конструкция, устранение которой в конце концов заставило термин «социалистический реализм» повиснуть в полной неопределенности и привело к отречению от него? Так можно сформулировать вопрос, который объединяет авторов предлагаемой подборки. В составивших ее работах, кроме двух первых, носящих более общий характер, исследуются различные тактики эстетического, а следовательно, и идеологического ухода от соцреалистической парадигмы, каковой она сформировалась за время правления Сталина. В первой статье предпринимается попытка ответить на вопрос, поставленный отчасти в стиле А.Дж. Тойбни: существовал бы социалистический реализм, если бы термина «социалистический реализм» не было? Вторая статья, написанная **Е. Добренко**, акцентирует внимание на характерной для позднего СССР доктринальной дисфункции соцреализма. Две следующие обращены к литературе: **А. Разуvalова** рассматривает практики размежевания с соцреализмом, характерные для таких значимых в контексте поздней советской культуры писателей, как С.П. Залыгин и В.П. Астафьев. Завершают подборку статьи, посвященные одна — музыке, другая — живописи. **Д. Журкова** направляет свои усилия на то, чтобы прояснить отношения к соцреализму со стороны поздней советской популярной музыки и прежде всего песни. **Л. Батцалигова** концентрируется на творчестве Г.К. Гурьянова — художника круга «Новой Академии Изыщных Искусств» Т.П. Новикова, — как выясняется, тоже не чуждого соцреализму.

Часть 1. общие соображения

Валерий Вьюгин

Соцреализм как Макгаффин¹

Valery Vyugin

Socialist Realism as a MacGuffin

Валерий Вьюгин

ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), ведущий научный сотрудник Отдела теоретико-литературных и междисциплинарных исследований; СПбГУ, профессор кафедры истории русской литературы; доктор филологических наук
valeryvyugin@gmail.com.

Ключевые слова: социалистический реализм, советское искусство, гранд-нарратив, симулякр, Макгаффин

УДК: 82.01/.09

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_118

Автор статьи предлагает взглянуть на социалистический реализм в нарратологической перспективе как на разновидность повествования, в основе которого лежит прием, известный под названием «Макгаффин». Согласно его точке зрения, для существования соцреализма неважно, что это такое на самом деле. Важно только то, что существует некий дискурс о нем или, говоря иначе, выстраивающийся вокруг него нарратив. Эта конструкция держится в первую очередь не за счет содержания термина «социалистический реализм», который в данном случае выполняет функцию Макгаффина, а за счет его «оболочки», за счет означающего, а не означаемого. В семиотической перспективе соцреализм, таким образом, напо-

Valery Vyugin

Dr. habil.; Head Research Fellow, Center for Literary Theory and Interdisciplinary Research, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences; Professor, Department of the History of Russian Literature, St. Petersburg State University
valeryvyugin@gmail.com.

Keywords: Socialist Realism, Soviet art and fiction, grand-narrative, simulacrum, MacGuffin

UDC: 82.01/.09

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_118

The paper approaches socialist realism as a narrative built around a device known as a «MacGuffin». According to this point of view, for «socialist realism» to exist, it does not matter what it really is. The only thing that matters is the discourse about it, or, rather, the narrative constructed around it. This construct is held together not by means of a concrete core within the MacGuffin-like term «socialist realism», but by means of its surrounding shell, the signifier, not the signified. From a semiotic perspective, socialist realism resembles Baudrillard's simulacrum; from a narratological perspective, it is akin to Lyotard's grand narrative. The term MacGuffin is advantageous, because it combines both of these meanings. A «socialist grand narrative» includes within itself both Soviet artworks and their meta-discourse, such as Soviet

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда No 24-18-00787, <https://rscf.ru/project/24-18-00787/>, ИРЛИ РАН («Соцреализм «постмортем» (Поздняя советская эстетика: практики и теория искусства, институции, культурные контексты. 1970-е — 1980-е годы)»).

минает симулякр Ж. Бодрийяра, а в нарратологической — гранд-нарратив Ж.-Ф. Лиотара. Термин «Макгаффин» удобен тем, что объединяет в себе оба значения. «Соцреалистический гранд-нарратив» включает в себя как неразрывные части и произведения советского искусства, и их автометаописание — советские критику и «академическую теорию». Термин «социалистический реализм» представляет собой вершину целой системы Макгаффинов, таких как «партийность», «положительный герой», «искренность» «правда» и др. Распад соцреализма как явления связан с дискредитацией термина «социалистический реализм» и системы Макгаффинов в целом.

criticism and academic theorization. The term «socialist realism» stands at the peak of a whole system of MacGuffins, such as «partymindedness», «positive hero», «sincerity», «truthfulness», and so on. Socialist realism as a phenomenon falls apart when the term is discredited, alongside the discrediting of the whole system of MacGuffins underpinning it.

Рассуждать о том, что такое соцреализм, дело неблагодарное. Во-первых, это хорошо известно из определения, закрепленного первым уставом Союза советских писателей в 1934 году². Во-вторых, «экзегезис» соцреализма настолько обширен, что оставляет мало шансов добавить к общему знанию что-либо новое. И все же, как и в тысячах других похожих случаев, ясность, постоянно требующая толкования, доказывает общую неудовлетворенность ситуацией. Неудовлетворенность же, в свою очередь, заставляет рисковать, обращаясь в поисках новых ракурсов к терминам и способам описания, которые до сих пор не рассматривались в ряду хоть сколько-либо для этого подходящих.

В 1962 году в одном из диалогов с А. Хичкоком Ф. Трюффо попросил мастера киноужасов объяснить ему, что такое Макгаффин. Отвечая на просьбу, Хичкок рассказал анекдот:

Вам, возможно, будет любопытно, откуда этот термин произошел. Это, должно быть, шотландское название из истории о двух попутчиках в поезде. Один из них говорит: «Что это за пакет там наверху на багажной полке?». Другой отвечает: «О, это Макгаффин». Первый спрашивает: «Что такое Макгаффин?» «Ну», — отвечает второй, — «это аппарат для ловли львов в горной Шотландии». Первый говорит: «Так ведь нет львов в горной Шотландии». Второй отвечает: «Ну, тогда это не Макгаффин!» Так что, видите, Макгаффин это на самом деле вообще ничто³.

Об этом анекдоте существует своя литература, предлагающая целый спектр трактовок⁴, но в нашем случае важно лишь то, что нечто похожее можно сказать и о соцреализме: был соцреализм или не был? если был, то когда? был ли он практикой искусства или всего лишь названием, словом?

Разумеется, у советских деятелей искусства и его теоретиков, если судить по их манифестациям (то есть по тем моментам, когда они, собственно, и ис-

2 Устав Союза советских писателей СССР // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет / Под ред. И.К. Луппол, М.М. Розенталь, С.М. Третьякова. М.: Гослитиздат, 1934. С. 716–718.

3 *Truffaut F. et al. Hitchcock. Rev. ed., 1st Touchstone ed. New York: Simon & Schuster, 1985. P. 138.*

4 *Blumenberg H. Being — A MacGuffin: How to Preserve the Desire to Think // Salmagundi. 1991. № 90/91. P. 191–193; Walker M. The Macguffin // Walker M. Hitchcock's Motifs. Amsterdam: Amsterdam University, 2005. P. 296–306; Whitty S. The Alfred Hitchcock Encyclopedia. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2016.*

полняли функции советских деятелей и теоретиков), сомнений в существовании основного метода не имелось. Но хочется все же посмотреть на ситуацию снаружи, а не изнутри. А в таком случае вопросы и сомнения не только сами собой напрашиваются, но и уже давным-давно зафиксированы. А. Терц, публикация известной работы которого «Что такое соцреалистический реализм?» в 1959 году⁵ в буквальном смысле означала выход из советского контекста, начинается ровно с такого же вопрошания:

Что такое социалистический реализм? Что означает это странное, режущее ухо сочетание? Разве бывает реализм социалистическим, капиталистическим, христианским, магометанским? Да и существует ли в природе это иррациональное понятие? Может быть, его нет? Может быть, это всего лишь сон, пригрезившийся испуганному интеллигенту в темную, волшебную ночь сталинской диктатуры? Грубая демагогия Жданова или старческая причуда Горького? Фикция, миф, пропаганда?⁶

Конечно, без термина «социалистический реализм» можно обойтись. Более того, сегодня наблюдается ощутимая тенденция обсуждать советское без акцента на его «советскости» и интерпретировать еще не так давно признаваемые соцреалистическими произведения, забывая о их соцреалистической репутации⁷. Но если не вдаваться в психологию и признать на секунду, что соцреализм действительно миф и фикция, что тогда делать с самим «мифом» о соцреализме? Что делать с этой вполне реальной иллюзией — совокупностью слов, идей, эмоций, — а также с теми людьми и институтами, которые их долгое время продуцировали?

5 Le réalisme socialiste // *Esprit*. Nouvelle série. 1959. Février. № 270 (2). P. 335–367. (Анонимная публикация.)

6 Терц А. Что такое социалистический реализм. Париж: Syntaxis, 1988.

7 Возможно, в качестве самого характерного примера этому может послужить судьба М. Горького. Отказ Горькому в статусе соцреалистического писателя прозвучал уже в самых первых постсоветских работах. В 1991 году М. Агурский в статье с показательным названием «Великий еретик» удивлялся тому, что «ухитрились как-то не заметить явные богостроительские мотивы уже в “Матери” (1906), слишком поспешно объявленной моделью... социалистического реализма» (*Агурский М.С. Великий еретик: (Горький как религиозный мыслитель)* // *Вопросы философии*. 1991. № 8. С. 67). Сегодня такой же точки зрения придерживаются самые авторитетные знатоки жизни и творчества писателя. Так, Л.А. Спиридонова в статье «Творчество Горького и возникновение социалистического реализма» пишет о том, как «в 1932 г. партийные идеологи по воле Сталина объявили М. Горького “основоположником социалистического реализма”» и как «это определение, превратившись в идеологический штамп, сопровождает его до сих пор» (*Спиридонова Л.А. Творчество Горького и возникновение социалистического реализма* // *Studia litterarum*. 2018. Т. 3. № 1. С. 212). Название процитированной статьи напоминает название коллективного труда «Творчество М. Горького и вопросы социалистического реализма» (Отв. ред. Б.В. Михайловский. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958), подготовленном тоже, как и Л.А. Спиридонова, сотрудниками ИМЛИ, но несколько раньше. Мысль о том, что Горький — основоположник социалистического реализма в нем одна из центральных. Но главное — авторы сборника по-своему, находясь в своей системе координат, тоже убедительны. Ситуация двоящейся «истины» или, точнее, столкновения разных парадигм знания, собственно, и заставляет искать иной подход к ее описанию, отказавшись от вопроса «А были ли Горький...?» в том смысле, в каком он обычно ставится.

Соцреализм как симулякр

Мысль о том, что соцреализм сродни симулякру, ничуть не нова. Об этом, очень по-разному, уже писали⁸. Попробуем осмыслить ее в несколько ином, но тоже напрашивающемся контексте. Лишь для наглядности осмелюсь чуть подробнее, чем можно было бы при других обстоятельствах, повторить и процитировать общеизвестное.

Сходство Макгаффина с соцреализмом, заключающаяся в их по крайней мере кажущейся иллюзорности, просто вынуждает вспомнить об идеях Ж. Бодрийяра. Свою последнюю книгу «Симулякры и симуляции» (1981) Бодрийяр начал с размышлений о картографической симуляции, обнаруженной им в одном из рассказов Х.Л. Борхеса. Выводы же, к которым пришел философ, касались отнюдь не только художественной литературы. «Абстракция сегодня, — замечает Бодрийяр, — это не абстракция карты, копии, зеркала или концепта. Симуляция — это уже не симуляция территории, референциального сущего, субстанции. Она — порождение моделей реального без оригинала и реальности: гиперреального»⁹. Расшифровывая понятие «гиперреальность» Бодрийяр продолжает:

Нет больше зеркальности между бытием и его отображением, между реальным и его концептом. Нет больше воображаемой соразмерности: измерением симуляции становится генетическая миниатюризация. Реальное производится на основе миниатюрнейших ячеек матриц и запоминающих устройств, моделей управления и может быть воспроизведено неограниченное количество раз. Оно не обязано более быть рациональным, поскольку оно больше не соизмеряется с некоей, идеальной или негативной, инстанцией. Оно только операционально. Фактически это уже больше и не реальное, поскольку его больше не обволакивает никакое воображаемое¹⁰.

Неурезанная цитата позволяет сфокусироваться как на сходствах между «соцреализмом» и бодрийяровской «гиперреальностью», так и на различиях между ними. Что касается основного сходства — ровно так же, как бодрийяровская гиперреальность лишь операциональна, за «соцреализмом» тоже не стоит никакого воображаемого. Почему это так, нам, собственно, и предстоит еще раз обсудить. Бодрийяр противопоставляет симуляцию репрезентации:

Такова симуляция в своем противопоставлении репрезентации. Репрезентация исходит из принципа эквивалентности реального и некоего «представляющего» это реальное знака (даже если эта эквивалентность утопическая, это фундаментальная аксиома). Симуляция, наоборот, исходит из *утопичности* принципа эквивалентности, из *радикальной негации знака как ценности*, из знака как реверсии, из умерщвления всякой референтности. В то время как репрезентация

8 Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin: Die Gespaltene Kultur in Der Sowjetunion. München: Carl Hanser Verl., 1988; Энштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Изд. Р. Элинина, 2000. С. 57–58; Добренко Е.А. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 48; Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 39 и др.

9 Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. С. 5.

10 Там же. С. 6–7.

пытается абсорбировать симуляцию, интерпретируя ее как ложное, «поврежденное» представление, симуляция охватывает и взламывает всю структуру репрезентации, превращая представление в симулякр самого себя¹¹.

Но соцреализм как понятие тоже не имеет смысла рассматривать в рамках логики репрезентации, как отношение к некоторой лежащей вне его реальности. Таковая ему в качестве существенной не свойственна и в лучшем случае для него побочна, о чем свидетельствуют в том числе и постоянные сомнения в его реальности, и бессилие более или менее четко определить его границы.

Концепция Бодрийяра имеет не только своих сторонников, но и противников, и, как и все прочие, доступна уточнениям. Одно из напрашивающихся в связи с ней сомнений касается того обстоятельства, что симулякр у Бодрийяра предстает атрибутом лишь сравнительно поздней, постмодернистской истории, его власть ограничена хронологически. В то же время, как кажется, трудно найти категорические опровержения того, что логика симулякра работает и в других контекстах. Соцреализм явление, возможно, более раннего типа культуры, чем тот, на котором сосредоточен в своей книге Бодрийяр, и это создает зазор между его концепцией и порождением советской действительности. Но если видеть в симулякре более универсальный механизм, чем полагал философ, его терминология удивительно легко накладывается на соцреалистическое искусство.

Макгаффин в понимании Хичкока, с одной стороны, очень напоминает симулякр Бодрийяра своей неопределенностью. С другой стороны, как понятие Макгаффин обладает еще одним значением. Симулякр прежде всего высвечивает (квази)семиотическую и герменевтическую специфику явления. Макгаффин делает то же самое, но отсылает еще и к сторителлингу, к операциональной стороне наррации. Как «вещь», как «означаемое» Макгаффин, конечно, исчезает из анекдотического повествования Хичкока, тогда как без него как без слова, без понятия, без мотива, без означающего эта история была бы просто невозможна. Говоря по-другому, даже в анекдоте Хичкока Макгаффин предстает фундаментальным элементом нарратива, что не менее существенно, чем его «симулякрность», иллюзорность.

Соцреализм как нарратив

Повествуя о Макгаффине, Хичкок не удовлетворяется только шуткой-аллегорией, но предваряет ее вполне рациональным комментарием. По его мнению, Макгаффин представляет собой «прием» (*device*), «трюк», который используется авторами шпионских историй, когда эти истории

...касаются усилий похитить секретный план из крепости. Кража секретных документов — подлинный Макгаффин. Так что «Макгаффин» — это термин, который мы используем, чтобы объять все подобного рода вещи: похищение планов или документов, или раскрытие секрета, не имеет значения, что это такое. Логика

11 Там же. С. 12. Подробности о процессе становления симулякра, как и вообще детали логики Бодрийяра сейчас второстепенны. С операциональной, прагматической точки зрения для нашего анализа значим прежде всего сам результат, полученный как реакция на определенную эмпирику.

(*logicians*) не правы, пытаясь раскрыть истину Макгаффина, поскольку это неважно. Единственная вещь, которая важна, состоит в том, что планы, документы или секреты должны казаться жизненно важными для персонажей фильма. Для меня как для нарратора они вообще не важны¹².

Из этих рассуждений следует, что для Хичкока, во-первых, опять-таки неважно, существует ли на самом деле предмет повествования. А во-вторых, что Макгаффин — это и функция («прием»), и переменная функции («вещь»). Значение переменной, правда, вопреки тому, что утверждает Хичкок, не отталкиваясь от его же наблюдений, не совсем случайно. Оно выбирается из ряда предметов, которые должно скрывать и которые можно обнаружить, хотя ряд такого рода вещей весьма обширен. Иными словами, абсолютного произвола в подходе Хичкока нет, а в целом его теоретизирование несколько напоминает пропповский подход. Схожим образом, если объединить два аспекта, герменевтический и нарративный, для существования соцреализма неважно, что это такое на самом деле — важно лишь то, что существует некий дискурс о нем или своего рода выстраивающийся вокруг него нарратив.

Соцреалистический нарратив как повествование с Макгаффином держится в первую очередь не за счет содержания термина «социалистический реализм», а за счет его «оболочки», за счет означающего, а не означаемого. Это станет более очевидным, если опять-таки вспомнить, что бесконечные споры вокруг того, что такое соцреализм, не затрагивали (и не затрагивают) его экзистенциальной основы. Напротив, споры были тем самым приемом, «трюком», благодаря которому советское искусство существовало, работало и обретало свою идентичность. Причем если рассматривать все соцреалистические практики, включая «теорию» или «доктрину» соцреализма, как целостный нарратив, то и тогда окажется, что социалистический реализм распадается, как только исчезает связывающий их воедино сюжетный элемент — заглавный термин-Макгаффин.

Конечно, понятие «нарратив» в этом случае необязательно интерпретировать так строго, как делается в структуралистских нарратологиях. Хотя с определенными оговорками к нашей ситуации применимы, думается, и Ф. Штанцель, и Ж. Женетт, и даже, например, когнитивистический взгляд Д. Германа с его акцентом на *qualia*¹³ — с большей очевидностью к ней все же подходит лиотаровский «гранд-нарратив». Последнее, как и гиперреальная природа соцреализма, уже давно не является секретом, так что получается, что о Макгаффине в связи с соцреализмом думали по меньшей мере с 1990-х годов. Теперь же остается только расставить точки над «i». Вот что Ж.-Ф. Лиотар пишет о «гранд-нарративе» и связанном с ним «метадискурсе»:

...Наука <...> обзывает легитимизировать правила собственной игры. В этот момент она вмещает в себя дискурс, легитимирующий ее статус, называя его философией. Когда такой *метадискурс* открыто обращается к *гранд-нарративам*, наподобие диалектики Духа, герменевтики смысла, эмансипации субъекта, мыслящего или деятельного, или распространения изобилия, науку, которая на это ссылается, решаются назвать «современной». Так, например, правило консенсуса между адресантом и адресатом высказывания, имеющего истинностный и ценностный смысл,

12 Truffaut F. et al. Hitchcock. P. 138.

13 Herman D. Basic Elements of Narrative. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2009.

будет считаться приемлемым, если оно входит в перспективу возможного единодушия рациональных умов: таким был нарратив Просвещения, при котором подвижник знания работал на благо этико-политической цели, всеобщего мира. <...>

Если все упростить до предела, недоверие к «метанарративам» можно считать «пост-современностью» (*postmoderne*) (курсив мой. — В.В.)¹⁴.

Как будто бы следуя еще не известному в то время «рецепту» Лиотара, советское искусство для своей легитимизации с определенного момента начинает использовать в качестве «философии» и «метадискурса» единственный тотальный соцреалистический «гранд-нарратив». Момент, когда это произошло, как известно, был зафиксирован центральной советской печатью. 23 мая 1932 года в «Литературной газете» в изложении речи И.М. Гронского на собрании актива литературных кружков Москвы, которое состоялось 20 марта, появилось выражение «социалистический реализм»¹⁵. В процесс создания нового термина был серьезно вовлечен главный политик в СССР И.В. Сталин, но то, что эстетическая инновация во многом оказывается явной производной от политики, не меняет сути дела: в конце концов, эстетика всегда политична, даже если это не сразу заметно, и *vice versa*.

Насколько появление соцреализма было «современно», «модерно», в данном случае не слишком важно. Нет никакой надобности сейчас укладывать его ни в рамки модерна, ни постмодерна, ни какой-либо другой сходной парадигмы, чтобы увидеть раскрываемую логикой Макгаффина суть явления. Достаточно признать его общее структурное сходство с тем, о чем говорили Лиотар и Бодрийяр.

Стоит, правда, отметить, что в сведении воедино «гранд-нарратива» и «симулякра» под именем «Макгаффин», если рассматривать первое и второе в аутентичных, лиотаровской и бодрийаровской, перспективах, скрыто «генетическое» противоречие. Согласно авторам терминов, гранд-нарратив — явление, завершающееся в эпоху модерна, тогда как симулякр — произведение постмодерна. Но, как кажется, само существование таких явлений, как социалистический реализм, позволяет расширить объем обоих понятий так, чтобы они перекрывали друг друга, оказавшись разнокачественными характеристиками одного и того же¹⁶.

Специфика, которой обладает соцреалистический (гранд)нарратив, состоит в том, что в нем наличествует вполне конкретный структурный элемент — симулякр и нарративный «акрогонийос» — термин «соцреалистический реализм».

14 Lyotard J.-Fr. La condition postmoderne. Paris: Éd. de Minuit, 1979. P. 7. Осмеливаюсь привести собственный перевод, поскольку известные мне другие переводы, как кажется, недостаточно отчетливо артикулируют смысл цитаты, актуальный в контексте нашего обсуждения. — В.В.

15 Обеспечим все условия творческой работы литературных кружков (На собрании актива литкружков Москвы) // Литературная газета. 1932. 23 мая. (№ 192). С. 1.

16 Но, конечно, то, что постмодерный мир симулякров отрицает одни гранд-нарративы и при этом продуцирует новые, трудно не заметить и без всякой апелляции к советским реалиям (*Sim S. Postmodernism and Philosophy // The Routledge Companion to Postmodernism / Ed. by S. Sim. New York: Routledge, 2012. P. 12; Durham S. Phantom Communities: The Simulacrum and the Limits of Postmodernism. Stanford: Stanford University Press, 1998. P. 21).*

Соцреализм и другие «измы»

Насколько уникальна ситуация с соцреализмом-Макгаффином? Понимаем ли мы вообще под эстетическими «измами» — «натурализмом», «сентиментализмом», «импрессионизмом», «реализмом» и т.п. — что-либо конкретное? Не являются ли они такого же рода симулякрами и гиперреальностями? В предлагаемой работе ответов на эти вопросы нет, потому что ни один из других эстетических «измов», кроме соцреализма, не является ее предметом. Единственное, что можно позволить себе, оставаясь в рамках допустимого объема и темы, — вспомнить какой-нибудь случай, который показывает, что связи между эстетической деятельностью и ее названием вполне могут быть не столь крепкими. Чтобы далеко не ходить за примерами — судьба «романтизма», который какое-то время конкурировал с «реализмом» в умах советских деятелей искусства, когда речь заходила об «основном методе», в этом отношении достаточно иллюстративна.

В одной из ранних статей о термине «романтизм» Р. Уэллек отмечал, что в современном для нас значении таковой стал использоваться сравнительно поздно, уже после того как само явление себя исчерпало. И тем не менее общность большой группы художников, противопоставлявших себя искусству XVIII века, четко осознавалась ее участниками и современниками. «Не стоит переоценивать значение самого употребления терминов “романтик” и “романтизм”, — пишет Уэллек о факультативности термина «романтизм» для романтиков. — Английские писатели рано осознали, что существует движение, отвергающее критические концепции и поэтическую практику XVIII века, что оно образует единство и имеет свои параллели на континенте, особенно в Германии»¹⁷.

Кажется, более или менее прочная связка эстетических практик и их номинаций — прерогатива времени модерна: в конце XIX и начале XX века выбор самоназвания был определенно значимым жестом. Многие из тех направлений, которые позже накрыли зонтичным термином «авангард» были заинтересованы в «правильном» именовании¹⁸. Соцреализм в этом отношении, пожалуй, похож на них. Как бы там ни было, практики соцреалистического искусства, пока они остаются или, иначе, признаются соцреалистическими, неотрывны от метапрактик, метадискурсов о нем, включая — что для нас особенно важно — акт номинации.

Сложно отрицать наличие структурных особенностей, объединяющих соцреалистическое искусство, но в конце концов сами по себе они не уникальны и при некотором усилии обнаруживаются в других культурно-эстетических хронотопах — в отличие от «доктрины» и термина «социалистический реализм». Согласно логике анекдота, который рассказал Хичкок, нет львов в шотландском нагорье — нет Макгаффина. Но с соцреализмом работает и обратное: нет Макгаффина — нет львов.

17 Wellek R. The Concept of «Romanticism» in Literary History. I. The Term «Romantic» and Its Derivatives // Comparative Literature. 1949. Vol. 1. № 1. P. 17.

18 Phillips S. ...isms: Understanding Modern Art. London: Bloomsbury, 2012. P. 6–7.

Соцреалистическая критика и академический соцреализм

В производстве соцреалистического гранд-нарратива участвовал мощный аппарат критики, включая его особую часть — академическое искусствоведение. Если существовал «академический марксизм», то рядом с ним долгое время процветал и «академический соцреализм».

Литература «академического соцреализма», лишь отчасти учитываемая картотеками библиотек и библиографическими указателями, по-настоящему объемна. Одних только монографий, сборников статей, диссертаций и схожих источников, в которых выражение «социалистический реализм» вынесено в название, за советский период, по моим подсчетам, появилось около 410¹⁹. Ясно, что это лишь малая часть из того, что о нем было в действительности написано.

Библиографические справочники о соцреализме в СССР выходили нечасто, но даже те, которые имеются, показательны. Благодаря им у нас есть возможность быстро познакомиться не только с количествами, но и увидеть, как менялась структура этой гуманитарной отрасли с точки зрения ее причастности к академическим и университетским институциям.

В 1934 году к Первому Всесоюзному съезду советских писателей издательство Академии наук СССР подготовило брошюру «Социалистический реализм: Библиографический указатель», которую редактировал Н.К. Пиксанов²⁰. Она вобрала в себя свыше 400 наименований публикаций, вышедших за два года с момента обнародования термина (если не считать десятка текстов классиков марксизма). Сочинений строго академического типа в нем немного — прежде всего публикации писем К. Маркса и Ф. Энгельса. В основном указатель содержал сведения о статьях из центральных газет, литературно-публицистических журналов и сборников по результатам дискуссий. Пафос их авторов главным образом носил практический характер и, если говорить совсем приблизительно и кратко, касался того, чтобы просто уразуметь, что теперь требуется от деятелей искусства-практиков и чего от них должны требовать критики и теоретики.

Спустя сорок лет в 1974 году появился похожий справочник — «Социалистический реализм в литературе», охватывавший труды советских интеллектуалов о соцреализме на русском языке за пять лет, с 1967 по 1972 год, то есть, по замечанию его составителей, «за период, прошедший после Всесоюзной конференции “Актуальные проблемы социалистического реализма” (ноябрь

19 Точный результат поиска по электронной картотеке Российской национальной библиотеки равен 409 единицам за период с 1930 до 1990 годы со следующими условиями: значение поля «Тип материала» равно «Все документы», значение поля «Основное заглавие» равно «социалистический реализм» или «социалистическому реализму» или «социалистического реализма» или «социалистическом реализме» при точном совпадении поисковых фраз (то есть фраза для поиска обрамляется простыми кавычками " "); (URL: https://primo.nl.ru/primo_library/libweb/action/search.do; 07.06.2025).

20 Социалистический реализм: Библиографический указатель (К Первому Всесоюзному съезду советских писателей) / Сост. С.Г. Арешьян, Э.П. Гомберг и Г.И. Островская; ред. Н.К. Пиксанова. Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1934.

1966 г.), которая в значительной мере подвела итоги ранее сделанному и наметила пути дальнейшей разработки основных вопросов социалистического реализма»²¹.

Этот указатель включал в себя 304 наименования, и в нем «академический соцреализм» был представлен полновесно. Если подходить с формальным критерием — в нем даже учитывались уже появившиеся к тому времени диссертации. Но и тогда, когда статьи об «основном методе» выходили в периодике для более широкой аудитории, их авторами зачастую оказывались университетские и академические специалисты, чей бэкграунд явно влиял на характер публикаций. Практический пафос в этих работах, разумеется, тоже присутствовал — растолковывать, что такое социалистический реализм и защищать его от разлагающих влияний западного модернизма и атак враждебной «буржуазной» критики приходилось, как и прежде. Поток «теории» такого рода не останавливался вплоть до момента ликвидации политической и институциональной базы советского искусства. Причем объем произведенной за все время доктринальной соцреалистической продукции в какой-то, пусть даже очень небольшой, степени сопоставим с количеством художественных произведений; по крайней мере, различим на этом фоне.

Как в самом начале эры соцреализма, так и в период его заката соцреалистическая «доктринальная литература» в форме художественной и «академической» критики не только дополняла, но временами замещала собой производство художественных произведений.

В начале 1930-х годов социалистического реализма, если не считать того, что включалось в него *post factum*, как совокупности художественных произведений еще, собственно, и нет: он не написан, не снят в кино, не поставлен на сцене, не изваян в глине... Однако соцреалистический гранд-нарратив как доктрина и метадискурс уже успел материализоваться в сотнях текстов — в том числе и в итожащем этот процесс библиографическом указателе под редакцией Пиксанова²². Ситуация в поздний советский период складывается зеркальная. В 1970-е годы, когда упадок соцреалистического искусства уже очевиден, когда авторы начинают чураться генеральной линии и, главное, когда им это начинает удаваться²³, недостаток соцреализма с лихвой восполняется

21 Социалистический реализм в литературе: Указатель работ советских авторов на русском языке за 1967–1972 гг. / Сост. А.С. Блайзер и др. АН СССР. Ин-т науч. информации по обществ. наукам. М.: б. и., 1974. С. 3.

22 В справочнике под редакцией Н.К. Пиксанова упоминается чуть более 60 литературных произведений, обсуждавшихся в период с 1932 по 1934 год в связи с их соответствием соцреалистическому канону. Из них позже репутация соцреалистического прочно закрепилась только за «Поднятой целиной» М.А. Шолохова (о ней в справочнике насчитывается 5 упоминаний). Кроме романа будущего нобелевского лауреата, судя по указателю, активная полемика на ту же тему велась вокруг «Бруков» Ф.И. Панферова (4 упоминания), «Скутаревского» Л.М. Леонова (4 упоминания), «Капитального ремонта» Л.С. Соболева (4 упоминания), «Матросов из Катарро» Ф. Вольфа (4 упоминания).

23 О противостоянии, если так можно выразиться, «практического» и «теоретического» соцреализмов в поздний период емко пишет, например, А.А. Ревякина, анализируя зазор между интенциями Ч. Айтматова в «И дольше века длится день» и его критическими рецепциями (Ревякина А.А. К истории понятия «социалистический реализм» // Наука о литературе в XX веке: История, методология, литературный процесс / Отв. ред. и сост. А.А. Ревякина. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 293–294).

той же самой журнально-критической продукцией, а в еще большей степени — «академическим соцреализмом».

С одной стороны, притом что доктринальная продукция обычно лишь дополняла произведения искусства, управляя их восприятием, состояния, когда соцреалистическая критика (включая академическую) действовала как их субститут искусства, можно рассматривать в качестве наиболее радикальной формы реализации единства соцреалистического гранд-нарратива.

С другой стороны, сегодняшние попытки отказать советскому искусству в его прежней соцреалистической специфике только еще раз подтверждают факт, что наименование и выстраивающийся вокруг него советский метадискурс неотрывны от существующих с ними в одном идеологическом контексте артефактов, что советское искусство без соцреалистического метадискурса не является и не могло являться соцреалистическим. Причем — хочется подчеркнуть еще раз — соцреалистический метадискурс не обозначал с необходимостью никаких конкретных артефактов советского искусства: иначе бы он изменил присущей ему природе симулякра и гиперреальности. Артефакты менялись как переменные величины. Их включение или исключение из «соцреалистического множества» обуславливалось реконфигурацией «рецептивного горизонта»: изменением «коллективного вкуса» и принципов его регламентации. Стоит полагать, что соцреализм в данном отношении не уникален. Просто его случай еще раз убеждает в том, что «онтология» искусства неотрывна от его рецепции. Если использовать более привычную терминологию, «соцреалистический реализм» — не более чем перформатив, определенное время надежно выполнявший свою магическую функцию²⁴.

Вместе с тем очевидно и то, что соцреалистический реализм — дело, в котором участвовали как теоретики (безразлично, «художественные критики» или представители академии), так и практики, активно или пассивно. И те, и другие принадлежали одной и той же «касте», к тому же сообществу. И то, что соцреализм представлял собой дискурсивное и гиперреальное явление, не означает его разрыва с действительностью: симулякр неотделим от жизни, он и есть сама жизнь. Логика анекдота, который рассказал Хичкок по поводу сторителлинга, в случае соцреализма распространяема за пределы чистой поэтики и эстетики. Соцреализм как Макгаффин (симулякр и нарратив) — вполне ин-

24 Некоторые виды искусства — например, архитектура — имеют репутацию особо резистентных к соцреализму. В доказательство приводятся высказывания самих советских архитекторов. А.В. Щусев, согласно воспоминаниям, говорил: «Я готов отдать свое месячное жалованье тому, кто мне объяснит, что такое соцреализм в архитектуре». (Цит. по: *Хмельницкий Д.С.* Что такое «социалистический реализм» в архитектуре? // *Sztuka Europy Wschodniej — Искусство Восточной Европы — Art of the East Europe*. Т. II. Warszawa; Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, 2014. S. 255). На этом основании делается вполне справедливый вывод о том, что «бессмысленность термина “соцреализм в архитектуре” была очевидна в архитектурной среде того времени» (Там же). Известно и то, что и Л.М. Каганович, курировавший в 1934 году советскую архитектуру, тоже не мог объяснить и не понимал, чем должен быть социалистический реализм в этой области искусства (*Hudson H.D.* *Blueprints and Blood: The Stalinization of Soviet Architecture. 1917–1937*. Princeton: Princeton University Press, 1994. P. 170). Но стоит только принять во внимание логику Макгаффина и такого рода свидетельства перестают отрицать существование соцреализма. Напротив, они превращаются в доказательства его реальности — реальности симулякра и гиперреальности.

ституциональное понятие. Советским деятелям искусства «социалистический реализм» нужен был до зарезу, чтобы оставаться советскими деятелями искусства, получая за это вполне конкретные социальные гарантии и бонусы. Не имеет значения, понимали ли они, что это такое, и недоумевали ли они по этому поводу после творчески проведенного дня за рюмкой водки.

Метадискурс и мастер-плот

И все же, несмотря на заманчивость попыток объединить практики и доктрины в одно целое, вопрос о структуре соцреализма может показаться в рамках предложенной перспективы неразрешенным и даже просто отброшенным. В конце концов, история создания первичной программы и ревизии социалистического реализма представляет собой в подавляющем большинстве бесконечный набор попыток обозначить специфику соцреализма не только с точки зрения идеологии, но и с точки зрения поэтики. Помыслить предмет по-другому, отталкиваясь от, казалось бы, внешнего ей метадискурса, в такой ситуации может быть действительно трудно.

Наверное, самая авторитетная из попыток выявить соцреалистическую структуру была предпринята К. Кларк в 1981 году в монографии «Советский роман. История как ритуал»²⁵ с выходом постструктуралистских «Состояния постмодерна» Лиотара в 1979-м и «Симулякров и симуляции» Бодрийара в 1981 году.

Поскольку речь идет о структурности, неважно, что концепция Кларк появилась вне советских институций. Разница между взглядом изнутри и взглядом снаружи, разумеется, существует: в отличие от представителей аутентичного «академического соцреализма», «академические метасоцреалисты», находящиеся вне советской системы, были попросту значительно свободней. Но общая интенция двух далеко не равных по численности «формалистических» настроенных групп интеллектуалов очевидна.

Как известно, Кларк завершает свою книгу двумя приложениями, в одном из которых конструируется «мастер-плот, каким он явлен в производственном романе и других базовых типах романа сталинского периода»²⁶, а в другом — «шорт-лист романов-моделей, составленный на основе речей на писательских съездах», начиная со второго (1954) и заканчивая шестым (1978)²⁷.

Ориентируясь на В.Я. Проппа и одновременно сопротивляясь ему, Кларк выделяет шесть стадий производственного романа: пролог или «сепарация», постановка задачи, развитие, климакс (момент, когда выполнение задачи оказывается под угрозой), инкорпорация (инициация), финал (или празднование инкорпорации). Среди выделенных ею образцовых советских романов фигурируют такие, как «Мать» (1906/7) М. Горького, «Цемент» (1925) Ф.В. Гладкова, «Как закалялась сталь» (1934) Н.А. Островского, «Молодая гвардия» (1946, 1951) А.А. Фадеева, «Далеко от Москвы» (1948) В.Н. Ажаева, «Битва в пути» Г.Е. Николаевой (1957); самый поздний из упоминаемых Кларк текстов — повесть «Знакомьтесь, Балухев!» (1960) В.М. Кожевникова. При этом в самом начале книги Кларк пишет, задаваясь все тем же вопросом:

25 Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

26 Ibid. P. 255–260.

27 Ibid. P. 262–263.

Что такое «социалистический реализм»? Прежде всего, это не единственная доктрина. Сейчас мы осознаем, что то старое чудовище, «монолитный коммунизм», не существует. Вместо этого существует множество разных «коммунизмов». Во многом таким же образом существует множество разных социалистических реализмов. Разные страны, разные политические партии и критики с разными *partis pris* выводили ему разные определения.

Даже когда «социалистический реализм» ограничивается значением «официально спонсируемой советской литературы», вскоре становится ясно, что среди его разнообразных канонических определений нет ни одного бесспорного или во всех отношениях полного. Некоторые официальные заявления, касающиеся теории «социалистического реализма», важны (например, что литература должна быть «оптимистичной», что она должна быть доступна массам, что она должна быть «партийна»), но они слишком общи, чтобы дать представление о такой специфической практике.

Не в теоретических сочинениях, а в практических примерах следует искать ответ на вопрос, что такое социалистический реализм²⁸.

Несложно заметить, во-первых, что в своих размышлениях Кларк невольно подсвечивает свойственную теоретическим концептам соцреализма природу симулякра: они «слишком общи». Однако, во-вторых, Кларк не признает единства соцреалистического гранд-нарратива — неразделимости практик соцреалистического искусства и соцреалистического метадискурса. В позитивистском духе Кларк апеллирует к эмпирике как таковой. Конечно, такая позиция и возможна, и в значительной степени продуктивна. Вместе с тем эмпирическая доминанта в конечном счете не позволяет Кларку эксплицитно и однозначно говорить в своей книге именно о соцреализме. Автору приходится найти для своей книги название, в котором используются разные термины — «советская литература», «роман», «история», «ритуал», — но «соцреализму» в нем не находится места. Последнее не казалось бы странным, если бы в самом начале введения к книге не прозвучал все тот же вопрос: что такое социалистический реализм?

Опыт Кларк по построению поэтики соцреализма, таким образом, тоже подсказывает, что разговор об этом явлении стоит попытаться перевести в русло, где практика и теория предстают единым (но не без невозможности их различать) потоком.

Система Макгаффинов: от рассвета до распада

Доктрина социалистического реализма, конечно, пользовалась не одним, а целым рядом концептов, которые формировали ее каркас. Они были включены в обиход уже в самом начале новаторской деятельности советских теоретиков искусства. «Народность», «партийность», «положительный герой», «социализм», «коммунизм», «жизнь в ее революционном развитии», «историческая конкретность», «искренность», «правдивость», «правда»... — все это такие же Макгаффины, как и соцреализм. Или «субмакгаффины», если признавать главенство термина «социалистический реализм» над всеми остальными. По-

28 Ibid. P. 3.

явление системы Макгаффинов в 1930-е годы соотносится со стадией становления феномена, а разрушение на закате советской эры — с периодом делегитимации «основного метода».

Нам довольно точно известно, когда началась публичная история «социалистического реализма». С ее финальной границей такой ясности нет. Закат растянулся на десятилетия, специфика которых предстает темой отдельного разностороннего разговора. Но в заключение все же хочется задержаться на одном из пороговых моментов, знаменующих переход от вялотекущей к активной фазе этого процесса.

Упомянутому выше сочинению Бодрийяр предпосылает знаменательный эпиграф:

Симулякр — это вовсе не то, что скрывает собой истину, — это истина, скрывающая, что ее нет. Симулякр есть истина²⁹.

Размышляя о гиперреальности и симулякре, Бодрийяр, как мы видим, выводит из сферы репрезентации само понятие истины. Для соцреалистической доктрины клоном такой не имеющей отношения к репрезентации «истины» является термин «правда». Среди соцреалистических Макгаффинов оно, пожалуй, занимает вторую по значимости позицию после самого «социалистического реализма».

В майской речи 1932 года, опубликованной в «Литературной газете», перед тем как заговорить о социалистическом реализме, Гронский сообщает: «Основное требование, которое мы предъявляем к писателям, — пишите правду, правдиво отображайте нашу действительность...»³⁰ В следующем номере «Литературной газеты» в редакционной статье «За работу!» тезис повторится: «Правдивость в изображении революции — вот требование, которое мы вправе предъявить всем без исключения советским писателям. <...> Массы требуют от художника искренности, правдивости революционного, социалистического реализма...»³¹ В 1933 году В.М. Киришон даже опубликует статью «Пишите правду»³². «Правда», таким образом, пошла гулять по свету рука об руку с соцреализмом и пребывала в крепком союзе с ним долго, но не вечно.

В июне 1986 года в Москве проходил «перестроечный» Восьмой съезд писателей СССР. Первое заседание на нем открывал первый секретарь правления Союза писателей СССР Г.М. Марков. Он же прочитал отчетный доклад, в котором, в частности, напомнил писателям о необходимости, «откликаясь на программные требования партии», «настойчиво и целеустремленно выявлять творческие резервы метода социалистического реализма»³³. В центральных выступлениях главный соцреалистический Макгаффин, таким образом, по-прежнему сохранил свое место, хотя некоторые писатели уже предпочитали говорить просто о «старом, добром, испытанном реализме»³⁴.

29 Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. С. 5.

30 Обеспечим все условия творческой работы литературных кружков... С. 1.

31 За работу! // Литературная газета. 1932. 29 мая. № 193. С. 1.

32 Киришон В. Пишите правду // Театр и Драматургия. 1933. № 1. С. 25–28.

33 Марков Г.М. [Речь на Восьмом съезде писателей СССР] // Восьмой съезд писателей СССР. 24 июня – 28 июня 1986 года: Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1988. С. 5.

34 Залыгин С.П. [Речь на Восьмом съезде писателей СССР] // Там же. С. 32.

Слово «правда» настойчиво повторялось в дебатах. В отчетном докладе звучало:

Главная линия, которой надо следовать, определяется одним: видеть основное в жизни и изображать это основное ярко, *правдиво* и мужественно. Да, мужественно³⁵ (курсив мой. — В.В.).

Кто-то связывал «правду» и «партийность»:

Критикуя и самокритикуясь, мы должны помнить уроки правды, преподанные партией³⁶.

Кто-то требовал не частной, индивидуальной правды, а глобальных обобщений:

Но художественная правда в том понимании, которое мы унаследовали от гигантов русского реализма, от основателей социалистического реализма, — это *правда* больших исторических обобщений, возвышающаяся над преходящими бытовыми обстоятельствами. Эта правда всегда исторична и социальна³⁷ (курсив мой. — В.В.).

Это лишь малая толика случаев эксплуатации «правды», предшествовавших, а впрочем, и следовавших за высказыванием несколько иного рода. На третий день съезда слово было предоставлено драматургу В.С. Розову, который, искренне поделившись с коллегами по цеху тем, что его «мучают организационные вопросы», тоже обратился к ней:

Это — первое, организационное. Теперь второе, вот сейчас все говорят и пишут: «Правду, правду, правду! Ничего, кроме правды!» А мне, знаете, так и хочется соврать.

Так 26 июня 1986 года в первой половине дня, если верить стенограмме, драматург Розов во всеуслышание отменил один из важнейших соцреалистических субмакгаффинов³⁸.

Библиография / References

Агурский М.С. Великий еретик: (Горький как религиозный мыслитель) // Вопросы философии. 1991. № 8. С. 54–74.

(Agurskii M.S. Velikii eretik: (Gor'kii kak religioznyi myslitel') // Voprosy filosofii. 1991. № 8. P. 54–74.)

35 Марков Г.М. [Речь на Восьмом съезде писателей СССР] // Там же. С. 8.

36 Олейник Б.И. [Речь на Восьмом съезде писателей СССР] // Там же. С. 27.

37 Чаковский А.Б. [Речь на Восьмом съезде писателей СССР] // Там же. С. 29.

38 Розов В.С. [Речь на Восьмом съезде писателей СССР] // Там же. С. 346. Истины ради следует процитировать и вторую часть высказывания драматурга, возвращающую «правду» в ряд релевантных терминов: «А когда говорят: “Правду не говорите, не надо правды. Надо лгать, лгать, лгать”, — меня так и тянет сказать правду» (Там же). И все же символический жест не отменишь: системе Макгаффинов был нанесен серьезный удар.

- Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015.
(Baudrillard J. Simulacres et simulation. Moscow, 2015. — In Russ.)
- Добренко Е.А. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
(Dobrenko E.A. Politekonomiia sotsrealizma. Moscow, 2007.)
- Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
(Lipovetsky M. Paralogii: Transformatsii (post)-modernistskogo diskursa v russkoi kul'ture 1920–2000-kh godov. Moscow, 2008.)
- Ревякина А.А. К истории понятия «социалистический реализм» // Наука о литературе в XX веке: История, методология, литературный процесс / Отв. ред. и сост. А.А. Ревякина. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 285–300.
(Reviakina A.A. K istorii poniatii «sotsialisticheskii realizm» // Nauka o literature v XX veke: Istoriia, metodologiya, literaturnyi protsess / Ed. by A.A. Reviakina. Moscow, 2001. P. 285–300.)
- Спирidonova Л.А. Творчество Горького и возникновение социалистического реализма // Studia litterarum. 2018. Т. 3. № 1. С. 212–233.
(Spiridonova L.A. Tvorchestvo Gor'kogo i vzniknovenie sotsialisticheskogo realizma // Studia litterarum. 2018. T. 3. № 1. P. 212–233.)
- Терц А. Что такое социалистический реализм. Париж: Syntaxis, 1988.
(Tertz A. Chto takoe sotsialisticheskii realizm. Paris, 1988.)
- Хмельницкий Д.С. Что такое «социалистический реализм» в архитектуре? // Sztuka Europy Wschodniej — Искусство Восточной Европы — Art of the East Europe. Т. II. Warszawa; Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, 2014. S. 255–265.
(Khmel'nitskij D.S. Chto takoe «socialisticheskij realizm v arkhitekture?» // Art of the East Europe. T. II. Warszawa; Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, 2014. S. 255–265.)
- Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Изд. Р. Элинина, 2000.
(Epstein M. Postmodern v Rossii. Literatura i teoriia. Moscow, 2000.)
- Blumenberg H. Being — A MacGuffin: How to Preserve the Desire to Think // Salmagundi. 1991. № 90/91. P. 191–193.
- Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Durham S. Phantom Communities: The Simulacrum and the Limits of Postmodernism. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Groys B. Gesamtkunstwerk Stalin: Die Gespaltene Kultur in Der Sowjetunion. München: Carl Hanser Verl., 1988.
- Herman D. Basic Elements of Narrative. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
- Hudson H.D. Blueprints and Blood: The Stalinization of Soviet Architecture. 1917–1937. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Lyotard J.-Fr. La condition postmoderne. Paris: Éd. de Minuit, 1979.
- Phillips S. ...isms: Understanding Modern Art. London: Bloomsbury, 2012.
- Sim S. Postmodernism and Philosophy // The Routledge Companion to Postmodernism / Ed. by S. Sim. New York: Routledge, 2012. P. 3–14.
- [Tertz A.] Le réalisme socialiste // Esprit. Nouvelle série. 1959. № 270. P. 335–367. (anonymously.)
- Truffaut F. et al. Hitchcock. Rev. ed., 1st Touchstone ed. New York: Simon & Schuster, 1985.
- Walker M. The Macguffin // Walker M. Hitchcock's Motifs. Amsterdam: Amsterdam University, 2005. P. 296–306.
- Wellek R. The Concept of «Romanticism» in Literary History. I. The Term «Romantic» and Its Derivatives // Comparative Literature. 1949. Vol. 1. № 1. P. 1–23.
- Whitty S. The Alfred Hitchcock Encyclopedia. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2016.

Евгений Добренко

Соцреализм:

ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ В РАЗВИТОМ СОЦИАЛИЗМЕ

Evgeny Dobrenko

Socialist Realism: Life and Death in Developed Socialism

Евгений Добренко

Университет Венеции Ca' Foscari, профессор;
PhD
evgeny.dobrenko@unive.it.

Evgeny Dobrenko

PhD; Professor, Ca' Foscari University of Venice
evgeny.dobrenko@unive.it.

Ключевые слова: социалистический реализм, развитый социализм, советская теория искусства в хрущевско-брежневскую эпоху

Keywords: Socialist realism, developed socialism, soviet theory of art under Nikita Khrushchev and Leonid Brezhnev

УДК: 82.091

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_134

UDC: 82.091

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_134

В статье рассматривается процесс реформирования и упадка соцреализма в позднесоветский период, когда теория соцреализма постепенно либерализовалась, что стало следствием его доктринальной дисфункции, наступившей в постсталинский период. В условиях ослабления институций в русле общего смягчения давления и контроля в эпоху хрущевско-брежневской нормализации, в условиях непрерывного расширения тематического, концептуального и инструментального диапазона литературного процесса после смерти Сталина смягчение доктринальной ригидности эстетического режима сталинизма было результатом осторожных действий, направленных на то, чтобы каким-то образом синхронизировать институции, практику и доктрину. Результатом этих действий стала дезактивация соцреализма как операционной категории репрессивной эстетики, его историзация и полное отчуждение от текущего литературного процесса. Поскольку первичными в соцреализме являются институции, а не теория, которая служит лишь их камуфлированию, с их коллапсом наступил коллапс и соцреализма.

This article examines the process of reform and decline of Socialist Realism in the late Soviet period, when Socialist Realist theory was gradually liberalized as a consequence of its doctrinal dysfunction in the post-Stalinist period. With the weakening of institutions in line with the general relaxation of pressure and control during the era of Khrushchev-Brezhnev normalization, and with the continuous expansion of the thematic, conceptual, and instrumental range of the literary process after Stalin's death, the softening of the doctrinal rigidity of the aesthetic regime of Stalinism was the result of cautious actions aimed at somehow synchronizing institutions, practice, and doctrine. The result of these actions was the deactivation of Socialist Realism as an operational category of repressive aesthetics, its historicization, and its complete alienation from the current literary process. Since what is primary in Socialist Realism are institutions and not theory, which serves only to camouflage them, with their collapse came the collapse of Social Realism itself.

Соцреализм умирал дольше, чем жил. Его упадок длился много дольше, чем его расцвет. Тем более поразительно, что о расцвете соцреализма написаны десятки книг, а о большей части его истории — увядании и смерти — несколько обзорных статей, где главным образом описываются теоретические споры вне связи с их реальными причинами и без понимания их действительных функций¹. Ниже речь пойдет о доктринальной дисфункции соцреализма в позднесоветскую эпоху.

1 *Peters J.-U.* Realisme sans rivages? Zur Diskussion über den sozialistischen Realismus in der Sowjetunion seit 1956 // *Zeitschrift für Slavische Philologie*. 1974. Bd. 37. № 2. P. 291–

Поскольку советская культура формировалась в специфических условиях и выполняла особые политические функции, в ней были выработаны уникальные операционные механизмы и методы партийно-государственного контроля и управления культурным производством. И хотя в ней постоянно утверждался приоритет доктринальной чистоты, эти институциональные основания были первичны, а доктринальные — вторичны.

Кризис соцреализма начался не в СССР и не на Западе, а в странах Восточного блока. Он воспринимался как кризис доктрины, но в действительности это был прежде всего институциональный кризис, повлекший за собой доктринальные изменения (в ходе «дискуссий о соцреализме» в странах Восточной Европы писатели требовали свободы творчества, отмены цензуры, отказа от репрессивных практик, а не пересмотра каких-то дефиниций). В соцреализме можно видеть инструмент легитимации власти или составляющую дискурса власти. Можно — сумму приемов или «метод» письма. Можно — эпизод критических и теоретических баталий, в которых слова не значат ничего, поскольку лишены референта и меняют свое значение в соответствии с актуальной политической повесткой. В нем можно видеть манипулятивный термин, ничего не говорящий о политических и эстетических интенциях, или некую туманность, которая закрывает возможность обсуждения, или просто теоретическую эквилибристику, не имеющую никакого субстантивного наполнения.

Проблема здесь вызвана вводящим в заблуждение термином «реализм», имеющим отношение к дискурсу об искусстве и являющимся атрибутом эстетической теории. Однако эта теория не более чем камуфляж, обеспечивавший бесперебойное функционирование институций советского искусства. Соцреализм — это не столько «художественный метод», направление, стиль, за которые он себя выдавал, не столько эстетическая доктрина (с ее партийностью, идейностью, классовостью, народностью), которой он якобы являлся, и даже не корпус канонических текстов, сколько политически функциональная и социально адаптированная система производства, распространения и потребления эстетической продукции. Бесконечные дискуссии о соцреализме, бурным половодьем затопившие поле советской эстетики с 1932 по 1990 годы, растекшиеся мелкими ручейками дискуссий по частным «актуальным проблемам», призваны были скрыть главное: подобно тому, как сталинизм не был теорией (марксизмом-ленинизмом, который он изобрел для самолегитимации), но прежде всего системой государственного насилия, соцреализм также не был теорией, но — институцией. Теории и дискуссии нужны были здесь постольку, поскольку они создавали дискурсивный туман, обеспечивающий бесперебойную и эффективную работу институций контроля, нормализации и насилия. Чем радикальнее становились институциональные изменения, тем большим дискурсивным шумом они сопровождались. Изменения эти были внутрисистемными и направленными на перенастройку системы в целях ее адаптации, управляемости и сохранения.

Что же происходило с институцией? В ее функционировании, как утверждает Карл Ловенштейн, произошел важный сдвиг: позднесталинский ритуал

324; *Лахусен Т.* Соцреализм в поисках своих берегов: несколько исторических замечаний относительно «исторически открытой эстетической системы правдивого изображения жизни» // *Соцреалистический канон* / под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 523–538.

дискуссии заменил обычное о(б)суждение. В ходе читательских конференций и писательских выступлений начал устанавливаться вышедший из-под контроля ритуал дискуссии, хотя и далекой от свободного обмена мнениями, но куда менее зарегулированной и предсказуемой, чем традиционные о(б)суждения. Разумеется, последние тоже сохранились (достаточно вспомнить широкие кампании эпохи оттепели с осуждением разного рода литературных девиаций), но не они определяли теперь литературную жизнь, а куда более свободный обмен мнениями:

К лету 1954 года писатели начали требовать Союза, основанного на дискуссии, а не на обсуждении. Принятие решений должно было исходить не от бюрократов Центрального Комитета, а от самих писателей. Писатели и читатели утверждали, что партия находится на грани потери исключительного права принимать решения. Казалось, что создается новый прецедент. Партия, признав свои ошибки, открыла ящик Пандоры. Публичные собрания стали местами для интенсивных разногласий по поводу советской литературы и идеологии. *Дискуссия* стала доминирующей парадигмой и бросила вызов притязаниям партии на эксклюзивное знание мнения народа. Писатели и читатели выражали свои взгляды как никогда раньше. Вместо того, чтобы быть тщательно контролируемым *обсуждением*, как было в сталинскую эпоху, собрания превратились в арены для утверждения, что дискуссия должна быть средством общественного прогресса².

Все это относится к советской ситуации, но в куда большей мере это было характерно для «стран народной демократии», где относительная свобода суждений существовала не сорок, как в СССР, а всего пятнадцать лет назад и где интеллигенция была куда более склонной к критике режима, чем пережившая 1930-е годы советская культурная элита.

Дискуссии о соцреализме, разгоревшиеся в печати соцстран (а именно там открылся первый фронт борьбы со сталинским соцреализмом), свидетельствовали о том, что из сферы эстетики соцреализм полностью переместился в сферу политики. По мере того, как он переставал быть операционной (критической) категорией и становился категорией исторической, он терял институциональный вес. В результате его доктринальная сторона гипертрофировалась. Оторванный от живого литературного процесса и утративший свои репрессивно-институциональные возможности, соцреализм превращался в предмет бесконечных теоретических дебатов, споров с советологами, «ревизионистами», модернистами, диссидентами и другими оппонентами советского режима.

Эта сфера курировалась ЦК КПСС и контролировалась советскими спецорганами, где разного рода пропагандистские акции рассматривались как «активные мероприятия», а разного рода левые литераторы, высказывавшиеся позитивно о советской литературе, использовались как агенты влияния. В ЦК КПСС с середины 1960-х годов вплоть до перестройки фактическим куратором советской литературы (с 1966 по 1972 год — заведующий сектором художественной литературы, а с 1973 по 1986 год — заместитель заведующего Отделом культуры ЦК КПСС) был Альберт Беляев, профессиональный контрпропагандист, автор вышедшей четырьмя изданиями книги «Идеологическая борьба и литература. Критический анализ американской советологии». Все это пред-

2 Loewenstein L. Ideology and Ritual: How Stalinist Rituals Shaped the Thaw in the USSR, 1953-4 // Totalitarian Movements and Political Religions. 2007. Bd. 8. № 1. P. 114.

определило специфический модус функционирования соцреализма: писать о нем мог далеко не всякий. Критики, занимавшиеся текущим литературным процессом, о нем не писали, теоретики литературы тоже, историки литературы этой темы также избегали. О соцреализме писала ограниченная группа партийных функционеров от литературоведения и литературоведов разной степени одиозности, таких как Яков Эльсберг и Владимир Ермилов, Александр Дымшиц и Владимир Щербина, Виталий Озеров и Александр Овчаренко, Алексей Метченко и Петр Выходцев, Сергей Петров и Юрий Андреев. Эти люди «спорили» друг с другом и занимались риторическими упражнениями, симулируя дискуссии с советологами, поскольку более дискутировать было не с кем: в СССР на эту тему, кроме них, никто о соцреализме не писал, а те, кто о нем упоминал, воспроизводил набор ритуальных «методологических» конвенций и идеологических штампов. Политика нормализации, которая определяла собой послесталинскую эпоху вплоть до перестройки и коллапса советского строя, предполагала внутрисистемную поляризацию. В хаосе дискуссий конца 1950–1960-х начало оформляться два лагеря — реформистский и ортодоксальный.

Целая школа сталинистов-ортодоксов, занимавшихся теорией соцреализма, группировалась в Академии общественных наук (АОН) при ЦК КПСС и МГУ. Сергей Петров, Василий Иванов, Василий Новиков, Алексей Метченко и другие специалисты по ранней советской литературе, сделавшие номенклатурную партийно-академическую карьеру еще в сталинское время, сохранили свои взгляды на соцреализм как в хрущевскую, так и в брежневскую эпоху. Однако поскольку попытки приложить их к текущему литературному процессу оставались безуспешными в силу того, что послесталинская литература перестала соответствовать соцреалистическим предписаниям извода 1930–1940-х годов, их основные усилия были направлены на историю советской литературы и на теорию³. Нельзя сказать, что представители этой группы совсем отказывались признавать необходимость реформирования соцреализма. Просто их видение проблемы не выходило за пределы рамочной оппозиции «лакировка»/«очернение».

Эта группа теоретиков принимала в штыки любые шаги по либерализации доктрины и институциональному ослаблению соцреализма. Так, Петров утверждал, что попытки «подменить понятие “социалистический реализм” понятием “социалистическая литература” и решить вопрос о ее художественном методе в духе буржуазной концепции плюрализма, то есть повернуть литературное развитие социалистического общества вспять, возвратит к тем временам, когда в советской литературе существовал плюрализм, преодоленный переходом писателей, искренне преданных революции, но стоявших на не-реалистических эстетических позициях, на позиции реализма», недопустимы. Это, утверждал он, особенно опасно «для развития литературы некоторых социалистических стран», ведь «при такой подмене реализм как творческий

3 *Иванов В.И.* О сущности социалистического реализма. М.: Художественная литература, 1963; *Иванов В.И.* Идеино-эстетические принципы советской литературы (формирование и сущность). М.: Художественная литература 1971; *Новиков В.В.* Художественная правда и диалектика творчества. М.: Советский писатель, 1971; *Метченко А.И.* Кровное, завоеванное: из истории советской литературы. М.: Советский писатель. 1971; *Петров С.М.* Социалистический реализм: История. Теория. Современность. М.: Советский писатель. 1984.

метод уравнивается с другими, и, конечно, прежде всего с модернистскими течениями, а перед последними открываются перспективы развития в литературе социалистического мира»⁴. Во всем этом усматривались «не лишённые коварного подтекста требования»⁵, которые вели к подрыву монополии, к ослаблению институционального статуса соцреализма. Связь доктринального и институционального аспектов прослеживается здесь достаточно отчетливо.

Уже в 1984 году Петров продолжал утверждать, что «Маяковский стал великим поэтом революции не благодаря футуризму, ЛЕФу, а преодолев отрицательное влияние на него этих течений. Художественные достижения таких писателей, входивших в группу “Серапионовы братья”, как К. Федин, Вс. Иванов, Н. Тихонов, следует отнести не на счет аполитизма и нейтрализма, проповедовавшихся теоретиками этой группы, а за счет сближения этих писателей с революцией»⁶. Он оперировал такими дефинициями реализма, которые считались устаревшими уже в 1920-е годы. Например, утверждая, что «непосредственный реализм» требует не только «изображения жизни в формах самой жизни», но и верности писателей «психологическим, бытовым, портретным, пейзажным деталям»⁷. Последовательное рассмотрение этих взглядов демонстрирует прямую связь между доктринерством и фальсификацией истории литературы.

Итогом дискуссии о реализме конца 1950-х — начала 1960-х годов, в которой принимали участие практически все ведущие советские литературоведы, стала удостоенная Государственной премии СССР и многократно переиздававшаяся в советское время книга видного партийного и литературного функционера (зав. кафедрой АОН при ЦК КПСС и директора ИМЛИ) Бориса Сучкова «Исторические судьбы реализма». Концепция Сучкова резко сдвигала теорию реализма от преимущественно миметической традиции (основная объяснительная рамка реализма до 1956 года как продукта «ленинской теории отражения») к социально-аналитическому: реализм — это не про отражение; реализм — это про анализ. И прежде всего социальный анализ: «Сущность реалистического метода, его душу, его сердцевину составляет *социальный анализ*, исследование и изображение социального опыта человека, изучение и изображение как общественных взаимоотношений людей, взаимоотношений личности и общества, так и структуры самого общества»⁸. Опираясь опытом мировой литературы (не исключая модернизм!), Сучков пришел к такому определению реализма, который если не снимал, то делал нерелевантной дихотомию «критического» и «социалистического» реализма. Для него «реализм начинается там и тогда, когда за самодвижением и саморазвитием образов произведения прозревается исследование художником действительности, отношений человека и общества, социальной жизни людей в ее подлинных противоречиях»⁹. После книги Сучкова разговор о соцреализме как о «все-

4 Петров С.М. Единство художественного метода и многообразие стилей в литературе социалистического реализма // Идейное единство о художественное многообразие советской прозы / Гл. ред. Л.Г. Якименко. М.: Мысль, 1974. С. 8.

5 Там же. С. 9.

6 Петров С.М. Социалистический реализм: История. Теория. Современность. С. 153.

7 Там же. С. 229.

8 Сучков Б.Л. Исторические судьбы реализма: размышления о творческом методе. Изд. 4-е. М.: Советский писатель, 1977. С. 42.

9 Там же. С. 524.

мирном феномене» начал сходиться на нет. Его стали все меньше обнаруживать как в мировой литературе, так и в литературе соцстран. Соцреализм вернулся туда, откуда он пришел — к советской литературе главным образом сталинской эпохи.

Но успешнее других сформулировать новую теорию соцреализма, которая соединяла основные идеологические требования с достаточной эстетической широтой и идеологической гибкостью, не отрицала исторический багаж (который для иных становился обузой) и одновременно была открыта для современных эстетических и даже идеологических исканий сумел Дмитрий Марков. В отличие от своих коллег-теоретиков соцреализма, он был болгаристом, а не русистом. Строя свои выводы на материале болгарской литературы, он на практике доказывал, что «процесс все большего сближения стран социалистического содружества определяет одну из важнейших наших задач: изучение процессов, происходящих в художественной культуре, эстетических закономерностей, определяющих развитие искусства стран социализма»¹⁰. Но главное — Марков не скупился на слова «открытость», «широта» и «многообразие»:

Сердцевинной особенностью нового типа реализма является *широта* эстетической платформы, *многообразие* средств художественной выразительности, способных правдиво передать всю *полноту* жизни. Новый реализм — искусство *большого синтеза самых разных* форм художественной правдивости¹¹ (Курсив мой. — Е.Д.).

Тот факт, что в апреле 1973 года Маркову было предложено изложить свою теорию на страницах «Правды», говорит об уровне официальной поддержки, которую она получила. Впоследствии он вспоминал, что хотел подчеркнуть в своей статье «органическую связь трех важнейших особенностей метода — *практически безграничных* возможностей познания мира, *широкой* платформы художественной правдивости и *широких, практически тоже безграничных*, возможностей специфически-образного воплощения явлений жизни». В результате появилось определение соцреализма как «исторически *открытой, непрерывно обогащающейся* системы художественных форм» (Курсив везде мой. — Е.Д.)¹².

Все шаги, которые делал Марков в своих реформаторских построениях, имели страховку от охранительной критики. Он умел находить такие формулировки, которые устраивали как реформаторов, так и охранителей. Например, вместо вызывавших раздражение партийных ортодоксов попыток легитимировать романтизм, он нашел генезис соцреализма не в слиянии критического реализма с революционным романтизмом, а в особом характере соцреализма. Оказывается, это реализм, который якобы все время конкретизировал идеал. Поэтому хотя его источником и являлся романтизм, он не может составлять

10 Якименко Л.Г. Эстетическая система социалистического реализма и проблема художественного мышления // Социалистический реализм сегодня: проблемы и суждения / Сост. Е. Сидоров и Л. Якименко. М.: Художественная литература, 1977. С. 39.

11 Марков Д.Ф. Проблемы теории социалистического реализма. Изд. 2-е, доп. М.: Художественная литература, 1978. С. 30. (Далее сноски на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.)

12 Марков Д.Ф. Эстетическое богатство социалистического реализма // Правда. 1973. 25 апр.

конкуренцию соцреализму. Тем самым находилась объяснительная ниша для пролетарской литературы, которую не надо было более стыдливо прятать, как это было в сталинское время с Пролеткультом, «Кузницей» и РАППом. Напротив, в пролетарской литературе обнаруживались ингредиенты будущего соцреализма и потому она более не являлась скелетом в шкафу соцреализма, но занимала теперь в его истории почетное место:

Последовательно развивающийся процесс художественной конкретизации социалистического идеала на основе растущего революционного опыта трудящихся масс — важнейшая особенность становления пролетарского искусства в целом, с которой могут не считаться лишь те, кто вместо анализа живых фактов оперирует готовыми формулами, не вникая в их исторический смысл. В этом развитии новой литературы между реализмом и революционным романтизмом нет непреодолимой грани: постепенное расширение рамок реализма не отрицало романтизм, а включало его в себя, представляя собой как бы художественную проекцию развития самой жизни — от революционной мечты к революционному действию, от верного предчувствия — к реальному свершению событий (с. 156).

Но и здесь он подстраховывал свои построения от обвинений в возвеличивании романтизма:

В широком плане прогрессивный романтизм и реализм зачастую представляют собой две последовательно сменяющие друг друга ступени в общем процессе художественного освоения мира, и реализм выступает в этом процессе как высшая, наиболее богатая ступень. Об этом свидетельствует опыт истории мировой литературы XIX века — линия восхождения от романтизма к реализму (с. 157).

Утверждая, что «концепция узкого понимания социалистического реализма явно лишена перспективы» (с. 301), Марков настаивал на том, что «мерой эстетических рамок социалистического реализма служит широкая платформа художественной правдивости», а потому «ни один тип поэтики, ни одна форма образного обобщения в отдельности не тождественны понятию нового художественного метода, в основе которого — социалистическая концепция мира и человека» (с. 290).

И хотя все эти построения носили сугубо умозрительный характер, никак не приближали теорию соцреализма к текущему литературному процессу, оставаясь упражнениями в политико-эстетическом ритуале, они вполне соответствовали статусу теории соцреализма — быть источником бесконечных дискуссий, ширмой для институций, дымовой завесой для реализации литературной и культурной политики. Попытка связать идеологические рестрикции с эстетической свободой мало кого могла ввести в заблуждение. «В новом искусстве осуществлялся знаменательный процесс синтеза всего прогрессивного в художественном развитии человечества», — утверждал Марков. Для тех, кто боялся безбрежности этого определения, вводилась граница: этот синтез происходил «на почве социалистической идейности, определяющей качественные отличия нового образования»¹³. Этот «синтетический реализм» включил в себя как критический реализм, так и романтизм¹⁴. Но проблема, как

13 Марков Д.Ф. О формах художественного обобщения в социалистическом реализме // Вопросы литературы. 1972. № 1. С. 75–76.

14 Там же. С. 77.

точно заметил Геннадий Поспелов, состояла в том, что «метод» связан не с идейным содержанием искусства, а с принципом отражения жизни¹⁵. Поэтому соцреализм их не отменяет и не может отменить, чему свидетельством был опыт как советской, так и восточноевропейских литератур.

Что касается последних, Марков утверждал, что опыт литератур Восточной Европы (в том числе и опыт ревизии сталинских догматов) надо не отталкивать, а учитывать. В этом — единственная защита от революционных эксцессов образца 1956 и 1968 годов. А тех, кто отказывался принимать это в расчет, Марков умело запугивал опасными последствиями «абсолютизации национально-специфического», которая «ведет к отрицанию сравнительно-типологических исследований, к искаженным представлениям об общественном и художественном процессе», и советовал вспомнить

недавнее прошлое в Чехословакии, особенно 1968–1969 годы. Там в эти годы получили распространение теории об особом, национально-неповторимом социализме. «Особость» означала отрицание общих закономерностей социалистической системы, а потом и прямой отход от социализма. Нечто подобное происходило и в области литературы, на ярко выраженной специфике которой спекулировали ревизионисты. И дело не только в том, что отвергался термин «социалистический реализм». Вслед за этим вообще отвергался закономерный ход развития социалистического искусства, обосновывалась необходимость возрождения модернистских течений (с. 304).

Манипулируя политическими фобиями партийных ортодоксов, Марков умело нажимал на нужные идеологические педали, добиваясь убедительности своих построений даже для противников:

Ревизионисты, спекулируя на ошибках догматического характера, выступили под внешне привлекательным лозунгом борьбы против якобы эстетической узости социалистического реализма, за широту его платформы. Но дело в том, что широту эту они видели не в реальной широте концепции социалистического гуманизма, не в последовательной революционности нового искусства, а в его конвергенции с модернизмом, то есть пытались размыть и исказить его идейно-философские основы. С другой стороны, ошибочные представления о социалистическом реализме как о жестком своде постулатов, нормативных предписаний и регламентации тормозили развитие нашей теории, давая повод противникам распространять фальшивые версии, согласно которым социалистический реализм изображался закостенелой доктриной (с. 304).

Но ортодоксы как раз и видели в теории Маркова признаки опасной «конвергенции». Так, Петров, для которого даже Пикассо оставался неприемлемым модернистом, выступал против «настойчивых попыток и в теории, и на практике при помощи всяческих ухищрений добиться симбиоза модернизма и реализма, интегрирования модернизма в социалистический реализм, безбрежного расширения понятия реализма, по существу подмены реализма модернизмом»¹⁶.

15 *Поспелов Г.Н.* К спорам о литературе социалистического реализма // Социалистический реализм сегодня: проблемы и суждения. С. 85.

16 *Петров С.М.* Социалистический реализм: метод и направление // Современные проблемы социалистического реализма: эстетическая сущность метода. М.: Мысль. 1976. С. 58.

Споры доходили до того, что партийных охранителей приходилось публично одергивать: «Обвинение в “конвергенции”, “интеграции” — само применение этих идеологических понятий к проблемам художественной формы в спорах между советскими учеными могло родиться лишь в пылу ожесточившейся полемики. Мы должны отбросить полемические крайности»¹⁷.

Призыв этот не был лишь данью академическому этикету. После подавления Пражской весны перед советской наукой была поставлена задача синхронизации советского и восточноевропейского дискурсов. И поскольку на сталинском языке говорить Восточная Европа больше не могла, пришлось его менять. В ходе дискуссии Марков с радостью констатировал: «Самое главное заключается в том, что о важнейших категориях современного социалистического искусства и его теории мы вновь говорим на общем языке»¹⁸.

И в самом деле, теорию Маркова поддерживали практически все критики и теоретики литературы соцстран. Марков приводил многочисленные высказывания теоретиков литературы и критиков Болгарии, Венгрии, ГДР, Чехословакии, Польши, Румынии в поддержку «широкой концепции» соцреализма¹⁹. Осенью 1973 года в Оломоуце и Банска-Бистрице прошли научные конференции по вопросам соцреализма, в обсуждении которых участвовали ученые из Чехословакии, СССР и ГДР²⁰. Уже в следующем году международная конференция «Революционные традиции и современный этап в развитии литератур европейских социалистических стран» прошла в Институте славяноведения и балканистики АН СССР (декабрь 1974 года). Будучи директором этого института, Марков сделал его «профильным» учреждением, координировавшим общие позиции соцстран. Курс этот поддерживался и в ИМЛИ, где прошла международная конференция «Общее и особенное в литературах социалистических стран Европы»²¹. Тогда же прошла и международная встреча критиков и литературоведов соцстран, организованная 7–8 апреля 1977 года редакцией журнала «Вопросы литературы»²². На противоположном полюсе в апреле 1975 года прошла конференция «Новое в теории социалистического реализма», проведенная кафедрой теории литературы и литературной критики Академии общественных наук при ЦК КПСС, этой цитадели партийных ортодоксов²³.

Единственное, что могло утешать последних, это то, что теория соцреализма как «исторически открытой эстетической системы» была, по сути, обновленной версией прежней теории панреализма, видевшей основу реализма в «художественной правдивости», которую затем находила в истории искусс-

17 Якименко Л.Г. Эстетическая система социалистического реализма и проблема художественного мышления. С. 39.

18 Шматлак С. На пути к обновлению // Вопросы литературы. 1976. № 6. С. 82.

19 Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма. С. 306–316.

20 Václavkova Olomouc 1973 : o socialistickém realismu / redigovali Jaromír Dvořák, Josef Š. Kvapil, Miroslav Zahradka. O socialistickém realismu. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976; O socialistickom realizme. Bratislava: Slovensky spisovateľ, 1976.

21 Общее и особенное в литературах социалистических стран Европы / Ред. кол.: Н.И. Балашов и др. М.: Наука. 1977.

22 И вновь — проблемы метода (Актуальные аспекты социалистического реализма. Международная встреча критиков в редакции «Вопросов литературы») // Вопросы литературы. 1977. № 7. С. 16–41.

23 Социалистический реализм сегодня: проблемы и суждения / Сост. Е. Сидоров и Л. Якименко. М.: Художественная литература, 1977.

ва от наскальной живописи до Возрождения, от античного искусства до эпохи Просвещения. Разгромленная в дискуссии 1957 года и выгнанная за дверь, эта теория вернулась теперь в окно, очищенной от перекосов прошлого.

«Основной оценочный критерий социалистического реализма — художественная правдивость <...> В этом смысле социалистический реализм совпадает с общими свойствами (законами) правдивого искусства вообще» (с. 400–401), — утверждал Марков, парафразируя сталинское объяснение соцреализма, обращенное к советским писателям: «Пишите правду!». При этом «принцип правдивости», провозглашенный Марковым в качестве ядра соцреализма, никак не соотносился с «революционным романтизмом», которому отводилась в нем немалая роль. Теория Маркова была намного более инклюзивной, чем сталинский извод соцреализма, но такой же неприложимой к текущему литературному процессу. Парадоксальным образом потому, что в исторической своей части была верна: соцреализм действительно генетически был связан, как показывал Марков на материале истории болгарской литературы, с «революционным романтизмом» ранней пролетарской литературы. Этот романтизм, переименованный Сталиным в соцреализм, был инструментализирован им для целей дереализации жизни и создания заменной реальности, к чему соцреализм в итоге и пришел, переродившись в своеобразный классицизм (о чем писал Андрей Синявский)²⁴.

Однако постсталинская литература как в Восточной Европе, так и в СССР была связана не столько с романтизмом, сколько (в терминах советской теории) с «критическим реализмом». И деревенская проза, и лирическая проза, и городская проза, и лейтенантская проза — все основные направления советской литературы 1960–1980-х годов, не говоря уже о пластах литературы, находившихся за пределами советского публичного поля — диссидентская литература (Солженицын, Шаламов, Гроссман), эмигрантская литература, литература 1920-х годов (Булгаков, Платонов, Замiatин), — все они были совершенно чужды какого-либо «революционного романтизма». А следовательно, и соцреализма. Теория Маркова была к ним неприложима и оказалась полезной в исторической своей части, но мертворожденной в том, что касается объяснения литературного процесса в СССР и странах Восточной Европы после 1953 года.

Не следует упускать из виду еще одну важную причину усилий по реформированию соцреализма: имперские устремления Советского Союза в Восточной Европе. Литературы соцстран мыслились здесь как некое подобие советской многонациональной литературы. Целая индустрия работала на создание огромного корпуса текстов, переписывавших истории литератур стран Восточного блока и их современное состояние в категориях соцреалистического канона. Отдел современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы и Отдел истории славянских литератур Института славяноведения и балканистики АН СССР были заняты публикацией не только монографий об отдельных национальных литературах и авторах, проведением многочисленных конференций и круглых столов, изданием сборников, вплоть до семисотстраничных фолиантов, посвященных восточноевропейскому соцреализму²⁵,

24 Терц А. Что такое социалистический реализм. Париж: Syntaxis. 1988.

25 Национальные традиции и генезис социалистического реализма (в литературах стран народной демократии) / Ред. кол.: Н.И. Балашов и др. Москва: Наука, 1965.

но и проблемных сборников, посвященных изучению «коллективного художественного опыта социалистических литератур»²⁶. Во введении к одному из таких сборников авторы с полным основанием формулировали принципиально важную для них мысль: «То, что было давно ясно по отношению к литературам народов СССР, которые при всем своеобразии каждой из них мыслятся в единстве многонациональной советской литературы, распространяется по мере конкретизации понятия коллективного художественного опыта и на литературы стран социализма»²⁷. С 1969 по 1987 год Институт возглавлял главный реформатор соцреалистической теории академик Дмитрий Марков, единственный действительный член АН СССР, предметом занятий которого была история и теория соцреализма.

На упоминавшейся выше конференции в Банска-Бистрице (1973) словацкий компаративист Диониз Дюришин обосновывал идею создания сравнительной истории социалистических литератур. Спустя два года он выпустил об этом книгу²⁸, которая была переведена и издана в СССР (редчайший случай издания в СССР книги литературоведа из Восточной Европы!)²⁹.

Дюришин делал именно то, против чего предостерегали ортодоксы-сталинисты: включал в соцреализм все формы, и даже те, что были выработаны в модернизме. «Эстетическая система» соцреализма оказывалась настолько «открытой», что теряла всякие очертания: «Именно способностью сочетать самые разнообразные формы художественного воплощения действительности определяется одна из характернейших особенностей социалистического реализма — своего рода универсализм, выражающийся в том, что метод социалистического реализма интегрирует в себе художественные завоевания предыдущих литературных методов, вплоть до нереалистических течений XX века, и открывает неограниченный простор для все новых исканий в исторической перспективе»³⁰.

Более того, Дюришин утверждал, что соцреализм превратился в единое направление, якобы противостоящее всей остальной мировой литературе. Он призывал «принципиально разграничить мировую литературу на два отличных эволюционных потока — внутренне однородное (гомогенное) течение *мировой социалистической литературы* и конгломерат несоциалистических литератур, художественных методов и направлений»³¹. Эта литературная версия «мировой коммунистической системы» должна была простираться от Берлина до Пхеньяна, но поскольку в 1970-е годы ситуацию на Востоке СССР контролировал слабо, речь шла главным образом об интеграции восточно-европейских стран не только в экономическое (СЭВ) или военное (Варшавский договор) содружество, но и в культурную общность. Вот почему приходилось адаптировать проверенную временем соцреалистическую теорию.

26 См.: Развитие зарубежных славянских литератур на современном этапе / Ред. кол.: Д.Ф. Марков и др. М.: Наука, 1966; Художественный опыт литератур социалистических стран / Ред. кол.: Н.И. Балашов и др. М.: Наука, 1967; Художественная форма в литературах социалистических стран / Ред. кол.: Н.И. Балашов и др. М.: Наука, 1969.

27 Художественный опыт литератур социалистических стран. С. 1967.

28 *Durišin D. Teória literárnej komparatistiky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1975.

29 *Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы* / Пер. со словацкого. М.: Прогресс, 1979.

30 Там же. С. 264.

31 Там же. С. 268.

Прежняя теория тотального реализма (реализм/антиреализм) возвращалась в новом виде (соцреализм/несоциалистические литературы). Здесь мы сталкиваемся с понятием «социалистическая литература». Неожиданная мода на нее объяснялась ее универсальной полезностью. Ортодоксам она позволяла сохранить догматическую интерпретацию соцреализма, поскольку его не требовалось более реформировать: все, что не соответствовало ригидной сталинской формуле, могло быть легко списано по разряду «социалистической литературы» (Вс. Иванов и А. Платонов, Б. Пильняк и И. Бабель, Ю. Олеся и А. Веселый, ранние Л. Леонов и К. Федин и др.). Для реформаторов «социалистическая литература» создавала серую зону между соцреализмом и его эстетическими антагонистами («критическим реализмом», романтизмом, модернизмом), и эта санитарная зона позволяла абстрагироваться от соцреализма и создать некое операционное пространство для занятий так называемой попутнической литературой (само это понятие в советской историко-литературной науке почти не употреблялось со сталинских времен, поскольку прочно ассоциировалось с Троцким, впервые применившим его по отношению к «Сепарационным братьям», а затем обосновавшим в своей книге «Литература и революция»).

Понятие «социалистическое искусство» («социалистическая литература»), напротив, ассоциировалось со Сталиным, и было рождено вместе с соцреализмом. И, судя по его высказываниям, они были для него взаимозаменяемы. В конце октября 1932 года на встрече с писателями в доме Горького в ходе неофициальной беседы, никаких записей которой не велось, он, по воспоминаниям ее участников, отвечая на вопрос одного из писателей, объяснил, что такое, с его точки зрения, соцреализм: «Художник в первую очередь должен правдиво показать жизнь, а если он правдиво будет показывать нашу жизнь, то в ней он не может не заметить, не показать того, что ведет ее к социализму. Это и будет социалистическое искусство. Это и будет социалистический реализм»³². Тот факт, что Сталин употреблял оба понятия как синонимичные, говорит о том, что он не делал между ними никакого различия. В 1960-е годы эти понятия были сепаратизированы и наполнены разным (а для некоторых и противоположным) смыслом. Горячий пропагандист «социалистической литературы» Александр Овчаренко предостерегал против злоупотребления этим понятием:

Социалистический реализм предполагает непрерывные художественные поиски во всех аспектах, он призван раздвинуть свои возможности по сравнению с предшествующими течениями. Значит: «раскрытие всех окон настежь», «снятие границ», стирание граней между нашим искусством и нереалистическими течениями века? Ничего подобного!³³

Опасения, которые испытывали партийные ортодоксы в отношении «социалистической литературы», объяснимы. Известный чешский критик В. Достал так описывал процесс исчезновения соцреализма из официальных документов накануне Пражской весны (почти точное описание того, что произойдет спустя два десятилетия с соцреализмом в СССР):

32 Цит. по кн.: Романовский А.К. Знаменательная вежа: из истории становления советской литературы. М.: Советский писатель. 1970. С. 134.

33 Овчаренко А.И. Социалистическая литература и современный литературный процесс. М.: Современник, 1975. С. 141–142.

Постулат социалистического реализма постепенно исчезал как из официальных документов (что не было бы еще очень большим гандикапом), так и из партийной печати. Отступление стремились проводить как можно незаметнее. Вместо «профанированного» и «дискредитированного» социалистического реализма начали поэтому употреблять более компромиссный термин «искусство социалистическое и реалистическое». Затем примирительный термин начал постепенно исчезать и говорилось уже только о «социалистическом искусстве», в бездонный мешок которого могло войти уже все что угодно, особенно если его держали в руках соответствующие люди. Но и на этой линии отступление не остановилось... Опустошенный лозунг социалистического искусства был потихоньку заменен постулатом авангардности, то есть понятием еще менее определенным, еще более противоречивым и проблематичным. Но в конце концов и авангардность вышла из моды и настал вождельный миг неограниченной «творческой свободы». И сейчас же стало ясно, для кого именно. Более наглядный урок невозможно себе представить³⁴.

Между тем на рубеже 1970-х годов понятия «социалистическое искусство» и «социалистическая литература» успешно конкурировали с соцреализмом в официальном дискурсе. Тогда казалось, что конец монополии соцреализма близок. В докладе «Романтизм в советской литературе» на дискуссии 1966 года «Актуальные проблемы социалистического реализма» о произведениях Самеда Вургуня, Юрия Яновского, Александра Довженко, Эдуарда Багрицкого 1920-х годов Александр Овчаренко утверждал: «перед нами романтизм — как самостоятельный художественный метод в широких рамках социалистического искусства»³⁵, но после критики он пересмотрел свой подход к «социалистической литературе». Критика эта приняла форму скандала после выступления Геннадия Поспелова, заявившего, что в рамках «социалистической литературы» развивается не только романтизм, но и «критический реализм», что, следовательно, «социалистический реализм — это основной, *ведущий*, а не единственный принцип отражения жизни в социалистической литературе»³⁶. Это было прямым покушением на идеологическую монополию.

Понятием «социалистическая литература» одним из первых в послесталинское время начал оперировать Дмитрий Марков, еще в 1957 году утверждавший, что в начальный период формирования пролетарской литературы, который следует отличать от периода, наступающего после утверждения социалистического реализма,

литература, проникнутая социалистической идейностью, возникает как новое явление в общем литературном развитии. Ее можно было бы обозначить термином «социалистическая литература», употребляя его не в качестве синонима термина «социалистический реализм», а в расширительном плане — для обозначения всей этой новой литературы, в которую входят и революционно-романтические, и реалистические произведения³⁷.

34 Ivorba. 1971. № 23. С. 10. (Цит. по: Д. Марков. Проблемы теории социалистического реализма. С. 277–278).

35 Овчаренко А.И. Романтизм в советской литературе // Актуальные проблемы социалистического реализма. М.: Советский писатель, 1969. С. 330.

36 Поспелов Г.Н. К спорам о литературе социалистического реализма. С. 81.

37 Марков Д.Ф. Некоторые процессы в болгарской литературе конца XIX — начала XX века и вопросы теории реализма // Проблемы реализма: Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе 12–18 апреля 1957 года / Под ред. И. И. Аниимова и Я.В. Эльсберга. М.: ГИХЛ, 1959. С. 517.

Тогда же Марков четко обозначил границы и место социалистической литературы в истории соцреализма: романтическая пролетарская литература была подготовительным его классом. Заслуги ее велики.

<Она> сыграла огромную идейно-воспитательную роль: она отразила выход на историческую арену новой социальной силы — пролетариата, способствовала распространению в массах социалистических идей. Но достигнуть уровня социалистического реализма она еще не могла, так как для этого не созрели необходимые исторические предпосылки <...> Социалистическая литература этого периода по сравнению с литературой критического реализма ушла вперед в смысле утверждения революционной перспективы общественного развития, в смысле показа политической роли новой социальной силы — пролетария. Но в изображении внутреннего мира человека она еще не достигла завоеваний критических реалистов. Развитие вширь и вглубь было для нее делом будущего³⁸.

Тем не менее многие в СССР ставили понятие «социалистическая литература» под сомнение. Так, Георгий Ломидзе утверждал, что оно не нужно даже для того, чтобы обозначить корпус авторов ранней советской литературы, которые не могли быть отнесены к соцреализму. Единственно возможная сфера его применения, полагал он, «некоторые своеобразные процессы, происходящие в современных зарубежных литературах <...> оно пригодно для уяснения некоторых закономерностей литературной жизни за рубежом, а не для понимания специфики литературного процесса в 20-е годы»³⁹.

Однако за рубежом она понималась совсем иначе. Если советские реформаторы еще готовы были видеть в «социалистической литературе» какую-то незрелую форму, подготовительную ступень, первую стадию соцреализма, то в соцстранах, напротив, многие считали «социалистическую литературу» более универсальной, зрелой формой, чем соцреализм. Венгерский критик Бела Кепеци обратил внимание на то, что в Европе «многие писатели считают себя социалистами, но лишь немногие признают социалистический реализм. Причину этого нужно искать прежде всего в искажениях, имевших место в прошлом, а также в том, что общественное мнение подчас до сих пор отождествляет социалистический реализм со схематизмом»⁴⁰. Этому последнему и призвана была противостоять «социалистическая литература» и теория соцреализма как «исторически открытой эстетической системы». В СССР отношение к ним всегда было очень осторожным.

Поддержание «атмосферы дискуссий» предполагало сохранение двух лагерей — прогрессистского и охранительного. Это позволяло «высокой теории» находиться над схваткой, сохранять баланс, а главное — бесконечной доктринальной борьбой камуфлировать институциональные основания соцреализма, то есть выполнять главную функцию соцреалистической теории — быть фальшпанелью репрессивной культурной институции. На Шестом съезде писателей СССР (1976), выступая от имени Комиссии съезда по вопросам теории

38 Марков Д.Ф. Проблема генезиса социалистического реализма в болгарской литературе // Вопросы литературы. 1958. № 8. С. 66.

39 Ломидзе Г.И. Спорные проблемы и ясные истины // Социалистический реализм сегодня. Проблемы и суждения. М.: Художественная литература. 1977. С. 53–54.

40 Кепеци Б. Этапы социалистического реализма // Иностранная литература. 1970. № 2. С. 218.

социалистического реализма (каковая ритуально создавалась едва ли не на каждом съезде), Михаил Храпченко заявил, что «представления о социалистическом реализме как открытой эстетической системе <...> рассматриваемые в определенной творческой и исторической перспективе, имеют несомненный положительный смысл». Однако «неоправданное обращение к любым художественным средствам способно привести к тому, что эстетическая система может превратиться в конгломерат совершенно разнородных явлений, внутренне не связанных между собой. Социалистический реализм тем самым будет утрачивать свою действенную силу, свою целеустремленность»⁴¹. Эта забота о чистоте соцреалистических риз советского искусства была оправданием для сохранения ее блюстителей, что предусматривало продолжение бесконечных дискуссий по «актуальным проблемам» соцреализма.

Во всех этих дискуссиях тщательно обходилась вопрос о статусе соцреализма как вершины художественного развития не только реализма, но мировой культуры. Соцреализм (точнее, то, что им называлось) в литературах Запада, соцреализм в литературах стран Восточного блока и соцреализм в русской литературе и литературах народов СССР (тех, у которых была досоветская история литературы) был не только не выше «большого реалистического искусства прошлого», из которого он якобы вырастал и который преодолевал, но вопиюще ему уступал. Его эстетическая неполноценность была очевидна, но десятилетиями не подлежала обсуждению. В рамках реформируемого соцреализма это табу постепенно снималось. «Открытый», «многообразный», «ненормативный», а главное, потерявший монополию соцреализм был менее уязвим. Да, он оставался вершиной «прогресса в искусстве», но теперь к нему был применен тот же прием, что за два десятилетия до того использовался при объяснении типического (якобы это не то, что широко распространено в жизни, а то, что соответствует «жизни в ее революционном развитии», поэтому «типическим» легко объявлялось вовсе несуществующее). Иначе говоря, теперь утверждалось, что хотя соцреализм «открыл новую эпоху в художественном развитии человечества», из этого не следует, что «каждое произведение, принадлежащее искусству социалистического реализма, тем самым уже автоматически выше любого художественного произведения прошлого или современности, созданного в других направлениях». Оказывалось даже, что хотя оно «может быть выше при прочих равных условиях, по пониманию проблем и закономерностей общественного развития. Но оно не всегда выше по своей художественной силе». Это несоответствие было объявлено «противоречием художественного прогресса»:

Искусство, исторически более высокое, не всегда является более высоким художественно. Надо понять причины этого — ростки нового бывают более робкими и слабыми, а молодая поросль — менее пышной, чем мощные, развитые произрастания прежнего, старого искусства. В непосредственном сопоставлении со старым на коротком отрезке времени новое может выглядеть неполноценным⁴².

Как уже отмечалось, за соцреализмом изначально было зарезервировано в советской критике и историко-литературной науке совершенно особое место:

41 Шестой съезд писателей СССР: Стенографический ответ. М.: Советский писатель, 1977. С. 159–160.

42 Ванслов В. Прогресс в искусстве. М.: Искусство, 1973. С. 224.

все, кто специализировался на этой теме и выступал с книгами о соцреализме, принадлежал к особой номенклатурной категории высокопоставленных партийных и научных функционеров. В 1930-е годы это были литературные, научные и партийные кадры. Со временем почти все эти «научные силы» оказались сконцентрированы в ИМЛИ, а затем также и в МГУ, Пушкинском Доме, Институте славяноведения и балканистики. Почти всегда это были высокие академические чиновники. К 1970-м годам сюда добавилась большая группа сотрудников АОН при ЦК КПСС и, наконец, курировавшие литературу сотрудники аппарата (Отдела культуры) ЦК. Среди них практически не было «рядовых ученых»: это была «статусная тема», требующая своего рода партийного «допуска». Едва ли не последним партийным толкователем соцреализма стал Юрий Кузьменко, второй человек в секторе художественной литературы ЦК, доверенное лицо Альберта Беляева. Рано, в пятидесятилетнем возрасте ушедший из жизни, он представлял молодое поколение партийных реформаторов, впервые заявив о себе изданием вместе с Владимиром Канторовичем книги «Социология и литература» (1977), которая стала первой ласточкой возрождения социологии литературы в СССР после того, как она была разгромлена в начале 1930-х годов. Работая в АОН при ЦК и в аппарате ЦК, где он курировал художественную литературу, Кузьменко взялся за разработку новой концепции истории советской литературы, издав в 1981 году книгу «Советская литература вчера сегодня, завтра» (она вышла двумя изданиями), в основе которой лежала его докторская диссертация «Развитие советской литературы как социально обусловленный процесс». По сути, эта книга завершала историю доктринальной реформы соцреализма.

Кузьменко отталкивался от идеи Гегеля о двух состояниях мира — героического и прозаического. В первом мы имеем дело с единством человека и мира, с непосредственной самостоятельностью индивида и наличием высокой общенародной цели. Во втором — с состоянием «развитой государственной жизни». Это новое гегельянство позволило разделить советскую эпоху на два периода — до 1956 года — «период формирования социалистического общества» (состояние предельного напряжения, изменчивость социальных отношений, разрушение старого и формирование нового во всех областях жизни, классовая борьба и война с империализмом, борьба с традициями, относительная простота социальных связей, непосредственное взаимодействие индивида с социальными обстоятельствами) и после 1956 года — «период развитого социалистического общества» (сравнительно спокойный ритм жизни, стабильность общественных отношений и институтов, усложнение общественных связей, опосредованная связь индивида с социальными процессами через среду и быт, усложнение внутреннего мира личности).

Переход от представлений и мотивировок, лежавших в основе эпического искусства, к эстетическим принципам реализма привел к изменению жанровой структуры (от крупных эпических жанров к «литературе повседневности»), тематического репертуара, усилению достоверности через психологизм, лиризм, документализм, отказ от прямого утверждения авторской позиции к разнообразным опосредованным формам, пересмотр опор в литературной традиции от Толстого к Достоевскому и Чехову. Произошли и радикальные изменения в структуре литературного процесса: если в первый период общая тенденция развития была центростремительной за счет преодоления пестроты как эстетической, политической, так и национальной, то во второй период, на-

против, тенденция к идейному, тематическому, эстетическому и национальному многообразию, дифференциации, регионализации. Соответственно, соцреализм перестает пониматься как равнозначный эпическому реализму со строгой регламентацией приемов, но превращается в «исторически открытую эстетическую систему». А «критический реализм» переосмысливается как «социально-аналитический»⁴³, к которому в итоге и пришел соцреализм: «Упорядоченная, размеренная, будничная жизнь общества действительно стимулирует не эпическое, а социально-аналитическое, социально-психологическое направление в искусстве»⁴⁴. И в конечном счете соцреализм окончательно переводится в историко-литературную категорию:

Социалистический реализм наших дней не может быть сведен к формулировкам 30-х годов, опиравшимся на происходивший в ту пору интенсивный процесс эпизации искусства. Нужен самый внимательный учет тех изменений, которые произошли в нашей художественной культуре на этапе развитого социалистического общества⁴⁵.

Взгляды Кузьменко разделялись далеко не всеми даже в реформаторском лагере, где текущий литературный процесс продолжал описываться в категориях, относящихся как будто к совершенно иной реальности. Так, Лев Якименко описывал современный ему литературный процесс ровно в тех категориях, в которых Кузьменко описывал литературу 1930-х: «Если говорить о принципиальной новизне социалистического реализма, которая отчетливо осознается сейчас, в наше время, то она заключена в <...> эпической направленности нашего современного искусства. Деэпизации, которая характерна для современного модернистского искусства, противостоит искусство героическое»⁴⁶. Куда адекватнее оказывались сторонники охранительного направления, прямо обвинявшие текущую советскую литературу в деэпизации, излишнем анализе, психологизме и потере героики и исторического оптимизма.

С началом перестройки и нарастанием процесса разрушения его институциональных оснований, соцреализм входит в фазу агонии. Редкие попытки вывести его за пределы «чистой истории» (после 1956 года) демонстрируют его полную неадаптируемость к постсталинскому литературному процессу. Если до перестройки он сохранялся в качестве обоснования так называемой секретарской литературы, то во второй половине 1980-х годов он потерял последние референции в текущем литературном процессе. Из редких работ о соцреализме, появившихся в эти годы, симптоматична книга Николая Глушкова «Социалистический реализм как художественная система (Модификация метода в течениях)» (1988), где попытка поглощения соцреализмом всей русской литературы XX века достигла логического завершения и продемонстрировала полную тупиковость любых усилий по продуктивному использованию этого понятия. Типология соцреализма, предложенная Глушковым, включала в себя «чистокровный реализм», «романтический реализм» (sic!), «реализм с анали-

43 Кузьменко Ю.Б. Советская литература вчера, сегодня, завтра. Изд. 2-е. М.: Советский писатель, 1984. С. 464.

44 Там же. С. 498.

45 Там же. С. 468.

46 Якименко Л.Г. Эстетическая система социалистического реализма и проблема художественного мышления. С. 28–29.

тической тенденцией», «собираательный реализм и фактографию» и, наконец, «фантастический реализм». Насколько безбрежным был этот «соцреализм» можно судить по тому, что он включал в себя произведения от «Аэлиты» Алексея Толстого до «Теркина на том свете» Александра Твардовского и направления от лейтенантской прозы до деревенской.

Основная проблема соцреализма состояла теперь в том, что произошло разрушение понятия «советская литература». Ему на смену пришла традиционная «русская литература», в которой соцреализм терял не только свое доминирующее положение (к тому времени оно давно было лишь декларацией), но даже и историко-литературное, поскольку был вытеснен «возвращенной литературой» (как эмигрантской, так и ранее запрещенной в СССР) даже не на периферию, а за пределы литературной ойкумены. Ему было отказано в праве на пребывание в истории литературы из-за его политической природы и внелитературного характера. Под напором «возвращенной литературы» концептуальная рама советской литературы интенсивно разрушалась, и процесс этот шел настолько быстро, что соцреализм перестал рассматриваться как релевантный. Дискуссия о нем⁴⁷ становилась периферийным фоном основной дискуссии о новой концепции русской литературы XX века⁴⁸, возвращенной литературе⁴⁹ и о том, как склеить две русские литературы в одну⁵⁰.

В отличие от «стран народной демократии», где и был запущен процесс распада соцреализма, в советской литературе и искусстве соцреализм был куда глубже укоренен — идеологически, институционально и в значительной мере на персональном уровне: к 1956 году в нем работали уже не одно десятилетие ряд литераторов с еще дореволюционным стажем и бывшие попутчики 1920-х годов, а также два уже советских поколения писателей — поколение 1930-х годов и первое послевоенное поколение. Эта укорененность соцреализма в СССР создавала определенный запас прочности. Но и его хватило ненадолго.

После 1956 года начался неостановимый процесс сепаратизации литературы и соцреалистического дискурса. Соцреализм, который в сталинскую эпоху был операционной категорией, инструментальным понятием, которым жестко оперировали критика, цензоры и руководители советской литературы, все больше перемещается в сферу теоретических дискуссий и контрпропаганды. Хотя институциональные гарантии соцреализма сохранялись, с ослаблением, а затем и исчезновением инструментального статуса эти гарантии становились скорее символическими, оставаясь достоянием почти эпического прошлого, теряя свой легитимирующий статус. В дискуссиях рубежа 1960-х годов еще содержалась попытка восстановления связи между живым литературным процессом и требованиями соцреализма. Так, в спорах о «лейтенантской прозе» начала 1960-х годов ортодоксальная критика еще пыталась апеллировать к требованиям соцреализма. Но в 1970-е годы произошел окончательный

47 См.: Избавление от миражей: соцреализм сегодня / Под ред. Е. Добренко. М.: Советский писатель, 1990.

48 См.: Актуальные проблемы изучения истории русской советской литературы // Вопросы литературы. 1987. № 9. С. 3–78.

49 См.: Менцель Б. Гражданская война слов: российская литературная критика периода перестройки. СПб.: Академический проект, 2006.

50 См.: Одна или две русских литературы? / Под ред. Ж. Нива. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1981.

отрыв соцреалистической теории от живой художественной практики, ее безповоротный уход в сферу теории и истории литературы. В это время литературная критика перестает апеллировать к соцреализму, и споры о новой волне военной прозы, о деревенской прозе, о лирической или городской прозе протекали вне всякой связи с соцреализмом. Опоры искали теперь не в нем, но в сфере национального прошлого и в «морально-нравственных поисках». К началу перестройки соцреализм прочно укоренился в области истории литературы, и даже ритуальные заклинания в верности его идеалам с высоких трибун стали редкими. И умер он в СССР незаметно, не приходя в сознание в череде академических дискуссий, в ходе которых пациент, давно находившийся в коме, был, наконец, отключен от системы жизнеобеспечения — вместе со всей системой советских политических и культурных институций.

Можно сказать, что после 1956 года брак между литературой и соцреализмом, хотя официально расторгнут так и не был, распался окончательно. В странах Восточного блока супруги стали проживать раздельно, потеряв всякие связи. Так что, когда соцреализм умер, литература этого уже не заметила. Она давно жила своей независимой жизнью, сохраняя разве что фамилию бывшего супруга и разделяя с ним институциональные бенефиты в виде домов творчества, номенклатурных квартир и дач и литературных фондов, что создавало некоторые неудобства, но давало немалые привилегии литературным функционерам, поддерживавшим «самый передовой художественный метод» в состоянии анабиоза на протяжении десятилетий. В СССР супруга, десятилетиями проживавшего в реанимационной палате, выражали и припудривали для юбилейных торжеств, после чего вновь помещали в реанимацию академических конференций и подключали к системе искусственного дыхания «сборников научных трудов» об «актуальных проблемах социалистического реализма».

Смерть соцреализма случилась оттого, что его доктринальное наполнение потеряло всякую политическую релевантность: его институциональная база была полностью разрушена. Доктрина, созданная для поддержания и сокрытия институции, для ее облачения в некую респектабельную теорию, утратила *raison d'être*. Тогда оказалось, что ее больше некому обслуживать, поскольку режим сам занят выживанием. Тогда-то палату интенсивной терапии, которую больной не покидал более трех десятилетий, оставили все и, отключив аппарат искусственного дыхания, выключили свет. Помнили о когда-то «грозном оружии» и вдохновлялись его эстетикой разве что внуки героев соцреализма — концептуалисты и художники соц-арта — единственные, кто принес венок иронии на его могилу.

Библиография / References

Избавление от миражей: соцреализм сегодня / Под ред. Е. Добренко. М.: Советский писатель, 1990.
(Izbavlenie ot mirazhey: sotsrealizm segodnya / Ed. by E. Dobrenko. Moscow, 1990.)

Лахусен Т. Соцреализм в поисках своих бед: несколько исторических замечаний относительно «исторически открытой эстетической системы правдивого изображения жизни» // Соцреалисти-

- ческий канон / Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 523–538.
- (*Lahusen T.* Sotsrealizm v poiskakh svoikh beregov: neskol'ko istoricheskikh zamechaniy otnositel'no "istoricheski otkrytoy esteticheskoy sistemypravdivogo izobrazheniya zhizni" // Sotsrealisticheskiy kanon / Ed. by H. Günther, E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000. P. 523–538.)
- Менцель Б.* Гражданская война слов: российская литературная критика периода перестройки. СПб.: Академический проект, 2006.
- (*Mentsel' B.* Grazhdanskaya vojna slov: rossiyskaya literaturnaya kritika perioda perestroyki. Saint Petersburg, 2006.)
- Одна или две русских литературы? / Под ред. Ж. Нива. Lausanne: L'Âge d'Homme. 1981. (Oдна ili dve russkikh literatury? / Ed. by G. Nivat. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1981.)
- Терц А.* Что такое социалистический реализм. Париж: Syntaxis, 1988.
- (*Terts A.* Chto takoe sotsialisticheskiy realizm. Paris: Syntaxis, 1988.)
- Loewenstein L.* Ideology and Ritual: How Stalinist Rituals Shaped the Thaw in the USSR, 1953-4 // Totalitarian Movements and Political Religions. 2007. Bd. 8. № 1. P. 93–114.
- Peters J.-U.* Realisme sans rivages? Zur Diskussion über den sozialistischen Realismus in der Sowjetunion seit 1956 // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1974. Bd. 37. № 2. P. 291–324.

Часть 2. частные случаи

Анна Разуvalова

Выстраивая дистанцию:

РЕЦЕПЦИЯ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ
В ПУБЛИЦИСТИКЕ ПИСАТЕЛЕЙ-ДЕРЕВЕНЩИКОВ
1970–1980-х ГОДОВ
(СЕРГЕЙ ЗАЛЫГИН И ВИКТОР АСТАФЬЕВ)¹

Anna Razuvalova

Building the Distance: the Reception of Socialist Realist Aesthetics in the Journalism
of Village Prose Writers in the 1970s–1980s (Sergei Zalygin and Viktor Astafyev)

Разуvalова Анна

кандидат филологических наук, доцент департамента филологии факультета Школа гуманитарных наук и искусств, НИУ ВШЭ – СПб arazuvalova@hse.ru

Ключевые слова: социалистический реализм, реализм, авангард, утопия, утопизм, неопочвенничество

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_154

В статье рассматриваются стратегии размежевания с соцреализмом, использованные писателями-неопочвенниками С. Залыгиным и В. Астафьевым в 1960–1980-е годы. Помимо критики нормативизма соцреалистического искусства и его образцового героя, Залыгин и Астафьев стремились найти эстетическую и идеологическую альтернативу, с одной стороны,

Razuvalova Anna

Candidate of Sciences in Philology; Associate Professor, Department of Philology, National Research University – Higher School of Economics in Saint Petersburg arazuvalova@hse.ru

Keywords: socialist realism, realism, avant-garde, utopia, utopianism, neo-pochvenniki

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_154

The article examines strategies of dissociation from Socialist Realism used by neo-pochvenniki («native-soil populist») writers S. Zalygin and V. Astafyev in the 1960–1980s. In addition to criticizing the normativity of socialist realist art and its model hero, Zalygin and Astafyev sought to find an aesthetic and ideological alternative to Socialist Realism, on the one hand, and modernism and the avant-garde, on the other.

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00787, <https://rscf.ru/project/24-18-00787/>, ИРЛИ РАН. («Соцреализм “постмортем” (Поздняя советская эстетика: практики и теория искусства, институции, культурные контексты. 1970–1980-е годы)»).

соцреализму, с другой — модернизму и авангарду. Такой альтернативой был провозглашен реализм, основанный на традиции русской классической литературы. Залыгиным, Астафьевым и целым рядом консервативно-ориентированных позднесоветских интеллектуалов реализм и его противники — соцреализм и авангард рассматривались не только как кардинально различающиеся режимы репрезентации реального и идеального, но как разные стратегии отношения к «действительности» и возможностям ее радикального преобразования.

Grounding themselves in the Russian classical literary tradition, they proclaimed realism to be this alternative. Zalygin, Astafyev, and a number of conservative-oriented late-Soviet intellectuals regarded realism and its opponents (Socialist Realism and the avant-garde) as fundamentally different modes of representation of «the real» and «the ideal», as well as different strategies of relating to «reality» and the possibilities of its radical transformation.

С высокой долей вероятности можно предположить, что привычным для исследователя и читателя по отношению к прозе С. П. Залыгина и В. П. Астафьева будет определение «реалистическая». Сами авторы тоже склонны были считать себя прозаиками реалистического толка, ориентированными на традицию XIX века. Астафьев, например, подчеркивавший значимость для него «стиля традиционного, стиля классической русской литературы»², вспоминал, как ему, «тогда молодому автору, на полях рукописей “знатоки” и эстеты писали: “Густопсовый реализм!”»³

Между тем профессиональный дебют обоих авторов (в случае Залыгина — в 1940-е годы, в случае Астафьева — в начале 1950-х) был тесно связан с литературной культурой соцреализма. Их первые книги⁴ представляли собой типичную позднесталинскую литературную продукцию, появлению которой предшествовало тесное взаимодействие — особенно в случае Астафьева — с институтами литературной учебы, заточенными на «формовку» (Е. Добренко) начинающих авторов-соцреалистов. Тот же Астафьев, помня о пробелах в образовании и стремясь овладеть писательским мастерством, активно использовал существовавшие «на периферии» и доступные молодому литератору возможности: посещал литературный кружок, просил инструкций по организации его работы, пытался получить консультации у редакторов⁵. И хотя позднее, уже в постсоветский период, писатель констатировал, что посещение кружка имело главным результатом успешное овладение «портняжными лекалами»⁶ соцреализма, отрицать влияние соцреалистических культурно-литературных практик на свое писательское становление он не стремился⁷.

2 Астафьев В.П. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 15. Красноярск: Офсет, 1997–1998. С. 60.

3 Там же. Т. 12. С. 571. Впоследствии именно это иронически-снижающее и явно исходившее из враждебной писателю среды определение «густопсовый реализм» Астафьев станет использовать, чтобы отделить группу эстетически и идеологически близких ему писателей-фронтовиков от конвенциональной советской военной прозы (см.: Там же. С. 402).

4 Несмотря на то, что первые публикации Залыгина датируются 1930-ми годами, профессиональным литературным дебютом принято считать сборники «Рассказы» (Омск, 1941), «Северные рассказы» (Омск, 1947). Первый сборник Астафьева «До будущей весны» вышел в Молотове в 1953 году.

5 Астафьев В.П. Нет мне ответа... Эпистолярный дневник. 1952–2001. Иркутск: Изд. Сапронов, 2009. С. 13–14.

6 Астафьев В.П. Собрание сочинений. Т. 1. С. 17.

7 Ср. несколько реплик 1990-х годов.: «Будучи долгое время и сам преданным сыном своего времени, последователем соцреализма... (Там же. Т. 12. С. 450) или «Многие совлитераторы, еще не умея писать, уже владели лукавыми приемами соцреализма

Тем не менее достижение сколько-нибудь зрелого профессионального уровня связывалось Залыгиным и Астафьевым с преодолением соцреалистической эстетики, приобщением в конце 1950-х — 1960-е годы к деятельности центральных культурных институций, расширением круга общения и ориентацией на социально-критическую программу «Нового мира», которая воспринималась как наиболее близкая их гражданским и творческим устремлениям. Тогда же, в 1960-е, оба автора стали последовательно самоопределяться через обращение к игнорируемым соцреализмом сторонам реальности (астафьевские «Солдат и мать», 1959; «Кража», 1966) и проблематизацию объяснительных моделей, описывавших ключевые для советского исторического дискурса события — коллективизацию или Великую Отечественную войну («На Иртыше» Залыгина (1964), «Пастух и пастушка» Астафьева (1967)).

Любопытно, однако, что в середине 1960-х критика продолжала числить наших авторов по разряду соцреалистов, «творчески обновляющих» основной метод советской литературы. Свою книгу о Залыгине (1965) новосибирский критик Н.Н. Яновский закончил следующим пассажем: «Его (Залыгина. — А.Р.) лучшие произведения, несомненно, дополнили и обогатили современную литературу социалистического реализма»⁸. Подобная практика использования критиками двойственных номинаций (согласно ей писатель мог оказаться и реалистом, и соцреалистом) доказывает, что, с одной стороны, представления о соцреализме к середине 1960-х уже утратили строгость и идейную гомогенность⁹, а с другой

и могли, как утята, — только-только вылупившись из яйца, хорошо плавать. Как читающий человек, владел ими уже и я...» (Там же. Т. 1. С. 15).

8 Яновский Н.Н. Сергей Залыгин. Кемерово: Книжное изд-во, 1965. С. 95.

9 Так, помимо ориентированного на сталинский идеологический и эстетический канон доктринального соцреализма, циркулировала вызванная к жизни XX съездом и «оттепелью» идея соцреализма подлинного — искусства, призванного к «пересмотру сталинской эпохи» и «реалистическому изображению человека сегодняшнего дня» (См.: Лукач Д. Что такое новизна в искусстве? (Социалистический реализм сегодня. 1964) // Вопросы литературы. 1991. № 4. С. 73). В «долгие 1970-е» эта ревизионистская по происхождению идея утратила свой критический потенциал и стала определять практики даже официальной критики, которая с «содержанистских» позиций периодически обрушивалась на сформулированную Д.Ф. Марковым концепцию соцреализма как «исторически открытой системы художественных форм», но тем не менее включала в «идеологический контекст» соцреализма «явления, первоначально либо радикально отвергаемые, либо окруженные ореолом политической подозрительности» (Луновецкий М., Берг М. Мутации советскости и судьба советского либерализма в литературной критике семидесятых: 1970–1985 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 480). Иногда такое включение сопровождалось отбрасыванием определения «социалистический» и акцентированием «реализма» того или иного писателя, иногда на помощь приходили термины «социалистическое искусство» или «социалистическая литература», контекстуально заменявшие соцреализм (хотя идеологические пуристы порицали такого рода синонимии), иногда делались попытки закрепить идеи «оттепленного» гуманизма в самой эстетико-идеологической конструкции соцреализма. Например, в сборнике «Личность в XX столетии» Ю. Боров и М. Стафеецкая, авторы главы «Проблема личности в искусстве XX века», в разделе о соцреализме специально останавливаются на характеристике переломного характера 1950-х годов, когда общество, с их точки зрения, приходит к консенсусу по поводу значимости отдельной личности и соцреалистическое искусство выступает с более сбалансированных позиций, давая отпор как «стадному коллективизму хунвейбинов», так и «буржуазному эгоцентризму» (Личность в XX столетии. Анализ буржуазных теорий / Под ред. М.Б. Митина и др. М.: Мысль, 1979. С. 216).

стороны, причисление автора к соцреализму все еще было полезно для культурной валидации новых имен и творческих манер.

Факт использования двойственных номинаций позволяет сформулировать как минимум еще две исследовательских проблемы: одна касается стратегий самоописания и самопрезентации, выработанных писателями «разрешенной фронды»¹⁰, которые — дабы отстроиться от соцреализма — стремились опереться на культурные ресурсы реалистической традиции; другая связана с изучением порядков взаимодействия в послевоенный период двух теоретических и историко-литературных моделей, двух, иногда взаимно перекрывающих друг друга, дискурсивных полей, двух режимов репрезентации — реализма и соцреализма. Последняя из обозначенных выше проблем в силу ее обширности заслуживает рассмотрения в специальной статье, здесь же ограничимся формулировкой нескольких общих положений, сосредоточившись на анализе уклончивой полемики деревенщиков с соцреализмом и попытках, свойственных широкому кругу позднесоветских интеллектуалов, в том числе неопочвеннического направления, утвердить реализм в статусе наиболее убедительной альтернативы как соцреализму, так и модернизму-авангарду.

Реконструкцию писательских стратегий растожествления с соцреализмом и оснований критики советского проекта стоит предварить еще одним замечанием: сделав первые литературные шаги в соцреалистической культуре, Залыгин и Астафьев вплоть до перестроечных времен предпочитали обходиться без обсуждения раннего этапа своего творчества и феномена соцреализма как такового. 1970-е годы в определенном смысле были для них периодом молчания о теории и практике соцреализма¹¹, но молчание это обернулось выработкой замещающих, адаптированных к условиям подцензурной культуры форм рефлексии о репрезентации реальности и модусах отношения к ней. Мы предполагаем, что для Залыгина, Астафьева¹² и значительного числа советских ин-

10 Обычно введение в научный оборот термина «дозволенное инакомыслие» (синонимичного используемому нами определению «разрешенная фронда») связывают с работой: *Spechler D. Permitted Dissent in the USSR: Novy Mir and the Soviet Regime*. New York: Praeger, 1982.

11 Неудивительно, что в ретроспективе единомышленниками-традиционалистами деревенщики воспринимались как авторы, сознательно исключившие соцреализм из поля своего внимания и тем самым деактуализировавшие его. См.: «Ничего не свергая и не взрывая декларативно, большая группа писателей стала писать так, как если б никакого “соцреализма” не было объявлено и диктовано...» (Солженицын А.И. Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину 4 мая 2000 года // Новый мир. 2000. № 5. С. 186).

12 Оговоримся, что круг героев этой статьи мог бы быть шире: например, в него можно было включить Ф. Абрамова и Б. Можая, чья профессиональная социализация тоже началась в позднесталинский период. Сделать это мы планируем в следующих статьях. Сейчас же нам было принципиально важно остановить внимание на авторах, для которых образцы соцреализма сначала сыграли обучающую роль, а затем (в довольно короткий срок) превратились в объект отталкивания, продолжавший по принципу «от противного» еще какое-то время определять представления Залыгина и Астафьева о том, что такое «правда» в литературе, как «быть писателем», где искать альтернативу соцреалистическому нормативизму и ресурсы для культурной самолегитимации. Другими словами, проза, публицистика и эпистолярный Залыгина и Астафьева позволяют составить не исчерпывающее, но достаточно полное представление о том, как в имплицитной полемике с соцреализмом формировались неопочвенническая коллективная идентичность и более широко — позднесоветский консервативный лексикон.

теллектуалов соцреализм в 1960-е и позднее, в 1970–1980-е годы, еще оставался конституирующим Другим, — не столь значимым как авангард или модернизм, но все же довольно важным, чтобы в имплицитной полемике с ним формировать собственную версию реалистической эстетики, основанной на «опыте» и «правде» и обнаруживающей, как полагали ее приверженцы, исключительную зоркость в отношении подрывающих традицию культурно-идеологических феноменов.

От соцреализма к реализму и реальности

В 1997 году в одном из своих эссе Залыгин в пику экономическому детерминизму десятилетия, но в полном согласии с «культуроцентризмом» позднесоветской интеллигенции заявлял, что природу государственной формации обуславливает ее культура. Традиционалист Залыгин объяснял историческое поражение социализма тем, что, несмотря на наличие политической идеи и футуроориентированной теории социалистического строительства, у социализма не было прочного культурного фундамента: «дальше соцреализма» с его уничижительным отношением к предшественникам он не продвинулся¹³. Отождествление в этом тезисе соцреализма с отрицанием традиции и культурного наследия исторически не совсем корректно, но примечательно с точки зрения писательского самоопределения¹⁴: соцреализм у Залыгина — синоним «советского», а «советское» — синоним радикального разрыва с прошлым, проявление столь страшившего неопочвенников исторического и культурного беспамятства (мощный квазитрадиционалистский импульс соцреализма, благодаря которому укрепился привилегированный статус реалистического искусства, Залыгин либо не различал, либо игнорировал).

Цитируя в том же эссе «Культура, демократия и тоталитаризм» фрагмент из словарной статьи о советской культуре в Большой советской энциклопедии (1953), Залыгин находит его темным и схоластичным, но признает, что эта «темнота» не вызывала в нем протеста: «Никак не вспомню, что же все-таки я думал, читая всю эту абракадабру в те, 50-е годы? Вернее всего — ничего не думал»¹⁵. Залыгин, судя по всему, точен в описании практиковавшегося им в 1950-е инерционного режима чтения подобных текстов. Инерционным был и механизм их производства: без усвоения определенных сюжетно-стилевых и

13 Залыгин С. Культура, демократия и тоталитаризм // Новый мир. 1997. № 8. С. 158.

14 В позднесоветский период неопочвенники от публичных умозаключений об антитрадиционализме соцреализма, конечно, воздерживались, но активно критиковали антитрадиционализм авангарда. Так они вступали в незапланированный, но тактически выгодный дискурсивный альянс с теоретиками соцреализма, специализировавшимися на разоблачении тех же противников — модернизма, авангарда, модернистских представлений о современном субъекте, которого умеренно фрондировавшие неопочвенники и адепты соцреализма равно хотели видеть «сложным», но при этом «целостным». Для позднего же Залыгина установление оттенков антитрадиционализма авангарда и классикоморфных литературных форм, наподобие соцреализма, не имело смысла. В 1990-е годы писатель уже мог оперировать удобными для манифестации его взглядов обобщенными представлениями о классике-традиции и социалистическом искусстве (авангард и соцреализм), проинтерпретированном как драматический прецедент покушения на эту традицию.

15 Залыгин С.П. Культура, демократия и тоталитаризм. С. 163.

нарративных моделей советский профессионал письма состояться не мог, и этот необходимый этап профессионализации Залыгин и Астафьев прошли в 1940-е — первой половине 1950-х. Однако как раз в начале 1950-х высокая степень сюжетно-риторической предзаданности, культурно-идеологическая сверхидиоматичность соцреалистического письма и их эффекты («бесконфликтность», отсутствие эмоциональной аутентичности/«искренности») становятся объектами осторожной критики соцреализма изнутри (например, в «новомировских» статьях В. Померанцева и Ф. Абрамова). Ее пафос подхватили начинавший тогда печататься в столичных издательствах Залыгин и литератор-«периферийщик»¹⁶ Астафьев, которые затем в течение длительного времени оперировали аргументами, введенными в критический оборот в 1952–1954 годах. Оба автора видели слабость соцреализма в равнодушии к «реальности», превалировании должного над сущим, отказе от действительности в пользу воспроизведения ее нормативной версии. В статье «О ненаписанных рассказах» (1954) Залыгин корил коллег за приверженность «искусственн[ым] литературн[ым] построени[ям]»¹⁷ и пересказывал некоторые «сюжеты-измышления»¹⁸:

Девушка едет на пароходе после окончания института. В пути она знакомится с летчиком. Любовь. А через полгода вблизи лесной полосы, которую она создает в степи, приземляется для борьбы с вредителями самолет и из него выходит, конечно, он, тот самый летчик.

Другая девушка, кончившая институт, едет в поезде в день смерти Сталина, и поезд делает пятиминутную траурную остановку на том самом разъезде, на котором выросла девушка, а дети из той школы, в которой она училась, вручают ей черный букет из бумажных цветов с просьбой отвезти его в Москву¹⁹.

Большинство «северных» рассказов самого Залыгина (например, «Пик половодья, 1950) тоже опирались на легко идентифицируемые сюжетно-повествовательные и характерологические модели, выработанные соцреализмом, и, возможно, автор даже осознавал их эпигонский характер, но примечательным

16 Астафьев В.П. Нет мне ответа... С. 31.

17 Залыгин С.П. Искусству много дела на земле. М.: Советская Россия, 1964. С. 9.

18 Там же.

19 Там же. С. 9–10. Аллюзии на ситуацию посадки самолета в степи возникнут в позднем рассказе Залыгина «“Проза”» (1985), где на другом материале он вернется к излюбленной идее — бессилие «искусственных литературных построений» перед реальностью. Старший инженер-сантехник Владимир Густов, автор-повествователь в написанной от первого лица «“Прозе”», стремится стать профессиональным писателем (с регулярными публикациями, признанием со стороны критиков и читателей, соответствующими признаками статусности) и придумывает сюжет, чья философичность должна поразить редактора. Речь в рассказе, содержание которого мы восстанавливаем по репликам Густова и оценкам литконсультанта, идет о вынужденной посадке самолета в степи и отделившейся от толпы пассажиров, ушедшей в степь и «забытой» там неизвестной женщине. Претенциозная и навязчивая аллегоричность очередного «рассказа-измышления» — на этот раз не о реализации сталинского плана преобразования природы, а об одиночестве в эпоху НТР — нажимом противопоставлены «прозе жизни», которая, по Залыгину, и есть источник подлинной литературы. В предсказуемом финале «“Прозы”» для публикации редактор отбирает не «Вынужденную посадку», а написанные Густовым вне тематической конъюнктуры и нормативных сюжетных схем, не предназначенные для печати заметки о себе — своеобразную этнографию повседневности и сознания рядового литератора.

образом затушевывал сюжетно-риторическую ходульность изображаемого очерковостью и знанием «материала», которые критика почти сразу стала считать отличительной особенностью его манеры. Дефицит «реальности» Залыгин в 1950-е и позднее предлагал восполнять опытом, приобретаемым не только специфичным для писателя способом, но и через нелитературные профессии²⁰: художнику в его понимании в буквальном смысле нужно было стать «ближе к жизни».

В случае с Астафьевым импульс к написанию первого рассказа («Гражданский человек», 1951) и спонтанные претензии к соцреализму также возникли из переживания глубокого зияния между опытом, на этот раз глубоко личным, и его нормативной репрезентацией. Впоследствии писатель не раз возвращался к эпизоду посещения им литературного кружка, где один из участников читал свой опус о встрече односельчанами вернувшегося с войны героя-летчика. Но, добавляя или, напротив, купируя некоторые детали, меняя тональность повествования о том событии²¹, он неизменно подчеркивал несогласие с «ложью» конвенционально-соцреалистического нарратива, отрицавшего, с его точки зрения, реальность послевоенного существования самого Астафьева и множества других фронтовиков.

Примечательно, что искусственности и нормативности соцреалистической картинки («отображению отображенного»²²) оба писателя в духе социально-

20 Интересен способ, которым в начале 1950-х Залыгин проблематизирует представления о функциях советского писателя. В уже упоминавшейся статье «О ненаписанных рассказах» (1954) он воспроизводит хорошо знакомый литераторам призыв «изучать жизнь», но заявляет, что привычная практика творческих командировок на «объект изображения» ожидаемого эффекта не дает. Писателю, претендующему на знание и понимание жизни, с его точки зрения, нужно «иметь свою собственную нелитературную биографию» (*Залыгин С.П. Искусству много дела на земле*. С. 11). Очевидно, наличие подобной автобиографии — важный фактор самолегитимации для Залыгина, инженера-гидромелиоратора по образованию, но это и рецепт преодоления кризиса в разобщенной с реальностью позднесталинской словесности: чтобы не впасть в зависимость от конвенциональных литературных форм (подобную зависимость демонстрирует соцреалистическая проза и ее авторы), необходимо самоосуществление в каком-либо еще профессиональном поле, позволяющее сомкнуть реальность и литературу. Ориентиры Залыгин отыскивает, как обычно, в литературной культуре XIX века («...будучи великими писателями, Толстой учительствовал, Чехов занимался врачебной деятельностью, Лермонтов оставался офицером» (Там же. С. 14)), и впоследствии сознательно культивирует в своем поведении черты, растождествлявшие его с фигурой советского «профессионала пера». См., например, впечатления критика И. Дедкова от встречи с Залыгиным в 1978 году: «Залыгин мне понравился. В нем нет совсем того, что отталкивает меня более всего: напускной значительности, вельможности. Слушать его было тем более приятно, что в его воспоминаниях и рассказе... было мало специально-литературного. То есть он выглядел человеком жизни, а не какой-то избранной касты. Это было и в его внешности, и в его манерах, и в интонациях» (*Дедков И.А. Дневник, 1953–1994*. М.: Прогресс-Плеяда, 2005. С. 210).

21 Если сравнить версии описания этого события в очерке «Сопричастный всему живому» (1973) и в открывающей астафьевское Собрание сочинений статье «Подводя итоги» (1992–1996), то в первом случае перед нами стилистика мемуарно-биографического повествования о «трудных временах», а во втором — почти памфлетный текст, перенасыщенный типизирующими деталями и ироническими комментариями, которые, вероятно, были призваны превратить историю написания и публикации «Гражданского человека» в выразительную иллюстрацию пороков советской литературы и советского порядка.

22 *Залыгин С.П. Искусству много дела на земле*. С. 7.

критических литературных программ 1960-х противопоставили «опыт» и «правду», доказывавшие наличие у художника прямой эмоциональной и социальной связи с реальностью, жизнью, запечатленной в «формах самой жизни»²³. Позднее, во второй половине 1970-х — начале 1980-х, отсылающее одновременно к натуралистической и неоромантической традициям убеждение неопочвенников в приоритетности жизни как предмета изображения и источника переживания критика сочтет доказательством их особой приобщенности к бытию и заговорит об «онтологических» смыслах их прозы²⁴, хотя по существу «онтологизм» был попыткой в соответствии с изменившейся культурной повесткой найти новую формулу для взаимоотношений художника с реальностью, в которой отныне социально-эмпирическое виделось как часть универсального природно-космического, но которая по-прежнему представляла собой «нечто существенное, устойчивое, заслуживающее серьезного отношения»²⁵.

Со второй половины 1960-х осторожный спор неопочвенников с соцреализмом касался не столько формул жизнеподобия, сколько идеологически нагруженной конструкции современного героя, чья генеалогия была связана с концептуальным ядром советского проекта — представлениями о новом человеке. Ценность каноничных для соцреализма героев и произведений пытался переопределить Астафьев, когда в статье «Беседы о жизни» (1965), содержащей вопросы от читателей пермской газеты «Молодая гвардия», высказался о романе, впечатлившем его в подростковом возрасте и впоследствии не раз упомянутом в качестве образца соцреалистического письма²⁶, — «Как закалялась сталь» Н.А. Островского. Астафьевский ответ на вопрос: «Почему в современной советской литературе нет героев, подобных Павлику Корчагину?», — пространен, помещен в сложноустроенный историко-литературный контекст, снабжен развернутой аргументацией (что объяснимо, учитывая идеологически-чувствительную тему), но достаточно внятен:

23 Ср. реплику Астафьева в очерке «Сопричастный всему живому» о литературной задаче-максимум: открыть читателю мир таким, «чтобы писаное и не чувствовалось вовсе» (Лауреаты России: автобиографии российских писателей. М.: Современник, 1980. С. 25).

24 Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. М.: Наука, 1983. С. 142.

25 Давыдов Ю.Н. Этика любви и метафизика своеволия: проблемы нравственной философии. М.: Молодая гвардия, 1989. С. 30.

26 В 1990 году Астафьев пишет «затесь» «Так закалялась сталь», содержащую воспоминания о двух событиях: чтении в Игарской школе, видимо, в 1936–1937 годах романа Островского и общении в Молотове на творческом семинаре в середине 1950-х с А.А. Караваевой, работавшей вместе с М.Б. Колосовым над текстом «Как закалялась сталь». Соположение истории одноклассницы, избитой отцом после жалобы учительницы на злонамеренное истолкование романа (степень достоверности изображенного события в данном случае установить сложно), и рассказа Караваевой, невольно обнажившей механизмы производства важнейшего текста соцреалистического канона, актуализировали мотивы насилия (физического и дискурсивного, принуждающего к «верной» интерпретации) и лжи, которые поздний Астафьев считал основаниями советского порядка. Любопытно, что в хронологически более раннем, чем упомянутая «затесь», письме Г.К. Сапронову (от 18 июля 1985 года) Астафьев крайне резко отзывался о «проекте Островский» и личности писателя, попутно признавая глубокую трансформацию прежних основ своего мировоззрения: «Как закалялась сталь» — «подловато-ремесленная книжка, состряпанная Караваевой и Колосовым по снятым матрицам Николая Островского, мудака, в моем нынешнем понимании, весьма и весьма изрядного, наделавшего много вреда всем нам» (Астафьев В.П. Нет мне ответа... С. 356).

Сотни раз повторенный читателями нашими и критикой нашей вопрос о Павке Корчагине я считаю несколько устаревшим и демагогичным, ибо предполагаю, что все русские люди знают русскую поговорку: «Каждому овощу — свое время». <...>

Я веду прямой разговор, иначе не взялся бы за эту статью! Я считаю, что тоже имею право на вопросы, потому и задаю один вопрос Вам, товарищ Чердак (автор вопроса в газету. — *А.Р.*), и всем, кто любит спрашивать про Павку Корчагина: «Возможен ли нынче герой, подобный Павке Корчагину?»

На мой взгляд, невозможен и, более того, не нужен²⁷.

Не приемлющий «сложности» и «противоречивости» современных молодых героев «исповедальной прозы» и ищущий органики народного характера, Астафьев в рассуждениях о Корчагине инверсирует антитезу сложности — простоты. Оказывается, современность требует более сложных типов, нежели Корчагин:

... те способы и художественные средства, та форма, тот образ мыслей и уровень интеллекта, с которым в свое время жил, боролся и побеждал герой, подобный Павке Корчагину, нынче, по-моему, непригодны. Все должно быть сложнее, многообразней и шире. Внутренний мир современного большого героя требует собой «отмычки». Я, например, таковой пока не имею²⁸.

Астафьевское замечание об устарелости корчагинской редакции героизма по своему симптоматично для культурного воображения второй половины 1960-х с его стремлением проверить, насколько совместимы порядки прошлого и настоящего и каким настоящим обернулся «прыжок в будущее». Все эти темы попадают в фокус внимания Астафьева в переписке 1966–1967 годов — периода, когда страна готовилась праздновать и праздновала 50-летие Октябрьской революции: писатель подхватывает официальную риторику подведения итогов, но настойчиво фиксирует ироническое расхождение картинки и реальности²⁹ — презентуемых публично достижений революции и их парадоксального влияния на жизнь «народа» — общности, населявшей провинцию

27 Астафьев В.П. Собрание сочинений. Т. 12. С. 79.

28 Там же. С. 80.

29 Картографируя реализм 1960-1970-х годов, то есть буквально определяя его территориально-географическую локализацию, можно обнаружить, что реалистическая оптика с ее сфокусированностью на «низкой» действительности часто получала неформальную поддержку именно «на периферии», где она становилась частью идентичности дистанцировавшихся или дистанцированных от центра писателей. Собственно, неопочвенники, жившие в деревнях или провинциальных городах, рядом с теми, кто не захотел или не сумел покинуть сомнительное с точки зрения социальных перспектив пространство, свою задачу видели в том, чтоб указать на не замечаемый из столицы регион реальности. Ср. продиктованное натуралистическим пафосом погружения в необлагороженную материальность русской провинции высказывание Е.И. Носова (в письме Астафьеву он передает содержание своего незапланированного выступления на Пленуме критиков в 1966 году): «Говорили о прозе 65 года. Я толком не слышал... Но в общем-то был бестолковый треп, неподготовленный, кто во что горазд. Выступать я не собирался. Но взял слово Бровман, стал выпендриваться по семинским “Семеро в одной лодке” (речь о повести В. Семина «Семеро в одном доме». — *А.Р.*) — де, не показал редакционного коллектива, то-се, вещь ущербная... Я разозлился и давай разрисовывать курские трущобы, где бьют баб, вешают им фонари, колотят детишек, разгульно и дико пьют, где живут барыги, стекольщики, оседлые цыгане, разный зачуханный мастеровой и толкучий люд, где до мая ходят в резиновых сапогах и, выбравшись на центральную улицу, на асфальт,

и деревню, территориально и социально более далекой от просветительски-модернизаторских эффектов революции, нежели жители крупных городов:

А вчерась деревня наша шумела — Крещение праздновали быковцы. Брагу пили и песни пели. Время мало касается наших российских людей. Больше это касается транспортных средств — лошадей не стало, так ходят пешком и носят на себе грузы разные: котомки, вязанки сена, вязанки дров.

А нравов? Нравов все-таки почти не коснулось время. Так маленько, краешком. Если сопоставить изменения и разруху в природе с людьми деревенскими, то можно подумать, что везде и всюду еще стоят дремучие леса и реки все чисты. А тут по радио трезвон: «сдвиги», «величайшая эпоха», «революция в самосознании людей», «шаги саженьи», «на пороге...»

Конечно, Быковка — деревня нетипичная, да вот беда, деревень таких у нас несть числа, и в городе люди живут все больше из деревень же, да и там умудряются сохранить свою «косность» и привязанность к обычаям. Видно, не так-то просто вытряхивать из людей то, чего тысячелетиями в них вращалось. Сколько все-таки работы для мысли в наше время! Сколько вопросов задали человечеству эти наши пятьдесят лет! Ах, если бы все осмыслить и взвесить трезво, философски, задавши хотя бы один суровый себе вопрос — были ль мы готовы к революции? И стоила ли овчинка выделки?³⁰

Астафьев мыслит в консервативной логике: человек не пластичен, а инертен, в нем оседает историческое и культурное содержание прошедших исторических эпох, он конституирован традиционными культурными практиками, которые невозможно искоренить пропагандированием новых ценностей. Сомнения писателя в проекте социализма («стоила ли овчинка выделки?») и деактуализация соцреализма, чьи канонические произведения и герои (тот же Корчагин) оказываются глубоко анахроничны, тоже содержат консервативную интенцию: человек и общество меняются медленно³¹ — и едва ли под влиянием идей, эмоциональных и поведенческих моделей, поставляемых искусством (например, соцреалистическим). Именно из консервативной перспективы объясняет Астафьев разрыв между прокламируемым и существующим, концептуализируя его как эффект, с одной стороны, характерного для современности удаления от «подлинного» и «природного», с другой — ненадежности некогда щедро выданных обетований новой жизни и форм социальности.

По существу, в поле астафьевской рефлексии попадают превратности воплощения утопии и связанный с этим комплекс эмоций. На то, что категории «утопия» и «утопическое»³² присутствовали в воображении писателя как знаки рассогласования с реальностью, косвенно указывает упоминание Т. Кам-

оскребают грязь о поребрики и пр. Московские небожители слушали и удивлялись: “Как, мол, так? Разве у нас еще есть такое?”» (цит. по: *Астафьев В.П.* Собрание сочинений. Т. 14. С. 21).

30 *Астафьев В.П.* Нет мне ответа... С. 102–103.

31 Ср.: Там же. С. 129.

32 В исследовательской литературе предметом рассмотрения были и отношение неопочвенников/неотрадиционалистов к соцреализму и «советской утопии» (согласимся тут с И. Каспэ, заметившей, что, несмотря на значительное число работ по этой теме, «советская утопия» остается «размытым и неоперациональным термином» (*Каспэ И.* В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 8)), и утопические нарративы в их прозе

панеллы³³ и Города Солнца. Иронически Городом Солнца (в авторском написании — городом солнца) именуется Норильск, к истории создания которого Астафьев обращается в главе «Норильцы» («Не хватает сердца»³⁴) повествования в рассказах «Царь-рыба». В окончательной редакции главы он будет разоблачать «логику утопического оборотничества»³⁵ и доказывать, что осуществление социального идеала, материализованного в возводимом в условиях вечной мерзлоты городе, привело к результатам, прямо противоположным ожидавшимся. Астафьевское повествование о заполярном Норильске, который предстал перед посетившим его в 1971 году канадским премьер-министром П. Трюдо «городом фонтанов, дворцов, монументов»³⁶, опровергает победно-оптимистичную официальную версию появления на севере крупного индустриального центра. Мотивы, генеалогию которых можно возвести к социал-утопическому имажинарию советской культуры, последовательно выворачиваются автором «Царь-рыбы» наизнанку: «земля обетованная»³⁷, какой заполярный берег виделся ээкам после мучительного путешествия на барже, оказывается местом смерти, «город солнца»³⁸ возводится на костях, продуктом мечтаний о «новом человеке» становится «советский баринок»³⁹ — современный материально обеспеченный, но лишенный памяти норильчанин.

Не тематизированная, но легко читаемая семантика крушения «утопического» может свидетельствовать о стремлении Астафьева в 1970-е годы более сложным образом объяснять когда-то возмущившую его «отмену реальности

(см.: *Parthe K.F. Russian Village Prose: Radiant Past. Princeton University Press, 1992; Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993; Ковтун Н.В. «Деревенская проза» в зеркале утопии. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009*). Для нашей статьи существенно замечание Б. Гройса о стремлении позднесоветского неотрадиционализма, эксплуатируя идею «связи времен», представить соцреализм и авангард проявлением духовного нигилизма и найти ему альтернативу (*Гройс Б. Утопия и обмен. С. 16–17*).

33 Один из наиболее известных советскому читателю утопистов Т. Кампанелла (1568–1639) и его утопический трактат «Город Солнца» были объектом восхищения юного Астафьева, однако со временем аллюзии на Кампанеллу становятся более ироничными. См., например: *Астафьев В.П. Собрание сочинений. Т. 5. С. 109; Астафьев В.П. «Нет мне ответа...» С. 94.*

34 Глава «Норильцы» должна была стать частью повествования в рассказах «Царь-рыба», готовившегося к публикации в «Нашем современнике» (1976), но на стадии подготовки текста к предварительному прочтению цензурой была изъята редакторами журнала. Впоследствии она была переработана автором и под названием «Не хватает сердца» опубликована все в том же «Нашем современнике» (1990. № 8). Обстоятельства написания и публикации этой части «Царь-рыбы» позволяют предположить, что целенаправленный демонтаж Астафьевым утопического нарратива был результатом как минимум двухэтапной работы над текстом — в 1970-е и в конце 1980-х годов, когда критика осуществленных утопий, разоблачение «утопического оборотничества» стали топосами общественных дискуссий (писательскую версию работы над главой см.: *Астафьев В.П. Собрание сочинений. Т. 6. С. 27–29*). Однако со всей определенностью судить о характере и хронологии правок, внесенных писателем в первоначальный вариант главы, о нагнетании «антиутопической» семантики можно будет при сопоставлении нескольких редакций «Норильцев».

35 *Гальцева Р.А. Знаки эпохи. Философская полемика. М.; СПб.: Центр гуманитарных исследований, 2009. С. 10.*

36 *Астафьев В.П. Собрание сочинений. Т. 6. С. 74.*

37 Там же. С. 90.

38 Там же. С. 72.

39 Там же. С. 71.

соцреализмом. Теперь подобная «отмена» ассоциативно соотносилась с проектами глобальной социальной перепланировки, вступающими с реальностью и «жизнью» в конфликт, вызывавшими непредсказуемые, иногда катастрофические последствия, ввергающие общество в разочарование и фрустрацию⁴⁰.

Стремление применить объяснительную модель «реализованной утопии» к советскому опыту социального проектирования и сопротивляющейся ему «реальности» (или «жизни», поставленной им под угрозу), на наш взгляд, вообще было свойственно позднесоветскому консервативному воображению. Эксплицитно и наиболее последовательно критическая рефлексия социалистического учения и советского опыта построения социализма как попытки осуществить утопию разворачивалась в «долгие 1970-е» в эмигрантской и диссидентской политической мысли и историософии⁴¹. В области подцензурной культуры изучение утопии имело форму академических штудий по истории домарксистских (социал-)утопических построений⁴² и критики утопизма современного буржуазного сознания, в частности «новых левых»⁴³. Однако в нашем случае важны не столько варианты специфицированной рефлексии утопии и утопизма, сколько варианты артикуляции скепсиса в отношении «утопического», связываемого с насилием над «жизнью».

Его (скепсиса) дискурсивно-риторические следы обнаруживаются в обширном смысловом поле, созданном позднесоветской критической рефлексией современности и соответствующим репертуаром тем: «истончение» реальности

40 Возможно, это еще один из эмоциональных истоков постсоветских неопочвеннических представлений об усталости сломленного социально-историческими «экспериментами» народа. См., например: *Астафьев В.П.* Надаженный мы народ (беседу вела Л. Рак) // Труд. 1997. 30 мая. С. 8.

41 Речь идет об авторах, примкнувших к традиции послевоенной критики утопизма. Попытки построения идеального общества и создания Нового человека нередко понимались ими как политически, социально и духовно опасная девиация, ведущая к формированию тоталитарного порядка. С разной степенью последовательности и фундированности эти идеи обсуждались И. Шафаревичем в «Социализме как явлении мировой истории» (1974, 1977), М. Геллером и А. Некричем в «Утопии у власти» (1982), В. Варшавским в «Родословной большевизма» (1982), Г. Померанцем в «Снах земли» (1984), М. Геллером в «Машине и винтиках. Истории формирования советского человека» (1985).

42 В «долгие 1970-е» интенсивно развивались академические отрасли, связанные с изучением народных социальных утопий (К.В. Чистов, А.И. Клибанов), домарксистского утопического социализма (В.П. Волгин, И.Н. Осинковский, А.Э. Штекли и др.). Для Р.А. Гальцевой критика онтологических оснований модернистского утопизма определила теоретическую рамку чтения русских религиозных философов (Н. Бердяева, П. Флоренского, Л. Шестова и др.). Впоследствии И.Б. Роднянская подчеркивала, что первая книга Гальцевой «Очерки русской утопической мысли XX века» (1992) носила такое название не только потому, что «религиозной» тогда писать было еще непозволительно, но и потому, что внятно и «честно» обозначала ракурс взгляда и методику чтения источников — «операцию изблечения» «несообразностей, утопических примесей в <...> философских системах или воззрениях» героев Гальцевой (Роднянская И.Б. О Ренате Гальцевой со скорбью и с любовью (URL: <https://gostinaya.net/?p=22402>)).

43 См., например: *Давыдов Ю.Н.* Критика социально-философских воззрений Франкфуртской школы. М.: Наука, 1977; *Он же.* Бегство от свободы. Философское мифотворчество и литературный авангард. М.: Художественная литература, 1978; *Личность в XX столетии. Анализ буржуазных теорий.* М.: Мысль, 1979; *Давыдов Ю.Н., Роднянская И.Б.* Социология контркультуры: Инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь. М.: Наука, 1980.

в условиях развития техники и масс-медиа, угроза «органическому» со стороны НТР, превращение «жизни» в пространство для социального экспериментирования, принесение ее в жертву проектам, теориям, формулам, разоблачение притязаний сциентизма на объяснение «тайн» человеческого существования и т.п. Подозрительностью к современности были заряжены периодически возникавшие в публичном пространстве дискуссии с участием интеллектуалов консервативного и/или либерально-консервативного толка. Так, во время обсуждения монографии П.В. Палиевского «Пути реализма» (1975) критики, сочувственно воспринявшие книгу, чьим внутренним сюжетом была борьба реализма с авангардизмом и претензиями дегуманизирующего сциентизма (среди прочего в формах научно-технических утопий 1960-х), утверждали: да, книга пристрастна, но пристрастность позиции литературоведа оправдана его протестом против «химерических идей, берущих власть над человеком», «абстракций, исследуемы[х] в момент зарождения<...>, шабаш[а] символов, словес, мифов, подменяющих человека»⁴⁴. Перечень обнаруженных Палиевским и дополненных критиками угроз реализму, синонимичному «органике, целости, незаместимости, изначальности жизни», «теплому и здравому, выращенному многими веками, человеческому смыслу (“обыденному сознанию”)»⁴⁵, был солидным. И. Роднянская говорила о «ложном прогрессе, призрачных общих принципах — “универсалиях”, тщеславной научности»⁴⁶, И. Золотусский — о «натиске самоослепленной в своем азарте постичь все математической формулы»⁴⁷. В заключавшем дискуссию слове от лица редакции «Вопросов литературы» автору советовали поразмыслить о «качественно новых по сравнению с критическим реализмом гуманистических принципах советского искусства»⁴⁸, но антисциентистский пафос книги Палиевского признавался законным. Более того, было очевидным, что выбранный Палиевским сколь нормативный, столь и провокативный предмет исследования (эстетика и аксиология реализма) дает возможность артикулировать в публичном пространстве значимые для консервативной культурной повестки вопросы.

К концу 1980-х в лексиконе консерваторов «реализм» и «утопия» фигурировали как идеологически и эмоционально нагруженные понятия, референциально соотносимые с широким кругом социо-исторических, политических, культурных феноменов и представлявшие профессиональному философу Ю.Н. Давыдову достаточно эвристичными, чтоб описывать философско-исторические развилки XX века через парадигматическое противостояние «утопии» и «реализма». Первая, полагал Давыдов, производит и обслуживает «искусственно сконструированные мифы», второй ориентирован на «изначальные структуры человеческого бытия» и проявляет «высокую степень уважения к тому, что есть, что остается пребывающим... в человеческом бытии и постигается <...> в меру нашей способности подражать ему, уподобиться ему, принять его как образец»⁴⁹. Речь идет о реализме в широком смысле,

44 Литературный процесс и методология критического анализа. Обсуждение книги П. Палиевского «Пути реализма» // Вопросы литературы. 1975. № 8. С. 110.

45 Там же. С. 79.

46 Там же.

47 Там же. С. 105.

48 Там же. С. 124.

49 Давыдов Ю.Н. Судьбы науки и приключения литературной теории // Вопросы литературы. 1987. № 12. С. 45–46.

восходя[щем] к «мимесису» Аристотеля, если понимать под ним подражание космосу... Такой реализм неизменно противился суетливому и тщеславному устремлению перекраивать реальность (саму реальность, то есть, если иметь в виду собственно человеческую реальность, условия возможности существования человека как человека), торопясь навязать ей очередную скороспелую «схему», «безумную идею» и пр. Этот реализм одинаково присущ и реалистическому направлению в литературе и искусстве XX века, и соответствующему направлению в литературоведении и теории литературы. Однако нельзя не видеть и того, что в наш век этот — подлинный, а не плоско-позитивистский, и превращенный в лубочную картинку — реализм был самым серьезным образом потеснен литературно-художественными (и, соответственно, теоретическими) направлениями, которые, апеллируя к «современной науке», противопоставляли реальности сущей и пребывающей реальность конструируемую и «построяемую»⁵⁰.

На специфичном для позднесоветского консервативного языка конструкте «реализма», спасающего «реальность» от утопии, имеет смысл остановиться подробнее.

От реальности к утопии (и обратно)

В «долгие 1970-е» привилегированность реализма объяснялась, с одной стороны, его отождествлением с классикой, с другой — ролью предтечи по отношению к соцреализму. Доктринально закрепленная значимость реализма в качестве основополагающего для соцреалистического искусства принципа познания и отражения казалась непоколебимой еще с 1930-х годов, хотя при ближайшем рассмотрении очевидно, что набор аргументов в пользу «нераздельного и неслиянного» сосуществования реализма и соцреализма не был стабильным. Изменения в общественно-культурной повестке, перипетии конкуренции двух систем требовали от советских «профессиональных доктринеров»⁵¹ отвечать на новые идеологические вызовы, подтверждая незыблемое первенство социализма и соцреализма. Но коррективы, дозированно вносимые в официальную соцреалистическую эстетику, часто оказывались производным от переописания функций реалистического субстрата соцреализма.

Тесная связь и активное взаимодействие дискурсов соцреализма и реализма в очередной раз обнаружили себя во второй половине 1950-х, когда события XX съезда запустили процесс критической оценки инструментов построения социалистического общества и породили шквал ревизионистских работ. Их авторы (в основном левые западные интеллектуалы и представители восточно- и центральноевропейских литератур) задавались вопросами об актуальности соцреалистического искусства и необходимости следовать сформировавшимся еще во второй половине 1930-х годов представлениям о нем. Рефреном ревизионистских выступлений была идея расширения эстетической платформы соцреализма, который мог бы интенсивнее взаимодействовать с модернистскими и авангардистскими течениями, не заслоняясь от новых

⁵⁰ Там же. С. 46.

⁵¹ Бикбов А. Грамматика порядка. Историческая социология понятий, которые меняют нашу реальность. М.: ИД ВШЭ, 2014. С. 36.

конструкций субъекта и понимания субъектности (прежде всего сформированных психоанализом и переживанием травматического опыта Второй мировой войны).

Дебаты о реализме второй половины 1950-х — начала 1960-х годов (центральным событием тут стала масштабная дискуссия «Проблемы реализма в мировой литературе», ИМЛИ АН СССР, апрель 1957) закрепили два теоретико-методологических сдвига, повлиявших на гальванизированную после XX съезда версию соцреализма и на позднейшую консервативную редакцию реализма.

Во-первых, приоритет отдавался историческим исследованиям реализма⁵². Оппонировавшие историческому подходу ученые (например, искусствовед Г.А. Недошивин), отстаивавшие важность типологизации и выявления сквозных линий в развитии мирового искусства⁵³, подверглись критике и вынуждены были отступить⁵⁴. По итогам дискуссии в ИМЛИ реализм был историзован, лишен «богоподобного прошлого», но сохранил свое привилегированное положение, ибо остался ядром прогрессистских концепций, обещавших соцреализму большое будущее⁵⁵.

Во-вторых, советские теоретики, вынужденные отвечать на ревизионистские упреки в устарелости соцреалистического метода, эстетическом пуризме, подозрительном отношении к новациям, должны были сформулировать консолидированное мнение относительно допустимости экспериментов. В итоге они вновь провозгласили реализм и соцреализм главными оппонентами модернизма, чуждыми тем не менее какой-либо эстетической архаичности: реализм и соцреализм в их истолковании парадоксально оказывались не модернистскими, но современными. Связь с современностью на уровне поэтики обеспечивалась эксплуатацией культурного капитала реализма, опять же отождествленного с классикой. Реализм в его высших проявлениях и декларативно классикоподобная литература помещались в центр подцензурного литературного поля, задавая диапазон допустимых и недопустимых отклонений от образцов и отделяя правильные/продуктивные новации от неправильных/опасных:

-
- 52 Перечислим несколько статей, определивших направление дискуссии и подытоживших ее: *Недошивин Г., Зись А., Мотылева Т.* Споры о реализме // Вопросы литературы. 1957. № 3; *Резов Б.* О литературных направлениях // Вопросы литературы. 1957. № 1; *Эльсберг Я.* Проблемы реализма и задачи литературной науки // Вопросы литературы. 1958. № 4–5.
- 53 Разграничение обсуждавшегося в ходе дискуссии в ИМЛИ широкого и узкого понимания реализма методологически было рудиментом философской дискуссии 1947 года, легитимировавшей «партийный историзм» и директивно предложившей трактовать историю философии телеологично — как движение к научному материалистическому мировоззрению, протекавшее в непрестанной борьбе с идеализмом (*Добренко Е.А.* Метасталинизм: диалектика партийности и партийность диалектики (Окончание) // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2014. № 4. С. 261).
- 54 На наш взгляд, именно эта теоретическая установка, разграничивавшая «антиреализм» и «реализм» как две сквозные тенденции, исторически не локализуемые в рамках какой-либо одной эпохи, парадоксально отзовется в поздне- и постсоветской типологии «укорененного в бытии» миметического письма и письма, отвергшего миметические принципы ради пересоздания действительности в соответствии с представлениями художника о ней.
- 55 *Затонский Д.В.* Реализм — это сомнение? Киев: Наукова думка, 1992. С. 4–5.

...четкая позиция советских писателей: новаторство — да. Но, во-первых, не эстетско-формалистическое и, во-вторых, не противопоставленное классическому реализму XIX века и всем лучшим традициям мировой литературы⁵⁶.

Понимание реализма как инструмента отсева «экспериментального» было свойственно и неопочвенникам, которые пришли к нему в «долгие 1970-е», скорее всего, без влияния отчетливо звучащих консервативных мотивов официальной соцреалистической эстетики, а возможно, даже в пику ей. Частично их аргументация, вписанная в разветвленную систему антимодерных установок, пересекалась с аргументацией специалистов по соцреализму, но была более последовательной, поскольку почти не требовала реверансов в сторону «прогрессивного развития» мировой и советской литературы. По мнению неопочвенников, реализм⁵⁷ (классический и современный) отсеивал все чуждое традиции⁵⁸, стабилизировал конструкцию коллективной идентичности, утверждая ценности «наследования», «связи времен», «преемственности», и тем самым спасал — художников и аудиторию — от болезней модерности (субъективизма, нигилизма, индивидуализма, культа иррационального и т. п.). Фокус на реальности, необходимость вглядываться в нее и сверяться с ней, полагали консервативно ориентированные интеллектуалы, усмиряют необоснованные амбиции субъекта и желание перекраивать ее в рамках собственного творческого проекта.

Подобное понимание онтологии и эпистемологии реализма давало возможность обсуждать его преимущества как «мировоззрения» — разумеется, с оглядкой на нормы конвенционального идеологического высказывания — применительно к экономике, политике, экологии, истории или социальной

56 Ковалев В. Проблемы стиля в советской литературе // Время, пафос, стиль: Художественные течения в современной советской литературе. М.; Л.: Наука, 1965. С. 53.

57 Подробно доводы критиков, литературоведов и писателей консервативного толка против искусства авангарда рассмотрены в кн.: Разувалова А.И. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 219–235. Суммируем здесь основные характеристики неопочвеннической интерпретации реализма, кристаллизовавшиеся в длительном споре с оппонентом. В отличие от авангарда, притязавшего на художественное (П. Палиевским, В. Кожинным, Ст. Куняевым подразумевалось, что и на политическое) пересоздание мира, реализму, признававшему субъектность противившейся «проектам» реальности (особенно в экологических текстах деревенской прозы), такие амбиции не были свойственны. Неопочвенники вообще трактовали реализм как тип письма, в наименьшей степени искажающий реальность. Природа реалистических литературных конвенций и «эффекта реальности» их едва ли интересовала, а вот «органичность» реализма, напротив, служила неотразимым аргументом против ущербного в своем «технологизме» и рациональности авангарда. Отталкиваясь от соцреалистического нормативизма, неопочвенники охотно передавали нормозадающую функцию реалистическому искусству: классика в их прочтении была воплощением «нормы» и «нормальности» (Залыгин С. Собрание сочинений. Т. 5. С. 458). Реализм наделялся способностью удерживать воображение (художественное или социальное) в задаваемых традицией онтологических и этических границах, в то время как авангард стимулировал иной тип субъективности (своеволие творца, культивирование чувства избранничества, крайний индивидуализм, гипертрофия Я).

58 См., например, характерные для национально-консервативной среды способы концептуализации традиции и традиционализма: Кожин В.В. Размышления о русской литературе. М.: Современник, 1991. С. 267–268; Залыгин С. Собрание сочинений. Т. 6. С. 379; Солоухин В.А. Слово живое и мертвое. М.: Современник, 1976. С. 223.

жизни, где консерваторы обнаруживали все то же губительное стремление современного субъекта перепроектировать реальность в соответствии со своими представлениями о ней. Пресечь современные социоинженерные фантазии, по мнению Залыгина («Литература и НТР», 1973), мог реализм, который должен был стать типом мышления и комплексом социально-терапевтических культурных практик. Общество, обладающее «чувством реализма», пояснял писатель, сможет избежать искушений прогрессизма и технооптимизма, блокировать чрезмерные амбиции науки и, наконец, сделать свое существование историчным:

... дело тут опять-таки <...> в чувстве реализма. Реализм понимает, что его нет без прошлого, что нельзя порывать с прошлым, причем не только чисто историческим, но и житейским, революционным, идейным, литературным, культурным, нравственным, потому что без этого всего ты уже не кто-то, а некто и даже нечто. Нечто сегодняшнее и архизэнтээр-р-ровское⁵⁹.

Впоследствии, выступая на VIII съезде советских писателей (1986), Залыгин уверял, что капитализмом из сознания людей «вытравляется реализм, <...> важнейшие понятия переворачиваются с ног на голову»⁶⁰. Если же искать «средства спасения» от «множества модернов», то окажется, что это, во-первых, «неприступные острова реализма» русской классической литературы, во-вторых, природа, которая по существу своему есть реализм и социализм⁶¹.

Очевидно, реализм, сводивший в дискурсивный узел литературный классикоцентризм, разоблачение капитализма и критику мегапроекта по повороту сибирских и северных рек, в прочтении Залыгина был неким аналогом «деловитости», но деловитости, руководствующейся высокими идеалами и потому не равной практицизму и утилитаризму. Проще говоря, реализм — удобный субститут неопочвеннической версии «постепеновства» с его идеей мелких и медленных изменений, опирающихся на исторический опыт и опыт локальных сообществ, на идею отказа от амбиций глобального планирования, слабо координирующего с реальностью.

Тогда же, во второй половине 1980-х, Залыгин напишет несколько рассказов в поддержку перестройки, чтобы изобличить присущее советской системе пренебрежение «реальностью». В одном из них, «Пресс-конференция КОМ» (1989), дискуссионные проблемы реформирования хозяйственно-экономического уклада СССР он заключает в гротескно-фантастическую оболочку, отсылающую к Гоголю и Достоевскому: советские бюрократия и «прозатратная экономика»⁶² предстают здесь миром призраков и мнимостей, успешно подменивших собою мир реальный. В публицистических выступлениях этого периода, прежде всего критиковавших проект переброски рек, он вновь настойчиво требует ввести «в технику и природопользование <...> доказательный реализм и этику»⁶³ и рассуждает об их спасительной силе:

59 Залыгин С. Собрание сочинений. Т. 6. С. 428.

60 Восьмой съезд писателей; Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1988. С. 32.

61 Там же.

62 Залыгин С.П. К вопросу о бессмертии // Новый мир. 1989. № 1. С. 31.

63 Экология. Экономика. Нравственность: «Круглый стол» в редакции журнала «Наш современник» // Наш современник. 1987. № 1. С. 113, 118.

...возможности нашего дальнейшего существования на Земле — это возможности реалистического мышления и действенной практики, и вот уже реализм перестает быть только «течением» или «направлением» искусства, а становится единственно возможным средством обеспечения будущего. <...> Мир может быть разрушен, потому что он реален, что реальны средства, ядерные и иные, его уничтожения. Значит, и спасен он может быть только средствами реальными и реалистическими⁶⁴.

Однако если прочитывать малую прозу и публицистику Залыгина второй половины 1980-х в контексте историософской дискуссии об исторической необходимости, итогом которой стало формирование перестроечного «утопического консерватизма»⁶⁵, то можно обнаружить интересный поворот: убежденный пропагандист реализма Залыгин включался в перестроечные споры если не как защитник утопии, то как внимательный аналитик ее ограничений и преимуществ. Обычные для него ламентации об утрате советским обществом реалистического самопонимания («... мы потеряли объективное представление о реальном мире, но пытаемся усовершенствовать мир, нами выдуманный...»⁶⁶) теперь неожиданно соседствуют не с проклятиями в адрес индуцированного утопическими экспериментами насилия, а с недоумением по поводу утраты человечеством, в том числе русскими, более других склонными к утопизму, способности порождать утопии⁶⁷. В эссе «К вопросу о бессмертии» (1989), программно открывавшем новогодний номер «Нового мира», он воспроизводит многократно повторенное в постсоветских дискуссиях утверждение «реализация утопии ведет к крови», но делает исключение для утопии, откорректированной реализмом. Ее задача, по Залыгину, не «строить рай на земле», а помогать «избежать ада»⁶⁸.

Впрочем, динамика в писательском понимании утопии (а также заключенного в ней потенциала насилия) и реализма как ее антидота все-таки была. В конце 1980-х Залыгин еще был склонен смотреть на утопию как на исторически сложившуюся форму репрезентации социалистических идей и альтернативу капитализму, в середине же 1990-х, возможно, под влиянием русской религиозной философии, его стала интересовать, во-первых, неустраивающая внутренняя антиномичность утопии (по его классификации «сомневающейся» утопии Достоевского, остающейся в сфере эстетического воображения, и радикальной, «нигилистической» утопии Ленина, осуществляемой в истории)⁶⁹, их симбиотическое существование, во-вторых, возможности «реализма», ограниченные все более очевидной писателю «противоприродностью» человека, подерживать предельность утопических вопрошаний, контролируя утопическое

64 Залыгин С.П. Поворот. М.: Мысль, 1987. С. 66.

65 См.: Атнашев Т. Утопический консерватизм в эпоху поздней перестройки: отпуская вожжи истории // Социология власти. 2017. Т. 29. № 2. С. 12–51.

66 Залыгин С.П. К вопросу о бессмертии. С. 38.

67 Утопия, устремленная к решению предельных задач человеческого существования (вопросов о бессмертии, равенстве, всеобщей справедливости), в залыгинских романах «Комиссия» (1975) или «После бури» (1982–1985) задавала надполитическую перспективу существованию вовлеченных в гражданское противостояние представителей разных сословий и групп российского общества и тем самым оправдывала саму идею социализма.

68 Залыгин С. К вопросу о бессмертии. С. 41–42.

69 Залыгин С. Два провозвестника // Новый мир. 1995. № 3. С. 164.

воображение. Другими словами, не в «утопии» или «реализме» видит он теперь панацею или, напротив, источник бед, а в «порче» современного человека, не сумевшего возвыситься до подлинно «экологического» мышления.

Любопытно, что и русская классическая литература, пропагандируемая Залыгиным на протяжении двадцати с лишним лет в качестве оплота реалистического мышления, на рубеже 1980–1990-х трактуется как высшее и общепризнанное достижение отечественного утопизма: именно классика, поясняет Залыгин, научает читателя быть другим и предлагает новый модус человеческого существования⁷⁰. Антиподом классики и «тщедушным отпрыском» «нигилистического утопизма» в эссе «Два провозвестника» (1995)⁷¹ оказывается социалистический реализм, симптоматично реанимированный писателем при обсуждении утопии. В середине 1990-х Залыгин наконец называет весь перечень главных соцреалистических пороков: это искусство, определившее собственные пределы политическим насилием и деформировавшее нормальную (консервативную) темпоральность аннигиляцией прошлого:

...соцреализм объявил себя родоначальником небывало новой литературы, новых взглядов на искусство в целом, на литературу прежде всего. Ну а затем и на всю остальную жизнь, сколько ее есть. <...> соцреализм не смог ничего другого, как низвести литературу до политики. Текущей. Он сделал это в полном соответствии с заветами Ильича, но и не без участия Достоевского⁷².

Соцреализм для позднего Залыгина — по-прежнему искусство, которое себя дереализовало, но дереализация теперь не сводится к презирующей «фактичность» нормативности эстетического высказывания. Ее причины лежат скорее в области безразличия к метафизическому и предельному⁷³.

Пришедшийся на 1970-е — первую половину 1980-х годов консервативный апдейт реализма завершился выработкой представлений о нем как об идеальном инструменте коррекции не считавшихся с реальностью культурных и социальных программ. Его оппонентами по-прежнему оставались модернизм и —

70 См.: Залыгин С. К вопросу о бессмертии. С. 39–40.

71 Залыгин С. Два провозвестника. С. 154, 175.

72 Там же. С. 154. Взгляд на соцреализм как на искусство, устремленное в будущее и демонстративно порывающее с прошлым, был, конечно, полемическим упрощением, нужным Залыгину и его единомышленникам, чтобы от соцреализма дистанцироваться и занять престижную в 1970-е годы позицию «продолжателей классики». Между тем темпоральная структура сталинского соцреализма предполагала размещение будущего в настоящем, идеала — в реальности. Такое искусство «имплицит[ует] не “прыжок в будущее”, а непрерывность и вечные ценности» (Гюнтер Х. Соцреализм и утопическое мышление // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 46), демонстрируя при этом богатые потенции к превращению в «окаменевшую утопию» (см.: Balina M., Dobrenko E. Petrified Utopia: Happiness Soviet Style. London; New York: Anthem Press, 2009).

73 См., например, в рассказе «Мистика» (1986) характерное для позднего Залыгина представление о соцреализме как о специфичной форме политики, безразличной к главным вопросам человеческого существования: «...бессмертия даже они не могли себе представить — все они, даже самые отъявленные мистики, тоже ведь были воспитаны в духе социалистического реализма» (Залыгин С.П. Собрание сочинений. Т. 6. С. 205).

в большей степени — авангард, за которым традиционалистами-неопочвенниками были закреплены смыслы эстетического и политического радикализма. Исключительно важный для коллективной идентичности неопочвенников, метонимически переносимый в другие социальные поля (от экологии до политики) разговор о реализме по мере сворачивания советских хозяйственно-экономических и научных проектов, становился все более схоластичным, а потом и вовсе прекратился, чтобы через несколько лет отозваться в литературоведческих исследованиях, авторы которых противопоставят упорядочивающий мимесис реалистической литературы и деконструирующие стратегии постмодернистского письма и создадут что-то вроде неотрадиционалистской теории реализма.

Если же возвращаться к позднесоветским неопочвенникам, уместно повторить вопрос: было ли в их рефлексии реализма место соцреализму? На наш взгляд, в позднесоветский период мы можем различить лишь след рецепции соцреалистического опыта, которая оборачивалась попытками раз за разом продумывать соотношение должного и сущего, проекта и реальности — не столько как эстетической, сколько как социальной практики. Понятно, что отсутствие развернутых суждений о соцреализме легко объясняется причинами институционально-доктринального характера: социалистический реализм, постоянно подновляемый, имитирующий жизнеспособность в качестве «исторически открытой системы художественных форм»⁷⁴, оставался основным методом советского искусства. Если не хотелось высказываться в его поддержку, то — в логике конвенционального литературного поведения в подцензурном поле — лучше было молчать. Тем не менее полное отсутствие соцреализма в качестве объекта осмысления в неопочвеннических эстетико-идеологических построениях «долгих 1970-х» кажется нам мнимым. Учитывая историю рецепции соцреализма теми же Астафьевым и Залыгиным, можно предположить, что он превратился в одно из синонимических обозначений советского проекта и его утопической составляющей, эксплицированной через семантику насилия и оборотничества. Потому рефлексия соцреализма в «долгие 1970-е» растворилась в писательских наблюдениях за медленной эрозией советского проекта. Дело, однако, еще в том, что провозглашение реализма онтологической антитезой авангарду и соцреализму определенным образом структурировало неопочвенническую критическую оптику, сохраняя в ней систему слепых пятен. Сосредоточившись на разоблачении «лжи» соцреализма и его идеологически-нормативного аспекта, дистанцировавшись от соцреалистических «фантазмов», неопочвенники не заметили структурной близости некоторых традиционалистских и соцреалистических топосов⁷⁵, не поставили вопрос об источниках подобной близости и амбивалентной роли реалистической «основы» соцреализма. Именно поэтому значимое отсутствие соцреалистического Другого в неопочвеннических литературно-публицистических построениях стоит проблематизировать более развернуто. Это позволит точнее определить, как полемически отрицаемый соцреализм воздействовал на характер и природу традиционалистского воображения и литературного мышления.

74 Марков Д.Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М.: Художественная литература, 1978. С. 283.

75 См. постановку проблемы: Гройс Б. Утопия и обмен. С. 17.

Библиография / References

- Атнашев Т.* Утопический консерватизм в эпоху поздней перестройки: отпускная возжи истории // Социология власти. 2017. Т. 29. № 2. С. 12–51.
- (*Atnashev T.* Utopicheskiy konservatizm v epokhu pozdney perestroyki: otpuskaya vozzhizh istorii // *Sotsiologiya vlasti*. 2017. T. 29. № 2. S. 12–51.)
- Белая Г.А.* Художественный мир современной прозы. М.: Наука, 1983.
- (*Belaya G.A.* Khudozhestvennyy mir sovremennoy prozy. Moscow, 1983.)
- Бикбов А.* Грамматика порядка. Историческая социология понятий, которые меняют нашу реальность. М.: ИД ВШЭ, 2014.
- (*Bikbov A.* Grammatika poryadka. Istoricheskaya sotsiologiya ponyatiy, kotoryye menyayut nashu real'nost'. Moscow, 2014.)
- Гальцева Р.А.* Знаки эпохи. Философская полемика. М., СПб.: Центр гуманитарных исследований, 2009.
- (*Gal'tseva R.A.* Znaki epokhi. Filosofskaya polemika. Moscow, Saint Petersburg, 2009.)
- Гройс Б.* Утопия и обмен. М.: Знак, 1993.
- (*Groys B.* Utopiya i obmen. Moscow, 1993.)
- Гюнтер Х.* Соцреализм и утопическое мышление // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 41–48.
- (*Gyunter H.* Sotsrealizm i utopicheskoye myshleniye // *Sotsrealisticheskiy kanon* / Pod red. KH. Gyuntera i E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000. S. 41–48.)
- Давыдов Ю.Н.* Этика любви и метафизика своеволия. М.: Молодая гвардия, 1989.
- (*Davydov Yu.N.* Etika lyubvi i metafizika svoeyevoliya. Moscow, 1989.)
- Дедков И.А.* Дневник, 1953–1994. М.: Прогресс-Плеяда, 2005.
- (*Dedkov I.A.* Dnevnik, 1953–1994. Moscow, 2005.)
- Добренко Е.А.* Метасталинизм: диалектика партийности и партийность диалектики (Окончание) // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2014. № 4. С. 253–298.
- (*Dobrenko E.A.* Metastalinizm: dialektika partiynosti i partiynost' dialektiki (Okonchaniye) // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya*. 2014. № 4. P. 253–298.)
- Затонский Д.В.* Реализм — это сомнение? Киев: Наукова думка, 1992.
- (*Zatonskiy D.V.* Realizm — eto somneniye? Kiyev, 1992.)
- Каспэ И.* В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (*Kaspe I.* V soyuze s utopiyey. Smyslovyye rubezhi pozdnesovetskoj kul'tury. Moscow, 2018.)
- Ковтун Н.В.* «Деревенская проза» в зеркале утопии. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009.
- (*Kovtun N.V.* «Derevenskaya proza» v zerkale utopii. Novosibirsk, 2009.)
- Липовецкий М., Берг М.* Мутации советскости и судьба советского либерализма в литературной критике семидесятых: 1970–1985 // История русской литературной критики. Советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 477–532.
- (*Lipovetskiy M., Berg M.* Mutatsii sovetskosti i sud'ba sovetskogo liberalizma v literaturnoy kritike semidesyatykh: 1970–1985 // *Istoriya russkoy literaturnoy kritiki. Sovetskaya i postsovetskaya epokhi* / Pod red. E. Dobrenko i G. Tikhanova. Moscow, 2011. P. 477–532.)
- Разувалова А.И.* Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- (*Razuvalova A.I.* Pisateli-«derevenshchiki»: literatura i konservativnaya ideologiya 1970-kh godov. Moscow, 2015.)
- Роднянская И.Б.* О Ренате Гальцевой со скоростью и с любовью (URL: <https://gostinaya.net/?p=22402>).
- (*Rodnyanskaya I.B.* O Renate Gal'tsevoy so skorb'yu i s lyubov'yu (URL: <https://gostinaya.net/?p=22402>.)
- Balina M., Dobrenko E.* Petrified Utopia: Happiness Soviet Style. London; New York: Anthem Press, 2009.
- Parthe K.F.* Russian Village Prose: Radiant Past. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Spechler D.* Permitted Dissent in the USSR: Novy Mir and the Soviet Regime. New York: Praeger, 1982.

Дарья Журкова

Соцреалистический канон в популярной музыке:

ПОЗДНЕСОВЕТСКИЕ ПЕСНИ О РОДИНЕ
В ТЕЛЕФЕСТИВАЛЕ «ПЕСНЯ ГОДА» (1971–1986)¹

Daria Zhurkova

The Socialist Realist Canon in Popular Music: Late Soviet Songs about the Motherland
in the Television Festival «Song of the Year» (1971–1986)

Дарья Журкова

Государственный институт искусствознания,
кандидат культурологии, старший научный
сотрудник, сектор художественных проблем
массмедиа
jdacha@mail.ru

Daria Zhurkova

The State Institute for Art Studies, Candidate of
Sciences in Culturology, Senior Research Fellow
in the Mass Media Arts Department
jdacha@mail.ru

Ключевые слова: соцреалистический канон,
популярная музыка, советское телевидение,
эстрадная песня, «Песня года»

Keywords: Socialist Realist canon, popular music,
Soviet television, pop song, «Song of the Year»

УДК: 782/785

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_175

UDC: 782/785

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_175

Статья посвящена трансформации соцреалистического канона на позднесоветской музыкальной эстраде. В первой части статьи на основе работ советских музыковедов о массовой песне обозначаются принципы соцреализма в отношении популярной музыки. Среди них: 1) доступность широким массам, 2) приоритет ясной, песенной мелодики, 3) строгая избирательность в отношении привлекаемых жанров и стилей; 4) нравственная направленность песенных образов; 5) тематическое разнообразие с особым вниманием к песням гражданско-патриотической тематики; 6) ограниченный круг нормативных (допустимых) эмоций; 7) высокие профессиональные стандарты. Во второй части статьи прослеживается отражение этих принципов в репертуарной политике телефестиваля «Песня года». Предлагается жанрово-тематическая классификация музыкальных композиций, прозвучавших в его итоговых выпусках 1971–1986 годов. В общем массиве песен выделяется пять тематических кластеров: 1) песни о Родине, 2) песни о героях, 3) песни о жизненных максимах, 4) песни детские, о детях и детстве, 5) песни о любви. В третьей, заключительной части статьи подробно разбирается кластер песен о Родине. Прослеживаются сюжетные мотивы и музыкально-выразительные средства позднесоветских патриотических песен, которые свидетельствуют о движении советской эстрады от массовой песни через советскую песню к песне эстрадной.

This article is dedicated to the transformation of the Socialist Realist canon on the late-Soviet musical stage. In the first part of the article, the principles of Socialist Realism are defined on the basis of the work of Soviet musicologists on mass song. Among them are: 1) general accessibility to the masses, 2) the prioritization in songs of clear melody, 3) strict selectivity with respect to genres and styles involved, 4) an ethical orientation of model songs, 5) a thematic orientation with special attention to songs with civic and patriotic themes, and 7) high professional standards. The second half of this article traces the reflection of these principles in the repertoire policy of the «Song of the Year» television festival. It offers a generic-thematic classification of the musical compositions which were heard in the year-in-review episodes from 1971–1986. In the collective body of songs five thematic clusters emerge: 1) songs about the Motherland, 2) songs about heroes, 3) songs about life maxims, 4) children's songs, about children and childhood, and 5) songs about love. The third and final part of the article investigates the cluster of songs about the Motherland. It traces the plot motifs and musical-expressive strategies of late-Soviet patriotic songs, which attest to a movement on the Soviet stage from mass song to Soviet song to pop song.

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00787, <https://rscf.ru/project/24-18-00787/>, ИРЛИ РАН. («Соцреализм “постмортем”»

Соцреализм и советская песня

При всех вопросах к понятию соцреализма, поднятых в этом номере в статьях Валерия Вьюгина и Евгения Добренко, соцреалистический канон довольно успешно прослеживается как в литературе, так и в визуально-пластических видах искусства (живопись, скульптура, кино). Но можем ли мы уверенно выявить принципы соцреализма в отношении популярной музыки, которая не располагает средствами большой формы и заведомо погружена в бытовой контекст? Тем не менее мы попытаемся это сделать, опираясь на работы советских музыковедов о массовой песне, а также проследим трансформацию этих принципов на позднесоветской музыкальной эстраде, обратившись к телефестивалю «Песня года».

В концепции соцреализма положение музыки в иерархии искусств было достаточно скромным. Так, Галина Игдалова отмечает, что в Большой советской энциклопедии, вышедшей в год смерти Сталина, музыка стояла на предпоследнем, девятом месте в перечне искусств из-за того, что была лишена конкретности и понятийности, и не могла тягаться по этим параметрам с литературой и кино². Но при этом среди музыкальных жанров существовал один, «который в течение всей истории советской музыки находился воистину на особом положении, ибо являл собой *жанровый знак* советской эпохи <...> Жанр этот — *массовая песня*»³.

Как известно, одним из ключевых качеств музыкального соцреализма была провозглашена песенность, под которой подразумевалась «распевность, мелодичность, простота формы и доступность восприятия любого музыкального жанра, включая даже самые сложные, такие как симфония и инструментальный концерт»⁴.

Порой привилегированное положение песни в иерархии музыкальных жанров соцреализма оказывалось довольно условным⁵. Тем не менее на официальном уровне советская (массовая) песня позиционировалась ведущим музыкальным жанром, проблемы которого обсуждались активно и регулярно: в центральных газетах, специализированных музыкальных журналах, просветительских брошюрах и научных монографиях; проводились региональные и всесоюзные Пленумы Союза композиторов, всецело посвященные песенным жанрам. Во всех этих дискуссиях непременно формулировались задачи, стоящие перед советской песней, и обозначалась ее специфика, неразрывно связанная с соцреализмом. Его основные принципы в отношении песни формулировались следующим образом:

(Поздняя советская эстетика: практики и теория искусства, институции, культурные контексты. 1970–1980-е годы)»).

2 Игдалова Г. Музыка сталинской эпохи и доктрина соцреализма (по материалам журнала «Советская музыка») // Gradus ad Parnassum: Сборник статей молодых музыковедов. Н. Новгород: б. и., 1998. С. 107.

3 Там же. С. 117.

4 Розинер Ф. Соцреализм в советской музыке // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 167

5 Frolova-Walker M. Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics. Yale University Press. 2016. P. 183.

- *Доступность широким массам*, то есть простота, ясность и лаконизм выразительных средств⁶. Одним из главных свойств песни понималась общительность, то есть умение «...выражать большие мысли доходчиво и кратко, быть общительным, простым и близким сердцу каждого»⁷. Вместе с тем композитору необходимо проявить выдумку в работе с общеупотребимыми (ходульными, принадлежащими тому или иному жанру) интонациями, уметь по-авторски их переосмыслить. Поэтому допустимо определенное усложнение выразительных средств, но только в том случае, «если сложный язык способствует созданию образа *доступного и общительного*»⁸.
- *Приоритет ясной, песенной (напевной) мелодики*, в то время как гармония и аранжировка отходят на второй план. Песня не должна терять без них своего содержания, а также притягательности и обаяния. Требование внятной, простой, но при этом не банальной, не «заштампованной» мелодии сохраняется вплоть до начала 1980-х годов, выражаясь в максиме «мелодия — суть песни»⁹.
- *Строгая избирательность в отношении привлекаемых жанров и стилей*. Приветствуется опора на народное творчество, но с очень усе-
щенным кругом поощряемых жанров (революционная, солдатская, трудовая, крестьянская лирическая песни). Вызывает настороженное отношение городской фольклор, при обозначении которого избегается слово «фольклор», а используются понятия городские песни, бытовые жанры. К ним относятся жестокий («псевдоцыганский») романс, ме-
щанская и блатная песня («песня городских окраин») ¹⁰. Не менее по-
дозрительное отношение распространяется на модные танцевальные стили (танго, фокстрот, медленный вальс («вальс-бостон») в 1930–1950-е годы; твист и босанова в 1960-е; бит и/или рок в 1970-е). Правда, такое отношение постепенно начинает «смягчаться» вслед за развитием самой эстрадной музыки.
- *Нравственная направленность песенных образов*. Советская песня должна заключать в себе высокие идеи, благородные чувства и устремления, которые бы возвышали слушателей, способствовали их духовному росту. Из этого положения следовало правило, что героем песни «не может быть отрицательный персонаж» ¹¹. Исключение (как и в опере) было допустимо лишь по части песен в исполнении кино-
персонажей, хотя и существовала опасность того, что песню отрица-
тельного киногероя без должного критического осмысления подхватят в народе ¹².

6 Сохор А.Н. Русская советская песня. Л.: Советский композитор, 1959. С. 11.

7 Зак В. О легкой музыке // Советская музыка. 1960. № 12. С. 38. Об общительности как природном свойстве массовой, прежде всего лирической, песни подробно пи-
сала Лиана Генина: Генина Л. «Я гляжу ей вслед...» (Полемические заметки) // Со-
ветская музыка. 1972. № 4. С. 13–27.

8 Зак В. О легкой музыке. С. 41.

9 Матвеева Е.А. Советская массовая песня 70–80-х годов. М.: Знание, 1982. С. 89.

10 Сохор А.Н. Путь советской песни. С. 98.

11 Там же. С. 9.

12 Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искус-
ство, 1964. С. 265.

- *Тематическое разнообразие с особым вниманием к песням гражданско-патриотической тематики.* Подразумевалось, что советская песня охватывает и отражает самые разные стороны жизни советского человека и общества в целом. Однако приоритет общественного над личным и необходимость духовно-нравственного «вращения» народных масс привели к тому, что песни гражданско-патриотической тематики заняли особое, привилегированное положение в системе песенных жанров. Они непременно должны были быть в творчестве каждого композитора¹³ и исполнителя, именно с них начинались все концертные программы и любые дискуссии о советской песне. Вплоть до начала 1980-х годов звучали декларации о том, что гражданско-патриотическая тематика определяет «лицо» советской песни¹⁴. Однако в 1960-е годы нарастает тенденция личностно-окрашенных, лирических песен о Родине и мироощущении советского человека. Эта тенденция к середине 1970-х годов, с одной стороны, становится штампом, теряя свою искренность и убедительность, а с другой стороны, инициирует пересмотр системы песенных жанров и идею о неделимости, «срастании» лирического и гражданственного начала в советской песне¹⁵.
- *Ограниченный круг нормативных (допустимых) эмоций, прежде всего связанных с любовными переживаниями.* Согласно канонам классического периода соцреализма, любовь в песнях должна была быть источником бодрости и радости, чувством, помогающим жить и трудиться¹⁶. «Правильные», официально одобряемые лирические песни 1930-х годов запечатлевали «душевное здоровье, чистоту и цельность чувств при “застенчивости”, целомудренной строгости, сдержанности в их выражении»¹⁷. Все эти характеристики противопоставлялись любовной лирике НЭПа, наполненной безнадежными страданиями, жестокими муками и унылой меланхолией¹⁸. К концу 1960-х годов взгляды Арнольда Сохора, который дал эти определения в конце 1950-х годов, существенно изменились, во многом реагируя на изменившийся песенный

13 В этом отношении показательно высказывание Александры Пахмутовой на Пленуме правления Союза композиторов СССР: «Хочется пожелать, чтобы молодые композиторы всегда помнили, что патриотическая песня — это пробный камень, это главный экзамен не только на гражданскую зрелость, но и на художественное мастерство» (Пахмутова А. Советская песня и современность // Советская музыка. 1975. № 4. С. 5).

14 «Особое место в нашем музыкальном искусстве всегда принадлежало патриотической песне, несущей высокие идеалы гражданственности. Именно в ней наиболее ярко воплощен дух созидания и творчества, присущий нашему социалистическому обществу» (Матвеева Е.А. Советская массовая песня 70–80-х годов. С. 6).

15 «Мы справедливо гордимся тем, что у нас стерлись примитивные грани между темой гражданской и темой лирической, что у нас есть прекрасные песни, в которых о самых высоких вещах говорится тихо, сокровенно — как о самом личном и дорогом» (Пахмутова А. Советская песня и современность. С. 10). Пахмутовой вторит Лиана Генина: «...сильна наша песня как раз неделимостью на лирику и гражданственность» (Генина Л. С песней наедине. Лирический репортаж // Советская музыка. 1978. № 3. С. 20).

16 Сохор А.Н. Русская советская песня. С. 204.

17 Там же. С. 205.

18 Там же. С. 204.

ландшафт. Музыковед фиксировал появление «минорных настроений» в песенной лирике и отчасти оправдывал их распространенность реакцией на облегченность и бесконфликтность лирических песен прошлого периода¹⁹. Но несмотря на существенные сдвиги, негативные эмоции по-прежнему необходимо было дозировать, избегая мелодраматичности, надрыва и слезливости, так как «переживание грусти и печали должно духовно обогащать и возвышать человека»²⁰. Таким образом, чрезмерная экспрессивность, пограничные состояния, амбивалентное поведение, слишком сильные, «зашкаливающие» и драматичные эмоции становились негласным табу в рамках официально одобряемого песенного канона.

- *Высокие профессиональные стандарты для композиторов и исполнителей.* По аналогии с «большими» жанрами, где провозглашалась ориентация на избранных «классиков»²¹, композиторы-песенники должны были иметь академическое образование, демонстрировать виртуозную профессиональную технику, работать в разных песенных жанрах, знать их закономерности, уметь грамотно и небанально гармонизовать и оркестровать песню. Не менее высокие требования предъявлялись и в отношении исполнителей. Следуя канонам классического периода соцреализма, согласно которым народные и самодеятельные коллективы, выступающие на советской сцене, должны были обрести профессиональный уровень²², подавляющая часть знаменитых певцов советской эстрады имела за плечами академическое (зачастую — консерваторское) образование. Ценились мощные, поставленные (оперные) голоса с большим диапазоном и филигранной вокальной техникой. При этом подразумевалось, что личность исполнителя не должна была затмевать звучащую песню, как афористично сформулировала Лиана Генина: певцу (певице) необходимо научиться «*впереди себя “выводить” песню*»²³.

В приведенных нами эстетических принципах советской песни постулаты классического периода соцреализма сосуществуют с его кардинальным переосмыслением, что отражает реальные процессы, происходившие в отечественной популярной музыке на протяжении 1960-х — начала 1980-х годов. В пользу продолжения традиций соцреализма говорит, например, сохраняющаяся иерархия жанров, в которой песням гражданско-патриотической тематики всегда отводится первое место. Хотя по количеству опусов и степени их популярности гражданско-патриотические песни, особенно гимнического характера, явно уступают первенство песням лирического склада. Этот уход массовой песни из мейнстрима популярной музыки рассматривается композиторами, исследователями и критиками как однозначно негативное явление, вызывает

19 Сохор А.Н. Путь советской песни. М.: Советский композитор, 1968. С. 92.

20 Там же. С. 94.

21 Розинер Ф. Соцреализм в советской музыке. С. 177; Frolova-Walker M. The glib, the bland, and the corny: an aesthetic of socialist realism // Music and Dictatorship in Europe and Latin America. Turnhout: Brepols, 2009. P. 422.

22 Frolova-Walker M. Stalin's music prize. Soviet Culture and Politics. New Haven: Yale University Press. 2016. P. 117.

23 Генина Л. «Я гляжу ей вслед...» С. 21.

сожаление, обеспокоенность и сетования о необходимости должной работы по пропаганде массовой песни²⁴.

Но параллельно с этим шел процесс деканонизации соцреализма²⁵, и в художественной жизни, при всей ее регламентации сверху, начали проявляться «стихийный плюрализм, пестрота, многообразие, чему способствовал целый ряд факторов и в первую очередь резкий рывок в развитии средств массового тиражирования (телевидение, аудио-визуальная техника и др.)»²⁶. В песенных жанрах происходит неумолимое движение от *советской массовой песни* — идеологизированной, рассчитанной на коллективное исполнение (подхватывание), к *советской песне*, в которой существенно расширяется спектр допустимых эмоций и усложняются выразительные средства в расчете на вокальные возможности профессиональных певцов. Впоследствии (в начале 1980-х годов) советская песня уступает место *песне эстрадной*, для которой характерно максимальное дистанцирование от идеологических постулатов (вплоть до их завуалированной девальвации) и ведущая роль имиджа исполнителя в восприятии песни. Все эти сложные и насыщенные процессы мы предлагаем проследить на примере телефестиваля «Песня года».

Телефестиваль «Песня года»

Телефестиваль «Песня года» на протяжении 1970-х — начала 1980-х годов считался одной из главных витрин эстрадной музыки на советском телевидении. Его важность была многоуровневой. С *идеологической* точки зрения он был направлен на сплочение посредством песни самых разных представителей советского общества. Рабочие и космонавты, шахтеры и студенты, врачи и милиционеры, дети и ветераны, наконец, творческая интеллигенция в составе композиторов, поэтов, певцов и актеров — все они выступали, высказывались, слушали и приобщались к ежегодному песенному параду. Со сцены телефестиваля регулярно звучали слова о том, что советская песня является добрым, испытанным другом всех советских граждан, что любовь к ней объединяет и роднит всех людей огромной страны. Показательно, что Александра Пахмутова в своем докладе на Втором пленуме правления Союза композиторов СССР,

24 В этом отношении показательно однозвучное высказывание Серафима Туликова на Втором пленуме правления Союза композиторов СССР: «Мне представляется, что важнейшей проблемой в современной советской песне является некоторая ее жанровая переориентация. Все более и более заметен перевес интимно-лирических песен в ущерб массовым героико-патриотическим. Что это, веяние времени? Ответ на запросы аудитории? Не думаю. Вспомним о социальных предпосылках массовых, героико-патриотических песен. Они существуют в нашем обществе и сегодня — это грандиозные стройки века, это трудовые подвиги рабочего класса и колхозного крестьянства, это патриотические начинания советских людей, это, наконец, великие научные открытия, завоевание новых научных горизонтов. Разве они не достойны стать темами новых героико-патриотических песен?» (Песня и время: По материалам Второго пленума правления Союза композиторов СССР / Отв. ред. П.И. Савинцев. М.: Советский композитор, 1976. С. 62).

25 Термин Ханса Гюнтера, см.: Гюнтер Х. Жизненные фазы социалистического канона // Соцреалистический канон. Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. С. 282.

26 Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб.: Алетейя, 2001. С. 8.

прошедшем в феврале 1975 года в Киеве, именно на «Песню года» возлагала большие надежды по пропаганде советской песни, и в частности песни «высокого гражданского звучания»²⁷. Ей вторил уже в 1980 году Николай Добронравов в дискуссии о телефестивале, развернувшейся на страницах газеты «Советская культура». Поэт подчеркивал, что «Песня года» — «это одна из немногих телепередач, где наряду с развлекательными песнями могут прозвучать и гражданские, патриотические»²⁸.

Не менее важна была роль телефестиваля с *музыкальной* точки зрения. Недаром программа заключительных гала-концертов неоднократно инициировала размышления музыковедов о закономерностях развития советской песни в журнале «Советская музыка»²⁹. Телефестиваль, по сути, выполнял роль своеобразного смотра популярной музыки и в этом отношении был созвучен с Декадами советской музыки, которые регулярно проводились в 1930-е годы. Другой вопрос, что в отличие от рутинных смотров сталинского периода³⁰, «Песня года» предполагала просвещение, воспитание и даже развлечение самых широких «народных масс».

Наконец, «Песня года» обозначила новый этап в развитии эстрадной песни с *телевизионной* точки зрения. По сути, телефестиваль стал первым советским «хит-парадом», который выстраивался или как минимум отталкивался от степени популярности песен у рядовых слушателей. Начальные гала-концерты телефестиваля бережно культивировали ауру прямого общения с аудиторией: в большом количестве зачитывались письма телезрителей, наряду с профессиональными артистами выступали любительские коллективы, для (теле)зрителей устраивались всевозможные конкурсы, нередко звучала прямая речь представителей различных профессий. Со временем, когда иллюзия живого общения стала сходить на нет, создатели «Песни года» начали экспериментировать с визуальными и мизансценическими эффектами, осваивая различные приемы превращения музыкального номера в шоу. В итоге из коллективного действия, которое стремится подключить к происходящему всех участников и внутри и по ту сторону экрана, телефестиваль превратился в масштабное зрелище, в котором различными способами подтверждался и утверждался звездный статус популярных исполнителей.

Идеологические функции «Песни года», и в частности ее роль в «медиации вкусового конфликта поколений в рамках допущенного на телевидении музыкального репертуара»³¹, детально проследила в своем исследовании Кристин Эванс. Нам же предстоит рассмотреть эволюцию этого телефестиваля с точки зрения музыкально-тематического содержания. В качестве объекта исследования мы выбрали песни о Родине, прозвучавшие на телефестивале в период с 1971 по 1986 годы. Таким образом, на примере «Песни года», одной из самых

27 Пахмутова А. Советская песня и современность. С. 19.

28 Мартынова Т. Так где же взять такие песни? // Советская культура. 1980. 26 сент. № 78 (5398). С. 5.

29 Бялик М. Еще раз о песне // Советская музыка. 1972. № 11. С. 49–60; Черкашина М. Барометр «песенной погоды»... // Там же. 1973. С. 27–35; Генина Л. С песней наедине. Лирический репортаж // Там же. 1978. № 3. С. 16–28.

30 Фролова-Уокер М. Музыка советской литургии, или скучное искусство // Оркестр: сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. М., 2002. С. 361.

31 Эванс К. Между «Правдой» и «Временем»: история советского Центрального телевидения / Пер. с англ. В. Третьякова. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 180.

идеологически выдержанных музыкальных телепрограмм советского периода, мы проследим как на протяжении 1970-х — начала 1980-х годов происходила деканонизация соцреализма в сфере популярной (эстрадной) музыки.

Важно подчеркнуть, что песни патриотической тематики будут проследиваться в их процессуальном движении, в развитии и изменении изначальных смыслов вплоть до диаметрально противоположных значений. В конечном счете сверхзадача исследования заключается в прослеживании процесса трансформации советской эстрады от массовой песни через *советскую песню* к *песне эстрадной*. Схожую траекторию эволюции отечественной массовой музыки от советской массовой песни к эстраднему шлягеру предложил Анатолий Цукер³². Мы же детализируем эту концепцию через анализ конкретных песенных примеров.

Репертуарная политика «Песни года» и принципы ее классификации

В жанрово-тематическом отношении композиции, звучавшие в «Песне года», выстраиваются в стройную, взаимосвязанную и вместе с тем разветвленную, обширную систему. Авторы песен стремились охватить самые разные аспекты человеческого бытия. И так как все эти аспекты мыслились гранями жизни каждого человека и одновременно всего советского общества, то они были тесно переплетены.

Механизмы отбора произведений к участию в «Песне года», с одной стороны, позиционировались как максимально прозрачные — по письмам телезрителей. Причем до конца 1970-х годов зачитывание фрагментов из писем телезрителей со сцены телефестиваля было важной частью его ритуала. С другой стороны, наряду с письмами телезрителей существовало экспертное жюри, в которое поначалу входили редакторы музыкальных радио- и телепрограмм («Песня-71», «Песня-72»). Впоследствии его костяк образовывали то представители творческой интеллигенции (в том числе руководители выступающих коллективов («Песня-73»)), то возрастные герои социалистического труда («Песня-74»). Наконец, организаторы телефестиваля попытались объединить в составе жюри самых разных членов социалистического общества: творческую интеллигенцию, героев труда, космонавтов, рабочих и чиновников от культуры («Песня-75», «Песня-76»). Однако в 1977 году от публичного жюри отказались совсем, что усилило множественные толки о процедуре отбора песен. Основываясь в том числе на документах внутренних дискуссий Главной редакции музыкальных программ ЦТ, Кристин Эванс отмечает, что «предлагалось множество объяснений того, как в шоу представлены популярные вкусы и мнения, чьи именно вкусы придавлены и что же именно выбирается — *лучшие* песни года или наиболее *популярные*? Метод отбора примерно двадцати финалистов оставался довольно туманным, а точнее, был чрезвычайно переусложнен»³³.

Такая неясность принципов отбора лауреатов телефестиваля в начале 1980-х годов вылилась в публичную полемику на страницах печатных изданий. Так, в дискуссии, организованной газетой «Советская культура», видные

32 Цукер А.М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990: Учебное пособие. Изд. 2-е, доп. и испр. Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2012. С. 41–54.

33 Эванс К. Между «Правдой» и «Временем». С. 175–176.

композиторы и поэты без обиняков высказываются о срежессированности репертуарной политики «Песни года» и озвучивают свое разочарование в принципах отбора произведений, указывая на клановость и протектирование определенных песен их авторами³⁴. Ответом на эти нападки становится открытое письмо главного редактора Главной редакции музыкальных программ ЦТ Алексея Шалашова, который настаивает, что «главным критерием отбора лучших песен года для показа их в заключительных концертах телефестиваля неизменно были и остаются письма телезрителей»³⁵. Но тут же Шалашов добавляет, что существует художественный совет редакции, который учитывает пожелания руководителей Союза композиторов и часто отбраковывает песни, пусть и популярные у зрителей, но малохудожественные³⁶. Однако вместе с заявлением главного редактора в этом же материале публикуются полные претензий письма телезрителей, а также развернутый комментарий молдавского композитора Евгения Доги, который вновь указывает на предвзятость при отборе песен, в том числе и под воздействием со стороны певцов³⁷.

Таким образом, сконструированность и непрозрачность механизмов отбора песен к началу 1980-х годов больше не скрывалась и стала очевидной даже для широкой публики. Тем не менее нельзя утверждать, что «Песня года» не включала в свою программу по-настоящему популярные композиции. Скорее редакторы телефестиваля пытались совместить обязательное с востребованным, соблюсти баланс между песнями официально одобряемыми и всенародно любимыми. Это сложное смешение вкусовых ориентиров, как ни странно, сообщало «Песне года» определенную объективность, помогало удерживать в поле внимания разные направления популярной музыки и представлять довольно широкую панораму советской музыкальной эстрады.

Чтобы упорядочить весь массив композиций, прозвучавших со сцены телефестиваля «Песня года» на протяжении 15 лет, мы обратимся к *жанрово-тематическому принципу*, то есть мы будем систематизировать то, о чем пелось в песнях-лауреатах телефестиваля и какие музыкальные средства привлекались для той или иной тематики.

Предлагаемая классификация составлена на основе композиций, прозвучавших в итоговых (первоянварских) выпусках «Песни года» с 1971 по 1986 год, то есть вплоть до *официального* начала периода перестройки, объявленной на Пленуме ЦК КПСС в январе 1987 года. Несмотря на идею всеохватности и трудноразделимости гражданской и лирической тематики, эти ориентиры выступают двумя полюсами в предлагаемой классификации. Другими словами, классификация выстраивается от песен о Родине к песням о любви. Это движение направлено на формальное сужение масштаба — от внешнего к внутреннему, и в рамках соцреалистического канона фиксирует негласное «понижение ранга» — от общественного к личному. Но вместе с тем необходимо удерживать понимание того, что эти категории являются сообщающимися полюсами одной вселенной.

Изначально мы выделили пять больших тематических направлений (кластеров):

34 Мартынова Т. Так где же взять такие песни? // Советская культура. 26 сентября 1980. № 78 (5398). С. 5.

35 Какой быть «Песне-80»? // Советская культура. 1980. 17 окт. № 84 (5404). С. 4.

36 Там же.

37 Там же.

1) Песни о Родине — одно из самых жанрово устоявшихся и идеологически нагруженных направлений, которое мы будем чуть ниже подробно рассматривать в парадигме *от публичного к частному*. Пока же перечислим его подкатегории. Это: песни-плакаты, песни о мире на планете, песни о родной природе, песни-признания в любви, песни о городах и песни о родительском доме.

2) Песни о героях — композиции о выдающихся личностях, чьи поступки вызывают безусловное уважение и восхищение, подразумеваются примером для подражания. Это тематическое направление выстраивается в парадигме *от прошлого к настоящему*. Оно включает в себя такие подкатегории, как песни о героях революции, песни о Великой Отечественной войне, солдатские, комсомольские песни, песни о выдающихся личностях и песни о профессиях.

3) Песни о жизненных максимумах или, как было принято обозначать в советское время, — песни гражданского звучания, образуют следующее направление. В отличие от кластера песен о героях здесь содержательным стержнем становится не столько личность и ее действия, сколько представления и рефлексия лирических героев о себе и о мире. Анализировать эти песни мы планируем в парадигме *от труда к отдыху*. Подкатегориями в этом тематическом направлении стали: гражданские песни, лирико-философские песни, песни о беге времени и песни о радости бытия.

4) Песни детские, о детях и детстве включают композиции, которые исполнялись как детьми (прежде всего Детским хором Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением Виктора Попова), так и взрослыми певцами от лица совсем юных героев или героев, вспоминающих о своем детстве. С оглядкой на одну из ведущих мифологий советской эпохи — мифологию счастливого детства — продвигаться в этом тематическом направлении мы предлагаем в парадигме *от счастья к грусти*. Вот его подкатегории: пионерские песни, песни о дружбе, песни сказочных персонажей, песни о семье, песни несчастных героев и ностальгические песни о детстве.

5) Песни о любви представляют собой очень обширный тематический кластер с различными сценариями взаимоотношений, с портретами идеальных и далеких от идеала возлюбленных. Это тематическое направление в соотношении с соцреалистическим каноном логичнее всего проследить в парадигме *от преданности к разлуке*. Вот его подкатегории: песни о матери, песни о взаимной любви, любовь как творчество, любовь «на деревне», любовь как преодоление стихии и, наконец, песни о несчастной любви.

Здесь мы должны остановиться и сделать два важных уточнения. Первое заключается в том, что все перечисленные тематические (отталкивающиеся от слов песен) направления нельзя рассматривать в отрыве от их музыкально-выразительных средств, так как последние кардинальным образом влияют на содержание и восприятие любой песни.

Второе уточнение связано с тем, что простое перечисление подкатегорий каждого тематического направления, увы, не дает продуктивных представлений о содержательной многогранности позднесоветской музыкальной эстрады и не отражает процессы ее кардинальной трансформации, в том числе и в соотношении с соцреалистическим каноном. Поэтому мы предлагаем прицельно сосредоточиться на подробном анализе одного тематического кластера — песен о Родине, чтобы увидеть, как в этом, казалось бы, самом конвенциональном, идеологически нагруженном направлении появляются многочисленные, часто противоречивые и незапланированные содержательные повороты. Остальные

же тематические кластеры мы планируем подробно проанализировать в последующих публикациях.

Позднесоветские песни о Родине

Как было обозначено выше, систематизировать патриотически окрашенные песни мы будем в парадигме *от публичного к частному*. Отметим, что в данном тематическом направлении, как и в других, вектор движения между двумя обозначенными смысловыми полюсами направлен от соцреалистического канона к его «размагничиванию», то есть деканонизации.

Наиболее соответствующими канону являются **песни-плакаты** — гимнического склада, прославляющие величие Родины, партии, мощь и силу духа советского народа. Их авторами зачастую были композиторы Серафим Туликов, Александра Пахмутова и поэты — Николай Доризо, Николай Добронравов. Для исполнения таких композиций привлекались оперные певцы с низким тембром голоса (Евгений Нестеренко, Александр Ворошило) или эстрадные певцы с академической школой (Юрий Богатиков, Юрий Гуляев, Муслим Магомаев). К ним присоединялся смешанный хор и полный состав эстрадно-симфонического оркестра.

Со временем подобные песни-обелиски стали звучать в определенных частях программы «Песни года»: они открывали или завершали первое или второе отделение, были своеобразными «сигнальными колоссами», которые должны были придать происходящему действию особую торжественность, воззвать к коллективному «мы», объединить всех людей, собравшихся в зале и у экранов телевизоров. Другой вопрос, что подобное единение отнюдь не всегда получалось достигнуть, о чем свидетельствовала камера, нередко «скользящая» по отрешенным, откровенно скучающим лицам зрителей в зале³⁸.

Постепенно в песнях-плакатах намечаются существенные содержательные сдвиги. Первая тенденция связана с расширением понятия Родины от Родины-страны (СССР) до Родины-планеты (Земля), которая символически «присваивается» через обращение на «ты»³⁹. Вместе с разрастанием масштабов Родины начинает звучать тема одиночества во Вселенной («*Среди звезд горсточка людей... / Во всей Вселенной мы одни...*»⁴⁰). Другая тенденция направлена на смещение акцентов с прославления Родины на пожелание ей счастья, то есть происходит уход от мобилизирующего пафоса («*Я горжусь тобой, Советская страна, / Жизнь твоя святому подвигу равна*»⁴¹) к радости бытия и наслаждения жизнью («*Счастья вам в ваших помыслах, / Люди Зем-*

38 Такие «проезды» камеры по откровенно скучающим лицам можно увидеть, например, при исполнении Виктором Мамоновым песни «Наша биография» (А. Мажуков, О. Писаржевская, А. Монастырев, «Песня-77»), Евгением Нестеренко — песни «Наша партия» (С. Туликов, Н. Доризо, «Песня-81»); Иосифом Кобзоном — песни «Поклонимся великим тем годам» (А. Пахмутова, М. Львов, «Песня-84»). Здесь и далее в скобках даются имена авторов песни (композитора, поэта) и указывается выпуск, в котором она прозвучала. При повторном упоминании авторы песни и выпуск телефестиваля не указываются.

39 «Счастья тебе, Земля!» (Ю. Саульский, Л. Завальнюк, «Песня-83»).

40 «Земля — родина любви» (М. Магомаев, Н. Добронравов, «Песня-83»).

41 «Я о Родине пою». (С. Туликов, Н. Доризо, «Песня-80»).

ли и Космоса»⁴²). Зарождение этой тенденции Татьяна Чередниченко относит к 1960-м годам, когда «маршево-гимнические идиомы отступают на второй план. <...> Вместо фанфарно парадного “слава нам” (“вам”) все чаще звучало более мягкое и проникновенное “спасибо нам” (“вам”)»⁴³.

Не менее существенные изменения связаны с музыкой официально-патриотических песен. Крайне редко они оставались гимном в чистом виде⁴⁴. Становится распространенным смешение нескольких жанров, например любовной баллады, протяжной песни и гимна⁴⁵. По-прежнему остаются востребованными марши⁴⁶, но и они «облагораживаются», например посредством стилизации под классицистское симфоническое письмо⁴⁷. Наконец, появляются попытки соединить патриотический гимн с модным, порой даже танцевальным ритмом⁴⁸. А для исполнения подобных «экспериментальных» произведений приглашаются молодые и харизматичные эстрадные певцы (София Ротару, Надежда Чепрага, Радик Гареев).

Постепенное расширение понятия Родины до размеров планеты привело к появлению отдельной подкатегории — *песен о мире на планете*. Их главный, официально одобряемый лейтмотив заключался в угрозе ядерной войны и необходимости не допустить катастрофы («Надо, надо твердый дать ответ: / Солнечному миру — Да! Да! Да! / Ядерному взрыву — Нет! Нет! Нет!»⁴⁹). Мир на планете неразрывно связывался, во-первых, с понятием дома — планета как общий дом всех людей⁵⁰ и, во-вторых, с темой детства — люди как дети планеты Земля⁵¹. Во многом абстрактная идея мира на Земле трансформировалась в идею защиты детей и их родного дома. Таким образом, сопрягались и становились соразмерными разномасштабные категории, а глобальные и, по сути, отвлеченные темы пытались «приблизить», наполнить смыслом через приватные, понятные и хорошо знакомые символы.

Подтемой песен о судьбе планеты становится мотив бега времени, в котором скорость понимается со знаком минус («Мы бежим, тишина забыта / Мы спешим, торопя события... / Человек, постой, погоди, / Докажи, что ты существуешь не зря!»⁵²). Вместе с мотивом усталости от скорости звучит призыв к тишине, к покою и отдыху («Час тишины высокой / Не нарушай жестоко... / Пусть мирно отдыхает шар земной»⁵³). Несмотря на то, что тишину

42 «Счастья вам, люди» (Е. Дога, А. Дементьев, «Песня-86»).

43 Чередниченко Т.В. Между Брежневым и Пугачевой. Типология советской массовой культуры. М.: РИК, 1993. С. 162.

44 «Наша партия».

45 «Любовь к отчизне» (В. Левашов, В. Лазарев, «Песня-78»), «Родина — весна моя» (С. Туликов, Н. Доризо, «Песня-83»), «Я о Родине пою».

46 «Мы — армия народа» (Г. Мовсесян, Р. Рождественский, «Песня-81»).

47 «Новый день» (А. Пахмутова, Н. Добронравов, «Песня-78»).

48 «Счастья тебе, Земля!», «Счастья вам, люди».

49 «Пока не поздно» (А. Пахмутова, Н. Добронравов, «Песня-83»).

50 «Мир дому твоему» (О. Фельцман, И. Кохановский, «Песня-75»), «Такая нам судьба дана» (А. Бабаджанян, Р. Рождественский, «Песня-77»), «Чудо-Земля» (Д. Тухманов, М. Танич, «Песня-86»), «Пока не поздно».

51 Самое яркое выражение: «мы — дети галактики». «Притяжение Земли» (Д. Тухманов, Р. Рождественский, «Песня-78»).

52 «Человеческий голос» (Е. Дога, Р. Рождественский, «Песня-83»).

53 «Час тишины». Этот же мотив жажды тишины и покоя звучит в песне «Аист на крыше» (Д. Тухманов, А. Поперечный, «Песня-85»).

просят ради планеты, создается устойчивое ощущение, что главным ее объектом является сам человек. Таким образом, в песнях о мире на планете начинают проявляться незапланированные смыслы, дезавуирующие идеи исторического прогресса, индустриализации и самоотверженного труда, которые были столь важны в рамках классического периода соцреализма.

Музыкальные особенности песен о мире на планете поначалу во многом совпадали со стилистикой песен-плакатов, тяготея к жанрам патетичной баллады или марша. Одним из первых, кто начал активно экспериментировать и отходить от сложившегося канона, был Давид Тухманов. В «Притяжении Земли» он использовал вальс и интонационный строй старинного романса; в «Дадим шар земной детям» обратился к стилистике рок-оперы, представив гимн-молитву с развернутыми партиями электрогитары и хора; в «Аисте на крыше» соединил аллюзии на кельтские танцы со стилизацией под барочную токкату.

Под влиянием Давида Тухманова песни о планете стали пониматься направлением, в котором можно подключить большие, вневременные категории, обратиться к вечным темам и, соответственно, к стилистическим поискам и нестандартным музыкальным решениям. Тема космоса позволяла «легально» вводить в аранжировку большое количество электронных тембров; планетарный масштаб подразумевал активное участие хора, но при этом его задействовали не в функции вторящего, наращивающего звуковой объем подголоска, а создавали с его помощью яркие сонорно-колористические и гармонические эффекты. Не случайно к середине 1980-х годов направление песен о судьбе планеты освоили самые модные (прогрессивные) композиторы, ориентированные на молодежную аудиторию: Евгений Дога, Ион Теодорович, Игорь Николаев, Алексей Мажуков. Более того, этой тематике отдала дань и Алла Пугачева, которая даже в рамках «Песни года» никогда прежде не исполняла песен гражданского содержания. Речь идет о композиции «Расскажите птицы», написанной Игорем Николаевым под большим влиянием синти-попа и прозвучавшей в «Песне-84».

Пережив свой период расцвета, с середины 1980-х годов направление песен о планете начинает уходить с авансцены советской эстрады и «Песни года», соответственно. Их стилистика мельчает: отголоски больших тем остаются только в словах, меж тем как музыка уходит в сторону откровенной шлягерности⁵⁴.

Пожалуй, самую большую тематическую подкатегорию песен о Родине как в рамках «Песни года», так и в целом на советской эстраде 1970-х — начала 1980-х годов, составляли **песни о родной природе**. Их популярность во многом обуславливалась найденным балансом между патриотизмом и лирикой, официально одобряемым и искренним, пространственным масштабом и личными переживаниями. Эти песни активно перерабатывали традиции народной культуры как в поэтических образах, так и в музыкально-выразительных средствах. Многие из этих произведений были по-настоящему популярны и любимы, поэтому, в отличие от песен-плакатов и композиций о судьбе планеты, они по-прежнему продолжают звучать в сегодняшнем дне, олицетворяя собой советскую эстраду.

54 Таковы, например: «Чудо-Земля», «Наедине со всеми» (В. Шаинский, А. Поперечный, «Песня-85»), «Здравствуй, друг, здравствуй, мир!» (Л. Квинт, В. Костров, «Песня-86»).

Подробный семантический анализ песен о родной природе провела в своей диссертации и статья Вера Лелеко⁵⁵. Мы же кратко суммируем их лейтмотивы и трансформацию к середине 1980-х годов.

Один из главных мотивов песен о родной природе посвящен простору, широте, размаху и необъятности пространства⁵⁶ («*Ты увидишь — он бескрайний*»⁵⁷; «*Я люблю, страна, твои просторы*»⁵⁸; «*Земля моя родная, ей нет конца и края*»⁵⁹; «*Над просторами полей песенка летит*»⁶⁰ и т.п.). Но при этом созерцание необъятного пространства вызывает особое состояние души лирического героя, помогает ему услышать свое внутреннее «я», пробуждает отзывчивость к окружающему миру, запускает процесс личностно окрашенной рефлексии («*И такие нежные напевы, ах, почему-то прямо в сердце льются*»⁶¹; «*Из души уходит прочь тревога*»⁶²; «*...добрый край родной! Это ты мне крылья дал для любви большой*»⁶³). В таком погружении в природу достигается идиллическая гармония между внешним и внутренним, вечным и сиюминутным, беспристрастным пространством и личными переживаниями лирического героя.

Все эти мотивы, безусловно, не являются принадлежностью исключительно советской песни, а наследуют традиции отечественного фольклора и считаются архетипичными для русской ментальности. Другими, заимствованными из традиционной культуры мифологемами оказываются образы березы, певчих птиц, реки, цветов и природных стихий. В советской эстрадной песне трактовка каких-то из этих образов тяготеет к архаике, например в образе березы актуализируется семантика «женского, дарующего жизнь материнского начала»⁶⁴. А в отношении других мифологем, наоборот, постепенно происходит существенная трансформация в сторону современности и можно даже сказать злободневности.

Например, в песнях 1970–1980-х годов по-прежнему были распространены традиционные мотивы: 1) сравнения реки с жизнью («*Под куполом небес / целый мир чудес, / дарит мне судьбы река*»⁶⁵), 2) представление реки (и воды во-

55 Лелеко В.В. Образ березы в советской массовой песне 1960–1980-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 101. С. 335–339; Она же. Мифопоэтика советской массовой музыкальной культуры (вторая половина 1950-х – начало 1980-х годов): дис. ... канд. культурологии. СПбГУКИ. СПб., 2011; Она же. Мифопоэтический образ Родины в советской песне 1940–1980-х гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 4 (17). С. 112–116.

56 Лелеко В.В. Мифопоэтический образ Родины в советской песне 1940–1980-х гг. С. 113.

57 «Увезу тебя я в тундру» (М. Фрадкин, М. Пляцковский, «Песня-72», «Песня-73»).

58 «Родина моя» (Д. Тухманов, Р. Рождественский, «Песня-77»).

59 «Как прекрасна жизнь» (Л. Афанасьев, И. Шаферан, «Песня-85»).

60 «Край любимый и родной» (П. Бюль-Бюль оглы, О. Гаджикасимов, «Песня-79»).

61 «Травы, травы» (В. Шаинский, И. Юшин, «Песня-74»).

62 «Соловьиная рожа» (Д. Тухманов, А. Поперечный, «Песня-76»).

63 «Край любимый и родной».

64 Лелеко В.В. Образ березы в советской массовой песне 1960–1980-х годов. С. 336. Среди прозвучавших в «Песне года» подобную трактовку березы содержат в себе композиции: «Травы, травы»; «Шум берез», «Беловежская пуца» (А. Пахмутова, Н. Добронравов, «Песня-77»), «Чета белеющих берез» (Э. Колмановский, В. Солоухин, «Песня-79»), «Родина моя».

65 «Судьбы моей река» (П. Аедоницкий, Ф. Лаубе, «Песня-86»).

обще) как хранительницы вечных смыслов («Бросишь камушек ей на доньшико, / и она тебя рассудит»⁶⁶; «...лью святую твою родниковую правду»⁶⁷) и 3) понимание ее как стихии, обеспечивающей связь поколений («Где-то рядом с домом отчим, / Есть у каждого река»⁶⁸; «Бежит через года, бежит через века, / Людей и города объединяя, / Днепровская вода, днепровская вода — / Родной земли история живая»⁶⁹). Однако с середины 1980-х годов от традиционных мотивов все чаще начинает оставаться только внешняя оболочка — знакомые сюжеты и слова, а подлинное содержание полностью изменяется.

Так, в композиции «Родник»⁷⁰, прозвучавшей в «Песне-85» в исполнении Сергея Беликова, родные просторы сужаются до одного родника, исчезает связь посредством водного источника с предыдущими поколениями, и самое главное — интонационный комплекс мольбы, многократно повторенный на словах: «Живи, родник, живи», создает неотступное впечатление, что искомый родник находится на грани исчезновения. Таким образом, любование родной природой теперь вызывает не благодушную рефлексия, а острое чувство одиночества и страх небытия.

Другая тенденция, зародившаяся еще в 1950–1960-е годы в отношении песен о природе, связана с усилением топонимии, со стремлением конкретизировать воспеваемый ландшафт. Как замечает Елена Степанова, конкретные географические названия стали свидетельством «переоткрытия и освоения Родины через ее отдельные территории»⁷¹. Однако вместо мотива покорения природы и прославления героических личностей («И на просторах любой целины / Сможем выстоять снова!»⁷², «Наша память идет по лесной партизанской тропе»⁷³) в песнях с ярко выраженной топонимикой все чаще заявляет о себе тема туристского любования окружающим пейзажем. Эта тенденция впервые наметилась в шлягере «Увезу тебя я в тундру», а продолжилась и укрепилась в песнях «Беловежская пуца», «Кодры Молдовы»⁷⁴, «Мой родной край»⁷⁵ (Прикарпатье). Природные просторы освобождаются от необходимости на них трудиться, постоянно жить, быть непременно родными (единственными), и становятся просто красивым пейзажем, которым можно беззаботно наслаждаться, дистанцированно любоваться. Впоследствии, как и в случае с водными источниками, происходит стремительное сужение физического пространства — от пушей, гор и необъятных просторов к небольшим поселениям, «местечкам», («Комарово», «Бологое»), которые позиционируются как откровенно туристические оазисы для отдыха и даже курортного романа.

Музыкальные закономерности песен о родной природе поначалу были неразрывно связаны с традициями русской протяжной песни (вплоть до прямых

66 «Камушки» (А. Морозов, М. Рябинин, «Песня-78»).

67 «Беловежская пуца».

68 «Река родная» (П. Аедоницкий, И. Шаферан, «Песня-77»).

69 «Днепровская вода» (И. Карабиц, Ю. Рыбчинский, «Песня-81»).

70 В. Добрынин, В. Дюков.

71 Степанова Е.А. «Все проходит. Остается Родина — то, что не изменит никогда»: образ Родины в советской песне // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. №4. С. 35.

72 «Сможем выстоять снова» (Г. Мовсесян, И. Шаферан, «Песня-81»).

73 «Белоруссия» (А. Пахмутова, Н. Добронравов, «Песня-76»).

74 Также иногда называется «Молдавские Кодры» (Е. Дога, В. Лазарев, «Песня-82»).

75 Автор музыки и слов Н. Мозговой, «Песня-80».

интонационных заимствований⁷⁶), то есть основывались на неспешном темпе и поступенно разворачивающейся мелодии широко дыхания. Прецедентами, с которых началось размывание сложившегося канона, стали две композиции, прозвучавшие в «Песне года». Первая из них — это упоминавшаяся «Увезу тебя я в тундру» Марка Фрадкина, которая о родных просторах запела в ритме скачки, а вторая — «Травы, травы» Владимира Шаинского, основанная на стилистике «цыганского» романса. Александра Пахмутова, формально следуя канону протяжной песни в «Белоруссии» и «Беловежской пуще», начала кардинально расширять интонационный диапазон, уводя мелодию в высокую тесситуру и наполняя ее широкими скачками. Давид Тухманов, с одной стороны, шел по стопам Шаинского и уже не стеснялся «цыганочки» в «Соловьиной роще», а, с другой стороны, задал новое направление с необычным соединением скандирующей речевки и напевных фраз в песне «Родина моя». Чем дальше, тем чаще песни о родных просторах начали подключать откровенно танцевальные ритмы⁷⁷, как бы с помощью движения вызывая то медитативное состояние, о котором пелось в их текстах. Простор начал связываться не столько с протяженностью, сколько со свободой самовыражения, и находить выход в разгульной танцевальности.

Следующим пунктом в движении от официального к приватному становятся **песни-признания в любви**, в которых образ Родины срастается с образом возлюбленной. Многие исследователи неоднократно отмечали устойчивое сопоставление Родины с матерью, с новой силой заявившее о себе в массовых песнях 1930-х годов⁷⁸. Безусловно, этот образ Родины-матери остается актуальным и в позднесоветский период, получая дополнительные черты (речь об этом пойдет чуть ниже). Однако к 1970-м годам связь между лирическим героем и Родиной в ипостаси женщины все чаще окрашивается в тона романтической любви.

Подтверждение этому обнаруживается в регулярном и прямом обращении к Родине на «ты», в признании в любви от первого лица, в использовании характерных эпитетов и лексических тропов любовной лирики: «Я люблю тебя, Россия»⁷⁹, «Ну, как ты обходилась без меня? / А я вот без тебя не обойдусь!»⁸⁰, «...ты бессмертна, страна, / Жизнь моя, дыхание мое!»⁸¹. Смена с коллективного «мы» на интимное «ты и я»; страстность, с которой лирические герои признаются Родине в любви; всепоглощающая и судьбоносная природа чувств, иногда даже с примесью болезненности — все это свидетельствует об активной переориентации песенного патриотического канона в сторону

76 Речь идет о песне Владимира Шаинского «Дрозды», интонационные обороты которой напрямую отсылают к русской предположительно народной песне «Ой, мороз, мороз».

77 Таковы: «Соловьиная роща», «Камушки», «Мой родной край», «Комарово», «Болгое».

78 См.: Гюнтер Х. Поющая родина. Советская массовая песня как выражение архетипа матери // Вопросы литературы. 1997. №4. С. 46–61; Степанова Е.А. «Все проходит. Остается Родина — то, что не изменит никогда»: образ Родины в советской песне; Тяжельникова В.С. Советская песня и формирование новой идентичности // Отечественная история. 2002. № 1. С. 174–181.

79 Одноименная песня Д. Тухманова и М. Ножкина («Песня-71»).

80 «Сын России» (С. Туликов, В. Харитонов, «Песня-73»).

81 «Торжественная песня» (М. Магомаев, Р. Рождественский, «Песня-74»).

романтической любви: «Счастьем и болью связан с тобою, / не забыть тебя сердцу вовек!»⁸², «Без тебя мне счастья нет!»⁸³, «Не знаю счастья большего, / Чем жить одной судьбой»⁸⁴.

Образ Родины нередко сливается с образом единственной, навсегда любимой женщины, которую лирические герои всячески выделяют среди абстрактного множества других: «Не сравнятся с тобой ни леса, ни моря»⁸⁵, «Зову тебя Россиею, единственной зову»⁸⁶, «Лишь одну тебя зову родной»⁸⁷, «Лишь тебя, заветная, я одну люблю!»⁸⁸. Такое обособление возлюбленной, подчеркивание ее избранности можно считать новой альтерацией соцреалистического канона в отношении целомудренности любовных переживаний. Любовь к Родине оказывается проекцией той идеальной любви «на всю жизнь», которая стала столь трудно достижима не только в реальности, но и в кино, литературе и в лирических песенных шлягерах позднесоветского периода.

Идеализация объекта любви и самих любовных чувств выливается в рыцарское, возвышенное отношение к «возлюбленной» с ритуальным, порой имеющим свой телесный язык служением ей: «Пред ней, величавой, склоняюсь в поклоне, / О ней, о России, я песни пою»⁸⁹, «Не забыть свиданий наших, / Клянясь тебе, родная, поясно»⁹⁰, «К тебе в любое время года / Я прилечу, ты только жди»⁹¹. Здесь же звучит мотив подвига ради «прекрасной дамы»: «Ты позови меня, Россия, / И я прорвусь сквозь облака»⁹², «Мы трудную службу сегодня несем / Вдали от России, вдали от России»⁹³, «Все смогу, я все на свете смогу, / Если ты со мною, страна!»⁹⁴

Тема испытаний как доказательства силы чувств и личной добродетели имеет двунаправленный характер: не только лирические герои песен совершали и совершают подвиг ради Родины, но и она сама с честью проходит через все испытания, главным из которых являлась, конечно же, Великая Отечественная война. Причем в лучших традициях соцреалистического канона эти испытания воспринимались в конечном счете как положительные, принесшие пользу, сделавшие Родину еще более сильной, могучей и, следовательно, еще более любимой: «Много раз тебя пытали... / Но нельзя тебя, я знаю, / Ни сломить, ни запугать»⁹⁵, «И только тверже выходила из огня / Суровая, доверчивая Русь»⁹⁶.

Как уже упоминалось, в позднесоветских песнях о Родине по-прежнему остается актуальным мотив материнского начала: «Здравствуй, русское поле, /

82 «Русское поле» (Я. Френкель, И. Гоф, «Песня-71»).

83 «Я люблю тебя, Россия» (Д. Тухманов, М. Ножкин, «Песня-71»).

84 «Гляжу в озера синие» (Л. Афанасьев, И. Шаферан, «Песня-72»).

85 «Русское поле».

86 «Гляжу в озера синие».

87 «Ненаглядная сторона» (Д. Тухманов, И. Шаферан, «Песня-81»).

88 «Реченька» (М. Фрадкин, А. Ковалев, «Песня-82»).

89 «Любите Россию» (С. Туликов, О. Милиянский, «Песня-71»).

90 «Моя глубинка» (Я. Френкель, И. Гоф, «Песня-82»).

91 «Ты позови меня, Россия» (В. Левашов, В. Харитонов, «Песня-72»).

92 «Ты позови меня, Россия».

93 «Русское поле».

94 «Торжественная песня».

95 «Я люблю тебя, Россия».

96 «Сын России» (С. Туликов, В. Харитонов, «Песня-73»).

*Я твой тонкий колосок»*⁹⁷, *«Тобой, любимая Россия, / Как верный сын, всегда горжусь»*⁹⁸, *«И Россия, как мать, мне навек дорога»*⁹⁹. Но образ Родины-матери наполняется новыми смысловыми обертонами, которые по большей части отсылают к архаическому мировосприятию.

Во-первых, появляются мотивы физического, тактильного контакта с «телом» Родины: *«Нас ветер России в пути обнимал»*¹⁰⁰, *«Кто-то другой, как я теперь, / К травам твоим прильнет»*¹⁰¹. Одной из самых распространенных вариаций физического контакта становится мотив кормления, вскармливания Родиной своих сыновей: *«И Родина щедро поила меня / Березовым соком, березовым соком»*¹⁰², *«Но нельзя дышать без этой вечной земли, / Родины, вскормившей меня»*¹⁰³. То есть на новом этапе в песнях о Родине сливаются не только лирическая и гражданская стихии, но и духовная и материальная (бренная) сущности.

Во-вторых, в продолжение предыдущей тенденции происходит активная антропоморфизация образа Родины. У нее появляются глаза (*«Синеокая страна»*¹⁰⁴), натруженные руки (*«К твоим натруженным рукам»*¹⁰⁵, *«И Родины натруженные руки, / Баюкают уснувших мальшей»*¹⁰⁶). Причем антропоморфизация распространяется и на природные объекты, чаще всего на березы (*«То плачут березы»*¹⁰⁷, *«Под окна полевых госпиталей / Березы забинтованные шли»*¹⁰⁸, *«Стройные березки что-то шепчут липам»*¹⁰⁹).

В-третьих, к устойчивому мотиву вечной молодости Родины¹¹⁰ добавляется мотив вечного круговорота людей, отсылающий к понятию сансары в индийских религиях. Этот мотив напрямую поднимает вопросы смерти, причем не героической (за Родину), а обыденной, как финала человеческого пути. Лирические герои готовятся уйти в родную землю, слиться с ней, раствориться и исчезнуть в ней, что подразумевает тихим апофеозом воспеваемой любви: *«Однажды под шелесты дождика / Уйду я в объятия к тебе»*¹¹¹, *«Стану я, земля, когда уйду, / Твоей листвою, твоей травой»*¹¹², *«Нас разлучить ничто не может, / Уйдем с земли — встречай, земля»*¹¹³.

Музыкальные средства песен-признаний в любви к Родине тяготеют преимущественно к интонационному комплексу русского романса. Их основу составляет кантиленная мелодия, с выразительными скачками в сочетании со

97 «Русское поле».

98 «Ты позови меня, Россия».

99 «Над Россией моей» (В. Туликов, М. Пляцковский, «Песня-84»).

100 «Любите Россию».

101 «Ненаглядная сторона».

102 «Березовый сок» (В. Баснер, М. Матусовский, «Песня-72»).

103 «Торжественная песня».

104 «Я люблю тебя, Россия».

105 «Ты позови меня, Россия».

106 «Руки Родины» (В. Гамалия, В. Чернов, «Песня-81»).

107 «Березовый сок».

108 «Сын России».

109 «Травы, травы».

110 «Красу твою не старили ни годы, не беда» («Гляжу в озера синие»); «А Россия всегда, / Как любовь, молода» («Над Россией моей»).

111 «Ты, земля моя» (О. Иванов, Р. Рождественский, «Песня-79»).

112 «Ненаглядная сторона».

113 «Чета белеющих берез».

множеством опеваний и задержаний («Признание в любви», «Гляжу в озера синие», «Реченька», «Руки Родины», «Земля моя добрая»). Порой задушевность испытываемых эмоций усиливается через обращение к медленному вальсу¹¹⁴, который в песнях Великой Отечественной войны обрел репутацию «исповедального» жанра и стал ассоциироваться с самыми сокровенными чувствами.

Нельзя не отметить, что большая часть признаний в любви Родине звучит в миноре. Но в данном случае минор является знаком не несчастной любви, а очень личных, интимных чувств, которые негласно противопоставляются приподнято-бравурным песням-плакатам.

К середине 1980-х годов, как и в других тематических подкатегориях, в песнях-признаниях постепенно происходит размывание сложившегося канона, что выражается в активном использовании выразительных средств эстрадного шлягера. Примечательным примером является композиция «Ненаглядная сторона», с которой в «Песне-81» дебютировал Валерий Леонтьев. На модную аранжировку с причудливыми перкуссионными тембрами и остина-то «гнусовой», «бухтящей» бас-гитары накладывается «рваная» мелодика, которая то «топчется» на одном месте, то неожиданно «зависает» в неподготовленном скачке. Немаловажную роль в восприятии песни играет Валерий Леонтьев, чей гендерно-смазанный тембр голоса, по наблюдению Татьяны Чередниченко, балансирует между болевым стоном в нижнем регистре и напряжением, срывающимся в фальцет, в верхнем регистре¹¹⁵. Таким образом, комплекс романтической любви, настойчиво заявлявший о себе в словах песен, наконец утверждается и в музыкальных средствах. А песни о любви к Родине стремительно модулируют в сферу приватных чувств.

В тематический кластер песен о Родине мы относим еще две подкатегории, которые зачастую не принято напрямую связывать с патриотическим дискурсом, потому что в них существенно сужается пространственный масштаб и преобладают ценности приватного бытия. Имеются в виду песни о городах и песни о родительском доме. В советское время произведения подобной тематики было принято категоризировать через понятие малой Родины. Но значительное увеличение количества этих композиций в репертуарной политике «Песни года», а также кардинальная трансформация их содержания, обуславливают необходимость уделить им отдельное внимание.

Песни о городах, которые звучали в телефестивале, можно систематизировать по степени их существования в реальности. Тенденция такова, что городское пространство постепенно лишается конкретных географических координат и становится все более фантазийным, сказочным в своей сути.

Показательно и вместе с тем закономерно, что самым частым героем песен о городах становится Москва, о которой на протяжении исследуемых пятнадцати выпусков телефестиваля прозвучало десять композиций. При этом произведений, где бы сохранялся классический соцреалистический канон в отношении столицы, насчитывается совсем немного¹¹⁶. Общая тенденция заключается в том, что образ столицы активно освобождался от помпезности,

114 «Любите Россию», «Реченька», «Гляжу в озера синие».

115 Чередниченко Т.В. Между Брежневым и Пугачевой. Типология советской массовой культуры. С. 134.

116 Это песни: «Я пою о Москве» (С. Туликов, Ю. Полухин, «Песня-72») и «Старт дает Москва!» (А. Пахмутова, Н. Добронравов, «Песня-79»).

становился задушевым, приватным, наполненным живыми эмоциями и обывателями. Причем это происходило как в поэтике современных песен («Я вас люблю, столица», «Московская серенада»), так и через обращение к песням прошлых лет («Московские окна»¹¹⁷, «Дорогие мои москвичи»¹¹⁸)¹¹⁹.

Другие российские города в географию «Песни года» попадали крайне редко. Причем только в одной из песен, посвященной Комсомольску-на-Амуре, прослеживается созвучная соцреалистическому канону идея построения нового города там, где *«лишь таежные сопки когда-то <...> дремали по плечи в снегу»*¹²⁰. А, например, в «Вологде», ставшей шлягером в исполнении ВИА «Песняры», стимулом для преодоления пространства становится уже не комсомольская стройка, а встреча с возлюбленной (*«Что б ни случилось, я к милой приду / в Вологду-гду-гду-гду, в Вологду-гду»*).

С середины 1970-х годов, после жарких дискуссий на Втором пленуме правления Союза композиторов СССР¹²¹, «Песня года» из песенного парада, направленного на сплочение различных групп советских граждан¹²², все отчетливее превращается в фестиваль с политическим подтекстом, призванный продемонстрировать культуру и общность различных народов СССР. В телефестивале начинают регулярно выступать певцы из национальных республик, нередко исполняя песни республиканских композиторов, порой на национальном языке.

Расширение географии происходит не только за счет пополнения когорты авторов и исполнителей песен, но и через воспевание различных городов союзных республик. В «Песне-77» звучит страстная баллада об Азербайджане¹²³ Муслима Магомаева, в «Песне-78» — искусно стилизованный гимн о Ташкенте¹²⁴ Давида Тухманова. В «Песне-82» ВИА «Ялла» завоевывает колоссальную популярность с композицией «Три колодца», прославляющей узбекский город Учкудук. В «Песне-84» группа пытается повторить успех с одноименной песней о городе Шахрисабз, а еще через год выступает с композицией «Город снов», в которой уже нет какой-либо привязки к реальному городу (*«Город снов песчаный бьет прибой / Город снов за далью голубой...»*).

Такая содержательная траектория «Яллы», на наш взгляд, очень симптоматична в парадигме «размагничивания» соцреалистического канона, когда реальный город постепенно уступает место вымышленному пространству. Уже в «Трех колодцах» наряду с восхвалением ударного труда (*«...город-красавец в пустыне возник / ...в синее небо взметнулись дома»*) мелькало сомнение в реальности существования города (*«А может быть, это лишь только мираж? / А может быть, это усталости бред? / И нет Учкудука, спасения нет»*). «Город снов» уже без обиняков говорит о вымышленном пространстве, под городом здесь подразумевается любовь, которая стано-

117 Т. Хренников, М. Матусовский, 1960.

118 И. Дунаевский, В. Масс, 1947.

119 Эти два камерных ретро-шлягера прозвучали в финале «Песни-82» в исполнении Людмилы Гурченко. Причем показательно, что они заняли место ритуальной для финала массовой песни-плаката.

120 «Амурский вальс» (С. Туликов, М. Пляцковский, «Песня-82»).

121 См.: Песня и время.

122 Эванс К. Между «Правдой» и «Временем». С. 179–180.

123 «Весенний край» (М. Магомаев, Наби Хазри, В. Лазарев, «Песня-77»).

124 «Песня о Ташкенте» (Д. Тухманов, Л. Ошанин, Р. Бабаджан, «Песня-78»).

вится всеобъемлющим «миром на двоих» («Знаешь, я хочу в тот город / И, конечно, с тобой вдвоем»).

Таким образом, песни о городах отходят от мотива облагораживания природного пространства в тяжелых климатических условиях («Амурский вальс», «Песня о Ташкенте», «Три колодца»). Более того, лирические герои, признаваясь в любви тому или иному городу, все чаще перестают соотносить свою жизнь с жизнью других горожан¹²⁵, замыкаясь или на межличностных (приватных) отношениях с самим городом («Я вас люблю, столица», «Московская серенада», «Весенний край», «Я возвращаюсь к тебе»), или на любовных отношениях с визави («Вологда», «Давно не бывал я в Донбассе»). Конкретные координаты оказываются все менее существенными, городское пространство становится все более условным и абстрактным, негласно приобретая черты Эдема («Если город танцует», «Наш город», «Город снов»).

Музыкальные средства песен о городах располагаются между двумя жанровыми координатами: романса и танца. Лирическая интонация новых песен о Москве инициирует обращение авторов к интонационному комплексу романса («Я вас люблю, столица», «Московская серенада», «Ты моя надежда, ты моя отрада», «Я возвращаюсь к тебе»). В песнях о городах союзных республик приветствуется ярко выраженный восточный колорит, проявляющийся в щедрой мелизматике («Весенний край», «Песня о Ташкенте») и/или характерных тембрах национальных инструментов («Песня о Ташкенте», «Три колодца», «Шахрисабз»). Но чаще всего песни о городах пишутся в танцевальных жанрах, которые задают эффект (пере)движения в пространстве. Причем если песни о реально существующих, но провинциальных городах обычно опираются на вальс («Давно не бывал я в Донбассе», оригинальная версия «Вологды», «Амурский вальс»), то песни о безымянных, абстрактных городах тяготеют к модным танцевальным ритмам («Наш город», «Если город танцует»).

Завершающей тематической подкатегорией в кластере песен о Родине являются **песни о родительском доме**. Но прежде чем перейти к их систематизации, необходимо сделать небольшое отступление.

В первых выпусках «Песни года» организаторы фестиваля уделяли особое внимание чествованию авторов песен, которые получали не только именные дипломы лауреатов, но и фирменные сувениры. Композиторам дарили крошечную и даже издающую звуки копию рояля, а поэтам — записную книжку с эмблемой телефестиваля. В «Песне-72» поэт Владимир Харитонов, выступая с речью, хвастался, что в полученную на прошлом фестивале книжечку он записал свое новое стихотворение, посвященное 50-летию СССР. После чего поэт с большим апломбом и надрывом зачитывал стихотворение «Мой адрес — Советский Союз», которое в устах автора звучало как откровенная, насквозь идеологизированная агитка. Через год лауреатом «Песни-73» стала одноименная песня Давида Тухманова в исполнении ВИА «Самоцветы». Заводной танцевальный мотив, модный саунд с электрогитарами и саксофонами, матовое многоголосие вокального ансамбля практически полностью нивелировали мобилизационный пафос стихотворения, подменив его романтикой путешествий

125 Например, как это было в лирических, но вместе с тем общественно «ориентированных» песнях «Дорогие мои москвичи» (1947) и «Московские окна» (1960), прозвучавших в «Песне-82».

и межличностного общения. Тем не менее в песне остался идеологически важный посыл о том, что домом для советского человека является вся страна, без привязки к какому-либо конкретному пространству («*Мой адрес не дом и не улица / Мой адрес — Советский Союз*»). Причем отсутствие дома подавалось не как проблема или тем более трагедия, а наоборот, как достижение — отсутствием дома бравировали, утверждая отречение от личного в угоду общественно значимому («*Сегодня не личное — главное, / А сводки рабочего дня*»).

На этом же фестивале «Песня-73» с большим успехом прозвучало сразу две композиции Микаэла Таривердиева на стихи Роберта Рождественского из музыки к телефильму «Семнадцать мгновений весны», одной из которых стала «Песня о далекой Родине» («Где-то далеко»). Как и в «Мой адрес...» в ней под родным домом понималась вся страна («*Ты полети к родному дому, / Отсюда к родному дому*»). Но качественно новой эмоцией была щемящая недостижимость родного пространства, душевная боль от невозможности в него физически вернуться («*Берег мой, берег ласковый, / Ах, до тебя, родной, доплыть бы, / Доплыть бы хотя б когда-нибудь*»). У лирического героя от дорогой сердцу Родины оставались лишь воспоминания («*В памяти моей / Сейчас, как в детстве, тепло, / Хоть память укрыта / Такими большими снегами*»). Отчаяние и тоска, пронизывающие и слова, и музыку песни, отчасти оправдывались судьбой разведчика Штирлица, внутренним голосом которого и подразумевалась эта песня.

С середины 1970-х годов образ родного дома, который бережно хранится в памяти лирического героя и находится в другом физическом (а порой и временном) измерении, вылился в целую череду песен о родительском (отчем) доме. Однако в отличие от «Песни о далекой Родине» родной дом стал пониматься как приватное и конкретное пространство, при всей обобщенности эмоций принадлежащее только лирическому герою («*И так прекрасно возвращаться / Под крышу дома своего*»¹²⁶). В этих песнях дом выступает эмоционально заряженным местом, пространством безусловного счастья и отдохновения от суеты («*Здравствуй, милый отчий дом! / ... Днем и ночью — ты всегда, всегда со мною. / Я согрет твоим теплом*»¹²⁷). Причем порой в качестве такого собственного, дорогого сердцу пространства может подразумеваться целый город («*Но именно здесь, / Понимаете, именно здесь / Я дома, я дома*»¹²⁸). Часто острая потребность в приватном пространстве оправдывается связью с детством и родителями («Отчий дом», «Родительский дом»), любованием природой («Река родная», «Домик на окраине»). Но объединяет большинство лирических героев то, что они находятся далеко от своего дома и возвращаются к нему только в воспоминаниях¹²⁹.

126 «Крыша дома твоего» (Ю. Антонов, М. Пляцковский, «Песня-83»).

127 «Отчий дом» (Е. Мартынов, А. Дементьев, «Песня-78»).

128 В этой песне «Я дома» Яна Френкеля на стихи Игоря Шаферана речь идет о городе у Черного моря с Приморским бульваром, но конкретный город не указывается. Судя по этим приметам, на роль искомого города могут претендовать Одесса или Севастополь.

129 На эту же особенность в отношении родительского дома обращала внимание и Татьяна Чередниченко, анализируя пространственные характеристики лирических песен: «“Дом” в песнях, в основном, — “родительский”, “отчий”, и дан он главным образом через воспоминания» (Чередниченко Т.В. Между Брежневым и Пугачевой. Типология советской массовой культуры. С. 106).

Физическая удаленность родного дома порой оборачивается его экзистенциальной вменяемостью, исчезновением из реальности. Однако степень переживаний от утраты связи с отчим домом может варьироваться. Так, в песне-плаче Александры Пахмутовой «Где ты, где ты, отчий дом» на стихи Сергея Есенина потеря пристанища понимается как необратимая трагедия, а воспоминания о былом не утешают, а терзают душу лирического героя («*Этот дождик с сонмом стрел / В тучах дом мой завертел*»). В другой же песне разрушение родного дома не вызывает у лирического героя хоть сколько-нибудь горестных чувств («*Домик на окраине, / Скоро он будет снесен. / Только лишь в памяти, в памяти / Вечно останется он*»). В данном случае личная память и связь с большой Родиной («*Вот так — не чужбина, а Родина / Нас греет своей добротой*») примиряют лирического героя с действительностью, «списывают» исчезновение родного дома на издержки необратимого процесса ветшания. Сделав смысловой виток, песенный дискурс вновь пытается вернуться к идее соотношения домашнего пространства с масштабом страны («Мой адрес...»), но выглядит эта попытка во всех смыслах (и содержательном, и музыкальном) уже малоубедительной.

Комплекс музыкально-выразительных средств, к которым обращаются композиторы в песнях о родительском доме, балансирует между пронзительными интонациями мольбы, плача («Песня о далекой Родине», «Где ты, где ты, отчий дом») и общей суммой лирических интонаций («Мой адрес...», «Река родная», «Родительский дом», «Крыша дома твоего»). Причем закономерность такова, что чем более конвенциональным, идеологически «правильным» выглядит текст песни, тем более шлягерной (броской, с большим количеством повторов) будет ее мелодика и расцвечивающая ее аранжировка.

Заключение

Соцреалистический канон проявлялся в «Песне года» главным образом в особом внимании к песням гражданско-патриотической тематики, которые непременно звучали в гала-концертах телефестиваля. Они шли, что называется, вне конкурса, получая статус лауреата не на основании (теле)зрительских симпатий, а по принадлежности к определенной тематике. Но даже внутри идеологически выверенного песенного дискурса происходили существенные сдвиги, которые обеспечивались прежде всего отходом от устоявшихся жанрово-тематических связей. К началу 1970-х годов подавляющее большинство патриотически окрашенных песен становятся лирическими, опираются на жанры баллады, протяжной песни, романса, а не марша или гимна. Следующим этапом «альтерации» патриотических песен становится их уход в сторону танцевальных жанров (здесь тренды задавали В. Шаинский и Д. Тухманов). Таким образом, «на словах» песни остаются верны соцреалистическому канону, а в музыкально-выразительных средствах максимально от него дистанцируются. Формируется новый канон, в котором идеологически нагруженное содержание «упаковывается» в притягательно-развлекательные формы.

Все эти процессы в итоге кардинальным образом влияют на трансформацию всей сферы популярной музыки. Если на протяжении 1940–1960-х годов происходило превращение советской массовой песни в просто советскую, стремительно теряющую свои прямые связи с соцреалистическим канонам, то

в 1970-х — начале 1980-х годов мы наблюдаем переход советской песни в новое качество — в эстрадную песню (шлягер). Однако, как пронизательно суммирует Анатолий Цукер, «эстрадный шлягер, уйдя от прямой идеологичности советской массовой песни, по сути своей выполнял во многом близкую миссию. Он не декларировал преимущества советского образа жизни, его сомнительные успехи и достижения, но всем своим обликом, атмосферой благополучия, роскошной экипировкой демонстрировал, что “жизнь хороша, и жить хорошо”»¹³⁰.

Библиография / References

- Бялик М. Еще раз о песне // Советская музыка. 1972. № 11. С. 49–60.
- (Byalik M. Eshchyо raz о pesne // Sovetskaya muzyka. 1972. № 11. P. 49–60.)
- Генина Л. «Я гляжу ей вслед...» (Полемические заметки) // Советская музыка. 1972. № 4. С. 13–27.
- (Genina L. «Ya glyazhu ei vsled...» (Polemicheskie zametki) // Sovetskaya muzyka. 1972. № 4. P. 13–27.)
- Генина Л. С песней наедине. Лирический репортаж // Советская музыка. 1978. № 3. С. 16–28.
- (Genina L. S pesnei naedine. Liricheskii reportazh // Sovetskaya muzyka. 1978. № 3. P. 16–28.)
- Гюнтер Х. Поющая родина. Советская массовая песня как выражение архетипа матери // Вопросы литературы. 1997. №4. С. 46–61.
- (Gyunter Kh. Poyushchaya rodina. Sovetskaya massovaya pesnya kak vyrazhenie arhetipa materi // Voprosy literatur. 1997. №4. P. 46–61.)
- Гюнтер Х. Жизненные фазы социалистического канона // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб: Академический проект, 2000. С. 281–288.
- (Gyunter Kh. Zhiznennyye fazy socialisticheskogo kanona // Socrealisticheskii kanon / Ed. by H. Gyuntera i E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000. P. 281–288.)
- Зак В. О легкой музыке // Советская музыка. 1960. № 12. С. 37–43.
- (Zak V. O legkoi muzyke // Sovetskaya muzyka. 1960. № 12. P. 37–43.)
- Игдалова Г. Музыка сталинской эпохи и доктрина соцреализма (по материалам журнала «Советская музыка») // Gradus ad Parnassum: Сборник статей молодых музыковедов. Н. Новгород: б. и., 1998. С. 107–122.
- (Igdalova G. Muzyka stalinskoй epokhi i doktrina sotsrealizma (po materialam zhurnala «Sovetskaya muzyka») // Gradus ad Parnassum: sb. statei molodykh muzykovedov. Nizhni Novgorod, 1998. P. 107–122.)
- Какой быть «Песне-80»? // Советская культура. 1980. 17 окт. № 84 (5404). С. 4.
- (Kakoi byt' «Pesne-80»? // Sovetskaya kul'tura. 1980. 17 Oct. № 84 (5404). P. 4.)
- Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964.
- (Korganov T., Frolov I. Kino i muzyka. Muzyka v dramaturgii fil'ma. Moscow, 1964.)
- Лелеко В.В. Образ березы в советской массовой песне 1960–1980-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 101. С. 335–339.
- (Leleko V.V. Obraz berezy v sovetskoi massovoi pesne 1960–1980-kh godov // Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena. 2009. № 101. P. 335–339.)
- Лелеко В.В. Мифопоэтика советской массовой музыкальной культуры (вторая половина 1950-х — начало 1980-х годов): дис. ... канд. культурологии. СПбГУКИ. СПб., 2011.
- (Leleko V.V. Mifopoeitika sovetskoi massovoi muzykal'noi kul'tury (vtoraya polovina 1950-kh — nachalo 1980-kh godov): dis. ... kand. kul'turologii. SPbGUKI. Saint Petersburg, 2011.)
- Лелеко В.В. Мифопоэтический образ Родины в советской песне 1940–1980-х гг. //

130 Цукер А.М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990. С. 54.

- Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 4 (17). С. 112–116.
- (*Leleko V.V.* Mifopoeticheskii obraz Rodiny v sovetskoi pesne 1940–1980-kh gg. // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2013. № 4 (17). P. 112–116.)
- Мартынова Т.* Так где же взять такие песни? // Советская культура. 1980. 26 сент. № 78 (5398). С. 5.
- (*Martynova T.* Tak gde zhe vzyat' takie pesni? // Sovetskaya kul'tura. 1980. 26 Sept. № 78 (5398). P. 5.)
- Матутите Е.А.* Советская массовая песня 70–80-х годов. М.: Знание, 1982.
- (*Matutite E.A.* Sovetskaya massovaya pesnya 70–80-h godov. Moscow, 1982.)
- ПахмUTOва А.* Советская песня и современность // Советская музыка. 1975. № 4. С. 2–25.
- (*Pakhmutova A.* Sovetskaya pesnya i sovremen-nost' // Sovetskaya muzyka. 1975. № 4. P. 2–25.)
- Песня и время: По материалам Второго пленума правления Союза композиторов СССР / Отв. ред. П.И. Савинцев. М.: Советский композитор, 1976.
- (*Pesnya i vremya. Po materialam Vtorogo plenuma Pravleniya Soyuzo kompozitorov SSSR. Otv. red. P.I. Savintsev.* Moscow, 1976.)
- Розинер Ф.* Соцреализм в советской музыке // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 166–179.
- (*Roziner F.* Sotsrealizm v sovetskoi muzyke // Sots-realisticheskii kanon / Pod red. H. Gyuntera i E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000. P. 166–179.)
- Сохор А.* Русская советская песня. Л.: Советский композитор, 1959.
- (*Sokhor A.* Russkaya sovetskaya pesnya. Lenin-grad, 1959.)
- Сохор А.Н.* Путь советской песни. М.: Советский композитор, 1968.
- (*Sokhor A.N.* Put' sovetskoi pesni. Moscow, 1968.)
- Степанова Е.А.* «Все проходит. Остается Родина — то, что не изменит никогда»: образ Родины в советской песне // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. №4. С. 28–42.
- (*Stepanova E.A.* «Vse prokhodit. Ostaetsya Rodina — to, chto ne izmenit nikogda»: obraz Rodiny v sovetskoi pesne // Labirint — zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy. 2015. №4. P. 28–42.)
- Тяжельникова В.С.* Советская песня и формирование новой идентичности // Отечественная история. 2002. № 1. С. 174–181.
- (*Tyazhel'nikova V.S.* Sovetskaya pesnya i formirovanie novoi identichnosti // Otechestvennaya istoriya. 2002. № 1. P. 174–181.)
- Фролова-Уокер М.* Музыка советской литургии, или скучное искусство // Оркестр: сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2002. С. 359–370.
- (*Frolova-Uoker M.* Muzyka sovetskoi liturgii, ili skuchnoe iskusstvo // Orkestr: sbornik statei i materialov v chest' Inny Alekseevny Barso-voi. Moscow, 2002. P. 359–370.)
- Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб.: Алетейя, 2001.
- (*Khudozhestvennaya zhizn' Rossii 1970-kh godov kak sistemnoe tseloe.* Saint Petersburg, 2001.)
- Цукер А.М.* Отечественная массовая музыка: 1960–1990: Учебное пособие. Изд. 2-е, доп. и испр. Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2012.
- (*Tsuker A.M.* Otechestvennaya massovaya muzyka: 1960–1990. Uchebnoe posobie. Izd. 2-e, dop. i ispr. Rostov-na-Donu, 2012.)
- Чердниченко Т.В.* Между Брежневым и Пугачевой. Типология советской массовой культуры. М.: РИК, 1993.
- (*Cherednichenko T.V.* Mezhdubrezhnevym i Pugachevoi. Tipologiya sovetskoi massovoi kul'tury. Moscow, 1993.)
- Черкашина М.* Барометр «песенной погоды»... // Советская музыка. 1973. С. 27–35.
- (*Cherkashina M.* Barometr «pesennoi pogody»... // Sovetskaya muzyka. 1973. P. 27–35.)
- Эванс К.* Между «Правдой» и «Временем»: история советского Центрального телевидения / Пер. с англ. В. Третьякова. М.: Новое литературное обозрение, 2024.
- (*Evans C.* Between Truth and Time: A History of Soviet Central Television. Moscow, 2024. — In Russ.)
- Frolova-Walker M.* The glib, the bland, and the corny: an aesthetic of socialist realism // Music and Dictatorship in Europe and Latin America. Turnhout : Brepols, 2009. P. 403–423.
- Frolova-Walker M.* Stalin's music prize. Soviet Culture and Politics. New Haven: Yale University Press. 2016.

Лиана Батцалигова

Метаморфозы постсоветской эстетики:

ГЕОРГИЙ ГУРЬЯНОВ И СОБЛАЗН СОЦРЕАЛИЗМА

Liana Battsaligova

Metamorphoses of the Post-Soviet Aesthetic: Georgy Gurianov and the Seduction of Socialist Realism

Лиана Батцалигова

Университет Оберлина, США, доцент; доктор
философских наук
battsali@oberlin.edu

Ключевые слова: социалистический реализм, постмодернизм, постсоветское, эстетика

УДК: 7:75

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_200

Когда в 1980-е Тимур Новиков заявил о создании Новой академии изящных искусств, его главным теоретическим импульсом было желание сделать «русское» искусство снова «красивым». Хотя насколько *некрасивым* было русское позднесоветское искусство? И почему именно «красивым», а не великим или актуальным? Интересно, но основным образцом формы суждено было стать вновь реанимированному социалистическому реализму, что странно, потому что даже в стиле социалистического реализма понятие красивого в живописи резко уступало теме грандиозности, историчности и реалистичности. Данная статья рассматривает возрождение эстетики красоты и идеологии социалистического реализма в живописи как попытку сформулировать понятие новой постсоветской идентичности «русского» искусства, а также новой идентичности «русского» художника.

Liana Battsaligova

Oberlin College, Assistant Professor; Ph.D.
battsali@oberlin.edu

Keywords: socialist realism, postmodernism, the post-Soviet, aesthetics

UDC: 7:75

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_200

When Timur Novikov announced the creation of the «New Academy of Fine Arts» in the 1980s, his primary theoretical impulse was the desire to make «Russian» art «beautiful» again. But was late Soviet Russian art truly so «ugly»? And why emphasize «beautiful» rather than «great» or «relevant»? Interestingly, the newly revived Socialist Realism emerged as a model for post-Soviet painting. This is peculiar, as even within the style of Socialist Realism, the concept of beauty in painting was markedly secondary to themes of grandeur, historicity, and realism. This article explores the revival of the aesthetics of beauty and the ideology of Socialist Realism in painting as an attempt to define a new, post-Soviet identity for «Russian» art and a new identity for the «Russian» artist.

Исследователи творчества «Новых художников» 1980-х годов уже много раз отмечали влияние на них авангардистов, американского поп-арта и постмодернистского концептуализма. Хорошо известно и о судьбоносной встрече Тимура Новикова с Марией Спендиаровой во время монтажа выставки Михаила Ларионова в Русском музее в 1980 году — о посещении фондов и о «тайном» знакомстве с иконами исторического авангарда. Но если ранние экспрессивные работы «Новых» такое влияние, конечно, и объясняет, то резкий «консервативный» поворот и возврат к фигуративности и «неоклассике» в конце 1980-х — начале 1990-х годов чем-либо, кроме как разочарованием в Западе и в демократии или постмодернистской иронией, объяснить сложно. Сам Новиков так объяснял такую перемену:

Времена менялись: 80-е годы сменились 90-ми годами, и я уже тогда чувствовал, что пора заняться чем-то другим, более актуальным и свежим <...> Тогда после заграничного путешествия я пришел к выводу, что пора резко изменить направленность. Еще в ранние годы, когда я заполнял анкету при поступлении в Русский музей, в список любимых художников я поставил имена Леонардо да Винчи и Рафаэля. Меня всегда интересовало классическое искусство. В 1990-е годы я стал ощущать всю прелесть классики, и в 1988 году мы начали организовывать нашу Новую академию. Тогда появилась первая волна консерватизма. В 1989 году мы образовали на основе старой организации времен «Новых художников» — Новой академии всяческих искусств — Новую академию изящных искусств¹.

Новиковская автобиография читается как отрывок из «Жизнеописаний» Джорджио Вазари, не без узнавания мифотворчества: следует обратить внимание на изобилие дат и выбор ключевых слов («времена менялись», «уже тогда», «пора изменить направленность», «более актуальным и свежим», «еще в ранние годы»). «Автобиография» Тимура Новикова в ретроспекции отличается как историчностью, так и свойственными ей неточностями, преувеличениями, недосказанностями. Единственное, чего нет ни в «Автобиографии», ни в других писаниях Новикова, ни в воспоминаниях его соратников, ни в многочисленных критических статьях — так это художественного и теоретического объяснения, *почему* в 1989 году «дикая» эстетика «Новых художников» идеологически и формально внезапно исчерпала себя и появилась необходимость «возрождать» традицию, классику и красоту. Тем более что зачастую эта красота и классика выражались в дидактических формах ненавистного социалистического реализма.

Ленинградское искусство 1989–1991 годов жило метаморфозами. С одной стороны, казалось, что идея построения коммунизма уже изжила себя, но с другой — капитализм как таковой тоже еще не наступил. С одной стороны, человеческие свободы и права граждан и художников, перестройка становятся главными темами всех печатных изданий и телевизионных каналов, а с другой — многие темы и права, как, например, право на национальное или гендерное самоопределение, остаются табу. Казалось бы, постмодернизм как стиль и метод уже давно упрочил свои позиции в позднесоветском искусстве, но оказывается, что о самом постмодернизме как о *Zeitgeist* современности художники узнают не по собственным художественным практикам, а из книг.

Так, например, говоря о «национальной» советской массовой культуре, Борис Гройс отмечал, что как «советский зритель, [он] видел консервные банки с супом *Campbell* и коробки *Brillo* в первый раз в художественных каталогах, а не на полках продуктовых магазинов»². Тимур Новиков также подчеркивал «начитанность» позднесоветского поколения авангардистов: «Меня интересовала практика современного искусства, о которой я много читал (курсив мой. — Л.Б.)»³. Дискурсивные противоречия и художественные противостояния кажутся для этого времени не только естественными, но и служат источником вдохновения. Поэтому, когда Георгий Гурьянов, ударник рок-группы

1 Новиков Т.П. Автобиография художника Т.П. Новикова (URL: https://timurnovikov.ru/storage/docs/books/57_autobiography_ru.pdf).

2 Groyes B. Interview with John-Paul Stonard (2007) // Appropriation / Ed. by D. Evans. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2009. P. 153.

3 Новиков Т.П. Автобиография художника Т.П. Новикова.

«Кино» и художник круга Новой академии, обращается к формам устаревшего, но хорошо знакомого соцреализма, это не бросается в глаза, а наоборот, воспринимается критиками как очередной ироничный жест ленинградского постмодернизма.

Когда сейчас искусствоведы пишут о Гурьянове, многие первым делом упоминают, что он был участником неоклассического, неоконсервативного, неототалитарного художественного движения, прославлявшего греко-римский стиль и обещавшего, несколько наивно, «возродить красоту» в русском искусстве. В манифесте 1996 года «Сила красоты» сами художники Новиков и Гурьянов о себе и своем искусстве писали следующее:

...90-е годы XX века можно смело назвать новым Возрождением. В разных уголках Европы подлинные художники, не обращая внимания на недоумение коллег, возвращаются к традиции. Постмодернизм теперь воспринимается именно как переходный период. Действительно, еще недавно художник, написавший картину в духе классического искусства, долго раскланивался и извинялся перед критиком: «это шутка, ирония, симуляция», надеясь на прощение. Сегодня он, наконец, может забыть о скучном, неинтересном, а главное, не интересующемся прекрасным так называемом художественном критике. У нас — Ренессанс, а значит можно показывать картины и скульптуры спортсменам и моделям, рабочим и колхозникам. Они поймут⁴.

В этом мощном, хотя и немного путаном абзаце идея постсоветского искусства предстает перед читателем как плавильный котел прекрасных стилей: Ренессанс, традиции, классицизм. Идея прекрасного в искусстве — на первом плане, и адресована она «рабочим и колхозникам». Но кто эти рабочие и колхозники в 1996 году? У слушателя (и читателя) этого манифеста должна сработать рефлексизирующая самоирония. Краткость, емкость и ироничность выражения «они поймут» вызывает улыбку. Снисходительно обращаясь к читателям и зрителям (к нам), авторы не оставляют нам другого выбора, кроме как сомневаться в себе. Что именно зрители (и мы) должны понять? Стиль, тон и язык выдают Тимура Новикова как главного автора манифеста. Гурьянов был известен своей немногословностью, поэтому, чтобы разобраться, о каком именно «прекрасном» в искусстве здесь идет речь, присмотримся к его произведениям.

В середине 1980-х годов Гурьянов-художник экспериментирует с цветом, техникой и предметами своих картин. Так, для реквизита к популярному фильму Владимира Соловьева «Асса», он раскрашивает яркими акриловыми маркерами старую советскую фотографию Павла Беляева, знаменитого советского космонавта. Со временем такая техника обведения контуров существующего изображения, раскрашивания его и добавления декоративных элементов для придания объема и текстуры станет очень популярной среди неоакадемистов, многие из которых практически не обучались рисованию. В фотографии Павла Беляева мы узнаем ранние эксперименты Гурьянова с экспрессивным неопримитивизмом: использование смелых неоновых цветов подчеркивает смену времени и обратную иерархию политических символов. Но то, что на первый взгляд кажется тривиальным и даже детским — скрупулезная механическая перерисовка канонического советского изображения, заполнение объемов но-

4 Новиков Т., Гурьянов Г. Сила красоты // Новый мир искусства. 1998. № 2. С. 6.

выми цветами и новыми символами — превращается в один из самых эффективных инструментов современного искусства, то есть в апроприацию прошлого, а в случае Гурьянова — социалистического прошлого.

К 1990 году Гурьянов переходит от тривиальных рисунков, напоминавших детские раскраски, к работе акрилом на холсте. Словно обретя достаточно мастерства и смелости для выполнения более монументальных произведений, Гурьянов больше не сводит свои художественные амбиции к «перерисовыванию» социалистического реализма. Теперь он воспроизводит и создает формы социалистического реализма с нуля. Чаще всего он ищет вдохновение в так называемом классическом периоде социалистического реализма: Александр Дейнека, Борис Игнатович, Александр Родченко. Редко композиция Гурьянова не связана с каким-либо изображением 1930-х годов — будь то рабочий журнал, спортивные плакаты или фильмы соцреализма. Многие картины он воспроизводит неоднократно. Его трактористки, спортсмены и рабочие множатся, как будто художник наконец нашел «свой» стиль, самого себя, и как будто, найдя его, он уже не может остановиться в работе. Со временем упорное копирование чужих работ перешло в создание бесчисленных репродукций собственных картин (например, картину «Прыжок» Гурьянов повторил более пяти раз).

На первый взгляд, такой метод копирования художественной формы соцреализма может показаться в лучшем случае региональной интерпретацией постмодернистской концепции реапроприации, а в худшем — просто плагиатом. Но если произведения Гурьянова «примерить» к известному определению социалистического реализма 1934 года, где «правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания», окажется, что то, что делает Гурьянов, не имеет ничего общего с целями и методами социалистического реализма⁵. Он просто повторяет привычные и «понятные» образы в их внеисторическом контексте, а правдивость и реальность его, похоже, мало волнуют.

Впрочем, в 1957 году Константин Юон, художник и первый секретарь правления Союза художников СССР, определяет соцреализм в искусстве иначе: «Эстетика нашей эпохи, наше понимание красоты должны быть воплощены в каждой картине, должны стать важнейшей частью советского искусства, властно притягивающей к себе зрителя»⁶. Юон словно отвечает на вопрос, который давно волновал многих критиков и деятелей культуры социалистического реализма: как можно «переделать» и «воспитать» целое поколение, создавая красивое искусство, где красивое значит привлекательное, а привлекательное значит искусство, «понятное зрителю»? Не это ли имеют в виду Новиков и Гурьянов, когда пишут свой манифест? Не «салат» ли из «понятных» стилей в искусстве, поданных под термином «красивое», призван насытить зрителя с целью переделать его и воспитать?

Уже в конце 1980-х годов можно наблюдать смену тональности в писаниях Новикова как наглядную иллюстрацию растущего стремления художника вер-

5 Устав Союза советских писателей СССР // Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934: Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. С. 716.
6 Цит. по: Efimova A. To Touch on the Raw: The Aesthetic Affections of Socialist Realism // Art Journal. 1997. Vol. 56. № 1. P. 72.

нать внимание и доверие зрителя. Если в 1985 году в статье «Процесс перестройки в творчестве «Новых»» Новиков пишет: «Существует ли вообще этот абстрактный зритель, которого художник представляет себе как человека, способного воспринимать его работы исключительно из эстетических соображений?»⁷, то уже через четыре года неизвестный, «абстрактный» зритель становится объектом любви Новикова-художника, объектом его «интимного» контакта: «Наконец я решил устроить персональную выставку — [чтобы установить] интимную связь [со зрителем]...»⁸. Такая художественная интенция не сразу нашла желаемый отклик в критической перцепции.

Первая персональная выставка в 1994 году вывела Гурьянова на карту российской истории искусства, многие работы были проданы, но вызвала резкие разногласия среди искусствоведов. Алексей Тарханов, арт-критик «Коммерсанта», посетивший выставку, был в недоумении: «Компания натурщиков, назвавших себя академиками, — в глубокой уверенности, что изображение голых мужчин есть основной признак академизма»⁹.

Тарханов прав, говоря, что обнаженная натура, мужская или женская, не является главным признаком академизма. Но тогда, может быть, и не академизм вовсе пытается возродить Гурьянов? Екатерина Андреева отметила, что «в неоакадемизме <...> Гурьянов приближается к табуированной тоталитарной иконографии <...> и делает это серьезно <...> без защитной маски соц-артовской концептуальной иронии»¹⁰. Действительно, в критическом высказывании Тарханова мы найдем больше иронии, чем в картине Гурьянова. Екатерина Андреева, пристально следившая за карьерами Новикова и Гурьянова и в какой-то мере их сформировавшая, предполагает возможность социалистического реализма в искусстве начала 1990-х без его политической идеологии. Евгений Добренко сравнивает культуру социалистического реализма с системой кодификации языка и менталитета целого народа¹¹. Таким образом, переосмысление хотя бы одного ее элемента должно повлечь за собой реинтерпретацию или реконтекстуализацию всех остальных. Иными словами, в искусстве социалистического реализма, во всех его разновидностях, форма и содержание неразделимы.

Если Гурьянов, непрестанно копируя формы социалистического реализма, переосмысливает их, то что происходит с кодификацией его содержания? Истинные замысел и значение произведений Гурьянова выдают его неопытная рука, отсутствие перспективы в его картинах и неуверенная композиция. В картине «Сила воли», которая была на выставке 1994 года и, вероятно, ока-

7 Новиков Т. Процесс перестройки в творчестве «Новых» (URL: <https://timurnovikov.ru/library/knigi-i-stati-timura-petrovicha-novikova/protsess-perestroyki-v-tvorchestve-novykh>).

8 Новиков Т. Объяснения художника Тимура Новикова (URL: <https://timurnovikov.ru/library/knigi-i-stati-timura-petrovicha-novikova/obyasneniya-khudozhnika-timura-novikova>).

9 Тарханов А. Тимур Новиков показал в Москве свое произведение // Коммерсантъ. 1994. 9 нояб. № 212.

10 Андреева Е. Ленинградский неоакадемизм и петербургский эллинизм // Новая Академия. Санкт-Петербург: Каталог выставки «Новая Академия. Санкт-Петербург» / Под ред. А. Ипполитова и А. Харитоновой. СПб.: Фонд культуры «Екатерина», 2011. С. 53.

11 Добренко Е. Читая сталинизм: сталинская культура как исследовательское поле // Новое литературное обозрение. 2022. № 178. С. 106.

залась в центре художественной критики, Гурьянов показывает, что он прежде всего хороший ученик. От соцреалистических двухмерных фотографий и плакатов он перешел к копированию трехмерного пространства: «Сила воли» — живописная копия античной скульптуры. Очевидно, что Гурьянова больше интересует анатомия его моделей и традиционный рисунок, чем шокирование зрителя. Другая картина с выставки, «Керель», также изображала напряженную схватку борцов, — один из самых воспроизводимых и узнаваемых тропов в истории искусства. Однако такое увлечение художника обнаженной мужской натурой в постсоветское время было сложно объяснить условиями социалистического соревнования атлетов, что позволило многим исследователям разглядеть «квир-код» в работах Гурьянова¹². Последнее становится особенно очевидным, если, например, учесть, что одна из самых известных и дорогих его картин, «Керель» (1991 год), не просто очередная вариация на тему борцов, а эстетизированная иллюстрация к фильму Райнера Фассбиндера «Керель из Бреста» 1982 года, который был доступен и весьма известен в Ленинграде в конце 1980-х.

Сам Гурьянов позже вспоминал: «Мы ходили в клуб любителей кино, собирались в “Спартак” компанией человек по тридцать, смотрели Кокто, Фассбиндера...»¹³. Фильм Фассбиндера — эротическая фантазия с моряками, убийцами и проститутками — был настолько популярен, что роман Жана Жене «Керель из Бреста» 1947 года, по мотивам которого был снят фильм, перевели на русский язык в 1993 году и издали в литературоцентричном Петербурге в 1995 году¹⁴.

Ольга Хорошилова прослеживает влияние карикатур Тома Финляндского, известного американского квир-художника, частого иллюстратора американского журнала «Physique Pictorial», на эстетику фильма, а Мария Энгстрем приходит к выводу, что Гурьянов вписал новую художественную чувственность в эстетику «старого режима» и «оживил социалистический реализм через авангардную квир-утопию»¹⁵. Таким образом, по крайней мере некоторые исследователи сходятся во мнении, что тоталитарные формы социалистического реализма, лишённые социалистической идеологии и подкреплённые влиянием западного квир-арта, как раз-таки и составили базу художественного вдохновения постсоветских художников в Ленинграде. Но вопрос остается открытым: почему именно формы ненавистного социалистического реализма оказались наиболее привлекательными и продуктивными, когда художники получили возможность исследовать любые, даже самые радикальные формы и жанры искусства, ранее не доступные ни самим художникам, ни их зрителям?

Как «Physique Pictorial», так и фильмы Фассбиндера для Гурьянова прежде всего потенциальные вариации художественного метода, который позволяет

12 Хорошилова О. Квир-коды и квир-истории Георгия Гурьянова. Как ударник группы «Кино» нарисовал визуальную энциклопедию маскулинного мира (URL: <https://web.archive.org/web/20230919064602/https://knife.media/georgy-guryanov/>).

13 Андреева Е. Беседа с Георгием Гурьяновым (17 июля — 17 октября 2003 года) // Георгий Гурьянов: «Я и есть искусство» / Авт.-сост. М. Вольде. М.: АСТ, 2017. С. 43–44.

14 Жене Ж. Керель. СПб.: Инапресс, 1995.

15 Engström M. Queering Socialist Realism: The Case of Georgy Guryanov // Queer(ing) Russian Art: Realism, Revolution, Performance / Ed. by B.J. Baer and Y. Fiks. Boston: Academic Studies Press, 2023. P. 192.

искусству маргинальному незаметно стать мейнстримом, в том числе и в пост-советской России. Интересно отметить, что «Physique Pictorial» в 1980-е годы, помимо карикатурных иллюстраций, изобилует эстетизированными фотографиями-клише мужской обнаженной натуры и не стесняется использовать такие художественные тропы, как «атлеты», «моряки» и «рабочие с массивными молотками». Если же обратиться к ранним выпускам журнала из 1950-х годов, то среди публикуемых в нем фотографий можно найти прототипы гурьяновских композиций «борцов» с античным ордером на заднем плане, а среди писем редактора — статью «Распятие искусства», которая как эхо отзывается в «манифестах» Тимура Новикова, написанных в защиту «классического» и вечного искусства:

Когда-то восхищавшая весь мир своей свободой искусства и эстетического самовыражения, Америка, кажется, теперь готова отказаться от этих драгоценных свобод из-за неустанных усилий эгоистичных групп давления. В судах по всей стране в этом году мы слышали о фотографиях человеческого тела, позирующего в позициях и условиях, сопоставимых с теми, что изображены в Сикстинской капелле Ватикана, которые называли непристойными и безнравственными. Более того, правительство США выдало ордер на человека, импортировавшего книгу с картинами Микеланджело, называя их непристойными и безнравственными. Только из-за страха перед возможным решением высшего суда <...> почтовая служба США прекратила дело против импортера «Лисистраты», 2400-летней пьесы, которая очаровывала поколения интеллигенции, хотя почтовое ведомство утверждало, что в ней содержится «множество явно непристойных фрагментов»¹⁶.

В 1950-е годы издание позиционирует себя как иллюстрированный журнал для спортсменов, бодибилдеров и моделей. Но реальную интенцию американского журнала, как и искусства Георгия Гурьянова, выдает замещение контекста, в котором модели обнаженной мужской натуры находятся: соцреалистическая нагота спортсменов и моряков показана не в рабоче-заводском духе, не «после боя» и не на берегу реки в деревне, а в фотоателье на фоне классических архитектурных фасадов в искусственных (не реалистичных) позах и т.п. «Мужественность» изымалась из реального физического мира и помещалась в мир искусственный. При рассмотрении эстетических и философских аспектов изображения обнаженного тела в искусстве Кеннет Кларк еще в 1950-е годы отмечал четкую границу между понятиями «голый» (*naked*) и «обнаженный» (*nude*)¹⁷. Первый вариант критик сравнивает с состоянием телесной неловкости, в то время как второй вариант представляет для него самодостаточную абстрактную идею в искусстве, лишенную критического подтекста: «Нагота — не предмет искусства, но его форма»¹⁸. Для Кларка нагота в искусстве — это прежде всего поиск формулы красоты, совершенства: художник не подражает природе, а совершенствует ее. О «голом» теле в искусстве Кларк пишет меньше, но именно «голое» тело, в отличие от «обнаженного», составляет предмет искусства, фокусируясь на социально-критическом аспекте эстетики. Пожалуй, в европейском искусстве можно выделить только два художественных стиля, которые смогли объединить оба направления красоты, то есть сочетание

16 Crucifixion of the Arts // *Physique Pictorial*. 1995. Vol. 5. № 2. P. 2.

17 См.: Кларк К. Нагота в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004.

18 Там же. С. 11.

идеальных пропорций человеческого тела с четко определенным социальным назначением его формы (или с его отсутствием): социалистический реализм и квір-арт.

Когда зритель встречается обнаженную натуру в социалистическом реализме, она всегда обусловлена «реалистичным» контекстом: либо рабочее в душе после долгого рабочего дня, либо после битвы — как, например, в работе Бориса Игнатовича «После боя», сюжет которой был повторен позже Александром Дейнекой. Ранняя работа Дейнеки «Душ» появилась в номере журнала для рабочих «Даешь» за 1929 год и послужила отчасти этюдом для его более поздней композиции, имеющей так много общего с композицией Игнатовича (что свидетельствует о давнем интересе Дейнеки к формированию пролетарского тела). Но если картина Дейнеки получила множество похвал и была воспрета как идеальное изображение молодого здорового поколения, то фотография Игнатовича показалась менее удачной. Критики обвиняли Игнатовича в излишнем формализме и отсутствии идеи, а некоторые даже отказывались выставлять ее из-за того, что она «воняет»¹⁹. Столь резкая разница в восприятии двух одинаковых по композиции и выполненных в одно и то же время работ сама по себе вынуждает задаться вопросом о том, какая обнаженная натура является соцреалистической, а какая нет. Для советских критиков фотожурналистика Игнатовича слишком близка к вульгарному уайеризму, в то время как живопись Дейнеки — это праздник молодости, менее ориентированный на возбуждение желания и направленный скорее на признание и оценку зрителя.

Гурьянов принял решение пойти по стопам Дейнеки. В отличие от своих западных коллег, таких как Роберт Мэншлторп, Боб Мизер, Хорст и другие, он редко выставляет фотографии обнаженной натуры. Вместо этого он предпочитает акрил и холст, потому что это позволяет одновременно дистанцироваться от собственной личности и искусства и в то же время вступить в интимный контакт со зрителем. Для участия в авангарде в начале 1990-х годов ему не нужно ссылаться на своих западных коллег, для которых спина обнаженного мужчины часто служит центром эстетизированной композиции, а вода — элементом эстетики и отсылкой к квиру. Все это он находит в социалистическом реализме, более знакомом и доступном для его зрителей и покупателей. И если продажи искусства являются каким-либо индикатором, именно такая эстетика становится общим языком для художника и обеих его аудиторий: той, которая продолжает коллекционировать «классическое искусство», и той, которая собирает авангард своего времени — постсоветский квір-арт.

В заключение хотелось бы упомянуть еще одно творение Гурьянова: его самого. В этой работе художник уже не просто копирует хорошо известную античную статую: для своей картины «Дискобол» Гурьянов сам выступает в роли модели, позирует, фотографирует себя в роли метателя диска, а потом использует фотографию как источник для своего живописного полотна. Картина впоследствии была уничтожена самим автором, осталась только фотография. Но даже без оригинала эта работа лучше всего иллюстрирует взгляд художника на постсоциалистическое тело. В отличие от классицизма, но очень

19 Игнатович К.Н., Лаврентьев А.Н. Борис Игнатович. Фотографии. 1927–1963: Каталог выставки в честь 100-летия со дня рождения / Сост. М.А. Жотикова, Н.Ю. Ударцева. М.: Арт-Родник, 2002. С. 12.

похожее на социалистический реализм, искусство Гурьянова в меньшей степени направлено на изображение абстрактного идеализированного тела, а в большей — на воспроизведение реалистичного человеческого тела и представление его как идеализированной формы, воплощающей и отражающей конкретные культурные и эстетические ценности. В «Дискоболе» Гурьянов стирает границы между «голым» (сырым, неприукрашенным и уязвимым состоянием) и «обнаженным» (сочиненным, продуманным и идеализированным художественным построением). Выступая в роли модели и художника, он стирает грань между субъектом и объектом, тем самым безопасно перенаправляя проблематичную перспективу зрительского взгляда от себя на искусство.

Обнаженная натура Гурьянова — пример того, как искусство преобразует человеческий опыт в нечто трансцендентное. Идеализируя тело (в том числе и свое собственное), художник создает форму, которая в начале 1990-х годов выходит за рамки темы универсальных красоты, силы и грации. Гурьянов демонстрирует табуированный эротизм и глубокое понимание нового для постсоветской России жанра квир-арта, скрытого от посторонних глаз, но тем не менее находящегося в центре внимания. Искусство Гурьянова — это не академизм, но это академическое упражнение в неустанном копировании социалистических тел в попытке найти свое собственное. Его искусство не соответствует критериям тоталитарной эстетики, но Гурьянов переосмысливает «идолоизацию» тела социалистического реализма в своем революционном художественном развитии. Оставаясь в рамках формалистических ограничений социалистического реализма, Гурьянов — один из немногих постсоветских художников, которому удастся сформировать и воспитать нового потребителя своего современного искусства. Как заметил однажды Евгений Добренко, размышляя о преобразованиях социалистического реализма, советское искусство не было искусством «реальности» или искусством «лжи». Оно было направлено на «дереализацию» жизни для ее будущего преобразования и замещения²⁰. И это то, что искусство Гурьянова унаследовало от социалистического реализма: способность дестабилизировать реальность, чтобы преобразовать ее изнутри, чтобы она могла приспособиться к обещаниям будущего и свободной страны. В СССР и литература, и искусство были инструментами формирования и переписывания советского воображаемого. И можно утверждать, что без более пристального, более серьезного взгляда на эту культуру, без признания того, что и после 1991 года она продолжала «дереализовывать» нашу жизнь, формы этой культуры во всех их вариациях обречены на возвращение, будь то в изображениях трактористок или криминального лидера. Гурьянов, например, воспринимал позднесоветский период не как старт с чистого листа, как многие, а как культуру, находящуюся в состоянии перманентного смещения, которая для него была абсолютно современной и полной возможностей.

20 Добренко Е. Политэкономика соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 45.

Библиография / References

- Андреева Е. Ленинградский неоакадемизм и петербургский эллинизм // Новая Академия. Санкт-Петербург: Каталог выставки «Новая Академия. Санкт-Петербург» / Под ред. А. Ипполитова и А. Харитоновой. СПб.: Фонд культуры «Екатерина», 2011. С. 49–73.
- (Andreeva E. Leningradskii neoakademizm i peterburgskii ellinizm // Novaia Akademiia. Sankt-Peterburg: Katalog vystavki «Novaia Akademiia. Sankt-Peterburg» / Ed. by A. Ippolitov i A. Kharitonova. Saint Petersburg, 2011.)
- Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- (Dobrenko E. Politekonomiia sotsrealizma. Moscow, 2007.)
- Добренко Е. Читая сталинизм: сталинская культура как исследовательское поле // Новое литературное обозрение. 2022. № 178. С. 106.
- (Dobrenko E. Chitaia stalinizm: stalinskaia kul'tura kak issledovatel'skoe pole // Novoe literaturnoe obozrenie. 2022. № 178. P. 106.)
- Игнатович К.Н., Лаврентьев А.Н. Борис Игнатович. Фотографии. 1927–1963: Каталог выставки в честь 100-летия со дня рождения / Сост. М.А. Жотикова, Н.Ю. Ударцева. М.: Арт-Родник, 2002.
- (Ignatovich K.N., Lavrent'ev A.N. Boris Ignatovich. Fotografii. 1927–1963: Katalog vystavki v chest' 100-letii so dnia rozhdeniia / Ed. by M.A. Zhotikova, N.Yu. Udartseva. Moscow, 2002.)
- Кларк К. Нагота в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004.
- (Klark K. Nagota v iskusstve. Saint Petersburg, 2004.)
- Тарханов А. Тимур Новиков показал в Москве свое произведение // Коммерсантъ. 1994. 9 нояб. № 212.
- (Tarkhanov A. Timur Novikov pokazal v Moskve svoe proizvedenie // Kommersant. 1994. 9 Nov. № 212.)
- Хорошилова О. Квир-коды и квир-истории Георгия Гурьянова. Как ударник группы «Кино» нарисовал визуальную энциклопедию маскулинного мира (URL: <https://web.archive.org/web/20230919064602/https://knife.media/georgy-guryanov/>).
- (Khoroshilova O. Kvir-kody i kvir-istorii Georgiia Gur'yanova. Kak udarnik gruppy «Kino» narisoval vizual'nuiu entsiklopediiu maskulin-nogo mira (URL: <https://web.archive.org/web/20230919064602/https://knife.media/georgy-guryanov/>).)
- Ефимова А. To Touch on the Raw: The Aesthetic Affections of Socialist Realism // Art Journal. 1997. Vol. 56. № 1. P. 72.
- Engström M. Queering Socialist Realism: The Case of Georgy Guryanov // Queer(ing) Russian Art: Realism, Revolution, Performance / Ed. by B.J. Baer and Y. Fiks. Boston: Academic Studies Press, 2023.
- Groys B. Interview with John-Paul Stonard (2007) // Appropriation / Ed. by D. Evans. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2009.

Поэтологические штудии

Антон Азаренков, Данил Швед

Музыка на краю:

«ТАКТИЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ» КАК ПОЭТИЧЕСКОЕ
ЗАВЕЩАНИЕ ГЕНРИХА САПГИРА¹

Anton Azarenkov, Danil Shved

Music on the edge: *Tactile Instruments* as a Poetic Testament by Genrikh Sapgir

Антон Азаренков

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге; доцент; кандидат филологических наук
aazarenkov@hse.ru.

Данил Швед

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге; студент
shved-da@yandex.ru.

Ключевые слова: поэтология, интермедальность в литературе, верлибр, поэтика лирического цикла, поэзия и музыка, поэзия и перформанс

УДК: 82.14

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_210

В статье анализируется последняя поэтическая книга Генриха Сапгира «Тактильные инструменты». Книга состоит преимущественно из экспериментальных верлибров, прозиметрических и гетерометрических композиций с включением невербальных элементов, таких как музыка и перформанс. Несмотря на свою новаторскую поэтику, в концептуальном плане

Anton Azarenkov

PhD; Lecturer, HSE University, St. Petersburg
aazarenkov@hse.ru.

Danil Shved

Student, HSE University, St. Petersburg
shved-da@yandex.ru.

Keywords: poetology, literary intermediality, free verse, poetics of the lyric cycle, poetry and music, poetry and performance

UDC: 82.14

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_210

The article analyses Genrikh Sapgir's last poetry collection, *Tactile Instruments*. The book consists mainly of experimental free verse, prosimetric and heterometric compositions with the inclusion of non-verbal elements such as music and performance. Despite its innovative poetics, *Tactile Instruments* is conceptually quite traditional. Each cycle of the book is built around one or another pan-European

1 Публикация подготовлена в ходе проведения исследования № 24-00-030 «Русский верлибр: антология, типология, исследования» в рамках программы «Научный фонд НИУ ВШЭ».

«Тактильные инструменты» вполне традиционны. Каждый из циклов книги выстраивается вокруг того или иного общеевропейского поэтологического топоса (поэт как Творец, поэзия как музыка, сверхъестественная инспирация творчества и т.д.). Однако все эти общие места складываются в оригинальный метасюжет о поэте, который стремится превратить себя в инструмент собственной поэзии, но даже на пороге личной смерти делает это играючи, избегая драматического конфликта между литературой и жизнью.

poetological topos (the poet as Creator, poetry as music, supernatural inspiration of creativity, etc.) All these topoi come together in an original meta-plot about the peculiar physical and mental nature of the poet, who transforms himself into an instrument of his own poetry, but does so playfully, even on the brink of death, avoiding a dramatic conflict between literature and life.

«Тактильные инструменты» — последняя книга Генриха Сапгира (1928–1999). Частично она уже публиковалась в сводных изданиях сапгировской лирики, но наиболее полно воспроизведена в третьем томе новейшего собрания сочинений². «Тактильные инструменты» включают в себя одноименный цикл плюс главы «Предшествование словам», «Глаза на затылке», «Мемуары с ангелами в Красково», а также варианты и дополнения. Три из четырех частей книги написаны в 1999 году, в последние месяцы жизни Сапгира; «Предшествование словам» было создано за десять лет до этого, в 1989 году, и несколько раз публиковалось как самостоятельное произведение под названием «Дыхание ангела». Каждая из четырех глав книги написана на том или ином доминантном приеме. Так, в стихотворный текст могут быть введены несловесные элементы, такие как дыхание, музыка и осязание: во время прочтения стихотворения читателю предписывается выполнять определенные действия — например, провести рукой по наждаку, извлечь звук из вороха старых газет или неестественным образом ускорить или замедлить дыхание. Это случай циклов «Предшествование словам» и «Тактильные инструменты». Два других цикла, «Глаза на затылке» и «Мемуары с ангелами в Красково», представляют собой попытку создания авторских жанров — «экстрасенсорного» стихотворения и мистико-автобиографической импровизации в стихах. Редакторы собрания сочинений сообщили нам, что объединение столь разных по своему характеру текстов в одну книгу обусловлено авторской волей: именно в таком виде «Тактильные инструменты» существовали в компьютере Сапгира на момент кончины поэта. Попробуем взглянуть на эту книгу как на своего рода поэтическое завещание Сапгира, то есть как на единое метапоэтическое высказывание: к каким идеям относительно природы творчества пришел в конце жизни один из самых ярких новаторов отечественной поэзии?

1

Первый цикл «Предшествование словам» начинается со стихотворения «Море в раковине», состоящего из шести выдохов и «хлебниковской»³ цетеры в финале:

2 Сапгир Г. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. М. Павловец. Т. 3: Глаза на затылке. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 419–692. Далее стихи Сапгира цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

3 Как отмечает ряд мемуаристов, Велимир Хлебников нередко обрывал чтения своих стихов фразой «и так далее». Ср. «Кубик» Валентина Катаева: «Ну и так далее — как

МОРЕ В РАКОВИНЕ

(шумный долгий выдох)
(шумный долгий выдох)
(шумный долгий выдох)
(шумный долгий выдох)
(шумный долгий выдох)
(шумный долгий выдох) и т.д.

(с. 420).

В контексте цикла это стихотворение прочитывается как мифологический образ начала мира-книги — водяной безмолвной бездны, над которой носился Дух Божий (Быт. 1:2). Второе стихотворение «Поэзия», таким образом, намекает на родство Творения и стихо-творения:

ПОЭЗИЯ

ловлю воображаемую муху

Поймал в кулак
подношу к уху

так тонко звенит —
не слышно даже

(с. 420).

Поэзия как сущность (и «Поэзия» как стихотворение) как бы выходит из первозданного моря. Здесь уместно вспомнить мандельштамовское «Silentium», где рождающаяся из пены Афродита Анадиомена сравнивается с поэтическим словом, появляющимся из «первоосновы жизни» — музыки. Рождение поэзии из «шумного долгого выдоха», то есть дословесной первомузыки — один из основных сюжетов «Предшества словам».

Другой сюжет — представление тела поэта как временного вместилища и проводника поэзии, понимаемой как внешняя по отношению к человеку сила. По-разному обращаясь со своим дыханием, поэт «играет» на себе, как на духовом музыкальном инструменте. Основой этого сюжета, очевидно, выступает стих 150-го псалма: «Всякое дыхание да хвалит Господа»:

О СЕБЕ

дышу на бумагу
блаженно рукой помаваю
и славлю дыханьем Тебя
наверно я самый
из них сумасшедший —

любил говорить председатель земного шара Велемир Хлебников, прочитав начало своей новой поэмы и вдруг потеряв к ней всякий интерес» (Катаев В. Кубик // Новый мир. 1969. № 2. С. 73). Сам Сапгир любил исполнять это стихотворение и всегда прибавлял фразу «и так далее» к серии из шести выдохов в сложенные раковиной ладони (по сообщению Ю.Б. Орлицкого).

из них нищих духом
и попросту бедных
с их тощими книжечками
и кирпичами стихов

(с. 466).

Уже ранние христиане, основываясь на этом псалме, развили целую систему представлений о человеке как о «музыкальном инструменте» Бога. Для того, чтобы славить Господа и «встать наряду с самим Давидом», как пишет Иоанн Златоуст,

не нужно ни псалтыри, ни натянутых струн, ни смычка, ни искусства и никаких орудий; но, если захочешь, можешь сделать самого себя псалтырью, умертвив члены плотские и настроив свое тело согласно с душою. <...> Ты составишь духовную мелодию⁴.

«Мысленное пение» и «славящее дыхание» в контексте христианской экзегетики представляют собой, по сути, непрерывную тайную молитву. Сапгир смещает фокус с доктринального на поэтологический: поэт сам становится «вторым богом», создающим «вторую природу» из своего дыхания:

(выдох) — в воздухе обозначилось некоторое количество странных фигур

(вдох) — в колеблющемся облике их замечаю нечто общее

(выдох) — проясняясь переговариваются — о чем?

(«Рожденные мной», с. 452).

Метафора поэта как Творца восходит еще к «Поэтике» Скалигера (1561)⁵ и довольно типична для западной культуры, но Сапгир развивает эту метафору с особенной изобретательностью. Дыхание становится метонимией поэта — его творящей силой, которая хоть и пребывает внутри тела поэта, но не имманентна ему. В ряде стихотворений цикла выдохи и вдохи обретают самостоятельное бытие, например в форме птенца, духа, собора или даже целого мира:

КОНЕЦ СВЕТА

(вдох)

свет

(выдох)

конец света

(с. 421).

Применительно к «Предшествованию к словам» иногда вспоминают самые разнообразные дыхательные практики — от йогических медитаций до восточно-

4 *Златоуст И.* Беседы на псалмы, 41 // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста: В 12 т. Т. 5. Кн. 1. СПб.: Санкт-Петербургская Духовная Академия, 1899. С. 153–154.

5 *Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель* / Ред. Е.А. Цурганова, А.Е. Махов. М.: Издательство Кулагиной — In-trada, 2010. С. 35.

христианской пневматологии⁶. На наш взгляд, цикл «Предшествование словам» существует в рамках довольно почтенной традиции, вырастающей из представлений о человеческой душе как о дыхании Бога: «И вдунул в лицо его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Быт. 2:7). Применительно к поэтологии это означает, что дыхание-вдохновение мыслится Сапгиром как выражение невербальной поэтической интенции, то есть замысла стихотворения, который сравнивается с действием творящего Духа. Впрочем, Сапгир в этом отнюдь не одинок — вспомним во многом созвучные «Предшествованию словам» поздние стихи Геннадия Айги, например:

НАКОНЕЦ-ТО ПОНЯТНО,
ЧТО ЭТО — ДЫХАНИЕ

Бог, в наших краях, —
все более звучанье аа : будто —
аа-поле, и снова продолженье : аа, —
о, стихотворение Бога⁷.

2

Следующий цикл, собственно «Тактильные инструменты», представляет собой по преимуществу «осозательные» стихи. Комментаторы этих текстов, начиная с самых первых, определяли их как ритуализированное обращение к самой «фактуре реальности», к «досимволическому миру» и, соответственно, понимали их как принципиально индермедийные произведения⁸. При таком подходе «Тактильные инструменты» Сапгира уместнее рассматривать не в поэтическом, а в художественном контексте. Вспомним, например, «зоны нематериальной живописной чувствительности» французского художника Ива Кляйна — инсталляции пустых серых комнат, сопровождаемые сложным тактильно-вербальным ритуалом, позволяющим зрителю «пережить» саму эссенцию искусства в обход его материального выражения. В подобных практиках на первый план выходит категория «подлинности» внутреннего опыта художника, а не его мастерство в обращении с материалом (медиумом). Место медиума произведения искусства (холста, глины, слова, *etc.*), по Беньямину, занимает «ритуал, в котором оно находило свое изначальное и первое применение»⁹. В этом смысле сапгировские «осозательные перформансы» вполне могут быть определены как ритуалы приобщения к «подлинной» поэзии — поэзии без стихов. Другими словами, читателю предлагается вместе с автором «почувствовать» нематериальный замысел произведения, а не насладиться уже готовым текстом.

-
- 6 Семьян Т.Ф. Телесность в книге Генриха Сапгира «Тактильные инструменты» // Полилог: электронный научный журнал. 2009. № 2. С. 10 (URL: https://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf).
 - 7 Айги Г. Расположение счастья: Книга стихов / Реконструкция Н. Азаровой и Т. Грауз. М.: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2014. С. 9.
 - 8 Паньи Эстер де. Тактильная выставка памяти Генриха Сапгира [пресс-релиз], 2001 (URL: https://www.topos.ru/veer/13/v13_eter.html).
 - 9 Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 26.

Но все же восприятие сапгировских стихов с предметами как «ритуальных» и чисто инструментальных представляется нам неполным, если не ошибочным. В отличие от «зон нематериальной живописной чувствительности» Кляйна, «психомании» Ходоровски и прочих подобных практик на стыке слова и действия, «Тактильные инструменты» вполне самодостаточны как *литературные* произведения, построенные по привычным *литературным* законам. Так, сценарная часть этих перформансов, то есть курсивные ремарки в скобках, почти всегда метафорически соотносится с основным текстом: в тексте об инсульте нужно колоть похожий на мозг грецкий орех, в тексте о хождении по водам — налить в тазик воды и шлепать по ней ладонями и т.п. Сапгировские «тактильные» тексты совершенно не обязательно исполнять (хотя одному из авторов настоящей статьи приходилось проделывать и это. — А.А.) — происходящее достаточно просто вообразить. Многие сценарии и вовсе невозможно воплотить в жизнь или хотя бы однозначно истолковать: «Слушай шум и плеск моря, реки, ванны, / мокрую тишину» («Христос и Петр», с. 473); «Нога подворачивается и течет» («Сгоревшая звезда, или В духовке», с. 477); «Выбери тему своего стихотворения. Затем, не прикасаясь, медленно проводи над ней ладонью, следуя ее форме и объему» («Тень осязания», с. 483); «Летом в грозу перекиньте один конец пляжного полотенца через плечо, другой закиньте за тучу» («Гармоника небесных сфер», с. 513) и пр.

Телесность оказывается здесь не более чем литературным приемом — способом работы с воображением. Главной же темой «Тактильных инструментов» становится звук, точнее — музыка, только не такая, как мы ее обычно представляем.

«Тактильные инструменты» — это, строго говоря, тактильные *музыкальные* инструменты, по названию одного из стихотворений в прозе (с. 490), полностью состоящего из текста в скобках. В этом центральном для понимания всего цикла тексте встречаются образы сразу двух «музык» — внешней, все-ленской («Сядь и смело сочиняй на этой тактильной арфе долгие мелодии космоса») и внутренней, человеческой («Неслышная мелодия зазвучит в тебе необычно. Ты услышишь ее кончиками пальцев»). Так или иначе эти образы варьируются в большинстве стихотворений цикла. Это не что иное, как два основных топоса так называемой теории трансмузыкальности, связывающей поэзию и музыку в одно метафорическое целое¹⁰. Сапгировские «мелодии космоса», очевидно, генетически восходят к пифагорейской «музыке сфер» — в первоначальном смысле это недоступные человеческому уху звуки, которые якобы издают небесные тела. Не могучи физически воспринять эту «музыку», мы, однако, вполне можем понять ее как *идею* мировой гармонии (*musica mundana*). В европейской поэтике эта идея толковалась как принцип структурности текста: поэтическое произведение понималось как микрокосм, подчиненный, как и макрокосм, тем же «мелодическим» законам.

В «Тактильных инструментах» есть текст с говорящим названием «Гармоника небесных сфер» (с. 513), где речь идет о «сочинении» музыки из грома и молнии. То же встречаем и в другом месте — стихотворении в прозе «Труба духовная»:

10 Махов А.Е. Musica Literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: In-trada, 2005. С. 22–35.

Играть на духовной трубе не надо учиться. Просто дуйте, что в вас есть искренности и радости, в нарисованный мундштук и жмите на растушеванные вентили. Ту музыку, которую будут слышать обитатели четвертого измерения, все равно никто здесь не услышит. Но зато там — все сферы будут дрожать, и звучать, и показывать друг другу язык, греметь и прыгать

(с. 512).

В конце говорится, что такая «труба» нужна для связи с недавно умершим другом, поэтом Игорем Холиным: «музыка сфер» приобретает поэтологическо-элегическое звучание¹¹.

Позже, в Средние века, образ космической «мировой музыки» трансформировался в образ вполне ощутимой «естественной музыки» (*musica naturalis*), то есть в звуки окружающей среды. Композиторам и поэтам теперь предписывалось учиться гармонии у природы. В «Тактильных инструментах» представлен и этот поворот темы — так, например, завершается текст «Большая машина тишины»:

Учитесь у природы. Например, вечером на даче вы слушаете тишину, исходящую от сосен и темноты. Или от вашей спутницы. И лай далекой собаки, шум отходящей электрички на станции, крик какой-то припозднившийся птицы, стук невидимого жука, биение ее и вашего сердца делает тишину особенной, непохожей, которую вы будете долго вспоминать

(с. 521).

Второй тоpos трансмузыкального — «человеческая музыка», «музыка души» (*musica humana*). Мотив устроения внутреннего (эмоционального, этического, интеллектуального) мира человека наподобие музыкальной гармонии активно разрабатывался уже в поздней античности (например, у Боэция) и особенно — в раннем Средневековье (ср. выше слова Иоанна Златоуста о «духовной мелодии»). В поэтику этот тоpos вошел как принцип выразительности: душа поэта выражает себя «музыке» его стихов, под которой понимается не только эвфония, но и особо гармоническое соположение мыслей и образов, вызванное праведной жизнью (заядлый грешник, «злодей», таким образом, не может быть «гением»). Поэт сравнивается с музыкальным инструментом, чья музыка — все его существо; это и есть основной мотив «Тактильных инструментов»:

(Начинай раздеваться: сними пиджак)
когда был юн и худ
играл в оркестре
на своих ребрах — ксилофон
потучнел и постарел —
контрабас

(«Лирический лимон», с. 653).

Исполняя это стихотворение, нужно поедать лимон с кожурой и вспоминать свои жизненные неудачи, тем самым как бы искупая их. Согласно авторскому предупреждению, это и есть «посвящение в поэты».

11 Образ трубы в связи с кончиной Холина встречается в книге еще раз, на этот раз в цикле «Глаза на затылке», в стихотворении «Холин и труба», в котором поминальная труба превращается в трубу крематория: «Кремировали / как премировали / (играет труба)» (с. 562).

Итак, «музыка», исполняемая на подчас фантастических «инструментах», и не должна быть слышимой — она несет в себе не звук, а *образ* гармонии, рождающейся из игры воображения. Перебирание разнообразных предметов (как правило, подчеркнуто незвучащих, типа полосок ткани или висящих в шкафу платьев) акцентирует внимание читателя не на звуковых, а на тактильных ощущениях. Так подчеркивается неакустическая природа той «музыки», о которой пишет Сапгир, — «музыки» воображения на краю небытия.

Впрочем, среди множества абсурдных «инструментов», которые Сапгир создает или заимствует из прошлого (например, зловеющий «инструмент» из связанных кошек, которых поочередно дергают за хвосты в стихотворении «Рокковой круг» (с. 514–515), — это не что иное как знаменитый «кошачий клавиесин» Филиппа II), есть и такие, на которых все-таки можно что-то сыграть — в прямом смысле слова. Таковы, например, «оральная труба» (свернутый в трубочку лист со стихами, в который нужно орать), «шуршальник из старых газет», ударяемые друг о друга деревянные бруски и прочий потенциально музыкальный хлам. Такой способ «тактильного звукоизвлечения», с одной стороны, чем-то напоминает *musique concrète* Пьера Шеффера и дальнейшее развитие этого метода в индустриальной музыке (например, в творчестве таких коллективов, как *Einstürzende Neubauten*) или эксперименты конструктора невиданных инструментов Гарри Парча, с другой — многолетнюю работу дадаиста Курта Швиттера с бытовым мусором. В «Тактильных инструментах», на наш взгляд, вполне различим дадаистский след: некоторые тексты цикла оформлены как фонетические стихи, что вкупе с их намеренно дисгармоничным и порой скандальным звуковым сопровождением и общим пафосом *антиискусства* наводит на мысль о перформансах дадаистов:

(Проведи двумя руками одновременно
по шершавому и гладкому)
шур-шур-шур
свел-свол-свал

шур-шур-шур
свал-свол-свел

(еще раз)

(Ударь два бруска друг о друга)
брамс!!!

(«Еврейская мелодия», с. 478–479).

«Баумабор бочон ортишель севиля о ка са ка са ка са са», — распевал в 1916 году в цюрихском «Кабаре Вольтер» Рихард Хюльзенбек, сопровождая эти звуки ударами в барабан и прочими шумовыми эффектами, настаивая на том, что именно так должна звучать поэзия¹².

В относительно близкой Сапгире среде трансфуристов идеи дадаизма были известны и распространены. Некоторые трансфуристы еще в 1980-е годы соз-

12 Рихтер Х. Дада: искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / Пер. с нем. Т. Набатникова. М.: Гилея, 2018. С. 32, 296.

давали свои «стихи с предметами». Например, этот текст Б. Констриктора помещен в составленную Генрихом Сапгиром и Ко антологию «Самиздат века»¹³:

ГОЛОВОЛОМ

*Стихотворение исполняется при помощи
звонящего листа жести (0,7×0,9) на квартире
слушателя. Предпочтительное время
исполнения — раннее утро.*

* * *

повеситься на ели
повеситься на пне
повеситься в постели
повеситься в говне
повеситься с улыбкой
повеситься в слезах
повеситься с бутылкой
на тещиных трусах

В той же антологии находим следующее стихотворение А. Ника:

* * *

Десять дохлых мух на окне:
Вот и все, что осталось от лета,
Вот и все, что осталось от лета.

Вот как об исполнении этого текста вспоминает Дмитрий Волчек:

Стихотворение сопровождалось демонстрацией того, что осталось от лета: полиэтиленового пакетика с дохлыми мухами. Поразительно, что публика отнеслась к этому действию в высшей степени серьезно (50 лет в застенках!), мы же с переводчиком Славой Зимаковым, не смея нарушить торжественную тишину, давились смехом так, что ходила ходуном ветхая козетка¹⁴.

Соединение поэзии и перформанса свойственно не только трансфуристам (и их непосредственным «учителям» — русским футуристам), но и другим неподцензурным течениям. В этом ряду можно рассмотреть, например, поэтические хэппенинги ленинградской «филологической школы» или концептуалистские эксперименты московской группы «Коллективные действия», а также их позднейшее ироническое переосмысление в творчестве Нины Искренко («Заключительная акция по подведению итогов коллективного бездействия»). Очевидно, однако, что только в «Тактильных инструментах» Сапгира этот прием был использован со всей возможной методичностью и полнотой.

13 Самиздат века / Сост. А. Стреляный, Г. Сапгир, В. Бахтин, Н. Ордынский. М.: Полифакт, 1998 (URL: <https://rvb.ru/np/publication/contents.htm>).

14 Волчек Д. «Остолбеней при виде лилипута...» // Радио «Свобода»*. 2013. 15 мая.

* Внесено Минюстом РФ в реестр СМИ-иноагентов.

Следующий цикл, «Глаза на затылке», апеллирует уже не к звуку и осязанию, а к видению, вернее, к «расширенному смотрению», если воспользоваться определением художника-авангардиста Михаила Матюшина, утверждавшего, что ему удалось разработать технику смотрения «затылком, теменем, висками и даже следами ног <...> сразу кругом себя»¹⁵. В случае Сапгира это может быть как прямая отсылка, так и просто типологическое сходство: и поэт, и художник говорят о об интуитивном видении тайной жизни вещей и природы.

Основной мотив цикла — расширение возможностей человеческой перцепции, возгонка ее почти что до мистического уровня, когда задействованы уже не обычные глаза, «видящие лишь явное», а «мозжечковое зрение»:

Узнай спесивый мозг
что видит мозжечок:
мир вокруг переполнен —
разлагающимися
вновь рождающимися
ситуациями...

(«Глаза на затылке», с. 560).

Противопоставление телесных «глаз» и нетелесных «очей» («глаз души?») — общее место иудейско-христианской мистики, чье присутствие в сапгировской книге весьма ощутимо. Это противопоставление имеет и поэтологическое преломление: вспомним хотя бы хрестоматийного пушкинского «Пророка», где Серафим в ходе почти что «хирургической» операции заменяет поэту органы чувств на сверхчувствительные. Пушкинский текст не только варьирует соответствующие мотивы книги Исая (Ис. 6:6–7), но и вписывается в традицию, предписывающую поэту особый род чувствительности — видеть, слышать и понимать то, что обычно ускользает от обывателя. Этот мотив находит отражение в стихотворении Сапгира «Операция», где над телом героя проводят разнообразные манипуляции для улучшения его телесной и душевной восприимчивости:

А вот миниатюрный
набор
скальпелей пилки и щеточек
как в кабинете Онегина —
паутину снимать
с глаз и с ушей
вынимать из мозга
злых жучков
глубоко засевших
клещей...

(с. 544).

15 Матюшин М. Опыт художника новой меры // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. М.: Академический Проект; Культура, 2006. С. 502.

Что характерно, в качестве «хирурга» выступает Вергилий, известный не только как проводник Данте в загробный мир, но и как «поэт для поэтов», всевропейский учитель поэзии — тот же Скалигер призывал поэтов черпать вдохновение не только «из природы», но и «из Вергилия», понимая под «Вергилием» поэзию как таковую¹⁶.

Вновь обретенные «глаза на затылке» видят не в реальном, а в воображаемом мире, который в одном из стихотворений назван «ку-ку жизнью» и явно предпочитается жизни «нормальной». В «ку-ку жизни» не действуют законы времени и причинности, там ничего не пропадает насовсем:

Но в ку-ку жизни
любая книга находится
мяч
улетевший когда-то
раздавленный мотылек
тот же стакан и очки
Да мало ли — мелочь —
смахнул
уничтожил
внимания не обратил
а вещь — эта мелочь
здесь как новенькая
и вовсе не мелочь
крупная рыба — лещ
(«Ку-ку жизнь», с. 547).

Иначе говоря, здесь разворачивается «пространство» творчества, которое в контексте предсмертного цикла приобретает черты утопии бессмертия.

Другое свойство этой утопии — инвертированность. «Глаза на затылке» смотрят не столько вокруг, сколько назад — в собственное прошлое. Об этом говорится в стихотворении «Возможность», сюжет которого развивается строго задом наперед, от старости к первым младенческим дням героя:

Из вспышки
вышел в небо
самолетик серебряный —
Да он еще в Берлине —
остановились лопасти винта
Война еще не начиналась
Первые стихи
еще не написал
Но лоб уже разбил
(с. 563).

Сапгировская «ку-ку жизнь», таким образом, функционирует по законам памяти. Это хорошо вписывается в традицию понимания артистической фантазии как своего рода искаженной памяти. Вот как эту традицию описывается А.Н. Веселовский в статье «Определение поэзии»:

16 Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. С. 38.

Воображение определяли до сих пор различно: одни не отделяли его от памяти или даже отождествляли с ней, то подчиняя его категории памяти, то, наоборот, подчиняя последнюю категории воображения (Аристотель, Вольф, Гоббс, Локк, Юм, Мальбранш, Декарт). С этой точки зрения воображение — это смутная, заглохшая память¹⁷.

Вот и у Сапгира процесс припоминания описан как вглядывание в «смутное» внутреннее пространство:

В себе поймал! ташу
из глубины —
тот отблеск
скрытое движение
то отражение чешуйки —
боюсь
растает незаметно —
на свету

(«Интуиция», с. 565).

Увидеть все это можно лишь внутренним зрением — внешнее же зрение только мешает вдумчивому контакту с «ку-ку жизнью» и определяется как слепота: «Мы ходим и живем незряче / Видим: пятно / Осязаем: ничто» («Вселенная и фарфор», с. 551). В цикле постоянно появляются мотивы затрудненности, обманчивости обычного зрения. Истинное же — интуитивное — зрение отчуждается от тела и позволяет герою буквально посмотреть на себя со стороны:

Сквозь березовую рощу
плетусь к магазину —
гляжу себе в спину —
с ближайшего дерева

(«Полтергейст», с. 549).

В «Глазах на затылке» развивается тот же сюжет, что и в двух предыдущих циклах: герой как бы раскалывается надвое — на свое «земное» тело и воображаемого двойника. Однако этот вполне романтический сюжет Сапгир поворачивает по-своему: двойником, или *гением*, поэта выступает не некий потусторонний дух, а его же собственные физические качества — дыхание, слух, осязание и зрение. Чувственное восприятие, усиленное практически до чистой экстрасенсорики, из имманентного свойства человеческого тела превращается сначала в инструмент, а затем и в полноценного субъекта творчества. Такое двойничество не носит характер трагического разлада между реальностью и воображением — напротив, оно больше напоминает игру, причем игру на музыкальном инструменте, когда из тела и души поэта извлекается «гармония» поэзии. На вопрос, *кто же играет* на этом инструменте, отвечает финальный цикл книги — «Мемуары с ангелами в Красково».

17 Веселовский А.Н. Определение поэзии // Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика / Ред. И.О. Шайтанов. СПб.: Университетская книга, 2011. С. 113–114.

Завершительный цикл стилистически продолжает предыдущий: это по преимуществу те же пространные гетероморфные стихи на силлабо-тонической основе (белые или частично рифмованные) и верлибры¹⁸, «безыскусная» форма которых, а также обилие «необязательных» деталей призваны подчеркнуть их автофикциональный характер, придать ощущение приватно-дневниковой достоверности сказанному. Илья Кукулин усматривает в этой позднейшей манере Сапгира один из изводов популярного в конце 1990-х годов пост-концептуализма, стремящегося приблизить поэтическую речь к речи «нормальной», обыденной, освободив ее от литературной игры¹⁹. Для игровой *par excellence* поэтики Сапгира такой ход, очевидно, был особенно значим: главный прием «Мемуаров...» — это видимое отсутствие приема, превращение стиха в почти что прозрачную форму записи текста, своими логическими скачками и синтаксическими эллипсисами подражающего доверительному устному рассказу. И действительно, часть текстов «Мемуаров...» сюжетно и лексически пересекаются с мемуарной прозой Сапгира, прежде всего интервью и портретными заметками для антологии «Самиздат века». На первый взгляд, перед нам именно мемуары, со всеми присущими этому жанру чертами: субъективностью, оценочностью, ностальгией, преднамеренными или случайными ошибками памяти. Однако выстроены эти мемуары по довольно специфическому принципу: основой их сюжета выступает ангелофания — явление ангела. У Сапгира эти видения лишены какой-либо нумерозности: ангелы, вопреки сложившемуся представлению (Быт. 21:17, Дан. 10:5–12, Лк. 1:26 и т.д.), не ввергают героя в священный трепет, но, напротив, с самого раннего детства становятся его друзьями и добродушными учителями. Сначала они учат маленького «Сапгира»²⁰ особой восприимчивости мира, что и приводит его к поэзии:

Ангел землю мне показывал —
незримый но осязаемый
наверно ребенок
такой же как я:
на земле не только рельсы
и булыжник — мостовая —
смотри
вся в кленовых —
то-то счастья раскидано!
(«Кленовые ангелы», с. 586).

18 Подробнее об особенностях стиха «Мемуаров...» см. в нашей статье: Азаренков А.А. Полиметрический стих Генриха Сапгира (на примере цикла «Мемуары с ангелами в Красково») // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2025. Т. 84. № 3. С. 37–48.

19 Кукулин И.В. Реабилитация воображения: как читать Генриха Сапгира после концептуализма? // Восемь великих: Коллективная монография / Отв. ред. Ю.Б. Орлицкий. М.: РГГУ, 2022. С. 389–397.

20 Поэтический субъект то проявляет себя в первом лице («я»), то называет себя по фамилии — «Сапгир».

По мере взросления героя «взрослеют» и ангелы, принимая личины то сердобольной женщины, то доброго старшины, то армейского товарища. Но в первую очередь «Сапгир» видит ангельские черты в своих поэтических учителях — Евгении Кропивницком и его жене Ольге Потаповой; в цикле представлена целая галерея таких «ангельских» литературных портретов: Игорь Холин, Ян Сатуновский, Милитриса Давыдова, Веничка Ерофеев, Овсей Дриз и другие. Иначе говоря, «Сапгир» в «Мемуарах...» представлен прежде всего как поэт, а его жизнь описана как духовное и профессионально становление неофициального советского литератора. На первый план закономерно выходит поэтологическая проблематика. Так, постоянным действующим лицом «Мемуаров...», помимо самого «Сапгира», становится «Никто», его загадочный жизненный спутник:

Никто меня не признавал
но признавал Никто
Никто со мной не выпивал
но выпивал Никто

(«Гулящие», с. 615).

В этом «Никто» можно узнать как личного небесного заступника, ангела-хранителя, так и самого Бога, определяемого апофатически. Единственная его положительная черта довольно неожиданна:

Ты похож на Евгения Рейна
тем не менее — ты Никто

(«Никто», с. 632).

«Никто», сопровождающий героя от самого рождения до последнего лета в Красково, понимается не только как устроитель его жизни, но и как источник его дара. В этом можно усмотреть продолжение общезападной мифологии гениальности. Еще в Древнем Риме гения, то есть простое домашнее божество, начали понимать как разновидность личного духа-хранителя. В поэтологическом ключе этот миф был переосмыслен в позднее Средневековье: например, во французских поэтиках того времени часто говорится о «рациональной душе», которая диктует поэту стихи и направляет его судьбу; самое важное для поэта — уметь прислушиваться к этой «душе», то есть своему «творящему природному дарованию», отчужденному от его личности²¹. Позже, в век Просвещения, гениями стали называть самих поэтов. Романтизм приносит в этот сюжет мистическую ноту, а именно реанимирует старую идею о сверхъестественной, прежде всего ангельской или демонической, инспирации творчества. XX столетие выдвигает на первый план психологизирующие теории гениальности. С критикой подобных теорий и выступает Сапгир в своих «Мемуарах...»:

21 Евдокимова Л.В. *Natura, ars, imitatio*. Образ «совершенного поэта» в произведениях двух «великих риториков» // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения: Коллективная монография / Ред. Л.В. Евдокимова, А.Д. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 381–411.

Мы выдумали философию
архетипы и психоанализ —
как жутко они скрежещут! —
как фыркают порскают свищут! —
нашими нервами верой живут

Верни нам наивных ангелов
Верни примитивных демонов
(«Оглядываясь», с. 631).

Однако поэтологическое измерение присутствует в «Мемуарах...» не только на уровне символики, но и в самом принципе устройства этих, как кажется, «автоматических» стихов. Главный их конфликт — несоответствие жесткого мистико-автобиографического плана и формы беглого, синтаксически ненормированного стиха, призванного структурировать (безуспешно) «туман» прожитой жизни:

Время все смывает
что и попытаешься увидеть
словно план в тумане —
Вообще не видишь ничего
Все-таки пытаемся
некоторые из нас
как-то это ощутить
и пережить

(«Краткая автобиография», с. 690).

Стремление оформить разрозненные воспоминания в пусть и рассыпающееся, но все же единое повествование можно осмыслить как вариацию трансмузыкального топоса «согласного несогласия», *concordia discors*²². В основе этого топоса лежит представление о поэтической гармонии как о счастливом соединении разнородных, иногда даже противоположных вещей в одно целое, подобно тому, как отдельные голоса соединяются композитором в полифоническое произведение. Таким образом, достоинство поэта состоит в его способности творить гармонию стиха из диссонанса и многоголосицы собственной жизни.

Увиденная ретроспективно, собственная жизнь приобретает в «Мемуарах...» характер связного нарратива — «божественного замысла», предполагающего вмешательство сверхъестественных сил для наставления героя на верный путь. В концептуальном плане эти силы, всегда играющие роль внешних спасителей, *deus ex machina*, отождествляются с суверенной, внешней по отношению к тексту авторской волей. Проще говоря, «Сапгир»-персонаж раз за разом оказывается спасен «ангелами», потому что этого хочет Сапгир-автор, превращающий свою жизнь в художественное произведение. Жизнь «Сапгира» представляется одним большим стихотворением, написанным его «ангелом», то есть реальным Сапгиром-из-будущего. Так завершается процесс отчуждения поэта от самого себя и спасения себя от физической смерти.

22 Махов А.Е. Musica Literaria. С. 91–118.

Несмотря на то, что «Тактильные инструменты» составлены из довольно далеких друг от друга в стилистическом отношении текстов, эта книга представляется нам единым высказыванием — высказыванием о поэзии, которое особенно ценно тем, что оно завершает многолетний творческий путь автора. С одной стороны, Сапгир воспроизводит некоторые давние топосы европейской поэтики, например, о поэте-Творце или о музыкальной гармонии как первооснове гармонии поэтической. Такое обращение позднего Сапгира к расхожим формулам весьма любопытно, если учесть, что за этим поэтом давно закрепилась репутация неутомимого изобретателя *нового*, то есть невиданных ранее смыслов и художественных языков. Но все-таки главный поэтологический сюжет книги вполне оригинален — речь идет о постепенном превращении поэта в инструмент собственной поэзии. Сначала — метонимически: от поэта постепенно отделяются его дыхание, слух, осязание и зрение. В последнем цикле на смену метонимии приходит метафора: поэт сам становится образом самого себя, а реальная жизнь Сапгира, то есть его «первая природа», заменяется воображаемым повествованием о «Сапгире», то есть «второй природой» художественного вымысла. Другими словами, от идеи самовыражения Сапгир постепенно приходит к идее подражания самому себе — тому, что Шиллер называл взглядом на собственную страсть из «смягчающей дали воспоминания»²³. Именно эта «смягчающая» нота лучше всего слышна в «Тактильных инструментах», дающих русскому читателю образец нетрагического, в чем-то даже веселого разрешения глубокого конфликта между реальностью и воображением, жизнью и литературой.

Библиография / References

- Азаренков А.А. Полиметрический стих Генриха Сапгира (на примере цикла «Мемуары с ангелами в Красково») // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2025. Т. 84. № 3. С. 37–48.
- (Azarenkov A.A. Polimetriceskii stikh Genrikha Sapgira (na primere tsikla «Memuary s angelami v Kraskovo») // Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literatury i iazyka. 2025. Vol. 84. № 3. P. 37–48.)
- Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Медиум, 1996.
- (Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Moscow, 1996. — In Russ.)
- Веселовский А.Н. Определение поэзии // Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика / Ред. И.О. Шайтанов. СПб.: Университетская книга, 2011. С. 81–170.
- (Veselovsky A.N. Opredelenie poezii // Veselovsky A.N. Izbrannoye: Istoricheskaya poetika / Ed. I.O. Shaitanov. Saint Petersburg, 2011. P. 81–170.)
- Евдокимова Л.В. Natura, ars, imitatio. Образ «совершенного поэта» в произведениях двух «великих риториков» // Перевод

23 Шиллер Ф. О стихотворениях Бюргера // Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1957. С. 618.

- и подражание в литературах Средних веков и Возрождения: Коллективная монография / Ред. Л.В. Евдокимова, А.Д. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 381–411.
- (Yevdokimova L.V. Natura, ars, imitatio. Obraz «sovershennogo poeta» v proizvedeniyakh dvukh «velikikh ritorikov» // Perevod i podrazhaniye v literaturakh Srednikh vekov i Vozrozhdeniya / Ed. by L.V. Yevdokimova, A.D. Mikhailova. Moscow, 2002. P. 381–411.)
- Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель / Ред. Е.А. Цурганова, А.Е. Махов. М.: Издательство Кулагинской — Intrada, 2010.
- (Yevropeyskaya poetika ot Antichnosti do Prosveshcheniya: Entsiklopedicheskiy putevoditel / Ed. by E.A. Tsurganova, A.E. Makhov. Moscow, 2010.)
- Кукулин И.В. Реабилитация воображения: как читать Генриха Сапгира после концептуализма? // Восемь великих: Коллективная монография / Отв. ред. Ю.Б. Орлицкий. М.: РГГУ, 2022. С. 389–397.
- (Kukulin I.V. Reabilitatsiya voobrazheniya: kak chitat Genrikha Sapgira posle kontseptualizma? // Vosem velikikh / Ed. by Yu.B. Orlitsky. Moscow, 2022. P. 389–397.)
- Матюшин М. Опыт художника новой меры // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 484–503.
- (Matyushin M. Opyt khudozhnika novoy mery // Semiotika i Avangard: Antologiya / Comp. by Yu.S. Stepanov, N.A. Fateeva, V.V. Feshchenko, N.S. Sirotkin. Moscow, 2006. P. 484–503.)
- Махов А.Е. Musica Literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. Москва: Intrada, 2005.
- (Makhov A.E. Musica Literaria: ideya slovesnoy muzyki v yevropeyskoy poetike. Moscow, 2005.)
- Паньи Эстер де. Тактильная выставка памяти Генриха Сапгира [пресс-релиз], 2001 (URL: https://www.topos.ru/veer/13/v13_eter.html).
- (Panji Ester de. Taktilnaya vystavka pamyati Genrikha Sapgira [press release], 2001 (URL: https://www.topos.ru/veer/13/v13_eter.html).
- Рихтер Х. Дада: искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / Пер. с нем. Т. Набатникова. М.: Гилея, 2018.
- (Richter H. Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahr. Moscow, 2018. — In Russ.)
- Семьян Т.Ф. Телесность в книге Генриха Сапгира «Тактильные инструменты» // Полилог: электронный научный журнал. 2009. № 2. С. 8–13 (URL: https://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf).
- (Semyan T.F. Telesnost v knige Genrikha Sapgira «Taktilnyye instrumenty» // Polilog: elektronnyy nauchnyy zhurnal. 2009. Vol. 2. P. 8–13 (URL: https://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf).

Татьяна Красильникова

«Время ночь», умора:

СМЕХ КАК СОПРОТИВЛЕНИЕ В ПОВЕСТИ
ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ

Tatiana Krasilnikova

«The Time is Night», Hilarious: Laughter as Resistance in Ludmila Petrushevskaya's Novel

Татьяна Красильникова

Колумбийский университет в Нью-Йорке;
исследовательница, преподавательница
tak2159@columbia.edu.

Tatiana Krasilnikova

researcher, graduate student instructor, Columbia
University in the City of New York
tak2159@columbia.edu.

Ключевые слова: комическое, мелодрама, пародия, оппозиционный взгляд, авторская власть, удовольствие от чтения

Keywords: the comical, melodrama, parody, oppositional gaze, authorial power, reading pleasure

UDC: 82-1+821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_227

UDC: 82-1+821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_227

Статья посвящена комическому началу в повести Людмилы Петрушевской «Время ночь» (1991). Рассказывая о перипетиях своей жизни, главная героиня прибегает к мелодраматическому модусу, заставляя читающих неколебимо верить в ее самоотверженность и благотельность. Манипуляция читательским сознанием становится возможной за счет формы дневника, в котором последнее слово всегда принадлежит той, от чьего лица он написан. Однако читающие повесть обладают возможностью не идентифицироваться с навязанным взглядом и воспринимать повесть в жанре комедии, а не мелодрамы. Смех помогает преодолеть границу, установленную властным нарративом героини, и высвободить субъектность читающей или читающего. Предполагается, что способность выработать *оппозиционный взгляд* по отношению к доминирующему голосу может принести не меньшее, а зачастую — большее когнитивное удовольствие, чем слияние с ним.

The article explores the comical aspect of Ludmila Petrushevskaya's novel «The Time is Night» (1991). When narrating the vicissitudes of her life, the protagonist resorts to the melodramatic modality, making the readers unshakably believe in her sacrifice and beneficence. Manipulation of the reader's consciousness is made possible by the form of the diary, in which the author has the last word. However, readers have the opportunity to resist this imposed perspective and interpret the text not as a melodrama, but as a comedy. Laughter helps overcome the boundary established by the protagonist's authoritative narrative and enables readers to reclaim their subjectivity. It is suggested that the ability to cultivate an *oppositional gaze* toward the dominant voice can provide cognitive pleasure that is equal to, or often greater than, merging with it.

Если открыть популярные сайты, на которых прочитавшие «Время ночь» Людмилы Петрушевской делятся своими впечатлениями, и быстро просмотреть отзывы, то можно заметить корреляцию между низкими оценками (одна, две или три звезды) и обвинениями в том, что Петрушевская пишет мрачную, темную прозу, проще говоря, «чернуху». Признавая заслугу Петрушевской в подробном, порой чрезмерно натуралистическом описании позднесоветской действительности¹, многие возмущаются тем, как мрачно она изображает жизнь.

1 Что, к слову, далеко не всегда верно. См., например, что Светлана Пахомова пишет об этом: «По большому счету, бедность и голод, фигурирующие в текстах Петрушевской, не имеют отношения к традиционно реалистическому отображению советской

В качестве иллюстрации приведу три отрицательных рецензии с популярного российского сайта *LiveLib.ru*:

sandy_martin, 2011:

Эта книга принадлежит к тем немногим, о которых я не только жалею, что прочитала, но и лучше бы сразу выкинула в окно. Видимо, чересчур нежная психика. <...> Там повсюду какая-то чернуха, грязь, кровь, кого-то насилуют, кого-то убивают, и все в таком духе. И абсолютно непонятно, зачем все это, какой смысл? Все скажут: «Это же жизнь, она такая и есть! Бессмысленная и беспощадная». Ну ладно, пускай. Только не давайте эти книги подросткам с несформировавшейся психикой².

olgirl, 2013:

такая семейно-бытовая чернушность... Вообще не люблю все эти низко-социальные истории, где дети воспитываются бабушкой. Очень грустно³.

britvaokkama, 2014:

Книга оставила тяжелое впечатление, похуже, чем «Похороните меня за плинтусом» Санаева. Порой очень натуралистично описанные физиологические подробности вызывали ни много ни мало отвращение. Невольно задумываешься: как же так, родные, самые близкие друг другу люди — и такое отношение. Становится безысходно грустно и чувствуется некоторое опасение за собственное будущее с собственными детьми. И остается еще ощущение одиночества — каждый человек, несмотря на наличие близких, одинок, сам по себе⁴.

Причина подобных отзывов, как мне представляется, не в разности вкусов: чаще всего источники такой реакции иные. Негативные комментарии, суть которых заключается в обвинении в «чернухе», кажутся симптомом невнимательности и пропуска других слоев и смыслов текста — ведь повесть Петрушевской состоит далеко не только из того, что упоминается в мини-рецензиях. Безысходность, «невыносимая тяжесть бытия»⁵ для такого среза читательской аудитории заслоняет все тонкие нюансы и глубинные уровни, которые могут совершенно иначе настроить эмоциональный резонанс между читающими и текстом. На один из таких уровней — метафизический — еще в 1994 году об-

и постсоветской действительности» (Пахомова С. «Энциклопедия некультуры» Людмилы Петрушевской // Звезда. 2005. № 9 (URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/9/pa13-pr.html>)). См. также реплику Бориса Парамонова в разговоре с Александром Генисом: «С полной ответственностью, как человек, сорок лет проживший под советской властью, заявляю, что жизнь советская была несравненно лучше той картины ада, что стала выдавать Петрушевская. Именно так: у нее был не быт, но ад» (Парамонов Б., Генис А. * Петрушевская для американцев // Радио «Свобода»**. 2013. 4 марта).

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

** Внесено Минюстом РФ в реестр СМИ-иноагентов.

2 sandy_martin. Комментарий о «Времени ночь» Людмилы Петрушевской // LiveLib. 2011. 11 дек. (URL: <https://www.livelib.ru/book/1000489664/reviews/~3#reviews>).

3 olgirl. Комментарий о «Времени ночь» Людмилы Петрушевской // LiveLib. 2013. 1 марта (URL: <https://www.livelib.ru/book/1000489664/reviews/~2>).

4 britvaokkama. Комментарий о «Времени ночь» Людмилы Петрушевской // LiveLib. 2014. 5 янв. (URL: <https://www.livelib.ru/book/1000489664/reviews/~2>).

5 Goscilo H. «The Unbearable Heaviness of Being». Review of «The Time: Night» by L. Petrushevskaya // The Women's review of books. 1994. P. 19.

ратил внимание Марк Липовецкий. Называя стилистические сдвиги в языке Петрушевской «метафизическими сквозняками», исследователь отмечает, что «на наших глазах предельно конкретная, детально мотивированная, и потому всецело частная ситуация вдруг развоплощается, попадая на краткий миг в координаты вечности»⁶. Используя эту метафору, я хотела бы предложить обсуждение «сквозняков» другого типа — комических.

Несомненно, помимо рецепции повести Петрушевской в духе «не читайте эту беспросветную чернуху», есть и иное восприятие, заключающееся в том, что «Время ночь» — это еще и (*местами*) смешной текст. В многочисленных рецензиях, появившихся сразу после публикации романа на английском языке, содержатся упоминания различных форм комического, характерных для текста Петрушевской. Маргарет Циолковски отмечает, что «роман одновременно и мучительный, и смешной...»⁷. Другие рецензентки также указывали на то, что сильной стороной книги является «страшная ирония» главной героини, «с которой она описывает свою повседневную жизнь»⁸; отмечали «иронически переосмысленные советские клише» в прозе «превосходного стилиста»⁹; повествование, «оживленное остроумием и иронией», без которых «история Анны превратилась бы в агитпроповскую мелодраму»¹⁰. Как получается, что кому-то из прочитавших повесть было смешно, а кому-то — нет? Возможность посмеяться при чтении этого текста связана с нашей способностью расколоть нарративный купол навязывающего свою перспективу голоса рассказчицы. Почти вся повесть воспроизводит форму дневника, который ведет главная героиня. В финале слова дневника обрываются — отсюда, наряду с преамбулой, становится ясно, что героиня умирает, а также что есть еще более высокая инстанция, чем дневник героини (авторская). Однако сама форма дневника, подразумевающая незаконное заглядывание в чужую *правду*, склоняет нас подписать контракт доверия: все, что написано, — не ложь.

Жанровая модальность дневника, а значит и жизни, рассказываемой в нем главной героиней, — мелодрама. В своем хронологически неупорядоченном, стилистически сбивчивом монологе — записках, создающихся по ночам «на краю стола» (из подзаголовка тетрадных листов, упоминающегося в прологе (с. 311))¹¹ — Анна Андриановна (далее — АА) повествует о череде свалившихся на нее жизненных тягот. Героиня изображает себя как бедную женщину, вынужденную вечно занимать у соседей деньги, чтобы прокормить своего любимого внука Тимочку, которого на нее, бабушку, повесила непутевая дочь; как мать травмированного в тюрьме сына; как дочь, обремененную заботой о старой, уже не соображающей матери; как поэтессу, пишущую стихи после того,

6 Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. 1994. № 10 (URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1994/10/tragediya-i-malo-li-chto-eshhe.html).

7 Ziolkowski M. Review of «The Time: Night» by L. Petrushevskaya // World Literature Today. 1995. Vol. 69. № 2. P. 394.

8 Falbo M.A. Review of «The Time: Night» by L. Petrushevskaya // Library Journal. 1994. Vol. 119. № 12. P. 129.

9 Goscilo H. «The Unbearable Heaviness of Being». P. 19.

10 Kalfus K. Living on Nothing. Review of The Time: Night by L. Petrushevskaya // New York Times Book Review. 1994. P. 25.

11 Здесь и далее «Время ночь» цитируется по следующему изданию с указанием страниц в скобках: Петрушевская Л. Время ночь // Петрушевская Л. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. С. 311–396.

как все лягут спать, и придающую особое значение тому, что она «почти тезка великому поэту» (с. 371), Анне Ахматовой. В ее нарративе постоянно подчеркивается позиция жертвенности: АА страдает, жертвуя собой во благо семьи. Она предъявляет свою жизнь в качестве череды патологических бытовых ситуаций, что свойственно мелодраматическому повествованию¹²: все события, происходящие с ней, показаны как отклонение от нормы. Для рассказа о жизненных перипетиях АА пользуется экспрессивным языком, который обслуживает главную эстетическую задачу мелодрамы — «вызывание чистых и ярких эмоций»¹³. Эмоциональная линия повествования — до предела натянутая бельевая веревка, которая в конце, в период острейшего чувственного напряжения героини, лопается. Ощущение почти уже невыносимого напряжения согласуется с принципом рельефа, выделяемым Балухатым: лишенная «приемов нюансированного перехода и смены драматических эпизодов», мелодрама «выдерживается на напрягаемых высотах, обуславливая этим предельную силу каждого... эпизода»¹⁴.

Стилистическая эмоциональность мелодрамы служит аффектации читающих, а аффектация, в свою очередь, — усвоению моральной системы текста в обход рационального восприятия. Как пишет Липовецкий, если мелодраматическая модальность в постмодернистском произведении ««активирована» автором и воспринимается как таковая читателем, то она способна придать значение внедискурсивного морального оккульта *практически любому набору ценностей*»¹⁵ (курсив автора). Подобная читательская неразборчивость происходит за счет ««дезактивации» <читающего. — Т.К.> субъекта»¹⁶, который, будучи аффектированным, *неосознанно* подключается к этическому режиму мелодрамы. В основе этого режима, как правило, предельно упрощенная шкала: кто больше страдает, тот и прав. В тексте Петрушевской и аффектация читающих, и, посредством ее, создание имманентного повести морального порядка, подчинено воле рассказчицы. АА предъявляет себя как наивысшую точку благодетельности и бескорыстия, самоотверженности и страдания, и иного взгляда на себя она не допускает. По формулировке Хелены Гоцило, власть рассказчицы «принимает тираническую форму цензуры всего повествования, связанного с историей». Помимо того, что она сама подает события так, чтобы улучшить свой имидж, она следит за тем, чтобы все остальные дискурсы были подчинены ее точке зрения»¹⁷. Итак, АА выстраивает систему принудительной интерпретации, в которой и сочувствие предзадано, и смех предзадан, и даже диалогизм (фрагмент, в котором героиня пишет дневник от лица своей дочери) — предзадан.

Однако трансгрессивность повести Петрушевской как раз и заключается в том, что писательница позволяет *не читать* этот текст как мелодраму, не

12 Балухатый С.Д. К поэтике мелодрамы // Поэтика: Сборник статей. Л.: Academia, 1927. С. 73.

13 Там же. С. 64.

14 Там же. С. 69.

15 Статья цитируется по рукописи: Липовецкий М. Постмодернистский моральный оккультизм: Людмила Петрушевская и Линор Горалик*.

* Включена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

16 Там же.

17 Gosciolo H. Mother as Mothra: Totalizing Narrative and Nurture in Petrushevskaja // The Plot of Her Own: The Female Protagonist in Russian Literature / Ed. S. Hoisington. Evanston: Northwestern University Press, 1995. P. 112.

поддаваться на эмоциональные манипуляции рассказчицы, а увидеть в нем иное — комедию, в центре которой героиня, вызывающая не только слезы и вздохи, но и смех. Нестыковки между нашим, привилегированным видением ситуации и видением происходящего самой рассказчицей дают нам шанс пересечь строгую жанровую границу мелодраматического дневника и, отказавшись от идентификации с героиней, воскликнуть: «А король-то голый!» В момент, когда авторитарный голос дает трещину, когда король предстает без штанов, возникает смех. Нарушив тотальность дискурса и получив власть над ним или его частью, мы, читающие, обретаем свободу восприятия и реакции. Вместе с тем утверждение, что повесть Петрушевской *смешит*, не означает, что жизненная трагедия снимается, а текст оказывается забавным или веселым. Напротив, комическое в романе усиливает трагическое, и из сглаживающей сложности мелодрамы об обездоленной женщине текст превращается в объемное произведение, которое уже нельзя свести лишь к одному аспекту.

Яркий тому пример — финал «Времени ночь». Перед нами разворачивается гротескно-комический образ соседки Нюрки, «распаренной трудовой женщины» (с. 396), дробящей детям кости на суп. Здесь нас может развеселить и абсурдность ситуации, и язык повествовательницы, намеренно провоцирующий комический эффект («Она только разинула пасть для мата в разгар трудовой деятельности...» (с. 396)), и пародийность героини (подробнее о пародии ниже). Но все это нисколько не снижает ощущения сломленности, возникающее в самом конце повести. Опустевшая квартира, трогающая за живое деталь — «сплюснутая пыльная соска» (с. 396), слезы главной героини резко погружают смеющихся (в некоторых случаях) читателей в жизненный провал, совпадающий с обвалом нарратива. Два модуса, трагический и комический, работают на контрасте подобно эффекту кьяроскуро: темное усиливает светлое, светлое — темное. И все же понимание *подлинного* трагизма повести невозможно без считывания комического уровня — в противном случае невнимательно читающим повесть достается мелодрама, распрямляющая сложные эффекты светотени и закрашивающая множественность граней (в которых есть место и веселому, и печальному, и трагическому, и светлому, и любому другому) одним оттенком — мелодраматическим.

Комедия, проступающая сквозь навязанную повествовательницей мелодраму, не однородна. В отношении динамики *писательница — повествовательница — читающие* комическое в повести Петрушевской можно разделить на два типа. Во-первых, есть такие случаи шуток, сарказма, каламбуров, которые осознаются как смешные рассказчицей или автор:кой реплики. Приведу три характерных примера, чтобы продемонстрировать механизм работы этого типа:

(1) За ней идет Владимир с физиономией гориллы. Хорошее мужское лицо, что-то от Чарльза Дарвина, но не в такой момент.

<...>

Тима дико орет с полным мяса ртом. Отец семейства, тоже чем-то отдаленно напоминающий Чарльза Дарвина, вываливается из-за стола с криком и угрозами, конечно, делает вид, что в адрес собаки (с. 315).

Комическое в этом фрагменте основано на метонимии. В описании Владимира сталкиваются две почти несовместимые характеристики: сначала рассказчица использует выражение «с физиономией гориллы» — таким образом, види-

мо, характеризуя его мимику, напоминающую выражение лица разъяренной обезьяны. Затем она добавляет, что это «хорошее мужское лицо», сравнивая его с лицом Чарльза Дарвина. Сопоставление слов «горилла» и «Чарльз Дарвин» вызывает стойкую ассоциацию с теорией происхождения человека. Серьезность тона АА, с которой она производит эти неожиданные сближения, создает комический эффект. Петрушевская продлевает этот эффект буквально на следующей странице, но уже в другом эпизоде, сравнивая другого отца семейства с английским ученым. Здесь персонаж явно напоминает предыдущего именно эмоцией крайнего раздражения. Однако во втором фрагменте прямое сравнение с гориллой отсутствует, из-за чего первоначальное двойное описание — сравнение с гориллой плюс сравнение с Чарльзом Дарвином — сливается в одно. Таким образом, Чарльз Дарвин в данном контексте становится метонимией для описания гориллоподобного выражения лица.

(2) — Мама, нас так любили, на прощальном костре, когда мы уезжали, одна тетя Лера так плакала! Так плакала!

Через месяц каких-то междугородних переговоров, покрывшись весь на нервной почве фурункулами по лицу, мой муж уехал теперь уже в город Краснодар, где и проживает сейчас с Лерой-плакальщицей, каким-то сыном и со слепой мамочкой, дети к нему ездили, снова в экспедицию, пока не выяснилось затем, что папе не до них. У Леры однокомнатная квартира и нет перспектив, туда моих детей не возьмут (с. 346).

Комизм ситуации, во-первых, основан на наивном взгляде ребенка, не понимающего, почему плачет любовница отца, и объясняющего ситуацию тем, что их «так любили» на отдыхе. Во-вторых, смешит саркастическое описание того, как из-за стресса, связанного с изменой, о которой мы, читающие, догадались, лицо мужа покрылось фурункулами. В-третьих, рассказчица язвительно называет любовницу «плакальщицей Лерой», каламбурно играя со значением глагола «плакать»: слово «плакальщица» обозначает не просто человека, который плачет, а связано с архаическими практиками, в которых женщин нанимали для ритуального оплакивания умерших.

(3) Я хотела вывести мою дочь из сна разума, в котором она пребывала по причине Андрюшиной тюрьмы, своих отметок, прыщей и какой-то ее первой любви, насчет чего она вела дневник, а я прочла (с. 355).

Говоря о школьных годах дочери, АА со свойственным ей сарказмом перечисляет целый ряд факторов, из-за которых ее дочь оказалась во «сне разума». Помимо саркастического перечисления причин, на создание комического эффекта работает и нелогичный синтаксис последней части предложения. Интересно отметить, что раскавыченное название знаменитого офорта Гойи является метатекстовым комментарием к природе собственного текста Петрушевской. Сатирический эффект, создаваемый сочетанием макабрического сюжета и легкомысленно-фантастического стиля Гойи, переключается с контрастным сочетанием трагического и комического в повести.

Итак, в приведенных примерах власть над смехом находится у той, кто рассказывает. Цена такому смеху невелика: стоит лишь идентифицироваться с героиней, и становится смешно там, где смешно ей самой. Но есть и другой тип комического, который требует от читающих дистанцирования от взгляда по-

вествовательницы. В такой момент особая связь, образовавшаяся между читающими и рассказчицей, должна разорваться. О разрыве с сочувствием, с симпатией по отношению к объекту смеха писал Анри Бергсон в своей работе о природе комического: «Опишите мне какой-нибудь недостаток — самый незначительный, какой вам будет угодно; если вы своим рассказом о нем вызовете во мне чувство симпатии, боязни или сострадания, — конечно, я не могу уже смеяться над ним»¹⁸. Смешное такого типа чаще всего не считается сразу — для его понимания нужен более пристальный анализ фрагмента, чем тот, что обычно происходит при беглом чтении, особенно когда рассказчица всячески стремится исказить наше восприятие ситуации. Например, в определенном моменте АА пытается облагородить свой дневник открытостью к диалогизму, якобы давая голос своей дочери («А я тут написала неожиданно прозу, да еще от лица моей дочери, как бы ее воспоминания, ее точка зрения, надо же, что на меня навалилось среди ночи сидя без сна на кухне» (с. 362)). Однако подобный акт лишь усиливает авторитарность дискурса повествовательницы, которая самоотверженно, по законам мелодрамы, жертвует собой и своим сном, чтобы выразить страдание дочери. Становится очевидно, что в этом фрагменте мы видим не диалогизм, а лишь его имитацию. Здесь голос другой лишен собственной перспективы и тональности — или, если быть точнее, украден у той, кому он принадлежит, и поставлен на службу поддержания нарративной власти АА.

Тем не менее полифонизм в этом романе есть, и он, конечно, заключается не в том, что мать пишет дневник за дочь. Липовецкий утверждает, что проза Петрушевской «только кажется монологичной, на самом деле она по-настоящему полифонична. Ведь полифония — это не просто многоголосие, это глубина взаимопонимания»¹⁹. Ситуация в этом романе скорее напоминает «Записки из подполья», в которых «нас прежде всего поражает крайняя и острая внутренняя диалогизация: в ней буквально нет ни одного монологически твердого, неразложенного слова»²⁰. В таком случае второй уровень комического, требующий разоблачения ненадежной рассказчицы, улавливается именно на стыке голосов и перспектив; раскрывается в те моменты, когда мы начинаем слышать иной голос — тот, что опровергает авторитарное слово. Индикатором другой перспективы является противоречие между нарративом АА и деталями, которые в него проникают вопреки ее контролю и подрывают ее непоколебимую правоту. Противоречие, оставаясь невидимым для самой повествовательницы, порождает наш над ней смех.

Иначе говоря, здесь возможность смеяться требует выработки другого взгляда по отношению к властному повествовательному голосу — такого, который, вслед за белл хукс, мне хочется назвать «оппозиционным»²¹. Безусловно, понятие «оппозиционного взгляда» (*oppositional gaze*) родилось в совсем ином контексте — деколониальной феминистской теории, и напрямую поле-

18 Бергсон А. Смех / Пер. с фр. И. Гольденберг. М.: Искусство, 1992. С. 88.

19 Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще.

20 Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. / Ред. С.Г. Бочаров, Л.С. Мелихова. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 127.

21 hooks b. The Oppositional Gaze: Black Female Spectators // Black Looks: Race and Representation. Boston, MA: South End Press, 1992. P. 115–131.

мизирует с хрестоматийной статьей Лоры Малви (1975)²² о визуальном удовольствии и нарративном кино, в которой та ввела идею «мужского взгляда» (*male gaze*). В этой статье исследовательница пишет об идентификации с «мужским взглядом» как зрителей, так и самих зрительниц во время просмотра голливудского кино. Белл Хукс отвечает на это опытом просмотра подобных фильмов в компании других темнокожих женщин, во время которого те учились вырабатывать «оппозиционный взгляд», не идентифицируясь ни с героем-мужчиной, ни с объективируемой героиней. Для моего рассуждения важно, что такой «оппозиционный взгляд», пусть и перенесенный из контекста гендерной деколониальной теории в контекст сопротивления властным нарративным системам, можно научиться вырабатывать, *активно выбирая* не идентифицироваться с навязанным автором или авторкой взглядом. Еще один важный момент — это подразумеваемый ответ на вопрос об удовольствии, поднятый Малви. Хотя хукс не развивает этот аргумент подробно, кажется логичным продолжить ее мысль: если зрительница сознательно отказывается от идентификации с мужским взглядом и тем самым выходит из системы, построенной на скопофилии — фетишистском удовольствии смотреть, то она обретает возможность получать удовольствие от критического восприятия.

Коротко приведу и здесь три примера такого типа комического — того, что требует умения видеть искажения в тексте и улавливать между строк «контр-нарратив»²³:

(1) Я-то веду себя как английская королева, ото всего отказываюсь, от чего ото всего: чай с сухариками и с сахаром! Я пью их чай только со своим принесенным хлебом, отщипываю из пакета невольно, ибо муки голода за чужим столом невыносимы, Тима же налег на сухарики и спрашивает, а можно с маслом (на столе забыта масленка). «А тебе?» — спрашивает Маша, но мне важно накормить Тимофея: нет, спасибо, помажь потолще Тимочке, хочешь, Тима, еще? (с. 312).

Комический эффект здесь порождается иронией: мы понимаем, что самохарактеристика рассказчицы расходится с ее реальным поведением (оно не похоже на стереотипное поведение английской королевы). Кроме того, этот фрагмент можно прочесть как очередной акт самопожертвования: АА отказывается от сухариков ради внука, хотя, судя по происходящему, сухариков явно хватило бы на всех.

(2) Я шучу, глажу Тиму по головке: «Мы с Тamarой ходим парой», — и некоторые идиоты организаторы начинают: «Пусть Тamarочка посидит в зале», не знают, что это цитата из известного стихотворения Агнии Барто (с. 315).

Рассказчица, обвиняя «идиотов» в том, что они не угадали цитату из Агнии Барто, скорее всего, не считывает язвительный тон самих организаторов, которые не хотят видеть ребенка на сцене. Своим неумением распознавать чужие эмоции она напоминает маленького внука Тиму, который обиженно поправляет взрослых, заявляя, что он «не Тamarочка».

22 Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Visual and Other Pleasures. Basingstoke: Macmillan, 1988.

23 Goscilo H. Mother as Mothra: Totalizing Narrative and Nurture in Petrushevskaja. P. 105.

(3) А я тут написала неожиданно прозу, да еще от лица моей дочери, как бы ее воспоминания, ее точка зрения, надо же, что на меня навалилось среди ночи сидя без сна на кухне.

<...>

На! — кричала она, как древнегреческая богиня ужаса (с. 362).

В связи с этим фрагментом Салли Далтон-Браун пишет: «Первоначальные юмор и трагизм ситуации проистекают из факта, который читатель осознает сразу же: это не Аленин голос»²⁴. Действительно, несоответствие между стремлением АА к абсолютному контролю над повествованием и ее желанием увидеть историю с точки зрения дочери, запечатлевая при этом дискурс, который той не принадлежит, явственно отмечен иронией, о которой повествовательница не догадывается. Например, имитируя чужую точку зрения, рассказчица называет себя же — как бы в глазах дочери — «древнегреческой богиней ужаса», поскольку, очевидно, видит себя героиней высокого жанра. Смех вновь вызывает и грамматическая ошибка — некорректно употребленное наречие с дееспричастием «что на меня навалилось... сидя без сна на кухне».

Самые сложносочиненные реализации комического в романе — это когда оба типа оказываются актуализированными одновременно, как это происходит в следующем памятном фрагменте повести Петрушевской:

Погляди, вопила я, соображая, не пронюхала ли чего моя дочь о том, что я на свои деньги покупала таблетки для одного человека, кодовое название Друг, подходит ко мне вечером у порога Центральной аптеки скорбный, красивый, немолодой, только лицо какое-то одутловатое и темное во тьме: «Помоги, сестра, умирает конь». Конь. Какой такой конь? Выяснилось, что из жокеев, у него любимый конь умирает. При этих словах он заскрипел зубами и тяжело ухватился за мое плечо, и тяжесть его руки пригвоздила меня к месту. Тяжесть мужской длани. Согнет или посадит или положит — как ему будет угодно. Но в аптеке по лошадиному рецепту лошадиную дозу не дают, посылают в ветеринарную аптеку, а она вообще закрыта. А конь умирает. Надо хотя бы пирамидон, в аптеке он есть, но дают мизерную дозу. Нужно помочь. И я как идиотка как под гипнозом вознеслась обратно на второй этаж и там убедила молоденькую продавщицу дать мне тридцать таблеток (трое деточек, внуки, лежат дома, вечер, врач только завтра, завтра амидопирин может и не быть и т. д.) и купила на свои. Пустяк, деньги небольшие, но и их мне Друг не отдал, а записал мой адрес, я жду его со дня на день. Что было в его глазах, какие слезы стояли, не проливаясь, когда он нагнулся поцеловать мне мою пахнущую постным маслом руку: я потом специально ее поцеловала, действительно, постное масло — но что делать, иначе цыпки, шершавая кожа!

<...>

Итак, прочь коня, тем более что когда я отдала в жадную, цепкую, разбухшую больную руку три листочка с таблетками, откуда-то выдвинулся упырь с большими ушами, тихий, скорбный, повесивший заранее голову, он неверным шагом подошел и замаячил сзади, мешая нашему разговору и записи адреса на спичечном коробке моей же ручкой. Друг только отмахнулся от упыря, тщательно записывая адрес, а упырь подлизывал сзади, и, после еще одного поцелуя в постное масло,

24 Dalton-Brown S. *Voices from the Void: The Genres of Liudmila Petrushevskaja*. New York; Oxford: Berghahn Books, 2000. P. 163.

Друг вынужден был удалиться в пользу далекого коня, но одну-то упаковку, десяток, они тут же поделили и, нагнувшись, начали выкусывать таблетки из бумажки. Странные люди, можно ли употреблять такие лошадиные дозы даже при наличии лихорадки! А что оба были больны, в этом у меня не осталось сомнений! И коню ли предназначались эти жалкие таблетки, выуженные у меня? Не обман ли сие? Но это выяснится, когда Друг позвонит у моей двери (с. 318–319).

Этот фрагмент, один из самых смешных во всей повести, представляет собой концентрацию комических эффектов разного рода. Во-первых, эта сцена — одна из тех, что разоблачают наличие у героини денег. Оказывается, что, несмотря на нищенский образ жизни, она ни секунды не раздумывая отдает деньги подозрительному незнакомцу. Во-вторых, комична сама абсурдность ситуации: пьяницы, по-видимому, страдающие от похмелья и желающие снять головную боль самым распространенным в СССР и русской литературе XX века анальгетиком, придумывают невероятную историю о «любимой умирающей лошади». Более того (и в-третьих), рассказчица не только верит одному из алкоголиков, но и сомневается, *стоит ли ей сомневаться* в назначении таблеток после того, как она уже увидела, как они сами начали их есть. В-четвертых, АА, как ребенок, придумывает алкоголику «кодовое название Друг» и заговорщически делится с нами секретом, который она скрывает от своей дочери. В-пятых, ситуация, в которой она целует руку, намазанную растительным маслом вместо крема, чтобы представить, что чувствовал ее «Друг», попросту абсурдна: героиня пытается примерить оптику другого человека и посмотреть на себя иными глазами, однако ее метод настолько нелеп, что выглядит пародией на расхожую когнитивную операцию, в частности на механизм того же *мужского взгляда*, для женщины предполагающего подстановку себя на место желанного мужчине объекта. Наконец, комическое в этом фрагменте проявляется и на языковом уровне: рассказчица сама порождает каламбур «лошадиная доза по лошадиному рецепту», а также насыщает свой стиль неуместными поэтизмами и архаизмами («тяжесть мужской длани», «тяжесть его руки пригвоздила меня к месту», «вознеслась на второй этаж», «неверным шагом подошел», «Не обман ли сие»), которые помогают драматизировать довольно глупую ситуацию и комически усилить эмоциональную и возвышенную речь рассказчицы.

Подобным образом, в постоянном переключении читателей и читательниц между навязанным повествовательницей взглядом и взглядом оппозиционным, требующим волевого отстранения от солирующего голоса, работает и сфера пародии. Хотя пародия не всегда комична, в этой повести распутывание пародийной линии разрешается именно в смехе. Самый очевидный случай пародии, который нетрудно заметить, — это то, как АА пытается походить на Анну Ахматову, «почти тезку» рассказчицы. Татьяна Килинг пишет, что «Петрушевская ниспровергает и тривиализирует образ Ахматовой как музы плача и Анны всея Руси. Некоторые стихи Ахматовой модифицируются и превращаются в пародию главной героиней, которая тоже считает себя поэтом»²⁵. Перед нами пародия с двойным дном. Рассказчица намеренно уподобляет себя

25 Keeling T.V. Surviving in post-Soviet Russia: Magical realism in the works of Viktor Pelevin, Ludmila Petrushevskaya, and Ludmila Ulitskaya // Arizona State University ProQuest Dissertations Publishing. 2008. P. 167.

Ахматовой, переделывая ее строки («мать в маразме, сын в тюрьме, помоли-тесь обо мне, как писала гениальная» (с. 355)). В целом АА не скрывает своей ориентации на Ахматову, подражая поэтессе: «Некоторые любят слово “поэтесса”, но смотрите, что нам говорит Марина или та же Анна, с которой мы почти что мистические тезки, несколько букв разницы: она Анна Андреевна, я тоже, но Андриановна» (с. 315). Однако — и это важно — только со стороны можно увидеть, что эта ориентация пародийная. Пародия осуществляется авторско-читательской властью, стоящей над всем текстом, а не властью рассказчицы (потому что рассказчица воспринимает эту связь как литературную преемственность, а не как пародию). Александра Смит утверждает, что Петрушевская «ниспровергает самопрезентацию Ахматовой как мученицы»²⁶. В этом случае возникает любопытный эффект. Если смотреть на Ахматову глазами рассказчицы, то каноническая поэтесса XX века воспринимается как гениальная и в то же время очень близкая (см. «наша гениальная»). Если же посмотреть на текст со стороны, дистанцируясь от рассказчицы, то, во-первых, становится очевидной непоследовательность АА и ее вторичное положение по отношению к поэтессе, а во-вторых, снижается и образ самой Ахматовой, ставшей объектом пародии, поскольку разрушается «неприкасаемость» драматического персонажа и иерархичность литературного таланта.

Еще один пласт пародируемого в повести — мифология. Как уже отмечалось, «Время ночь» пронизано аллюзиями на античную эпоху, которые «собранны» в пародию на высокую трагедию. Это и есть те самые «десакрализованные остатки священных мифов», составляющие моральный оккультизм — важнейшая, по Бруксу, категория для мелодрамы²⁷. В статье «“Сколько можно бить по костям, я спрашиваю?”: “Плохая мать” в романе Людмилы Петрушевской “Время ночь”» Липовецкий и Татьяна Михайлова подробно анализируют отсылки к древнегреческой мифологии, например к Гекате. Черты Гекаты в повести отражает сама героиня, «что объясняет не только название романа и его деление на необозначенные главы, но и неоднократные упоминания ночи как времени писания и созерцания Анны, а также других ночных занятий, включая спасение мира и общение со звездами»²⁸. Авторы утверждают, что Петрушевская «свободно коллажирует некоторые мотивы, связанные с этим божеством, часто обращая их против самой Гекаты, иронически преуменьшая их или придавая им противоположный смысл»²⁹. Ироническому снижению подвергается не только образ самих древнегреческих героев, но и образ рассказчицы, чрезмерно трагическое восприятие жизни которой раскрывается через эту пародию. Античные аллюзии не подчеркивают грандиозность, а компрометируют претензии на величие, противопоставляя контексты древнегреческих трагедий тому, что и как описывает АА, ее стилю и преувеличенному драматизму событий, которые на самом деле чаще всего вовсе не дра-

26 Smith A. In Populist Clothes: Anarchy and Subversion in Petrushevskaya's Latest Fiction // New Zealand Slavonic Journal. 1997. P. 109.

27 Brooks P. The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven; London: Yale University Press, 1995. P. 5.

28 Lipovetsky M; Mikhailova T. «How long can you go crushing bones, I ask you»: The «bad mother» in Liudmila Petrushevskaja's *The Time: Night* // Transgressive Women in Modern Russian and East European Cultures: From the Bad to the Blasphemous. London; New York: Routledge, 2016. P. 115.

29 Ibid. P. 117.

матичны (лошадь не умирает, она не спасает девушку, никто не страдает от голода и т.д.). Так, в одном из эпизодов в образе Андрея проскальзывает пародия на Ахилла. Когда он возвращается из тюрьмы, рассказчица описывает его следующим образом: «Вид героя, исхудалый, я присела на пятки и стала снимать с него ботинки. Трагедия, трагедия! Тому уже прошло пять лет» (с. 329). Андрей — измученный герой, герой настоящей *жизненной* трагедии. Нам открывается одна важная деталь — у него болит пятка, но в тексте она называется «пята», что, разумеется, предполагает молчаливую ассоциацию с ахиллесовой пятой: «Перелом обеих ног, неудачно упал на асфальт. Лежал в больнице, а теперь у него болит пята. Пята болит, как жена его сообщает, невыносимо, а по видимости ничего нет. Задет какой-то пяточный нерв» (с. 328). При описании Андрея на первый план выходит квазимифологическая деталь — в буквальном смысле, его ахиллесова пята, якобы единственная его слабость, из-за которой он не может устроиться на работу. Однако скрытое сравнение с Ахиллом не возвышает персонажа, а скорее заставляет нас посмеяться над ним: отсылка к легенде явно неуместна и выглядит как пародия. В этой связи сложно согласиться с утверждением Гордон и Рафальсон о том, что «античные реминисценции повести “Время ночь” подчеркивают грандиозность и извечность трагедии, постигшей героиню»³⁰. Миф и трагедия скорее *развенчиваются* на бытовом уровне романа, чем наоборот. Подобное снижение трагического сконцентрировано в ярком и запоминающемся образе Нюры и закреплено за ней мотиве дробления костей. Гордон и Рафальсон восклицают: «О, как грозно звучит в эксод трагедии, на исходе ночи поступь неумолимого рока (принявшего образ соседки Нюры, дробящей кости на суп)!»³¹. Липовецкий и Михайлова сравнивают звук трескающихся костей с темой судьбы в симфонии Бетховена³². Трагическая судьба действительно постигает героиню в финале. Однако источник этого звука — крайне нелепый образ, «кости долбящая соседка». Что примечательно с точки зрения сложного состава наслаивающихся друг на друга пародий, Нюра пародирует АА, которая, как и ее соседка, тоже работает по ночам и тоже одержима идеей накормить детей всеми доступными способами.

Русскоязычная литературная теория уже давно исходит из того, что пародия сама по себе не является ни комическим жанром, ни чем-то присущим комедии. Юрий Тынянов начинает свою статью о пародии с того, что «...ходячее в XIX веке и окончательно упрочившееся у нас представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для огромного большинства пародий»³³. Ольга Фрейденберг, рассуждая в ранней работе о природе пародии, приходит к мысли, что область пародии — не комедия, а трагедия, «оттого эпос, высокий миф, теогония — те формы, к которым она тяготеет в период сознательного применения»³⁴. С точки зрения

30 Гордон Т., Рафальсон Н. «После мамы остались рукописи». Об авторской позиции Л. Петрушевской // Вопросы литературы. 2021. № 5. С. 117.

31 Там же. С. 116.

32 Lipovetsky M.; Mikhailova T. «How long can you go crushing bones, I ask you». Р. 120.

33 Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ред. В.А. Каверин, А.С. Мясников. М.: Наука, 1997. С. 286.

34 Фрейденберг О.М. Идея пародии (набросок к работе) // Сборник статей в честь С.А. Жебелева. Л.: [б./и.], 1926. С. 391.

жанра «Время ночь», как показано выше, устроена сложнее, чем только трагедия, только комедия или только мелодрама: мелодраматический дневник обнаруживает черты то комедии, то древнегреческой трагедии через отсылки к древнегреческим мифам, в основном в преломлении пародии (которая, повторюсь, также присуща и классической трагедии).

Но почему текст становится *смешным*, когда мы понимаем, что Нюра — пародия на АА, а АА — на Ахматову, что злополучная пятка Андрея — пародия на миф об ахиллесовой пяте и что повесть в целом пронизана пародиями на мифологию? Тынянов, желая отойти от идеи комичности пародии, описывает трудности, с которыми мы сталкиваемся при попытке определить эту комичность: «Потому что возникают вопросы: при каких обстоятельствах, при каких условиях, для кого комическую? — вопросы, которые отводят “общий” смысл “комического”, а заставляют и это понятие подвергнуть уточняющему структурному анализу»³⁵. И все же, эти вопросы неизбежны, когда мы выясняем, является ли пародия смешной или нет. Очевидно, что только у тех, кто поняли, что имеют дело с пародией, пародия вызывает смех. Комизм не присущ пародии изначально, «внутри текста», а проявляется в процессе коммуникации с читающими, которые распознают пародию и «обнажают» серьезность персонажа или образа. Смешно становится тогда, когда, по словам Тынянова, «обнажается условность», «обнажается речевое поведение», «речевая поза»³⁶. Так, пародия Петрушевской на Ахматову обнажает условность, а вернее, позерство главной героини, и условность, то есть нежизнеспособность образа поэтессы как «трагической жертвы».

Любопытно, что случай Петрушевской вносит множество уточнений в такое стандартное разделение видов чтения, как «чтение для удовольствия» и «профессиональное чтение». Эта дихотомия, например, легла в основу исследования с использованием результатов функциональной магнитно-резонансной томографии (фМРТ), ход которого описан в статье «Междисциплинарное фМРТ-исследование внимания и Джейн Остин»³⁷. Натали Филиппс описывает эксперимент, проведенный с группой аспиранток, которых попросили прочитать «Мэнсфилд-парк» Джейн Остин в двух разных режимах: «чтение для удовольствия» и пристальное (=медленное) чтение. Выбор текста был обусловлен двумя факторами: во-первых, Джейн Остин выбрали потому, что ее книга предрасполагает как к удовольствию, так и к более интеллектуальному чтению; во-вторых, «Мэнсфилд-парк» был примером меньшей популярности книги по сравнению с другими произведениями Остин. В этом случае чтение участниц было менее предвзятым, чем могло бы быть, если бы они читали какой-либо известный текст. Если опустить детали, то нейронные данные показали, что «чтение для удовольствия предполагает свою когнитивную нагрузку; а внимательное чтение также сопряжено с особым рода удовольствием»³⁸. Однако если попытаться представить себе аналогичный эксперимент, в котором участницы читали бы «Время ночь», можно предположить, что результаты

35 Тынянов Ю.Н. О пародии. С. 288.

36 Там же. С. 310.

37 Phillips N.M. Literary Neuroscience and History of Mind: An Interdisciplinary fMRI Study of Attention and Jane Austen // The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies / Ed. by L. Zunshine. New York: Oxford University Press, 2015. P. 55–81.

38 Ibid. P. 63.

были бы иными. Парадоксально, но быстрое, не очень внимательное чтение «для удовольствия» могло бы доставить гораздо меньше удовольствия, чем аналитический тип чтения. Ведь если не относиться к тексту критически, отдавшись во власть повествовательницы, то, скорее всего, роман запомнится как безнадежная мелодрама о матери (бабушке), которую бросили дочь и сын, которая мучительно выживает на нищенскую пенсию и которая тем не менее жертвенно отдает все детям и внукам, и еще сочиняет стихи по ночам. Однако внимательное чтение может дать возможность увидеть множество измерений, обнаружить как метафизические, так и комические слои романа. Кроме того, интеллектуальная привилегия занятия отстраненной читательской позиции напрямую связана с обретением субъектности читателей и читательниц. Ощущать свою субъектность и независимость от спущенных сверху компульсивных аффектов — приятно. В результате, именно критическое чтение в таком случае — это чтение в удовольствие.

Выходя за рамки прочтения Петрушевской, эти идеи можно экстраполировать и на тотализирующий дискурс в целом. Смеясь над обладателем властного голоса, не доверяя тем, кто мелодраматизирует действительность, мы обретаем свободу над собственными эмоциями. Однако системы, стремящиеся надзирать и наказывать (Фуко), знают, что смех необходимо разрешать очень избирательно, а в общем и целом ему лучше существовать под замком. Неслучайно в «Имени розы» Умберто Эко вторая книга «Поэтики» Аристотеля, посвященная комическому, строго охраняется библиотекарем Хорхе от любопытных взоров. Смех способен подорвать авторитет институций, и перспектива субверсии вызывает страх у тех, кто за них цепляется. Однако если властный голос все же не лишен способности чувствовать и переживать, становится сложнее сопротивляться ему, совсем не испытывая сочувствия (как в случае с героиней Петрушевской). Важно понимать, что смех не отнимает способность со-переживать и со-чувствовать. И тем не менее мы все равно можем смеяться над происходящим, чтобы освободить себя — оба варианта уместны и даже совместимы.

Библиография / References

- Балухатый С.Д. К поэтике мелодрамы // Поэтика: Сборник статей. Л.: Academia, 1927. С. 63—87.
(Balukhaty S.D. K poetike melodramy // Poetika: Sbornik statey. Leningrad, 1927. P. 63—87.)
- Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. / Ред. С.Г. Бочаров, Л.С. Мелихова. Т. 2. М.: Русские словари, 2000.
(Bakhtin M.M. Problemy tvorchestva Dostoevskogo // Bakhtin M.M. Sobraniye sochineniy: In 7 vols. / Ed. by S.G. Bocharov, L.S. Melihova. Vol. 2. Moscow, 2000.)
- Бергсон А. Смех / Пер. с фр. И. Гольденберг. М.: Искусство, 1992.
(Bergson H. Le rire. Moscow, 1992. — In Russ.)
- Гордон Т., Рафальсон Н. «После мамы остались рукописи». Об авторской позиции Л. Петрушевской // Вопросы литературы. 2021. № 5. С. 109—125.
(Gordon T, Rafalsan N. «Posle mamy ostalis' rukopisi». Ob avtorskoj pozitsii L. Petrushevskoj // Voprosy literatury. 2021. № 50. P. 109—125.)
- Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. 1994. № 10 (URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1994/10/tragediya-i-malo-li-chto-eshhe.html).

- (*Lipovetsky M.* Tragediya i malo li chto yeshche // Novyy Mir. 1994. № 10 (URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1994/10/tragediya-i-malo-li-cto-eshhe.html).)
- Пахомова С.* «Энциклопедия некультурности» Людмилы Петрушевской // Звезда. 2005. № 9 (URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/9/pa13-pr.html>).
- (*Pahomova S.* «Entsiklopediya nekul'turnosti» Lyudmila Petrushevskoy" // Zvezda. 2005. No. 9 (URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/9/pa13-pr.html>).)
- Тынянов Ю.Н.* О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ред. В.А. Каверин, А.С. Мясников. М.: Наука, 1997. С. 284–310.
- (*Tynianov Yu.N.* O parodii // Poetika. Istoriia literatury. Kino / Red. V.A. Kaverin, A.S. Myasnikov. Moscow, 1977. P. 284–310.)
- Фрейдберг О.М.* Идея пародии (набросок к работе) // Сборник статей в честь С.А. Жебелева. Л.: [б./и.], 1926. P. 378–396.
- (*Freidenberg O.M.* Ideya parodii: (nabrosok k rabote) // Sbornik rabot v chest' S.A. Zhebellova. Leningrad, 1926. P. 378–396.)
- Brooks P.* The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven; London. Yale University Press, 1995.
- Dalton-Brown S.* Voices from the Void: The Genres of Liudmila Petrushevskaja. New York; Oxford: Berghahn Books, 2000.
- Goscilo H.* Mother as Mothra: Totalizing Narrative and Nurture in Petrushevskaja // The Plot of Her Own: The Female Protagonist in Russian Literature / Ed. S. Hoisington. Evanston: Northwestern University Press, 1995. P. 102–113.
- hooks b.* The Oppositional Gaze: Black Female Spectators // Black Looks: Race and Representation. Boston, MA: South End Press, 1992. P. 115–131.
- Keeling T.V.* Surviving in post-Soviet Russia: Magical realism in the works of Viktor Pelevin, Ludmila Petrushevskaya, and Ludmila Ulitskaya // Arizona State University ProQuest Dissertations Publishing. 2008.
- Lipovetsky M; Mikhailova T.* «How long can you go crushing bones, I ask you»: The «bad mother» in Liudmila Petrushevskaja's «The Time: Night» // Transgressive Women in Modern Russian and East European Cultures: From the Bad to the Blasphemous. London; New York: Routledge, 2016. P. 112–127.
- Mulvey L.* Visual Pleasure and Narrative Cinema // Visual and Other Pleasures. Basingstoke: Macmillan, 1988.
- Phillips N.M.* Literary Neuroscience and History of Mind: An Interdisciplinary fMRI Study of Attention and Jane Austen // The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies / Ed. by L. Zunshine. New York: Oxford University Press, 2015. P. 55–81.
- Smith A.* In Populist Clothes: Anarchy and Subversion in Petrushevskaya's Latest Fiction // New Zealand Slavonic Journal. 1997. P. 107–125.

Дина Шулятьева

Узел, поворотный момент и нарративы будущего:

НА ПЕРЕПУТЬЕ МЕЖДУ ИНТЕРАКТИВНЫМИ
И НЕИНТЕРАКТИВНЫМИ ФОРМАМИ

Dina Shulyatyeva

Nodal Point, Turning Point, and Future Narratives: between Interactive and Non-interactive Forms

Дина Шулятьева

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», доцент; кандидат
филологических наук
dshulyatyeva@hse.ru.

Dina Shulyatyeva

PhD; Associate Professor, HSE University
dshulyatyeva@hse.ru.

Ключевые слова: узел, поворотный момент, кардинальные функции, филлеры, разветвленное повествование, нарративы будущего, интерпассивность, интерактивность

Keywords: nodal points, turning points, cardinal functions, fillers, forking-path narrative, future narrative, interpassivity, interactivity

УДК: 82.0

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_242

UDC: 82.0

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_242

В статье рассмотрена специфика разветвленного нарратива и нарратива-мозаики (на материале литературы и кино рубежа XX и XXI веков). Они включают в себя «узловые точки», унаследованные у интерактивных повествований, но сохраняют и «поворотные моменты», характерные для повествований традиционных. Они сочетают нарративную и игровую логику, колеблются между нарративами прошлого и будущего. Узлы в их структуре меняют свои функции. Поворотные моменты в разветвленном нарративе вовлекают читателя в «бурный поток возбужденного действия», а в нарративе-мозаике — погружают в переживание событий, происходящих «везде и сразу». Часть традиционных читательских функций такие нарративы берут на себя, потому интерактивность в них сменяется интерпассивностью: читатель делегирует часть своих возможностей повествованию, а оно, в свою очередь, отдает ему право актуализировать один из предложенных вариантов событий.

The article examines forking-path narratives and mosaic narratives in contemporary fiction and film and their affordances: they include elements such as «nodal points» inherited from interactive narratives, but also retain the «turning points» typical for traditional narratives. They combine narrative and game logic, oscillate between «future» and «past» narratives. Nodes in their structure change functions. «Turning points» in forking-path narratives involve the reader in «a flux of activity and agitation», while in mosaic narratives they produce the effect that events occur «everywhere all at once». Interactivity in these forms is replaced by interpassivity: the reader delegates part of his functions to the narrative, which in turn, gives him the right to actualize one of the versions of events.

Нарративы будущего

«Нарративы будущего» — так исследователи К. Боде, Р. Дитрих, Ф. Майферт-Менхард, С. Домш и К. Синглс называют тип повествования, получающий пространство в самых разных нарративных медиа (литература, кино, видеоигры) на рубеже XX и XXI веков. Нарративы будущего они противопоставляют

нарративам прошлого, под последними понимая повествование в его традиционном определении — как рассказ об уже произошедшем, о том, что уже завершено. В отличие от традиционных повествований, нарративы будущего делают ставку на незавершенность рассказываемой истории и на проблематизацию выбора как специфической активности читателя: ведь повлиять можно только на то, что еще не свершилось, и потому создание или имитация незавершенности события в нарративе — один из ключевых инструментов вовлечения читателя и зрителя, создания у него возможности или иллюзии выбора, активизации у него (в процессе чтения) того, что другие исследователи называют «опциональным мышлением»¹.

Нарративы будущего, согласно исследователям, предполагают экспликацию альтернативных версий развития событий — и этим тоже отличаются от традиционных повествований. Традиционные повествования, как отмечали и прежде ученые самых разных направлений (К. Бремон, Р. Барт, Ц. Тодоров, У. Лабов, П. Рикёр, Дж. Принс, Х. Данненберг и др.), лишь указывают на возможность иного варианта развития действия — но не предъявляют эти варианты в развернутой форме читателю или зрителю.

Бодэ отмечает, что нарративы прошлого потому имеют дело с однолинейным повествованием, а нарративы будущего — с многолинейным². Но эта формулировка требует, как кажется, уточнения: традиционные повествования тоже могут быть многолинейными (то есть предлагать несколько сюжетных линий), отличает их от «нарративов будущего» скорее другое: характер соотношения этих линий. «Нарративы будущего» потому не только многолинейны, но и многоверсионны (*multiversion*) — на такую специфику современных повествований указывает Б. Ричардсон³. Они, по Ричардсону, отличаются от традиционных повествований тем, что предлагают теперь «рекурсивные, разветвленные» фабулы⁴, соотношение линий внутри которых усложнено.

Но нарративы будущего отличны от нарративов прошлого и в другом: они, утверждает Бодэ, обязательно содержат в себе особый структурный элемент, который исследователи определяют как «узел». Бодэ постулирует: если в повествовании есть узел, то перед нами — нарратив будущего⁵. Они встречаются в повествованиях как интерактивных, так и неинтерактивных: в видеоиграх, в литературе и в кино — сфера их распространения в современных нарративах обширна. Но что это такое — повествовательный «узел»?

Узел (*node*) определяется как точка, из которой расходятся разные варианты развития событий. Вариантов может быть два — и тогда узел в строгом смысле станет «точкой бифуркации», предполагая два «продолжения»; но вариантов может быть и больше — при этом их количество в любом случае ограничено. Узел — теперь — становится основным элементом повествования, наделяя его интерактивностью как свойством, воплощая в себе игровую логику

-
- 1 Shaul N.B. Cinema of Choice: Optional Thinking and Narrative Movies. New York: Berg-hahn Books, 2015.
 - 2 Bode C., Dietrich R. Future Narratives: Theory, Poetics, and Media-historical Moment. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013. P. 16–17.
 - 3 Richardson B. Toward a Poetics of Multiversion Narratives // Fabula. 2023 (URL: <http://www.fabula.org/lodel/colloques/index.php?id=11181>).
 - 4 Richardson B. A Poetics of Plot for the Twenty-first Century: Theorizing Unruly Narratives. Columbus: Ohio University Press, 2019. P. 133.
 - 5 Bode C., Dietrich R. Future Narratives. P. 1–2.

нарратива. И потому узел исследователи противопоставляют повествовательным событиям: если последние (в самом общем смысле) фиксируют значимые изменения, происходящие в повествовательном мире, то узлы только предваряют эти события и «подготавливают» их, указывая читателю/зрителю/игроку на необходимость сделать тот или иной выбор. Сам выбор, который будет совершен пользователем или произойдет при его бездействии, и станет событием, тогда как узлы фиксируют лишь момент, когда этот выбор должен произойти. Такой непосредственно осуществляемый пользователем выбор возможен, конечно, лишь в интерактивных формах повествования — в них и получают распространение узлы прежде всего. Без них трудно себе представить функционирование книг-игр, эргодической литературы, гипертекстовой литературы, видеоигр, интерактивных фильмов — на них потому и концентрируются представители исследовательской группы «Нарративы будущего», реже рассматривая неинтерактивные повествования. Функционирование узлов (как и в целом повествования) в интерактивных и в неинтерактивных формах, однако, должно различаться.

Исследования неинтерактивных литературных «нарративов будущего» по-прежнему немногочисленны. Так, в продолжение уже вышедших монографий Ф. Майферт-Менхард обращается к рассмотрению функционирования узлов в современных романах Дж. Уинтерсон, К. Гебауэр анализирует с этой точки зрения роман «В скорлупе» И. Макьюэна, Дж. Шанахан рассматривает роман «Облачный атлас» Д. Митчелла, а Дж. М. Гурр — литературные эссе «Слои Лос-Анджелеса» Н. Клейна, являющиеся частью мультимедийного проекта⁶. На первый взгляд, такие повествования — неинтерактивные⁷, то есть не дающие возможности читателю непосредственно влиять на сюжет, рассказывающие об уже завершившихся событиях, включающие фигуру нарратора (в отличие от видеоигровых повествований) и пр. Но при всей внешней традиционности они все-таки обнаруживают влияние и интерактивных форм, и проникающей таким образом в повествование игровой логики — и потому соотносимы с «нарративами будущего», и даже демонстрируют, как современный цифровой контекст, актуализирующий интерактивные нарративы, трансформирует и нарративы более привычные — традиционные.

Разветвленный нарратив и нарратив-мозаика

Такие «узлы» задействованы в разных типах современных нарративов, среди них — разветвленный нарратив и нарратив-мозаика.

-
- 6 *Meifert-Menhard F.* A Non-Narratable Future? Narrating Climate Change in Contemporary Forms of Storytelling // *Diegesis. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research.* 2020. № 9.1. P. 52–67; *Gebauer C.* Making Time: World Construction in the Present-Tense Novel. Berlin; Boston: De Gruyter, 2021; *Shanahan J.* Digital Transcendentalism in David Mitchell's *Cloud Atlas* // *Criticism.* 2016. № 58 (1). P. 115–145; *Gurr J.M.* Norman M. Klein's «Bleeding Through: Layers of Los Angeles»: An Updated Edition 20 Years Later. Bielefeld: transcript Verlag, 2023.
 - 7 В интерактивном контексте специфика функционирования узловых повествования подробно рассмотрена, например, в коллективной монографии под редакцией М. Гришаковой и М. Поулаки: *Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution* / Ed. by M. Grishakova, M. Poulaki. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019.

Разветвленный нарратив (*forking-path narrative*) получает свое название вслед за «Садом расходящихся тропок» Х.-Л. Борхеса. Элементы разветвления можно заметить и в более ранних литературных произведениях (среди которых парадигматическое — «Рождественская песнь» Ч. Диккенса), размышление о разветвлении встречается и у О'Генри («Дороги судьбы»), и у Р. Фроста («Невыбранная дорога»). Разветвление, наконец, привлекает особое внимание писателей «после Борхеса»: так возникают нарративные эксперименты Р. Кувера («Бибиситтер»), Дж. Фаулза («Женщина французского лейтенанта»), К. Гримвуда («Повторение») и др. Разветвленная форма и примыкает к «нарративам будущего», и отлична от них: предлагая читателю несколько вариантов жизни одного и того же героя, она неизбежно ставит акцент на «точке бифуркации» — той точке, из которой и расходятся эти «тропки» героя, его пути, варианты его судьбы. В этом разветвленная форма совпадает с определением «нарративов будущего» и отличается от традиционных повествований. Но с последними она тоже схожа: тем, что ограничивает возможность непосредственного выбора, открытого для читателя, тем, что оставляет этот выбор на откуп его собственному воображению (как бывало и прежде в традиционных нарративах). Разветвленная форма раскачивается между нарративной логикой и логикой игровой, балансируя тем самым между «нарративами прошлого» и «будущего», колеблется между экспликацией альтернативных версий развития событий и их импликацией. Она демонстрирует, как повествовательность, испытывая влияние интерактивных форм, меняется на наших глазах.

Художественная практика тоже не отстает от теории, и в последнее десятилетие в свет выходят сразу несколько романов, воплощающих модель разветвления теперь уже не в кино, а в литературе. Среди них — «4321» (2017) Пола Остера, «Жизнь после жизни» (2013) Кейт Аткинсон, «Хвали день к вечеру» (2012) Дженни Эрпенбек, «Три версии нас» (2015) Лоры Барнетт и др. Все они представляют сразу несколько версий случившегося и все они что-то берут от интерактивных форм, сохраняя — в другом — принципы функционирования неинтерактивного повествования.

Нарратив-мозаика тоже получает распространение в литературе и в кино последних десятилетий. Этот тип нарратива включает в себя сразу множество фабульных линий, на первый взгляд слабо связанных между собой. Они нередко все-таки сходятся в одной точке, но таких точек может быть и несколько на весь роман или фильм; они могут быть эксплицированы или скрыты, доступны читателю или ускользать от него. Такой тип нарратива получает разные именованья: Д. Бордуэлл назовет его *converging-fates*⁸, М. Ямпольский говорит о «сходящихся тропинках»⁹. Его называют и «узловым», и, конечно, не случайно: в таком типе нарративов, как и в разветвленном, начинают действовать «узловые точки» — сближая его с «нарративами будущего» и отличая от «нарративов прошлого». Такой тип нарратива встречается в романах Д. Митчелла («Облачный атлас»), в фильмах А. Иньярриту («21 грамм», 2003; «Вавилон», 2006), М. Ханеке («71 фрагмент хронологии случайностей», 1994), но

8 Bordwell D. The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies. Berkeley: University of California Press, 2006. P. 97–102.

9 Ямпольский М.Б. Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 622.

оказывается востребованным и в русскоязычной литературе — например, в романе С. Кузнецова «Калейдоскоп. Расходные материалы» (2016).

Разветвленный нарратив и нарратив-мозаика отличны друг от друга, но и обладают рядом сходств. И тот, и другой многолинейны: включают в себя несколько фабульных линий, в целом автономных друг от друга, не пересекающихся с точки зрения событийности. Разветвленный нарратив рассказывает о нескольких версиях жизни одного и того же героя, о которых при этом не знает сам герой. Нарратив-мозаика рассказывает о разных персонажах, но они друг с другом не знакомы и (по большей части) никак не связаны. И тот, и другой тип нарратива специфичен собственной «избыточностью»: в разветвленной форме — это не одна, а сразу несколько жизней; в мозаике — несколько десятков фабульных линий. И для одного, и для другого характерна фабульная дискретность, и при этом обе нарративные формы переключаются «ответственность» за соединение этих линий между собой, их соотнесение и пересечение на читателя. Потому и тот, и другой тип нередко характеризуется исследователями как «сложный» (*complex*). Эта сложность заключена в той «нагрузке», которая возлагается этими нарративами на читателя: если герой не знает о других своих жизнях, то читатель знает обо всех сразу, вынужден «сталкиваться» с теми же второстепенными персонажами в их теперь другой, альтернативной версии, неизбежно узнавать их, но и пытаться различить. Нарратив-мозаика тоже озадачивает читателя: вроде бы теперь герои (в отдельных линиях) все разные, но отношения между ними, связи, нити, их соединяющие, совершенно не ясны, невидимы, ускользают от читателя. И тот, и другой тип нарративов, таким образом, подвергает читательское восприятие испытанию: избытком информации, персонажей, событий; требует от читателя концентрации, но неизбежно и дезориентирует его. Один на двоих у этих форм — «узел», тот повествовательный элемент, который отличает теперь уже эти две формы от нарративов предшествующих эпох.

Мы рассмотрим функционирование «узлов» в двух этих формах: на примере романа П. Остера «4321» и на примере романа С. Кузнецова «Калейдоскоп».

Романы многое объединяет: и время написания (2017 и 2016 годы), и особый интерес к «расходящимся тропкам» Х.-Л. Борхеса, и заигрывание с постмодернистской эстетикой, и игра с читательским воображением при помощи интертекстов и скрытой интерактивности. Они специфичны и демонстративной проблематизацией нарративной формы: ее явным усложнением. Оба романа избыточны, многолинейны, каждый из них насчитывает несколько десятков персонажей, связи между которыми не всегда ясны читателю.

Для Остера характерен активный диалог с североамериканской литературой, но, конечно, не с ней одной: его собственная литературная карта включает в себя сразу несколько континентов, потому в его романе мы находим и следы латиноамериканских писателей, и, конечно, французов. Остер и сам переводил французскую поэзию, франко-американский диалог — примета его прозы. Но в диалогическое поле его романа включена не только литература, но и кино — потому неудивительно, что свой разветвленный роман «4321» он пишет под влиянием фильма «Случай» (1981) К. Кесслёвского, тоже «разветвленного». В «4321» мы встречаем аллюзии и к другим работам польского режиссера, а в фильме собственном («Внутренняя жизнь Мартина Фроста», 2007) Остер снимет ту же актрису (Ирен Жакоб), что не единожды снимал Кесслёвский.

Роман С. Кузнецова «Калейдоскоп» тоже и «диалогичен», и подчеркнуто интертекстуален: на это указывает и метафора, вынесенная в его заглавие. Он и впрямь втягивает в себя обширный литературный канон, но все-таки ограничивается «большим» XX веком (действия романа происходят с 1885 по 2013 годы). В этом временном туннеле и обитают его герои, хотя читателю очень быстро становится очевидно, что выбранный автором туннель — безразмерно широк и почти не знает национальных и языковых границ. В ряд авторов-«собеседников», с которыми «говорит» роман, включены и писатели русского зарубежья: и неудивительно, ведь немало в романе героев-эмигрантов, да и просто странников, переступающих, как через порог, пространственные и временные границы. Интертекстуальный диалог с авторами-предшественниками у Кузнецова при этом отличен от остеровского. В романе Остера обилие чужой речи подчиняется его собственному письму, втянуто в его стилистическую логику и не выбивается из нее, мимикрирует (оттого, может быть, у Остера отдельные цитаты выделены курсивом, чтобы дать их различить читателю). У Кузнецова все иначе: целые главы стилизованы под чужое письмо (того или иного писателя), да так, что создается впечатление, как будто нарратор за нас с вами, за его читателей, прочитал эту прозу XX века и теперь переводит ее для нас — уже на другой язык.

Узел

Спецификой этих двух нарративов становится наличие в них, наряду с привычными повествовательными событиями, особых элементов — узлов. Разветвленный нарратив не является интерактивным, но «точки бифуркации» или «моменты выбора» он обозначает. Более того: такие нарративные узлы становятся «несущей конструкцией» для разветвленного повествования, поскольку оно предполагает неоднократное возвращение к «развилке», к той точке, из которой и расходятся вариации жизни героя.

Узлы задействованы и в нарративе-мозаике, но они представляют собой не точку, из которой расходятся тропки, а момент, в которой эти тропки сходятся. Без них нарратив-мозаику представить тоже нельзя: разрозненность фабульных линий, их демонстративное отличие друг от друга только и может скрепляться (хоть и имплицитно) такими моментами, фиксирующими пересечение героев, событий, нарративных «энергий».

Как и в интерактивных формах, в разветвленном повествовании узлы не становятся событием, а только предшествуют ему: вот, например, в фильме «Случай» К. Кесьлёвского главный герой Витек бежит по перрону, отчаянно пытаясь успеть на уходящий поезд. Этот бег по перрону в фильме повторится трижды, и каждый раз будет возвращать зрителя к развилке, к этой точке бифуркации, из которой затем разойдутся в разные стороны три несовместимых друг с другом варианта его жизни. Сам бег по перрону — не событие, он ничего не меняет, меняет его жизнь то, что произойдет дальше (ведь бежит в каждом случае он одинаково быстро): успеет он или нет. В этом узлы в разветвленном повествовании явно совпадают с тем, что происходит в интерактивных формах, но предполагают и отличия. Если в интерактивных формах узел сигнализирует читателю о необходимости сделать выбор, и выбор этот читателем совершается, то узел в разветвленном повествовании функционирует иначе:

выбор не делает ни читатель (как происходит в интерактивных формах), ни даже сам герой (как в традиционных повествованиях). Узел в разветвленном повествовании, получается, трансформируется из момента выбора (его-то в данном случае никто не совершает) в момент изменения (непредсказуемого и непреднамеренного), по-прежнему предвещающий дальнейшие события.

В романе Остера, который был вдохновлен фильмом Кесьлёвского, такая конструкция еще больше усложнена: роман предлагает не только четыре версии жизни одного и того же героя, но и делит каждую на множество частей, последовательно — этап за этапом — предлагая читателю вариации. Так, узлов в повествовании Остера оказывается куда больше, они тоже предвещают дальнейшие «варьирующиеся» события: погибнет отец главного героя при пожаре в собственном магазине или останется жив, или пожар и вовсе не произойдет; попадет главный герой на Вьетнамскую войну или избежит этой участи; станет он кинокритиком, или писателем, или художником; где и с кем он будет жить — все эти развилки (а их великое множество) в романе предвещаются узлами, которые, в отличие от схожей структуры в фильме Кесьлёвского, оказываются в меньшей степени заметны читателю, хоть и присутствуют, поскольку вплотную сближаются с другим неотъемлемым элементом разветвленного повествования — «поворотными моментами».

Конструкция в романе Остера усложнена и тем, что узлы используются не только для выстраивания сюжетной линии главного героя: на развилках оказываются и другие, второстепенные персонажи. Эти пересечения-встречи — мгновенные, но они — тоже узлы в этом повествовании. Они запускают механизм варьирования и изменения — теперь уже чужих судеб.

Использование узлов в разветвленном повествовании связано и у Кесьлевского, и у Остера с проблематизацией случая, на что указывает название фильма у одного и обильные размышления о случайности в романах (в том числе предшествующих «4321») — у другого.

В интервью Остер не раз говорил: меня всегда интересовало, что управляет жизнями людей, чему подчиняется их выбор, что на этот выбор влияет; я склонен думать, что жесткой связи нет, что многое определяет случай. Действительно, и в его ранних романах, и в фильмах этого периода ответ на подобный вопрос будет даваться неоднозначно. Нет причин и следствий, нет детерминации, нет пути, который можно просчитать, есть случай, есть кайрос — особый тип времени и момента, который нужно умудриться поймать, не пропустить, то изменение, что человеку не подчиняется и не рационализируется, зато способно свести его с линейного пути на гораздо более многолинейный и разветвленный. У Остера, как и у его режиссеров-современников, именно это и происходит: в разветвленной форме на первом плане оказывается узел — момент, способный изменить все, но не подчиняющийся ни герою, ни читателю, не контролируемый, не предсказуемый, с трудом (да или вовсе не) познаваемый.

В «ответе» на вопрос, который задает Остер, отыщется и разоблачение той иллюзорности традиционного повествования, о которой писал еще Р. Барт, анализируя специфику нарративной логики. «После» необязательно «вследствие», скажет он¹⁰, указывая на эту иллюзорность, а разветвленное повество-

10 Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с фр. Г. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. С. 398.

вание эту проблематику подхватит, предлагая событиям иную связность, героям — иной механизм действия и развития, читателю и зрителю — иной, менее детерминированный и предсказуемый опыт.

Если узлы в интерактивных формах чаще связаны со «способностью к действию» и «необходимостью совершать выбор», то в разветвленном нарративе они функционируют иначе: они отказывают в такой способности читателю (и герою), попутно снимая с него и такие обязанности.

Если в разветвленном нарративе узлы открывают пути, по которым может пройти герой, сигнализируют об изменении, которое вот-вот должно произойти, то в нарративе-мозаике они функционируют иначе: они появляются не «до» событий, а сразу «после» — когда разные фабульные линии сойдутся. Узлы в нарративе-мозаике этим и отличны от их функционирования в разветвленном нарративе: они фиксируют не момент изменения, но момент соединения двух нарративных энергий, двух фабульных линий, двух «миров», стоящих за каждым из героев. Эти моменты, как и в разветвленном нарративе, невозможно предугадать читателю: они тоже потому проблематизируют случайность, разрывают привычные каузальные связи. Но, в отличие от разветвленной формы, в мозаике они куда более имплицитны: среди нескольких десятков разных персонажей, наполняющих разновременные и разнопространственные фабульные линии, нетрудно и пропустить такую встречу одного «мира» (прежде описанного) и другого. Узлы в нарративе-мозаике действуют в отложенном режиме: сначала разъединенные линии предъявляются читателю, и выбор предлагается ему — как их соотнести, переплести, где обнаружить точки пересечения. Затем этот выбор делает само повествование, при помощи узла обозначая момент соединения — никак не зависящий теперь ни от героя, ни от читателя.

Функционирование узлов в нарративе-мозаике тоже связано с проблематизацией и выбора, и альтернатив: размышление о них не чуждо и «мозаике». Появление одних и тех же героев в разных сюжетах, «мирах», десятилетиях и пространствах указывает на их возможные, иные, альтернативные судьбы, на события, которые не свершились в пределах их собственных сюжетных линий. В романе С. Кузнецова нередко обнажается этот прием. Так, например, в первой главе о герое говорится: «Пройдет много лет, и Миша — тогда уже Михаил, а возможно Михаэль, Майк или Мишель — будет вспоминать эту ночь». Это будущее героя читателю заведомо неизвестно, и он не знает, наступит ли этот «момент соединения» одной линии с другой в следующей главе или не наступит уже никогда: будет ли возможна жизнь героя в иной стране, в иное десятилетие, или она прервется, так ничего и не рассказав (толком) о себе. Отложенная «сила» таких узловых точек потому создает для читателя в нарративе-мозаике переживание «долгого прощания»: переходя от одной главы к другой, от одной фабульной линии к другой, он и расстается со всеми героями, чтобы узнать иных, и по-прежнему ждет этого возможного момента встречи. Узлы в нарративе-мозаике потому иначе, чем в разветвленном нарративе, проблематизируют «возможное» и «неслучившееся». В разветвленном нарративе узел открывает этот веер возможностей перед читателем, нарратив-мозаика лишь обещает ему такую «встречу», которая может и не свершиться.

Узлы в этих двух типах нарративов, хоть и структурируют повествование, отказывают ему (в этих элементах) в установлении причинно-следственных связей, скорее указывая читателю на те моменты, в которых от него (и от ге-

роя) ничего не зависит, в которых все свершается по иной воле, а в игру вступают иные силы. «Выбор» же предъявляют читателю и герою в этих нарративах поворотные моменты — и этим такие повествования тоже отличаются от интерактивных форм.

Поворотный момент

Узлы в разветвленном нарративе и в нарративе-мозаике соседствуют с поворотными моментами: первые открывают возможности, вторые — одну из них актуализируют; первые не являются событиями, вторые — являются; первые, как следствие, не включены в фабулу, вторые — ее составные элементы.

Еще К. Бремон отмечал, что повествовательная логика предполагает отбор одного события из множества его вариантов; Барт определял «кардинальные функции» с точки зрения их способности открывать (для читателя) альтернативные варианты развития событий¹¹. С. Чэтмен, вслед за ним, называл такие события «ядрами» (рассматривая уже не только литературные, но и кинематографические нарративы), а Ф. Моретти, анализируя реалистический роман XIX века, — «поворотными моментами»¹². Функционирование поворотных моментов в традиционном повествовании потому всегда так или иначе связано с идеей альтернативного варианта развития событий: самими поворотными моментами эти альтернативы имплицитно (в отличие от узлов, эти возможности открывающие), но при этом отдаются на откуп читательскому воображению.

В структуру разветвленного нарратива включены и узлы, и поворотные моменты, и такое соседство впечатляет: читателю одновременно (за счет разных повествовательных элементов) предлагается и открытое, множественное, неопределенное, лишь возможное будущее, и — вместе с ним — актуализованное, случающееся, отобранное из множества вариантов.

Наличие узлов в разветвленном повествовании — примета «нарративов будущего», тогда как сохранение в нем (наряду с узлами) поворотных моментов — наследие традиционных повествований. Но традиционные повествования, наряду с поворотными моментами, включают в себя и иной тип событийности, который Барт называл функциями-катализаторами, Чэтмен — спутниками, а Моретти (вслед за ними) — филлерами¹³.

Если поворотные моменты составляют основу фабулы, то филлеры могут быть «исключены» из повествования, не повредив при этом фабулы. Филлеры, как подчеркивает Чэтмен, не предлагают выбора (ни герою, ни читателю), они расширяют и уточняют тот выбор, который обозначен поворотным моментом.

11 Бремон К. Логика повествовательных возможностей / Пер. с фр. Н.Л. Разгон // Семиотика и искусствознание. М.: Мир, 1972. С. 109; Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с фр. Г.К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. С. 398.

12 Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; London: Cornell University Press, 1978. P. 32; Моретти Ф. Буржуа: между историей и литературой / Пер. с англ. И. Кушнарева. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. С. 102.

13 Барт Р. Введение в структурный анализ. С. 398–399; Chatman S. Story and Discourse. P. 54; Моретти Ф. Буржуа: между историей и литературой. С. 102. В русском переводе книги Моретти филлеры названы «балластом».

Поворотные моменты могут существовать без филлеров, а филлеры — нет, заключает он¹⁴. В реалистическом романе XIX века, который рассматривает Моретти, поворотных моментов становится все меньше и меньше, тогда как филлеры, составляющие «фон», выходят на первый план, тесня кардинальную событийность. Балласт, таким образом, избыточен в реалистическом романе, и этой избыточностью, по-видимому, и производящей эффект реального, притягателен и интересен.

И в разветвленном нарративе, и в нарративе-мозаике поворотные моменты соседствуют и с узлами, и с филлерами. Но как соотносятся с последними?

Бурный поток возбужденного действия

Если узел открывает в разветвленном нарративе множественное возможное будущее героя, то поворотный момент только усиливает этот эффект множественности, явно преобладая над филлерами. Если в романе XIX века, как это описывал Моретти, поворотные моменты нередко «тонут» в филлерах, то в разветвленном повествовании утонуть им не удастся — они «подсвечены» возвращением к этому событию, которое каждый раз может варьироваться (в одной версии герой погибает, в другой — жив; в одной его отец оказывается жертвой ограбления, в другой — спасен; в одной герой вынужден уехать из города, в другой — остается в нем; в одной его близкие расходятся, в другой — сходятся и пр.). Поворотные моменты в разветвленном нарративе потому работают с утроенной силой: сколько вариаций, столько и возвращений к событиям, определяющим жизнь героя, меняющим потому и фабулу в повествовании. Поворотные моменты таким способом перетягивают внимание читателя на себя: и собственной подвижностью (постоянной изменчивостью фабулы), но и количеством. Теперь все повествование полно ими — и существенно теснит «фон». Развилка может подстергать на каждом углу (и таки подстергает!), а обильным диалогам, неспешным обедам, вальяжным прогулкам, кажется, совсем нет места. Обильная событийность в повествовании лишь прикидывается балластом: в действительности, большая часть описанных событий, как и подобает кардинальным функциям по Барту, несет с собой значение альтернативных путей, предлагает и предполагает развилку. Связь между событием и пучком следствий может быть мгновенной, а может быть — отложенной, но она всегда есть. Она-то и превращает кажущийся (или ожидаемый) событийный балласт в прибежище поворотных моментов.

Такая работа с поворотными моментами не только переполняет повествование и требует от читателя предельной концентрации, которая как будто бы и вовсе выше его человеческих возможностей. Поворотные моменты требуют особого внимания, каждый — продумывания иных (альтернативных) путей и возможностей. Они постоянно «дергают» читателя, создавая напряжение, переключают его от одного к другому, но и создают эффект разрыва — во временном и пространственном континууме повествовательного мира.

Вот герой Остера попадает в аварию (не по своей вине, а по вине разволновавшейся кузины), ломает руку. Что, казалось бы, наложенный гипс может

14 Chatman S. Story and Discourse. P. 54.

определить в его дальнейшей судьбе, как ее изменить? Повествование полнится событиями после аварии, ловко усиливающими эффект балласта: он попадает в больницу, она тоже; она приходит в себя и чувствует себя виноватой; она звонит ему, он — своим родителям, он обижен, она просит прощения... Слезы, волнения, обиды, раскаяния только усиливают ощущение балласта. Отложенная сила поворотного момента раскрывается лишь в финале главы: сломанная рука, которая вот-вот да и заживет, не позволяет военкомату забрать героя в армию и отправить во Вьетнам. Малозначимое на первый взгляд происшествие превращается в поворотный момент, в действительности определяющий судьбу героя, отвечающий за его жизнь, и требует от читателя оглядки, сопоставления произошедшего в финале главы с тем, что случилось раньше, смены статуса этого события, на глазах превращающегося в кардинальное.

Этот пример примечателен: не только потому, что он демонстрирует, как событие, на первый взгляд являющееся филлером, становится в романе поворотным моментом, заставляя «концентрироваться» читателя еще больше. Этот пример показывает, как «момент» превращается в «длительность», поскольку распознается как «поворотный» не сразу: переживание этого события завершается только тогда, когда становится ясной связь между произошедшим (сломанной рукой) и его следствием (спасением жизни). Пружина переживания растягивается, фиксируется между этими двумя моментами, создавая переживание между ними, а затем выпускается из рук: так, «решающий момент» возникает скорее в воображении читателя, рожденный соотношением предшествующего события и его следствия, созданный «растянутой пружиной» и переозначиванием того, что уже произошло.

Размышляя о филлерах в реалистическом романе, Моретти писал: они проникают в сам ритм романа¹⁵. В разветвленном нарративе поворотные моменты тоже проникают в плоть романа и управляют его временной структурой — и так формируют для читателя особый опыт переживания этого романного времени, ставя его в положение того, кто должен одновременно следить за несколькими поворотными моментами в структуре повествования. Это не фон, не «балласт», не «тихая деятельность» (как ее описывал Моретти), каждое из событий может стать решающим моментом, и нередко им и становится, определяя дальнейший ход событий, происходящих с героем. Ни одно из них, исходя из их статуса (поворотного момента), читателю нельзя упустить: и одновременно не упустить их бывает подчас непросто, ведь статус такого события, как мы видели прежде, раскрывается не сразу, а предполагает отсрочку, необходимость мысленно возвращаться к нему, удерживая во внимании и в памяти то, что прежде казалось балластом. Читатель таким образом как будто бы погружается в состояние многозадачности, вынужденный следить за всем и сразу: за всеми событиями, каждое из которых может стать поворотным, за каждым следствием, которое может возникнуть (а может и не возникнуть!) в отложенном режиме, за каждой развилкой, появление которой тоже мало предсказуемо.

15 Моретти Ф. Буржуа: между историей и литературой. С. 118.

Все везде и сразу

Совсем иначе дело обстоит в «Калейдоскопе» Кузнецова: филлерами полнится роман, да так, что поворотные моменты нетрудно и пропустить, не разглядеть. Линии разделены, но внутри них, кажется, все предопределено: новый год настает (глава «2013. Новогоднее»), старик умирает (глава «1885. Смерть старика»), Валентин гибнет («Все гибнет»), взрыв тоже происходит (как его ни понимай, «В ожидании взрыва»), и за сонмом действий, диалогов, фантазий, планов, намерений, желаний ничего не свершается, ничего не меняется. Или все-таки меняется?

Этот мерный ритм и вправду укачивает, как в поезде, метафора которого то и дело мелькает в романе: в поезде — вечная толчея и неразбериха, сочетание всего и вся, непредсказуемое, нелинейное, как в калейдоскопе или кино. И потому «тихой непрекращающейся деятельностью» такое нарративное устройство назвать тоже нельзя: плавность движения явно нарушается разрозненностью и разнородностью фабульных линий, которые отказываются выстраиваться в единую цепь, но предлагают «ажитацию» теперь читателю, приглашая его перемещаться от одного сюжетного центра к иному, от одного времени и одной страны — к иным. Эта разнородность усилена разноречием: в рассказ то и дело врывается невидимый собеседник (читатель, по-видимому), который устал только сидеть и слушать, которому тоже не терпится что-нибудь рассказать, и вот он уже отбирает слово у нарратора, переходя границу между реальностью и вымыслом. К этим маршрутам добавляются и другие: жанровые, интертекстуальные, всячески задействующие опыт и память читателя и только усиливающие потому производимый эффект: все происходит везде и сразу, и в многолинейной фабуле романа, и в пространстве письма, но и в воображении читателя при взаимодействии с таким нарративным миром. На обширную фабульную географию наслаивается «география» дискурсивная, потому действия для читателя происходят и в Шанхае, Нью-Йорке, Париже, австрийских Альпах, Петербурге, но и одновременно «у Ремарка», «у Борхеса», «у Пинчона», «у Газданова» — и на этих континентах тоже.

Фабульные линии предъясняются читателю последовательно (иначе в литературе и быть не может, в отличие от кино с его опцией полиэкрана), но, в нарушение хронологии и событийной связности, в конечном счете производят эффект одновременности. Читателю открывается расширенное время, в котором одновременно сразу несколько десятилетий оживают и приводятся в действие. Оно потому только притворяется размеренным и вялотекущим, а на поверку оказывается бурлящим, динамичным, сносящим читателя с ног так же, как и парижский потоп не дает исполниться мечтам героя в 4-й главе.

Узлы в нарративе-мозаике, как мы видели, обладают силой отложенного действия. Но также в нем действуют иногда и поворотные моменты, сближаясь в своих функциях с тем, как они действуют в разветвленном нарративе. В «Калейдоскопе», как было и у Остера, событие иногда тоже прикидывается филлером и только чуть позже превращается в поворотный момент. Так происходит в рассказе о Валентине Шестакове: он покинет Париж, переберется в Петербург, но вскорости вернется во французскую столицу. Он бредет по городу, вспоминает о том, что было с ним в этом городе во время потопа, подходит к мосту, вглядывается в реку, продолжает воспоминания. На этом глава

заканчивается, и последнее событие в ней не выглядит ничем особенным: у героя в Петербурге — устроенная жизнь, все, как, казалось бы, он и хочет; но уже на следующей странице, в своеобразном послесловии к этой главе мы все-таки узнаем, что с этого моста он сбросится и погибнет. События, которыми заканчивалась глава, будут оценены читателем теперь иначе.

И в «Калейдоскопе» Кузнецова, и в «4321» Остера филлеры и поворотные моменты нередко меняются местами, превращаются друг в друга, только усиливая для читателя — и в том, и в другом случае — переживание постоянных изменений, которые так трудно (невозможно?) контролировать, которые так часто не зависят ни от героев, ни от самого читателя, но все-таки оставляют ему возможность выбора.

Совпадения

Поворотными моментами в разветвленном нарративе нередко становятся встречи героя с другими персонажами: в этом случае они участвуют в создании повествовательных «совпадений». Этот момент пересечения нескольких энергий (персонажей, сюжетных линий) нередко переопределяет жизнь героя, меняет его принципиально, открывает ему ту самую альтернативную возможность (развития собственной судьбы), за которую он охотно хватается. Так происходит, например, в главе 2.3. романа Остера, когда мать героя повторно выходит замуж: ее новый муж и отчим главного героя — музыкальный критик, страстно увлеченный музыкой, живущий, в общем, в мире звуков, тональностей, ритмов и волн. В этот музыкальный мир он вовлекает и главного героя, и все следующие события демонстрируют нам, как случайная, казалось бы, и ничем не предопределенная встреча меняет героя до неузнаваемости: он сам становится знатоком музыки, меломаном, наполняет теперь уже собственный мир разноголосием и звучанием. Иные встречи действуют по тому же принципу: тетя Мильдред, университетская преподавательница и интеллектуалка, превращает его в профессионального читателя и затем переводчика, тем самым переопределяя его судьбу; возлюбленная Эми — в одной из линий политическая и гражданская активистка — наделяет его собственными убеждениями, так он сам становится активистом; дружба с Джимом заражает его интересом к Франции, в которой он впоследствии оказывается и проводит часть своей взрослой жизни, становясь кинокритиком и уделяя особое внимание в своих исследованиях фильмам французской новой волны. Повествование наполнено такими встречами, каждая из которых принципиально меняет героя: его взгляды, интересы, увлечения, но и развитие его жизни; эти встречи потому можно назвать поворотными моментами: они перезаписывают жизнь главного героя, «ветвят» ее еще больше, чем на то способно разветвленное повествование в его базовой настройке. Герой повторяет других и сам потому отчасти становится каждым из тех, с кем встретился¹⁶: так, собирая себя по час-

16 Однажды в романе повествователь сам указывает на подобную подвижность «я» главного героя, не эксплицируя, впрочем, повествовательный механизм, который только усиливает этот «кристаллический» эффект: «и всякий раз, когда он оказывался рядом с кем-то другим, он и сам становился иным. С открытым экставертом вроде Ноя он себя чувствовал тихим и замкнутым. С личностью робкой и настороженной,

тям в каждой из представленных линий, он превращается в «магический кристалл», каждая грань которого принадлежит и ему самому, но одновременно и кому-то другому¹⁷, «голос» которого звучит в нем самом и не может быть от него отторгнут. Так, «я» героя, его формирование, развитие, постепенное складывание собирается из «я» других, но и находится в постоянном движении и перезаписывании, подчиняя свой ход и переплавление встречам-моментам, наполняющим разветвленное повествование.

Совпадения в нарративе-мозаике, конечно, тоже присутствуют, но действуют иначе. Они размечены в повествовании «узловыми точками», они обещают читателю узнавание героев, которых он уже узнал прежде (в других фабульных линиях) и которые теперь к нему возвращаются. Так происходит, например, с Николаем из романа «Калейдоскоп», кузеном Валентина Шестакова и «позором семьи». Он ненадолго появляется в 3-й главе — в роли мимолетного возлюбленного, а затем, как тень, как призрак, мелькает в начале 4-й: только будучи увиденным Валентином (главным героем главы), он исчезает из комнаты. С ним Валентин вновь встретится — уже в конце этой фабульной линии, этот момент и станет совпадением, его и зафиксирует «узловая точка». Две линии, прежде не связанные для читателя, теперь сойдутся; чтобы, конечно, разойтись вновь, как тропки. Николай больше не появится ни в одной из последующих 28 глав романа, он вновь превратится в «тень», исчезнет из всех фабульных линий сразу. А путь Валентина по «Калейдоскопу» продолжится, хотя и этот герой тоже в чем-то превратится в «тень»: в 4-й главе, едва начав действовать, он погибает, и в последующих главах будет появляться лишь в воспоминаниях других персонажей. Он, его «я», таким образом, как это происходит и в разветвленном нарративе, будет складываться из этих «других», из их голосов, речи, мыслей. Он будет отражаться в них и собираться по частям, как мозаика, для читателя. Эти узловые моменты в нарративе-мозаике и есть совпадения, но они являются таковыми только для читателя, действуя, таким образом, не столько на уровне фабулы (фабула у каждой линия своя), но на уровне соотнесения этих линий читателем.

Или так: совпадения в нарративе-мозаике могут быть и вовсе незаметными, скрытыми от читателя. Они теперь не в гуще поворотных моментов, они тонут в филлерах, наводняющих каждую из фабульных линий.

Герои только и делают, что действуют, причем везде и всюду, и одновременно: в каких угодно странах, в любых десятилетиях, в разнообразных к тому

вроде Анн Бродской, он ощущал себя громким и грубым, а чтобы преодолеть неловкость ее долгих молчаний, всегда слишком много разговаривал. Люди без чувства юмора превращали его в остряка. Сообразительные путы — в тупого тугодума. А еще были такие, кто, казалось, обладает властью вовлекать его в свое поле тяготения и заставлять его вести себя так же, как и они» (*Остер П.* 4321 / Пер. с англ. М.В. Немцова. М.: Эксмо, 2021. С. 278–279).

- 17 Такая работа с конструированием «я» героя в разветвленном повествовании напоминает то, как Чак Клоуз — современный художник-гиперреалист — создавал собственные автопортреты. Особенность его техники состояла в фотографическом эффекте, но и не только в этом: его автопортреты — при всей вполне внятной, фотографической узнаваемости их героя — всегда состоят из множества (сотен, тысяч) «ячеек», каждую из которых он закрашивал отдельно. «Сетчатость» его автопортретов не препятствует его узнаванию, не блокирует доступ к лицу, которое изображает, но остается ощутимой и заметной, тем самым подчеркивая эту множественность «лица» (а вместе с ним и «я»), которую он демонстрирует своему зрителю.

же жанрах. Но несущей конструкции фабулы — тех самых поворотных моментов — это не меняет, потому при всем разнообразии фабульных линий они в конце концов сходятся в одних, очень похожих друг на друга моментах. Эти совпадения, пересечения, переплетения в нарративе-мозаике тоже задействованы, как и в разветвленной форме, только теперь имплицированы. На поиск этих совпадений, на комбинирование линий между собой, на узнавание того, что было, и того, что только могло бы быть, и направлена читательская активность, в них, в этих скрытых совпадениях, и запрятаны ключи к читательскому вовлечению.

«Расходящиеся тропки»: интерактивность рождает интерпассивность

Разветвленная форма, как мы видели прежде, говоря об узлах, отбирает у читателя возможность непосредственного влияния на сюжет, дарованного ему интерактивными формами. Но отбирает она и то, что знакомо ему по традиционному повествованию: возможность в собственном воображении проигрывать альтернативные варианты развития событий. Теперь эту прежде читательскую заботу разветвленный нарратив берет на себя, последовательно предъявляя ему версии произошедшего. Неужели читатель остается ни с чем? Неужели он «обобран» и повествовательной логикой, и игровой? Вряд ли.

Разветвленный нарратив открывает иную, «темную», сторону интерактивности, о которой писал сначала Р. Пфаллер, а затем и С. Жижек, размышляя о современной медийной культуре в целом. Способность медиа «брать» часть пользовательских функций на себя они называли «интерпассивностью». Интерпассивность — по Пфаллеру — возникает, например, в ситуации, когда «медиа смеются за нас»: так в аудиовизуальном контексте функционирует закадровый смех¹⁸. Но интерпассивность характеризует не только сугубо современную ситуацию, скорее высвечивает ту часть читательского опыта в целом, которая нередко остается «в тени», то есть самим читателем не вполне осознается. Так, интерпассивность — способность читателя делегировать часть своих «прав», возможностей, функций медиуму или повествованию — может быть сопоставима с тем, что понимается как «распределенное чтение»¹⁹. Читатель нередко знакомится с литературным произведением в переводе, зритель — смотрит фильм в дубляже, и тот, и другой по-своему опираются на все разрастающийся в цифровом контексте «паратекст», обрамляющий само повествование, все чаще, иными словами, задерживается в «вестибюле» (если вспомнить, что именно так Борхес называл пороговые элементы текста). Читатель передоверяет часть своих функций иным акторам — переводчику, комментатору, иногда машинам — и подключается к оригинальному повествованию лишь опосредованно. В такой специфике чтения тоже заметны черты интерпассивности, которые теперь проблематизируются в современных повествованиях.

18 Pfaller R. Interpassivity: the aesthetics of delegated enjoyment. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. P. 1.

19 Зенкин С.Н. Дело теории // Новое литературное обозрение. 2021. № 167. С. 10.

Но читательский интерес при взаимодействии с такой формой реализуется и в другом: поскольку повествование больше не делает выбор в пользу той или иной версии событий, предъявляя их читателю все разом, возможность выбора передается теперь читательскому воображению. Разветвленный нарратив не обладает, как мы отмечали раньше, однолинейной фабулой, он лишь предлагает разные варианты фабулы, которые свести к единой может только читатель. Запускается, получается, процесс, обратный тому, что происходит в традиционном повествовании: в нем читатель проигрывал альтернативы в воображении, а повествование выбирало один из вариантов, теперь — наоборот — ему предложены повествованием варианты, тогда как выбор (окончательный) может сделать только он сам, никогда не зная, совпадет ли он с тем, что произошло в действительности в пределах повествовательного мира.

Проблематизация читательского опыта происходит и в нарративе-мозаике: ему предлагается россыпь сюжетных линий, на первый взгляд никак не связанных между собой. Читатель вроде бы должен их соотносить, комбинировать, соединять, но и они сами не отказываются переплетаться. Так, «мозаика» в романе С. Кузнецова тоже берет часть читательских забот на себя: в приложении к роману выводится список всех повторяющихся в разных главах персонажей, затем — приводится авторский список романов, на него повлиявших и потому так или иначе оказавшихся в этой книге. В самом романе к тому же нарратора иногда перебивает «читатель», как будто бы теперь говорящий «за нас». Работа по выуживанию совпадений за читателя уже сделана, и даже указаны пути (главы), по которым можно пройти, чтобы сделать невидимые нити — вполне видимыми. Читатель может следовать этим указателям, последовательно восстанавливая линию каждого из повторяющихся героев. Или не замечать этого приложения к роману, выходящего за пределы его диететического мира, и не давать тем самым «сойтись тропкам». Этот выбор и остается за читателем, превращая нарратив-мозаику в иную, альтернативную, форму «расходящихся тропок».

Описывая нарративы будущего, Бодэ отмечал: они не столько тематизируют будущее, сколько «воссоздают» его — самой нарративной формой. Узлы в них ответственны за случай, поворотные моменты — за выбор, они дополняются дизнаррацией (указанием на несвершившееся) и превращают прежнюю (знакомую по реалистическому роману XIX века) «тихую непрекращающуюся деятельность» в «бурный поток возбужденного действия» (если воспользоваться формулой А. Гэллоуэя²⁰). О чем же говорят нам эти нарративы, раскачиваясь между интерактивными и неинтерактивными формами, где одно теснит другое? О чем говорит Остер — по-английски, а Кузнецов — по-русски, оба — усложняя нарративную форму и этим усложнением предлагая читателю переживание современности? Они говорят не о прошлом и не о будущем, но открывают то, что уже не свершилось, и одновременно то, что еще не произошло, погружая своего читателя или зрителя в те варианты будущего, которые остаются одновременно и утраченными, и по-прежнему возможными (разворачивающимися перед ним на его глазах).

20 Гэллоуэй А. Эскоммуникация: три эссе о медиа и медитации / Пер. с англ. А. Гришина. М.: Ad Marginem, 2022. С. 43.

Библиография / References

- Барт П.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с фр. Г.К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. С. 387–422.
- (*Barthes R.* Introduction à l'analyse structurale des récits. Moscow, 1987. — In Russ.)
- Бремон К.* Логика повествовательных возможностей / Пер. с фр. Н.Л. Разгон // Семиотика и искусствоведение. М.: Мир, 1972. С. 108–135.
- (*Bremont C.* La logique des possibles narratifs. Moscow, 1972. — In Russ.)
- Гэллоуэй А.* Экскоммуникация: три эссе о медиа и медитации / Пер. с англ. А. Гришина. М.: Ad Marginem, 2022.
- (*Galloway A.* Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation. Moscow, 2022. — In Russ.)
- Зенкин С.Н.* Дело теории // Новое литературное обозрение. 2021. № 167. С. 100–105.
- (*Zenkin S.N.* Delo teorii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. № 167. P. 100–105.)
- Моретти Ф.* Буржуа: между историей и литературой / Пер. с англ. И. Кушнаревой. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014.
- (*Moretti F.* The Bourgeois: Between History and Literature. Moscow, 2014. — In Russ.)
- Рукёр П.* Время и рассказ. Т. 1: Интрига и исторический рассказ / Пер. с фр. Т.В. Славко. М.; СПб.: Университетская книга, 1998.
- (*Ricoeur P.* Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique. Moscow, 1998. — In Russ.)
- Ямпольский М.Б.* Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- (*Jampol'skii M.B.* Skvoz' tuskloe steklo: 20 glav o neopredelennosti. Moscow, 2010.)
- Bode C., Dietrich R.* Future Narratives: Theory, Poetics, and Media-historical Moment. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013.
- Bordwell D.* The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Chatman S.* Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; London: Cornell University Press, 1978.
- Dannenberg H.P.* Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.
- Dannenberg H.P.* Gerald Prince and the Fascination of What Doesn't Happen // Narrative. 2014. № 22 (3). P. 304–311.
- Gebauer C.* Making Time: World Construction in the Present-Tense Novel. Berlin; Boston: De Gruyter, 2021.
- Gerrig R.* Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading. London: Routledge, 1993.
- Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution* / Ed. by M. Grishakova, M. Poulaki. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019.
- Gurr J.M.* Norman M. Klein's «Bleeding Through: Layers of Los Angeles»: An Updated Edition 20 Years Later. Bielefeld: transcript Verlag, 2023.
- Meifert-Menhard F.* A Non-Narratable Future? Narrating Climate Change in Contemporary Forms of Storytelling // Diegesis. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research. 2020. № 9.1. P. 52–67.
- Meifert-Menhard F.* Playing the Text, Performing the Future: Future Narratives in Print and Digiture. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013.
- Pfaller R.* Interpassivity: the aesthetics of delegated enjoyment. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Prince G.* The Disnarrated // Style. 1988. Vol. 22. № 1. P. 1–8.
- Richardson B.* A Poetics of Plot for the Twenty-first Century: Theorizing Unruly Narratives. Columbus: Ohio University Press, 2019.
- Richardson B.* Toward a Poetics of Multiversion Narratives // Fabula. 2023 (URL: <http://www.fabula.org/lodel/colloques/index.php?id=11181>).
- Ryan M.-L.* Virtuality // Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / Ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London: Routledge, 2005.
- Shanahan J.* Digital Transcendentalism in David Mitchell's Cloud Atlas // Criticism. 2016. № 58 (1). P. 115–145.
- Shaul N.B.* Cinema of Choice: Optional Thinking and Narrative Movies. New York: Berghahn Books, 2015.

Из переписки Л.М. Баткина

Составители блока Надежда Баткина, Николай Поселягин

Надежда Баткина, Николай Поселягин От составителей

Nadezhda Batkina, Nikolay Poselyagin
From the Guest Editors

Надежда Баткина

независимый исследователь; Москва
nbatkina@gmail.com.

Николай Поселягин

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент Школы филологических наук факультета гуманитарных наук; Московская высшая школа социальных и экономических наук, доцент кафедры политических наук; кандидат филологических наук poselyagin@gmail.com.

Nadezhda Batkina

independent researcher; Moscow
nbatkina@gmail.com.

Nikolay Poselyagin

National Research University «Higher School of Economics», associate professor, School of Philological Studies, Faculty of Humanities; The Moscow School for the Social and Economic Sciences, associate professor, Department of Political Sciences; PhD poselyagin@gmail.com.

Эти избранные переписки продолжают публикации интеллектуального наследия Леонида Михайловича Баткина (далее — Л.М.) в «НЛО», начатые подборкой «In memoriam» в № 145 (2017) и включающие в себя также тематический блок «Материалы из личного архива Л.М. Баткина» в № 160 (2019).

Л.М., один из крупнейших в СССР и постсоветской России специалистов по итальянскому Возрождению, а наряду с этим известный общественный деятель и публицист, оставил после себя внушительное эпистолярное наследие, охватывающее больше полувека — с 1950-х по 2010-е годы. На данный момент из него опубликованы лишь отдельные фрагменты¹. Кроме того, из некоторых писем Л.М. впоследствии выросли статьи: например, его письмо Н.Н. Садомской и Б.И. Шрагину от 18 января 1975 года (письмо 11 в нашей подборке) стало основой для написанного спустя три месяца эссе «Не боясь своего голоса: “Зеркало”

1 См., например: *Баткин Л.М.* Начинаящий медиевист из провинции — в гостях у Люблинских // *Одиссей* — 1998. Человек в истории: Личность и общество: Проблемы самоидентификации / Отв. ред. А.Я. Гуревич. М.: Наука, 1999. С. 223–245.

А. Тарковского»², а ответ Л.М. на письмо А.Х. Горфункеля от 13 мая 1980 года (письмо 6) превратился в своего рода полемический самиздатовский манифест, вошедший позднее в состав публикации «Застойные споры»³. Вместе с тем большая часть корреспонденции Л.М. до сих пор еще не опубликована, хотя ее научная и общекультурная ценность очевидна: в этих переписках отразились взгляды, позиции, идеи и настроения — как его собственные, так и его собеседников.

В нашу подборку вошло 17 писем — избранных из переписок Л.М. с девятью корреспондентами: А.Я. Гуревичем, А.Д. Люблинской, А.Х. Горфункелем, А.П. Кажданом, Н.Н. Садомской и Б.И. Шрагиным, Е.В. Бернадской, М.Д. Рахлиной, Н.Т. Баткиной. Хотя некоторые из этих имен в представлении читателям «НЛО» не нуждаются, мы единообразно сопроводили их всех короткими биографическими справками — каждая такая заметка предшествует переписке Л.М. с соответствующим собеседником. При отборе писем мы ограничивались следующим принципом: письмо не должно быть чисто бытовым — в нем должны содержаться сведения, важные для истории советских гуманитарных и социальных наук, значимые для науки в целом, а также для культурной истории второй половины XX века и для истории диссидентского движения в СССР⁴. Но даже при таком ограничении корпус был бы слишком велик для журнальной публикации, поэтому нам пришлось ограничиться 17 текстами — от одного до трех писем в переписке с каждым корреспондентом.

Чтобы воссоздать исторические, культурные, политические, научные контексты, мы сопроводили каждое письмо подробными комментариями, в которых попытались объяснить, какие события и явления имеются в виду, кем были упоминаемые люди и каковы их взаимоотношения с Л.М. и его адресатами, что представляли собой возникающие в текстах писем реалии — очевидные для людей из советской и ранней постсоветской эпохи, но способные оказаться загадкой для многих сегодняшних читателей.

По двум вышеупомянутым причинам — критерии публичной значимости и ограничения объема журнальной публикации — мы даем письмо 15 (харьковской поэтессы и переводчицы М.Д. Рахлиной) в сокращении, убрав ее рассказ о родственниках и некоторые бытовые детали. При этом мы рассчитываем на то, что при издании полного корпуса переписок Л.М. мы сможем опубликовать это письмо целиком, без купюр. Кроме того, из письма 9 мы удалили номер телефона.

Публикуемые материалы существуют в бумажном виде, а некоторые из писем 1990-х годов — также в электронном (когда Л.М. перешел с машинописи на email-переписку). Постраничные сноски под «звездочкой» в письме 4 принадлежат Л.М.; пронумерованные сноски с примечаниями, размещенными в конце каждого письма, — публикаторам. Конъектуры даются в квадратных скобках, некоторые пропуски — в угловых. В целом мы старались по возможности сохранять орфографию и пунктуацию оригинала, а конъектуры и пропуски появлялись там, где их отсутствие могло бы повлиять на понимание текста.

2 Баткин Л. Пристрастия: Избранные эссе и статьи о культуре. М.: ТОО «Курсив-А», 1994. С. 129–160.

3 Там же. С. 245–264.

4 Хотя Л.М. не причислял себя к диссидентам, но тесно контактировал с этой средой, что отражено и в публикуемой подборке (см., например, письмо 12). Кроме того, за участие в альманахе «МетроПоль» он в течение десяти лет был лишен возможности печатать книги в России; выходили только отдельные статьи в разных печатных изданиях.

«Может быть, увидимся когда-нибудь, кто знает...»:

ИЗ ПЕРЕПИСКИ Л. М. БАТКИНА

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_261

Гуревич Арон Яковлевич (1924–2006) — крупнейший советский и российский медиевист — историк и культуролог, специалист по истории средневековой европейской культуры, по проблемам методологии исторического исследования и историографии. Создатель и первый ответственный редактор альманаха «Одиссей. Человек в истории». В раннем научном творчестве Гуревич под влиянием своих учителей (см. примеч. 7 к письму 9) был представителем «московской школы аграрной истории» [Копосов 2017: 189–190], но в 1960–1970-е годы под влиянием французской Школы «Анналов» (см. примеч. 9 к письму 9) перешел к изучению культуры как самоценного объекта и стал одним из создателей культурно-антропологического направления в советской и российской историографии. В 1960–1970-х Гуревич довольно близко дружил с Л.М., но с 1980-х резко с ним полемизировал, не сойдясь в методологических вопросах — таких, как роль индивидуальности и личности в историческом процессе или категория (коллективной) ментальности. Л.М. описал свои взаимоотношения с Гуревичем в мемуарном эссе 1992 года «О том, как А.Я. Гуревич возделывал свой аллод» [Баткин 1994: 66–94].

1. А.Я. Гуревич — Л.М. Баткину (машинопись) 19 ноября 1965 года

Дорогой Леонид Михайлович!

После того как Вас на весь свет ославили как моралиста и политика¹, боязно к Вам и обращаться! Наслышан о Вашем успехе на дантовом юбилее² и очень за Вас рад.

Обращаюсь к Вам вот по какому делу. Институт Философии АН СССР принимает издание четырехтомной истории мировой культуры, точнее — социологии мировой культуры (или истории, но с социологическим душком, не знаю, как лучше выразить всем пока не очень понятный замысел). Однако сделать это своими силами философы не могут, разумеется, и даже это осознали — во всяком случае в отношении второго тома, касающегося средневековья. Я приглашен к ним возглавить это предприятие (т.е. II том), и согласился, несмотря на ясное понимание того, что замысел этот, если выполнять его всерьез, мне не по плечу³. Но выхода у меня нет, надо расстаться, наконец, с Калининым, где я прозябаю вот уже 15 лет⁴. Пока идет оформление, я не могу быть уверен на 100%, что сватовство это увенчается желаемым обеими сторонами результатом. Тем не менее сроки сжатые (авторский текст должен быть представлен к концу 1966 г.), и поэтому мне приходится уже сейчас вступать в переговоры с теми лицами, которых хотелось бы привлечь к написанию разделов этого тома. Объем его — 35 л.⁵, включая библиографию и картинки. Одна из составных его частей — культура Возрождения. В проспекте, который обсуждался еще весной и в целом интересен, Ренессансу уделено немалое место.

Короче говоря, мне очень хотелось бы пригласить Вас принять участие в этом издании в качестве автора всего раздела по Возрождению в Европе. Условия — срок указан выше, гонорар издательство «Наука», как Вы уже испытывали⁶, платит минимальный — 150 руб. с листа, объемом — около 5 листов.

Хотелось бы сделать этот том интересным, с мыслями, и я не могу себе представить другого автора раздела о Возрождении, который справился бы с такой задачей, кроме Вас, Леонид Михайлович! Может быть, написание такого историко-социологического очерка было бы небезынтересно и для Вас? Если Вы примете мое предложение, я вышлю Вам весь проспект, с тем, чтобы Вы познакомились с его общим замыслом, но та часть проспекта, которая касается Возрождения, не должна Вас никак связывать, Вы напишете раздел так, как Вам будет казаться правильно. На мою поддержку Вы, конечно, можете рассчитывать всегда.

Пока все это — между нами, так как я сам еще не могу делать Вам официального предложения. Поэтому наши переговоры носят предварительный характер. Однако я надеюсь на Ваше согласие!

Жду Вашего ответа.

С наилучшими пожеланиями

Ваш [подпись]

19.XI.65.

Примечания

1. После опубликования книги Л. М. «Данте и его время» [Баткин 1965] И. Г. Эренбург в выступлении на международном конгрессе, посвященном 700-летию со дня рождения Данте и состоявшемся 28 октября 1965 года в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже, назвал Л. М. «молодым политиком и моралистом».
2. Юбилейное собрание, посвященное 700-летию со дня рождения Данте, прошло 19 октября 1965 года в Москве, в здании Большого театра. Л. М. на этом юбилее был приглашен в президиум.
3. Культурно-антропологическая направленность, в русле которой был задуман проект «Истории мировой культуры», была близка А. Я. Гуревичу: в эти годы он начал создавать собственную культурологическую модель формирования западноевропейского феодального общества, подвергавшую ревизии официальную марксистско-ленинскую доктрину истории европейского Средневековья и вводившую в советский научный оборот идеи французской исторической Школы «Анналов» (обо всем этом подробнее см. письмо 9 и примеч. 7 и 9 к нему). Его идеи воплотятся в ряде статей конца 1960-х — 1970-х годов и в двух монографиях, «Проблемы генезиса феодализма в Западной Европе» и «Категории средневековой культуры» [Гуревич 1970; 1972], за которые он будет подвергнут разгромной официозной критике [Лучицкая 2011]. См. также примеч. 2 к следующему письму.
4. В 1950 году, после окончания исторического факультета МГУ, А. Я. Гуревич не мог найти работу по специальности из-за развернувшейся в СССР антисемитской кампании и был вынужден уехать в Тверь (тогда называвшуюся Калинин), где стал работать преподавателем (позднее доцентом, профессором) Калининского педагогического института. «Ссылка» в Тверь», как назвал ее сам Гуревич [Гуревич 2004: 54], растянулась на 16 лет, до 1966 года. «Сказать, что это было в моей жизни хорошее время, было бы некоторым преувеличением» [Гуревич 2004: 55].
5. Авторский лист — принятая в СССР и России мера печатного объема текста, равная 40.000 печатных знаков. Книга объемом 35 авторских листов заняла бы при публикации от 300 до 400 страниц в зависимости от особенностей верстки.
6. В издательстве «Наука» вышла книга Л. М. «Данте и его время» [Баткин 1965].

2. А.Я. Гуревич — Л.М. Баткину (машинопись)
25 декабря 1965 года

25.XII.65

Дорогой Леонид Михайлович!

С большим огорчением встретил весть о Вашем отказе от моего предложения¹. Несколько возросли шансы составить неплохой, я бы сказал, интересный авторский коллектив — за счет прогрессивных востоковедов и кое-кого еще. Поэтому том мог бы выйти нестандартным, с идеями, и Ваше участие могло бы этому в большой мере способствовать. Конечно, Вы правы, что такого рода сюжет, как «Человек и культура» (таково общее название издания), следовало бы разрабатывать скорее как итоговое, а не на пустом месте. Но можно ведь на это взглянуть и с другой стороны... Общесоциологический очерк не закроет путей для более конкретных исследовательских штудий, но почему не выступить с некоей программой-обещанием дальнейшего?²

Что касается Вашей неподготовленности к подобному начинанию (о чем Вы пишете), то, простите меня, я позволю себе Вам в данном случае не повесить! Попробуйте посмотреть на том, о котором я Вам писал, не со своей личной точки зрения: поскольку он будет, почему не постараться сделать его максимально (исходя из реальных возможностей) содержательным?! И кто же в таком случае мог бы написать Возрождение (не итальянское лишь, а общеевропейское) лучше Вас? Надеюсь, Вы понимаете, что я далек от намерения льстить Вам — вообще или с корыстной целью! Но по существу ведь это так. Я смею надеяться, что с Вами мы были бы единомышленниками. Но не могу рассчитывать на то же самое, когда думаю о некоторых иных кандидатурах, которые по этой причине и не кажутся мне реальными.

Относительно сроков. Если бы Вы согласились, я пошел бы на некоторое растяжение срока подачи текста. Может быть, имеет смысл подумать о каком-то соавторстве. Я, верно, выгляжу в Ваших глазах излишне настойчивым и даже назойливым, но пусть так: я испытываю потребность привести Вам еще раз все аргументы, которые могли бы побудить Вас пересмотреть Вашу точку зрения. Скажу откровенно: что-то в Вашем письме заставляет меня предположить, что Вы не без сожаления (пусть небольшого) или иного двойственного чувства отказались участвовать в томе.

Простите за настырность: но я прошу Вас еще подумать. До конца января я не отдам раздел «Возрождение» никому и ни с кем не буду вести даже предварительных переговоров о нем. Я позволю себе ждать Вашего согласия!

Перечитал письмо и подумал, что так, наверное, пишут отвергнутые женихи. Но Вы для меня в самом деле богатая и завидная партия!

Желаю Вам и Вашим близким счастья в Новом году!

Не сердитесь и соглашайтесь!

Ваш [подпись]

Примечания

1. Об этом предложении см. предыдущее письмо. Под натиском уговоров А.Я. Гуревича Л.М. в конце концов согласился участвовать в написании раздела об итальянском Возрождении для «Истории мировой культуры», однако этот проект в итоге распался. Позднее в статье «О том, как А.Я. Гуревич возделывал свой аллюд» (1992) Л.М. вспоминал об

этом так: «А.Я. предложил мне написать большой раздел о Возрождении. После немалых колебаний — чувствуя себя совершенно неподготовленным — я все же согласился. Добавлю, что, хотя затем замысел многотомника был во благовремении прикрыт начальством, это не помешало мне взамен намеченной главы сделать книжку “Сущность итальянского Возрождения” (оставшуюся неопубликованной)» [Баткин 1994: 68]. Об этой неопубликованной книге см. письма 4–5, примеч. 2 и 6 к письму 5, а также примеч. 3 к письму 11.

2. В 1997 году А.Я. Гуревич будет описывать свои просветительские намерения тех лет следующим образом: «Конец 50-х — 60-е годы были для меня временем переосмысления теоретических и гносеологических принципов исторического познания. <...> Я отчетливо сознавал непродуктивность полемики с историками, которые не желали принять ничего нового, и хотел через их головы обратиться к студентам, к молодежи и вообще к тем, чьи умы были открыты для новых идей» [Гуревич 2007: 12–13].

3. А.Я. Гуревич — Л.М. Баткину (машинопись) 2 июля 1967 года

Дорогой Леонид Михайлович!

Только что звонил Ваш товарищ и огорошил меня новостью¹. Я толком даже не сумел всего узнать, — нас разъединили, но и сказанного достаточно. Стоит ли писать, что я испытываю. Если самое горячее сочувствие может хоть немного облегчить Ваше моральное положение, Вы на него вправе рассчитывать². Но что же будет на практике? Имеются ли какие-нибудь возможности устройства где-либо в Харькове? Если хотите, я могу написать в Калинин своему бывшему ректору, узнать, не возьмет ли он специалиста по эстетике (но не по истории средних веков — там, как Вы знаете, Фрейденберг³), хотя насколько нужна эстетика в пединститутах, не знаю!

Я хорошо представляю себе Ваше самочувствие, ибо в 1952 и 53 гг. меня сокращали, и хочу надеяться, что Ваша судьба решится относительно благополучно! Пишите!

Сердечный привет Вашей жене!⁴ Не падайте духом.

Я еще пару недель буду в Москве.

Если это способно доставить Вам какое-то удовольствие: все в секторе у нас⁵ Вами очарованы. Аннинский сказал мне, что он «влюбился» в Вас...

Ваш дружески

[подпись]

2/VII 67

Примечания

1. В 1967 году Л.М., доцент Харьковского института искусств, «был изгнан из института в ходе погрома политически неблагонадежной кафедры» [Копосов 2017: 182]. Через год он по протекции известного советского философа Михаила Яковлевича Гефтера (1918–1995) устроится работать старшим научным сотрудником в московский Институт всеобщей истории АН СССР.

2. А.Я. Гуревич принял деятельное участие в судьбе Л.М., о чем тот вспоминал в эссе «О том, как А.Я. Гуревич возделывал свой аллод»: «По ходу хлопот понадобилось ходатайство каких-либо научных светил. А.Я. Гуревич немедленно решил отправиться к малознакомому ему академику Н.И. Конраду (а Ю.Л. Бессмертный — к С.Д. Сказкину). Так

появилось на свет совместное обращение двух академиков к вице-президенту АН СССР. Я снял комнатку, долгие месяцы ждал разрешения на прописку и зачисления в Институт истории (куда вскоре перевелся и А.Я.)» [Баткин 1994: 68]. Конрад Николай Иосифович (1891–1970) — специалист по японской культуре, председатель редакционной коллегии серии «Литературные памятники» (1962–1970). Бессмертный Юрий Львович (1923–2000) — знаменитый советский и российский медиевист, сотрудник Института всеобщей истории АН СССР (позднее — Российской академии наук) и с 1990-х годов — РГГУ; начинал как специалист по аграрной истории, позднее (отчасти под влиянием Школы «Анналов» — о ней см. примеч. 9 к письму 9) перешел к исторической демографии, истории частной жизни и микроистории; был дружен с А.Я. Гуревичем (но разошелся с ним по ряду методологических вопросов) и с Л.М.; совместно с ними был соорганизатором ежегодника «Одиссей. Человек в истории» (в 1994–1995 годах — его ответственный редактор); в 1996-м основал альманах «Казус: Индивидуальное и уникальное в истории». Сказкин Сергей Данилович (1890–1973) — историк-медиевист, декан исторического факультета МГУ (1940–1943), заведующий кафедрой истории средних веков МГУ (1949–1973).

3. Фрейденберг Марэн Михайлович (1924–2007) — историк-медиевист, византист, с 1966 года преподавал на кафедре всеобщей истории Калининского педагогического института (сменив уехавшего в Москву А.Я. Гуревича — см. примеч. 4 к письму 1).

4. Краинец Инна Александровна (1936–2009) — первая жена Л.М., преподаватель музыки, музыковед.

5. С 1966 по 1969 год А.Я. Гуревич был старшим научным сотрудником сектора истории культуры Института философии АН СССР.

Люблинская Александра Дмитриевна (1902–1980) — одна из крупнейших советских историков-медиевистов, специалист по истории западноевропейского Средневековья и раннего Нового времени, архивист, палеограф. В 1955–1960 годах заведовала кафедрой истории средних веков Ленинградского университета (ЛГУ), с 1963 года работала в Ленинградском отделении Института истории АН СССР. Сыграла ключевую роль в судьбе Л.М., всячески поддерживая его, когда в 1950-х он — на тот момент молодой исследователь из Харьковского университета — только начинал входить в науку и готовил к публикации свои первые исследовательские работы. Л.М. впервые заочно познакомился с Люблинской в 1953 году, будучи студентом 3 курса, в начале 1954-го произошло их личное знакомство, и с тех пор его дружеские отношения с ней сохранялись до конца ее жизни. Позднее Л.М. описал их (с выдержками из переписки) в мемуарах «Начинающий медиевист из провинции — в гостях у Люблинских» [Баткин 1999].

**4. А.Д. Люблинская — Л.М. Баткину
(с комментариями Л.М. Баткина на полях)
10 августа 1974 года**

A mon bien cher ami des jours passés et prochains¹.
Итак, живым голосом уже было сказано мое мнение об этой «простенькой» (что ли) книжке². Но и пишу, что она хороша — в своем роде. Прежде всего — для широкого читателя, хотя она и кишит всяческими аллюзиями и намеками, предполагающими большую эрудицию. Однако нынче такую эрудицию (не всегда точную, но не беда) можно встретить и у т<ак> наз<ываемого> широкого читателя; ведь недаром у многих высшее гуманитарное образование,

а у других многих интерес к искусству и гуманитарным наукам. Пресловутая улыбка Джоконды не только мода.

Затем, книжка хороша и для историков самого широкого охвата, ибо Ваша попытка «разгадать» загадку Возрождения интересна и сама по себе и как метод исследования культуры. И, конечно, хорошо, что за Вашими плечами дипломная работа о Флоренции, и диссертация, и книжка о Данте³, т.е. работы историка, коими Вам пренебрегать не следует, сколь бы они не казались Вам «наивными» — ведь они ступени не только Вашего пути, но в какой-то мере и нашей науки. Но лучше всего, как мне кажется, она была бы для искусствоведов. Она показывает, как «вмещать» их материал в историко-социальную атмосферу. Им всегда это так трудно! И так плохо у них это получается.

В главном (как и во многих деталях) я с Вами согласна — было только итальянское Возрождение. Ранее это была истина почти банальная, но потом затемнилась, ибо все страны (сперва Европы, затем мира) открыли «свое» Возрождение. Это верно лишь частично, поскольку частичными были и все эти прочие Ренессансы. И все же не могло не быть этих частичных Ренессансов, ибо все и вся рядом и живет более или менее синхронно.

Но Вы отчетливо показали историческую предопределенность и полноту (— музыки) именно итальянского феномена. Истина вернулась на круги своя уже не в банальной форме. Значит, сущность показана, цель книги достигнута, вывод, как говорится, твердо стоит на ногах.

Затем, весь материал интересен. От начала и до конца книга читается единым духом, в нее хочется углубляться, о ней приходится думать и это приятно. Она доставляет удовольствие. Все это очень и очень большие плюсы. Мысль и язык адекватны друг другу. (Но жаль, что в имеющемся у меня экземпляре нет обещанных приложений.) Поэтому, что бы Вы сейчас о ней ни думали с Ваших теперешних позиций, хулить ее не за что.

По отдельным вопросам мне хотелось бы сказать несколько слов.

стр. 24. «Перенапряженная» структура Высокого Возрождения была недолговечна («идеализованная», «очень приподнятая» и т.п.). Но апогей всякой духовной структуры недолговечен (если исключить науку для Нового Времени) и «перенапряженность» понятие, хотя и социологическое, тем не менее мало что объясняющее

стр. 46. В XVI в. Италия поплатится за коммунальную децентрализацию⁴, ибо для любой европейской страны обязательн[ым] будет крупное общенациональное государство, если страна не желает остаться на исторических задворках. Увы, нет по всем пунктам.

Уже нет в XVI в. в Италии* коммунальной децентрализации, а есть самостоятельные «государства», иные со значительной территорией и многими на ней городами (Милан, Венеция, Папская область, юг<,> формирующаяся Тоскана). Зато есть в Нидерландах настоящая федеративная республика (под номинальной властью Карла V и со слабой централизацией)**. То же — в Швейцарии; в Швеции фактически монархия без централизации, в Германии — тоже. Сама Испания — это конгломерат почти не объединенных б<ывших> королевств. Во

* [Приписка Л.М.:] Ну, ясно — за предшествующую комм<унальную> децентрализацию<у> поплатятся.

** [Приписка Л.М., зачеркнутая:] Но — единое государство! И федерац<ия> возм<ожно>, то был[о] объединение и раньше.

Франции только-только присоединили Прованс и лишь к сер<едине> XVI в. будет присоединена (но не освоена) Бретань. «Крепости»⁵ нет ни в Испании, ни во Франции, отсюда потрясающие их сепаратистские распри и гражданские войны. В Англии Шотландия способна тоже мутить политическую историю***.

Занимаясь сейчас (к конференции⁶) проблемой «Ренессансного государства» я стала думать, что наше привычное мнение о централизации нуждается в немалых коррективах. И если даже взять только судьбы Италии в XVI в., то пала она жертвой отнюдь не «крепких общенациональных государств».

стр. 55–57 — ранний капитализм. На мой взгляд, это — самая слабая сторона Вашей концепции, и притом не по Вашей вине. Виноваты исто-
рики экономических отношений.

Разумеется, специфика экономики XV–XVI вв. самостоятельна и нет нужды ориентировать ее только на разлагающийся феодализм и элементы будущего капитализма. «Состоявшиеся формы» — удачная формула, но она нуждается в более обширной расшифровке.

«Сплетение» и «слияние» разных отраслей экономической деятельности в руках правящего слоя («раннебуржуазной среды») требует различения «отраслей» и «среды». Сосуществование всех видов капитала — и следовательно многокачественная характеристика капиталистов — вещь присущая всему мануфактурному периоду и началу фабричного. Иначе и не могло быть в эпоху решительного преобладания торговой прибыли над промышленной (даже при производстве на внутренний рынок). Поэтому неспроста любой крупный, средний и мелкий мануфактурист именовался «купцом» вплоть до XIX в. Следовательно, это еще не специфика Возрождения, как такового****. Этим же капиталистам присуще ростовщичество и землевладение, ибо все это приносит прибыль. И это — не специфика Италии, и не только «разлагающийся феодализм». Во всем — новые конструктивные формы. Их сущность в соединении всех возможных в ту пору видов экономической экспансии. Отсюда чрезвычайная «многоликость» английского, французского, фландрского, рейнского, испанского и... итальянского купца. Эта — «состоявшаяся форма» для всей Европы XV–XVI вв., — не механическое соединение прошлого с настоящим, а единственный возможный в ту пору способ накопления капитала для чисто промышленного производства, на что ушло более 3 столетий.

(Ср. современные гигантские американские фирмы, занимающиеся «чем угодно», т<ак> к<ак> многокачественная прибыль балансирует общую прибыль; ныне отраслевая специализация уже не безопасна).

«Выход» в дальнейшую экономическую эволюцию мог быть различен. Нормальный ход вещей состоял в развитии именно мануфактуры. Тогда отделял[и]сь от нее банковские операции (тоже, впрочем, очень медленно). В землевладении мог появиться настоящий капиталистический фермер и тогда купец-землевладелец получал капиталистическую ренту. Но в Италии фатальными были не только чужеземные вторжения и грабежи. Скучность и плохое качество собственного сырья для шерстяного производства, недостаточная качествен-

*** [Приписка Л.М.:] Всюду — складывание сквозь муть национ<альных> государств (кроме Герм<ании>). «Централиз<ация>» условно = национ<альная> государственность.

**** [Приписка Л.М.:] верно — но вместе со всеми соц<иальными> функ<циями>, в землях локальность.

ность своего шелка, отсутствие драгоценных металлов, крайняя чувствительность к метаморфозам внешнего рынка вынудили итальянских богачей к иностранным инвестициям, что привело в итоге к массовым банкротствам. Для краха «золотого века» они сыграли немалую роль, чем 1527 год⁷.

Так обстоит дело с «отраслями»****. Теперь насчет «среды». «Правящий слой» с такими же функциями и — вроде бы — таким же культурным уровнем был в крупных рейнских и южных и ганзейских городах и — особенно — в нидерландских, в городах-государствах. Его смела Реформация и реакция, но он выстоял и блестяще вырос в Нидерландах. Специфика итальянской «среды» в том, что это была среда «латинской» (а не только антикизирующей) культуры со всеми «этическими» элементами наследства, о чем мы (т.е. в СССР) просто понятия не имеем. (Ныне на время карнавала в Ницце закрывается на неделю университет и все научные учреждения; на корриду в Ниме закрывается на 3 дня все, кроме продовольственных магазинов, открытых по 2–3 часа в день (Ср. Испанию и Португалию). «Красноречие» на «изящном языке» (т.е. латынь) — тоже этнический элемент «латинской культуры». Ныне пламенное и изящное красноречие французов-южан резко полярно спокойному и логичному красноречию парижан и т.д. и т.п.) А родственная близость латыни и итальянского! Итальянец прекрасно выучивает латынь и теперь за кратчайший срок, сицилийский диалект почти равен «низкой» латыни IV–V вв. и т.[д.] и т.п. Культурная восприимчивость «среды» в Италии была чрезвычайно близка гуманизму в целом, что далеко не всегда было в странах, испытывавших влияние Италии, но не обладавших таким «наследством». Там меценатствовали из любви, но и по вкусу, аристократы и придворная очень богатая рыба [?], — но она была восприимчива по своему юридическому образованию в первую голову. Поэзию и философию они «учили» после права, но и французская поэзия была им не менее дорога.

Итак, дело, конечно, не только в количестве мануфактур. Наука и искусство древности выросли и без них. Дело в качестве экономических новшеств, которые неспособны в ту пору изменить общий характер производства кардинальным образом, но уже работают на всеевропейский, а затем и на мировой рынок. (А.Д. Ролова⁸ показывает в своей уже готовой докторской диссертации, как рвались итальянские дельцы к мировому рынку и как и почему им это в конечном счете не удалось.) Отсюда не только широта горизонта, но и новый уровень интеллектуальной элиты и ее новая манера наслаждаться жизнью. Но это — лишь манера, ибо романское латинское жизнелюбие не умирало никогда.

стр. 60. «Самый яркий цветок средневековья» оказался слишком вольным переводом. См. М. и Э.⁹ 2 изд. т. 23 стр. 728: «поблекла блестящая страница средневековья — вольные города»¹⁰.

стр. 161 — Увы, иллюзии одного человека тоже могут стать исторической реальностью¹¹.

Все карандашные пометы не мои.

М<ожет> б<ыть>, при свидании удастся поговорить еще о некоторых вещах (напр<имер>, Гамлете и Дон-Кихоте). Это письмо кончаю самыми сердечными приветами вам обоим. Будьте благополучны, дорогие.

Всегда ваша А.

P.S. Спасибо за деньги.

**** [Приписка Л.М. ко всему абзацу:] локальность.

Примечания

1. «Моему дорогому другу прошлых и будущих дней» (фр.).
2. Речь идет о рукописи книги Л.М. «Сущность итальянского Возрождения», которая была принята к публикации в издательстве «Искусство», но так и не увидела свет (см. примеч. 1 к письму 2, примеч. 2 и 6 к письму 5, примеч. 3 к письму 11).
3. Л.М. в 1958 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Социально-политическая борьба во Флоренции в конце XIII — начале XIV веков и идеология Данте» [Баткин 1958]. «Книжка о Данте» — [Баткин 1965].
4. К концу XV века Италия представляла собой сложный конгломерат больших и малых независимых государств — герцогств и республик, в том числе городов-государств. В 1494–1559 годах на территории Италии практически безостановочно шли войны между Францией, Испанией и их союзниками. В результате большинство итальянских республик и герцогств потеряли независимость и вошли в состав Испанской империи, а даже оставшиеся формально суверенными итальянские государства во многом утратили политическую самостоятельность. Во время одной из этих войн (война Коньякской лиги) Рим в 1527 году пережил разграбление войсками Карла V, что сильно подорвало политическое влияние папского престола.
5. Имеются в виду «крепкие общенациональные государства» — см. следующий абзац письма.
6. Не удалось установить, о какой конференции идет речь.
7. Имеется в виду разграбление Рима (см. примеч. 4).
8. Ролова Александра Давыдовна (1920–2019) — ведущий историк-медиевист, специалист по социально-экономической и политической истории Флоренции XVI века и, шире, по истории итальянской культуры эпохи Возрождения, а также по средневековой культуре Европы. В 1974 году защитила докторскую диссертацию на тему «Флоренция и проблема экономического упадка Италии: (Вторая половина XVI — начало XVII в.)» [Ролова 1974].
9. Карл Маркс и Фридрих Энгельс.
10. Цитата из 1-го тома «Капитала» [Маркс 1960: 728]. В рукописи книги «Сущность итальянского Возрождения» Л.М. пишет (видимо, неточно цитируя Маркса): «“Самый яркий цветок средневековья”, вольные города увядают с подъемом национальных монархий» (с. 60). А.Д. Люблинская уточняет эту цитату.
11. На 161-й странице «Сущности итальянского Возрождения» Л.М. пишет: «...Иллюзии одного человека — это иллюзии, коллективные иллюзии — это историческая реальность». А.Д. Люблинская высказывает свою точку зрения по этому поводу.

5. Л.М. Баткин — А.Д. Люблинской (машинопись)

11 августа 1974 года

11.VIII 74

Дорогая Александра Дмитриевна,

спасибо за приветливое, обстоятельное письмо, такое же — как встарь, вполне достойное включения в том Вашего эпистолярного «Избранного»¹. Ваши замечания очень интересны, и со многим я совершенно согласен². Конечно, синкретизм капитала не составляет какой-то особенности и привилегии ренессансных итальянцев, и я напомнил об этом только, чтобы возразить тем, кто выдвигает для оценки тогдашней городской экономики иные критерии, кто или напирает на особую развитость промышленного капитала, или, наоборот, из отсутствия такой развитости делает вывод об отсутствии новизны. Не

объясняет дела и универсальный набор социальных ролей (включая политические и культурные) — и это не только в Италии. Правда, нигде, может быть, эти люди не были *в такой степени* хозяевами и строителями *всех* сторон своей жизни, как в условиях существовавших столетия итальянских городских государств? С такой соотнесенностью локальности и европейского размаха? С таким полицентризмом в рамках, все же, национальной общности? Для меня это важнее чисто экономического синкретизма. Но главное не в этом тоже. В тексте, Вами прочитанном, только проскальзывает подход, который в новой книге (и в статье, идущей в очередном итальянском сборнике³ и пока Чистозвоновым⁴ упущенной) уже выражен прямо. Что значит вообще «социальные предпосылки» Возрождения? Во-первых, в «малой» книге⁵ речь идет об экономических и политических скорее, а не о «социальных» предпосылках (и в новом варианте я стараюсь привести дело к каким-то суждениям о новом типе индивида, группы, отношений между индивидами, границ между группами, социальной мобильности и т.п. — то есть хоть кратко затронуть действительно социологическую, а не социально-экономическую проблематику). Во <-> вторых, какие бы наблюдения над особенностями итальянской городской жизни XIV–XV веков, над городской верхушкой особенно и над структурой и динамикой этого общества в целом мы не сделали — «вывести» из них Ренессанс (не вообще «подъем культуры», который был всюду, а вот этот подъем, вот такой *тип* культуры, с таким устройством на молекулярном уровне) не удастся, конечно. Отличия, скажем, Италии от Нидерландов на экономическом и политическом уровнях служат необходимым, но не достаточным обстоятельством для объяснения их культурных различий. Мы видим в Италии со всей ясностью — где, в какой среде, в каком историческом окружении выросло Возрождение, но связь тут не детерминистская, а вероятностная, очевидно. Без всего этого Возрождения бы не было, но это только предварительное условие, а конкретно-культурные результаты могут быть разными. Духовные традиции объясняют уже *эти* культурные результаты, в их стилевой реальности, куда непосредственной, ближе, и поэтому я с особым интересом и сочувствием прочитал Ваши строки о «латинской стихии», в которую итальянцы были органично погружены. Но и еще одно. А почему, собственно, мы привыкли представлять дело так, будто культура всегда результат чего-то, вне нее или до нее находящегося? И социальные предпосылки, и культурный континуитет дают, в сложнейшем переплетении, почву и гены культуры. Но есть еще внутренние мутации (и тут биологические уподобления оказываются бедными и ограниченными). Разум и воображение, действуя под впечатлением социальных импульсов и пользуясь знакомым и привычным материалом, *творят* нечто неожиданное, и взаимодействие культурных личностей и обстоятельств их общения и взаимовлияния — дает тип культуры, который должен быть «выведен» из себя самое. Тоже банальная истина... и тоже крепко забытая (не только у нас)... дай бог, если мне как-то удалось и ее (в «большой» книге) напомнить — по Вашему доброму слову — не банально. Кстати, мне хотелось бы думать, что в «большой» книге «перенапряженность» ренессансной духовной структуры, свойственная именно Ренессансу — не останется общим местом, а будет наполнена всяческой логико-культурной конкретностью.

Теперь о «Баткине вчерашнем» и «сегодняшнем». Дорогая Александра Дмитриевна, я не собираюсь шельмовать все, что делал и как думал вчера и позавчера, это этапы моего (и, наверно, впрямь не только моего) развития. Тем

более я не отказываюсь от книжки, которой еще три года назад (а сейчас она доработана и стала, пожалуй, лучше) в глубине души немножко гордился. Просто эта книжка растворилась отчасти в новой, а отчасти уже кажется мне преодоленной⁶. Иначе на что я потратил последние два года и перевел столько бумаги? Пусть даже я стал писать не столь ясно — не возмещается ли это новыми идеями, понятиями, «ходами», а главное — более развитой, глубокомысленной, если угодно, более продуманной общей концепцией, которая в отдельных фрагментах плохо видна (а Вы читали и Вам не понравились: половина, кажется, второй главы и сокращенный вариант шестой главы, всего же глав в двух томах должно быть 11, а написано уже семь). Вы, разумеется, вправе, как и любой читатель, принимать «вчерашнее» и не принимать «сегодняшнее», и я понимаю преимущества «малой» книги, издержки «большой» и многие Ваши резоны. Острота моей реакции объясняется только ненормальностью нашей научной жизни, извращенностью условий нашего (моего) общения с читателем. В самом деле. Книга, которую Вы так хвалите, в свое время не увидела и, очевидно, никогда не увидит света. То, что я думаю, делаю сейчас, тоже остается — как целое — во мне. Разговор с коллегами, с читателями — как переключка с далекой планетой: пока сигнал доходит, на Земле живет уже не то поколение, которое послало его. Этапы личной эволюции не становятся частичкой общей научной жизни синхронно, не проходят органично друг за другом, а накапливаются, сдавливаются, застревают в горле. Трудно относиться мудро ко вчерашнему, потому что, когда вчерашняя мысль наконец выплывает наружу — она становится преградой для сегодняшнего диалога. Впору невзлюбить слово, сказанное вчера: вчера оно не прозвучало, сегодня же звучит от имени меня сегодняшнего. Тут есть извращенность и — нечто грустное и раздражающее злополучного автора. Отсюда это полемическое отталкивание от вчерашнего, неродившегося, не ставшего подлинно вчерашним. А вообще-то я рад ободряющим Вашим оценкам и понимаю, что прежняя книга и новые мои мудрствования могли бы и не мешать друг другу, не душить друг друга, только нужно, чтобы и то, и другое было напечатано... и дало бы повод для спокойных сопоставлений и противопоставлений, завоевало бы разного (или — последовательно — одного и того же) читателя, отстоялось бы в объективном и публичном ходе научной жизни... а там, гляди, появился бы и «завтрашний» автор, мудро относящийся к оценкам того, что было реальными этапами его пути. Впрочем, теперь те, кто — не критикует сколь угодно резко и неприемлемо, это в порядке вещей, а не дает мне печататься, будь то какая-нибудь Брагина⁷, Чистозвонов и т.п., — противопоставляют книгу о Данте⁸ и пр. нынешним моим писаниям, и когда уважение к прошлым этапам развития нашей науки (не во всем, признаемся, заслуживающим нашей вечной преданности) приобретает такой облик — начинаешь предпочитать полемическую запальчивость и отвержение сброшенной кожи. Когда же звучит мнение друга, такое правомерное мнение, как Ваше — уже трудно оказывается обрадоваться за недавно дорогую книжку и огорчиться неудаче новых сочинений у такого особого читателя, как Вы, с должной соразмерностью, в мудрой перспективе, ведущей от вчерашнего к завтрашнему.

Вот — целая объяснительная записка, вероятно, ненужная.

Я еще раз от души благодарю Вас за внимание. Я радуюсь за книжку, хотя и в меньшей степени — за себя. Я радуюсь особенно тому, что Вы не собираетесь стареть, что Вы такая же удивительная и что я получаю от Вас такие же

замечательные письма, как и двадцать лет назад, в пору первого и счастливого знакомства с Вами.

Обнимаю Вас

Л.

11/VIII 74.

Приложений никаких нет. Я думал было сделать таковыми статьи о Данте и Кампанелле⁹, Вам хорошо известные, но потом раздумал, а соответствующий абзац во введении закрыл и заколол скрепками (зачеркивать не захотел на случай, если дирекция потребует больший объем и надо будет приложения давать). Саше¹⁰ я написал. Лишнего экземпляра для него у меня нет. Хорошо, что будет, кроме отзыва, и оригинал<ный> протокол обсуждения!¹¹

Примечания

1. Л.М. познакомился с А.Д. Люблинской в 1953 году (сначала по переписке, в 1954-м — вживую). Об интенсивности эпистолярной научной дискуссии с Люблинской Л.М. позднее вспоминал: «Сам стиль взаимоотношений и последующей переписки, отмеченной обязательностью и поразительно щедрой обстоятельностью А.Д., — постоянно перегруженная сложной и важной работой, она направляла мне послания подчас на десятках и более страниц! — был для меня прекрасным уроком» [Баткин 1999: 224].

2. См. предыдущее письмо — комментарии и замечания А.Д. Люблинской к тексту рукописи книги Л.М. «Сущность итальянского Возрождения» (о ней см. также примеч. 1 к письму 2 и примеч. 3 к письму 11). Далее эту рукопись Л.М. в письме называет «малой книгой», в отличие от «большой книги» — монографии «Итальянские гуманисты: Стиль жизни и стиль мышления» [Баткин 1978а], вышедшей по-русски в сокращенном виде. Целиком «большая книга» была опубликована спустя еще год на немецком языке, сначала в ГДР [Batkin 1979], а в 1981-м — в Швейцарии и ФРГ; позднее появились венгерский и итальянский переводы.

3. Статья «О социальных предпосылках итальянского Возрождения» [Баткин 1975].

4. Чистозвонов Александр Николаевич (1914–1998) — советский историк, специалист по истории Нидерландов раннего Нового времени, сторонник догматического марксистско-ленинского подхода к теории исторического процесса. Во время Великой Отечественной войны служил в органах военной контрразведки Народного комиссариата обороны СССР; по словам А.Я. Гуревича, «он носил на себе неизгладимую печать той специальности, которую приобрел на войне, — он был работником СМЕРШа, и это очень чувствовалось и в послевоенный период, и в дальнейшем» [Гуревич 2004: 122].

5. «Малая» книга и «большая» книга — см. примеч. 2.

6. Л.М. пыгается убедить А.Д. Люблинскую, что к моменту представления на обсуждение рукописи «Сущность итальянского Возрождения» он уже продвинулся далеко вперед в разработке идеи системной целостности итальянского Возрождения, и прежняя концепция «растворилась отчасти» в новой монографии — будущей книге «Итальянские гуманисты» [Баткин 1978а]. Фрагменты первого варианта новой работы Люблинская читала ранее.

7. Брагина Лидия Михайловна (1930–2021) — советский и российский ученый, специалист по итальянскому Возрождению. Ее научные интересы сильно пересекались с интересами Л.М., в частности, в них входило изучение развития гуманистической мысли, этических учений итальянских гуманистов. При этом между Брагиной и Л.М. существовали напряженные отношения. Вот как их описывал сам Л.М.: «Я бывал в гостях у итальянистки Лидии Михайловны Брагиной <...>. Должен признать, что относился к ученым трудам Л.М. — которая уже тогда запросто ездила в недостижимую Италию, была лично знакома с Э. Гареном и другими выдающимися ренессансистами, сама являлась весьма знающей специалисткой, — к ее собственным работам относился как эрудированным, но совер-

шенно бесталанным и скучным. <...> Однажды я читал доклад “О социальных предпосылках итальянского Возрождения” в своей группе ИВИ. Пришедшая послушать Л. М. внезапно обрушилась на меня с набором стандартных советских идеологических обвинений. Я слышал нечто подобное от медиевиста-чекиста Чистозвонова и прочих, но от нее такого не ожидал. <...> Отношения с Л. М. (следовательно, и с ее симпатичным супругом) неизбежно оказались прерванными» [Баткин 2013: 73–74]. Эудженио Гарэн (Eugenio Garin, 1909–2004) — итальянский историк философии, специалист по новоевропейской философии от Ренессанса до Просвещения; ИВИ — Институт всеобщей истории АН СССР. 8. Речь идет о книге «Данте и его время» [Баткин 1965].

9. Имеются в виду статьи «Парадокс Кампанеллы» и «Спор о Данте и социология культуры» [Баткин 1971а; 1971б]. Л. М. трактовал позицию Кампанеллы как внутренне противоречивую и даже парадоксальную: «Мысль о том, что исследование не обязано оглядываться на библейские тексты, он доказывал — воистину “сын своего времени”! — ссылками на соответственные тексты. Это — *вольномыслие внутри системы*, плохо отвечавшее искреннему желанию Кампанеллы быть ортодоксальным католиком, но продиктованное этим желанием. <...> Логика доктрины требовала отринуть многое, включая эпикуреизм, “макьявеллизм”, пантеизм, протестантизм, аверроизм, коперниканство и идею бесконечности Вселенной. Лишь борьба против всех этих передовых концепций эпохи давала теоретическую почву для бунтарских устремлений Кампанеллы, и без его ретроградности была бы невозможна удивительная революционная утопия. Таков парадокс Кампанеллы» [Баткин 1995а: 389–390].

10. А. Х. Горфункелю (см. письма 6–8).

11. Речь идет об обсуждении рукописи книги «Сущность итальянского Возрождения» в Ленинградском отделении Института истории АН СССР. Голоса участников разделились. В поддержку Л. М. выступили А. Д. Люблинская, Е. В. Бернадская (см. письмо 14), А. Х. Горфункель, В. И. Мажуга (историк-медиевист и филолог-классик, специалист в области античной и средневековой латинской палеографии, кодикологии, римского и средневекового права). Горфункель пишет, что ему «запомнилось выступление В. И. Мажуги, тогда аспиранта: именно он тогда впервые заговорил о “новом Буркхардте”. <...> Любопытно, что противников новой концепции Возрождения возмущали не только идеи автора, но и непозволительно вольный стиль изложения» [Горфункель 2013: 138]. О Я. Буркхардте см. примеч. 17 к письму 9.

Горфункель Александр Хаимович (1928–2020) — выдающийся советский и американский историк, специалист по истории и философии итальянского Возрождения, а также по русской истории и культуре XVII века. Книговед и библиограф, в 1962–1984 годах заведующий Отделом редких книг и рукописей Научной библиотеки Ленинградского университета (ЛГУ), с 1988-го — заведующий сектором редких книг и книговедения Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ). С 1993 года жил в США.

6. А. Х. Горфункель — Л. М. Баткину (машинопись)

13 мая 1980 года

Ленинград, 13.05.80.

Милый Леня,

спасибо за книгу¹: сам я ее бы никак не достал. Только что получил, еще не читал, твою статью о «варьета»² <—> прочту в первую очередь.

Книжку о Кардано³ на-днях вышлю тебе, у меня оказалось две. А перевод «Исповеди» Августина напечатан в 19 томе «Богословских трудов»⁴ (был он

подготовлен в Питере, по слухам, М.Е. Сергеевко⁵ для «Литературных памятников», да там не получилось, вот и попал к иерархам, а напечатан анонимно, с подробным комментарием).

Что же до статьи Д.С. Лихачева⁶, то похвалы ему меня нимало не смущают: ежели М. Алексеев⁷ счел нужным сочувственно процитировать слова Д.С. против национализма, значит ему указание такое вышло, а значит не Д.С. тут унижен непрошенными похвалами, а хвалитель хоть на минуту да попытался высидеть до него — конечно, никак не возвысился, но, право, это не худший его (хвалителя) поступок.

Мне пришлось спорить с людьми вполне добропорядочными, но считавшими, что раз подлинность «Слова о полку Игореве» охраняема людьми типа Аполлона Кузьмина⁸ или Ю. Селезнева⁹, значит, чуть ли не долг приличного человека в подлинности этой — сомневаться, а Д.С. за свою защиту «Слова» от нападок невежественных и недобросовестных попадал в сообщники ретроградов. Логике этой — не понимаю и не принимаю, ни в данном конкретном случае (аргументацию сторон знаю<, > и доводы покойного А.А. Зимина¹⁰, равно и веселые наскоки плохого поэта Олджаса Сулейменова¹¹ меня не убедили), ни вообще. Мое отношение к «Эстетике Возрождения»¹² ты знаешь¹³, но когда здешние юные хунвейбины на кафедре древней истории напали на него и учинили погром, я стал его защищать, пусть не как филолога-классика, так как философа. (Статью мою в «ФН»¹⁴ все же вроде бы будут печатать без изменений — кроме мною предложенных, и о которых я тебе писал).

Книга моя¹⁵ должна выйти в конце мая — начале июня (пошли чистые листы), впрочем, тебе она вряд ли будет любопытна, это популярное учебное пособие, переложение вещей известных и очевидных, но делал я ее с удовольствием, особенно новые для меня главы.

Я ведь тут стал почти что «человеком Сектора» (древнерусской литературы в Пушкинском Доме) — не только из-за статей о Белобоцком¹⁶, книговедческих сочинений, десяти северных экспедиций к староверам; я люблю их, это сейчас самое лучшее и святое, что есть в Ленинграде, единственный бесспорный научный центр — и с твердыми нравственными понятиями. На-днях были там 4-е Малышевские чтения, поминали Владимира Ивановича¹⁷, — человека, в моей жизни значившего не меньше Матвея Александровича¹⁸.

Надеюсь, что ты уже вполне здоров

Всего тебе доброго

Пиши

Твой С.

Примечания

1. Возможно, речь идет о книге М.К. Трофимовой «Историко-философские вопросы гностицизма» [Трофимова 1979].
2. Имеется в виду статья Л.М. «Зрелище мира у Джанотто Манетти» [Баткин 1979]. О категории «варьета» см. подробнее письмо 8 и примеч. 3 к нему.
3. Кардано Джероламо (Gerolamo Cardano, 1501–1576) — итальянский врач и выдающийся математик и инженер, внес значительный вклад в развитие алгебры и теории вероятностей; создатель шифровой решетки Кардано; одним из первых описал принцип действия карданного вала. «Книжка о Кардано» — скорее всего, [Гутер, Полунов 1980].
4. [Августин 1978].

5. Сергеев Мария Ефимовна (1891–1987) — советский филолог и переводчик, специалист по истории Древнего Рима. «Исповедь» Аврелия Августина переводила в 1941–1945 годах, в том числе во время блокады Ленинграда.

6. Речь идет о статье Д.С. Лихачева «Заметки о русском» [Лихачев 1980], где он рассуждает в апологетическом тоне о национальном характере, одновременно противопоставляя патриотизм национализму и шовинизму («О с о з н а н н а я любовь к своему народу не соединима с ненавистью к другим. Любя свой народ, свою семью, скорее будешь любить другие народы и другие семьи и людей. <...> Поэтому ненависть к другим народам (шовинизм) рано или поздно переходит и на часть своего народа — хотя бы на тех, кто не признает национализма. Если доминирует в человеке общая настроенность к восприятию чужих культур, то она неизбежно приводит его к ясному осознанию ценности своей собственной. Поэтому в высших, осознанных своих проявлениях национальность всегда миролюбива, а к т и в н о миролюбива, а не просто безразлична к другим национальностям. Национализм — это проявление слабости нации, а не ее силы. Заражаются национализмом по большей части слабые народы, пытающиеся сохранить себя с помощью националистических чувств и идеологии. Но великий народ, народ со своей большой культурой, со своими национальными традициями, о б я з а н быть добрым, особенно если с ним соединена судьба малого народа. Великий народ д о л ж е н помогать малому сохранить себя, свой язык, свою культуру» [Лихачев 1980: 36]). Эта позиция, безусловно, искренне отражает личные историософские взгляды Д.С. Лихачева. Однако схоже звучащую риторику интернационализма и «активного миролюбия» использовали и официальные советские идеологи, обосновывая и оправдывая ею экспансионистскую политику СССР — от финансовой и военной поддержки социалистических режимов в разных регионах мира до вторжения советских войск в Афганистан, произошедшего за несколько месяцев до публикации «Заметок о русском». В таком контексте статья Лихачева многими была прочитана неоднозначно. Л.М. воспринял «Заметки о русском» крайне отрицательно, А.Х. Горфункель — скорее сочувственно. Л.М. подробно развернул свою позицию в эссе, опубликованном позднее в составе статьи «Застойные споры» [Баткин 1994: 245–264]; в этом письме Горфункель отвечает на эссе Л.М.

7. Алексеев Михаил Павлович (1896–1981) — советский литературовед, академик, занимался вопросами взаимосвязей русской и зарубежных литератур. Коллега Д.С. Лихачева по Институту русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР.

8. Кузьмин Аполлон Григорьевич (1928–2004) — советский и российский историк и публицист, автор работ по истории Древней Руси. Известен как активный сторонник крайне спорной южнобалтийской гипотезы происхождения варяжской Руси (одна из версий антинорманизма), согласно которой «варяги — это западные славяне»; ради обоснования своей точки зрения Кузьмин игнорировал или объявлял поддельными исторические документы, противоречащие его гипотезе, за что неоднократно критиковался в печати: «Таким образом, вывод о достоверности известия не вытекает здесь из исследования и характеристики источника, а, наоборот, вся история древнейшего летописания ставится в зависимость от того или иного решения вопроса — кем были варяги» [Лурье 1973: 89–90]. Кузьмин разделял идеологию русского национализма, что тоже приводило к скандалам (см. след. примеч.).

9. Селезнев Юрий Иванович (1939–1984) — публицист, литературный критик и литературовед, в 1976–1981 годах редактор серии «Жизнь замечательных людей», в 1981–1982 годах — заместитель главного редактора журнала «Наш современник», отличавшегося националистической направленностью. «Апрель 1982 г. — в статье критика А. Кузьмина в “Нашем современнике” впервые был употреблен термин “русофобия” (приравненный в статье к термину “антисоветизм”) по отношению к современнику и соотечественнику — литературному критику В. Осоецкому. За это журнал подвергся санкциям со стороны ЦК КПСС и СП СССР — были смещены со своих постов заместители главного редактора Ю. Селезнев и В.А. Устинов» [Митрохин 2003: 542–543].

10. Зимин Александр Александрович (1920–1980) — советский историк, исследователь русского Средневековья, специалист по источниковедению. Скептически относился к подлинности «Слова о полку Игореве», считал его высокоталантливой подделкой конца XVIII века. Свою версию, основанную на ряде текстологических и источниковедческих разысканий, Зимин изложил в ротапринтной машинописи «Слово о полку Игореве»:

(Источники. Время создания. Автор)», которую представил для дискуссии, состоявшейся в Отделении истории АН СССР 4–6 мая 1964 г. Большинство участников дискуссии, включая Д. С. Лихачева, не согласились с точкой зрения Зимина, не сочтя его доводы убедительными. При этом его позиция противоречила не только выводам других специалистов по истории и письменности Древней Руси, но и установкам официальных советских идеологов, поэтому результаты дискуссии в печати были представлены ангажировано, а самому Зимину — запрещена публикация рукописи. В полном виде работа была опубликована лишь в 2006 году, спустя много лет после смерти автора [Зимин 2006].

11. Сулейменов Олжас Омарович (род. 1936) — поэт, литературовед, публицист и общественный деятель. В книге «Аз и Я» [Сулейменов 1975], не подвергая сомнению подлинность «Слова...» в целом, он предположил, что изначально это был двуязычный русско-тюркский текст, написанный с симпатией к половцам, но в последующих веках сильно искаженный и идеологически трансформированный переписчиками.

12. [Лосев 1978].

13. А. Х. Горфункель считал идеи А. Ф. Лосева, изложенные в книге «Эстетика Возрождения», спорными и тенденциозными — свою критику он подробно представил в полемическом докладе «К спорам о Возрождении», спустя несколько лет опубликованном в формате рецензии [Горфункель 1983].

14. Журнал «Философские науки». О какой статье А. Х. Горфункеля в этом журнале идет речь, установить не удалось.

15. [Горфункель 1980].

16. Ян Белобоцкий (после принятия православия — Андрей Христофорович Белобоцкий, середина XVII века — после 1712) — польско-белорусско-русский поэт XVII века, философ и переводчик, кальвинистский и затем православный проповедник и духовный писатель. А. Х. Горфункель много лет изучал его жизнь и творчество.

17. Малышев Владимир Иванович (1910–1976) — советский филолог и археограф, специалист по древнерусской литературе.

18. Гуковский Матвей Александрович (1898–1971) — выдающийся советский историк и искусствовед, специалист по итальянскому Возрождению. В 1950–1954 годах подвергался репрессиям. После реабилитации был заведующим отделом западноевропейского искусства в Эрмитаже, затем возглавил научную библиотеку Эрмитажа. До войны (1934–1949) и после реабилитации (1960–1969) был заведующим кафедры средних веков Ленинградского университета (ЛГУ). М. А. Гуковский был научным руководителем А. Х. Горфункеля, когда тот учился на историческом факультете ЛГУ. С Л. М. он тоже был хорошо знаком — в 1963 году он вручил Л. М. свою фундаментальную двухтомную монографию «Итальянское Возрождение» [Гуковский 1947–1961] с надписью: «Дорогому Леониду Михайловичу с вызовом на соревнование по Возрождению».

7. А. Х. Горфункель — Л. М. Баткину (машинопись) 10 февраля 1985 года

Ленинград, 10 февраля 85 г.

Милый Леня,

сегодня 10-е февраля, сколько себя помню, почему-то всегда в этот день в Питере ясно и мороз; обычно я в этот день — на поминовении Пушкина, в квартире на Мойке, есть такой очень старый и прижившийся питерский обряд, из которого никакая официальность не смогла вытравить живое¹; сегодня пошла Роза², а я засел дома, вот и вспомнил об эпистолярных долгах.

Дела мои идут своим чередом, сделал заметку для доклада на Депо манускриптов³ (это ежегодное заседание в нашем отделе, в годовщину его создания, передачи собрания рукописей Дубровского⁴) о наших (в ГПБ) экземплярах

редких изданий «Зодиака жизни»⁵, вообще мне понравилось это занятие — смотреть на Возрождение через старые книги, и вместе с тем на сами эти книги через столетия их читательской судьбы. С тех пор, как я пересмотрел десятки экземпляров «Зодиака» с владельческими записями, подчеркиваниями, вымарываниями, сочувственными, негодующими, предостерегающими — я лучше понимаю Мандзоли.

Роза работает, пишет и ткёт⁶, с пенсией у нее дело пока сорвалось — исполком отказался оплатить принятую дворцом «Малютка»⁷ работу, придется ждать другого солидного заработка. Внук растет и умнеет, Маша⁸ при нем, ездит к Розе в мастерскую, пытается научиться ремеслу.

У друзей умирают — матери, жены, отцы, я вот уже много лет, кажется, не вылезая из крематория, благо он тут неподалеку, из всех улиц нашего района, названных к 200-летию Петербурга именами птенцов гнезда Петрова (наша — в честь канцлера Бестужева-Рюмина)<,> к этому славному заведению ведет улица, поименованная в честь Петра Шафирова.

А насчет Жан-Жака мы расходимся в чем-то очень существенном⁹. Может быть, дело в том, что для меня это не история культуры, а книга, мною прочитанная для себя<,> — и как всякую для себя книгу я ее и сужу. Ты прав, что Руссо откровеннее Толстого и Августина, но не забудь, что эти двое писали для обнародования при жизни, т.е. исповедовались публично, он же писал — и не раз это пояснял в тексте «Исповеди» — для публикации посмертной.

Но и не в этом главная разница. Он откровенен — да; но в этой откровенности бездна гордыни. Особенно это видно в рассказе о том, как он отправил в воспитательные заведения одного за другим пятерых своих детей. Было от чего сбеситься его бабе; если правда, что она его в конце концов пристукнула, ее можно понять, я видывал кошек, у которых отбирали котят. А его оправдания — в духе прославления интернатов в недавнюю эпоху славного десятилетия¹⁰ — но там хоть речь шла не о своих.

И то сказать, грехи, в которых он откровенно признался — невелики: ну, впал в детский грех в юные годы, ну, свалил на горничную украденный перстень... Во всем этом есть откровенность, искренности нет.

Да не в том беда: признавая за собой всякого рода дурные свойства и преступления, он не только не говорит — не видит главного своего греха, а он вопит, «вопиет», как писали в старину, со всех страниц; это недоверчивое, злобное, завистливое, подозрительное отношение к людям, стремление всюду увидеть подлость, заговор, злой умысел, специально и притом самым гнусным, интриганским способом против него направленный. Он ведь от этого и погиб, когда бежал из Англии от любящих и заботливых друзей. Я готов согласиться, что это не вина, а беда, скорее всего — болезнь, но этот болезненный склад души формировался годами (под воздействием враждебных, неблагоприятных обстоятельств? — согласен) — я ему не судья, но я судья книге, коль скоро читаю ее и учусь у автора — думать, жить, относиться к людям. И этот его урок — скорее отрицательного свойства. Что по сравнению с этим постоянным недоброжелательством, с этой навязчивой подозрительностью — украденный перстень и даже дети, отданные в приют. И в результате исповедь оказывается исповедью — без покаяния, даже без простейшего раскаяния, преисполненная гордыней: да, я таков, судите, как хотите.

Ты правильно говоришь о чувстве собственного достоинства, это внушает уважение, особенно с учетом «исторических обстоятельств». Но за этой гор-

достью плебея, за его стремлением к независимости слишком часто проглядывает приниженность и мстительность. Это из нее и выросла гильотина. Разумеется, не мыслитель виноват в ней, но психологический феномен Робеспьера проглядывает уже здесь, равно как и будущий «подпольный» человек Достоевского.

Вот эту опасность перерождения плебейского бунта в хамство и холопство задолго до Достоевского, в одной из последних своих рецензий (на повести Павлова¹¹) почувствовал (предчувствовал) Пушкин: «Талант г-на Павлова выше его произведений. В доказательство привожу одно место, где чувство истины увлекло автора даже противу его воли. — В “Имянинах”, несмотря на то, что выслужившийся офицер видимо герой и любимец его воображения, автор дал ему черты, обнаруживающие холопа: <“Верьте, что не смеет сесть, не знать, куда и как сесть — это самое мучительное чувство!.. Зато теперь я вымещаю тогдашние страдания на первом, кто попадется. Понимаете ли вы удовольствие отвечать грубо на вежливое слово: едва кивнуть головой, когда учтиво снимают перед вами шляпу и развалиться на креслах перед чопорным баричем, перед чинным богачом”>»¹².

Пушкиным бы (сегодня!) и кончить, да еще забыл сказать, что я увидел в нем, от его родной Женева, неистребимую кальвинистскую гордыню, кальвинистскую суровую мораль, обращенную, правда, больше вовне, на других. При все[м] том знаю (и признаю) прогрессивность его политических, философских, педагогических воззрений. Но это о другом, я — об исповеди.

О прочем в другой раз. А пока что всего лучшего тебе и твоим, пиши.

Твой С.

Примечания

1. 10 февраля — день смерти А.С. Пушкина по новому стилю. В мемориальном музее-квартире Пушкина (набережная реки Мойки, 12) в эту дату ежегодно, начиная с 1925 года, проводится День памяти А.С. Пушкина.

2. Жена А.Х. Горфункеля — Роза Михайловна Коваль (род. 1929), искусствовед, художник, педагог, автор шести книг, изданных в Бостоне, в том числе воспоминаний, собраний рассказов, эссе и поэтического сборника.

3. Депо манускриптов — так изначально (в XIX веке) назывался Отдел рукописей Императорской публичной библиотеки (в советское время — Государственная публичная библиотека имени М.Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ), с 1992 года — Российская национальная библиотека). Александр I учредил его рескриптом от 27 февраля (11 марта) 1805 года.

4. Дубровский Петр Петрович (1754–1816) — дипломат и библиофил, чья коллекция, выкупленная правительством в 1805 году, составила основу Депо манускриптов: «Не обладая ни значительными средствами, ни высоким должностным положением, сотрудник русского посольства в Париже сумел составить весьма ценное и обширное собрание, насчитывающее около 900 рукописных книг V–XVIII вв. (свыше 700 западноевропейских, 50 славянских, 20 греческих и более 130 восточных) и 15 тысяч документов XII–XVIII вв.» (Начало формирования фонда. Петр Петрович Дубровский (URL: nlr.ru/manuscripts/RA81/dubrovsky)).

5. «Зодиак жизни» — философская и сатирическая поэма в 12 книгах на латинском языке, написанная итальянским гуманистом Пьером-Анджело Мандзоли (около 1500–1543) и изданная сразу после его смерти под псевдонимом Марчелло Палиндженио (Палингений) Стеллато. В 1559 году была включена Ватиканом в Индекс запрещенных книг, несмотря на это уже в XVI веке переведена на английский, французский, немецкий и польский языки. А.Х. Горфункель много занимался изучением «Зодиака жизни», в том числе по-

святил философии Мандзоли отдельную главу в книге «Философия эпохи Возрождения» [Горфункель 1980: 186–200].

6. Имеется в виду ремесло художественного ткачества, которым владеет Р. М. Коваль. Она является автором многих работ в этой области.

7. Дворец торжественной регистрации рождения «Малютка» — отдел ленинградского/санкт-петербургского ЗАГСа, специализирующийся на регистрации новорожденных. Располагается в особняке Спиридонова (Фурштатская улица, д. 58).

8. Райкина Мария Александровна (род. 1956) — дочь А. Х. Горфункеля и Р. М. Коваль. С 1988 года живет с семьей в США.

9. Позднее в книге «Личность и страсти Жан-Жака Руссо» [Баткин 2012] Л. М. анализирует самосознание философа и выявляет у него черты, присущие «новоевропейской личности». Причем именно Руссо Л. М. рассматривает как поворотную фигуру в этом процессе: «Моя цель — понять эпохально-переломное значение Руссо, прежде всего его “Исповеди”, для становления принципиально нового, т. е. *нетрадиционалистского*, индивида» [Баткин 2012: 8].

10. Скорее всего, речь идет об интернатах в эпоху оттепели, которую называли «славным десятилетием». Тогда по всей стране организовывали школы-интернаты и широко прославляли их строительство. Эти интернаты, в свою очередь, по своей концепции отчасти ориентировались на школы-коммуны, чье создание активно пропагандировалось в СССР в 1920-е годы. В 1930-х были закрыты или реорганизованы в школы других типов.

11. Павлов Николай Филиппович (1803–1864) — русский писатель, поэт, издатель, переводчик.

12. А. Х. Горфункель цитирует рецензию А. С. Пушкина 1835 или 1836 года, известную как «<Три повести Н. Павлова>» (заголовок дан публикаторами) [Пушкин 1936].

8. Л. М. Баткин — А. Х. Горфункелю (электронный текст) 5 февраля 1997 года

Получил 24/V 97.
Писал [нрзб.] 23/V —
дописал 28/V 97¹

Мой милый Саша, я очень ждал твой отклик на «Петрарку»² — и вот дождался, и порадовался (не просто похвалам, а их смыслу, направленности, степени понимания такого Читателя, как ты). Завершая все то, что я пытался годами сделать для осмысления «универсалии» Возрождения на современном уровне, «Петрарка» с фокусировкой всего типа культуры в идее Я-автора примыкает ко всем прежним работам³. Там были поочередно иные фокусировки («диалогичность», «грация», «варьета» <)>, парадокс «универсального» человека как безграничной ВОЗМОЖНОСТИ такового, Леонардо (а с ним и всякий ренессансный гений) в качестве не иллюстрации категориальной «варьета», не порождения общего понятия и положения вещей, а как источник оной варьета, как сам-себе-варьета, короче, как автор ОСОБОЙ варьета. И вот Петрарка... В итоге, понятие Возрождения предстает не классически-закрепленным в данной точке (как в классической механике), а одновременно и «волновым»... это понятийное и феноменологическое ПОЛЕ, с разными фокусами, с логикой перехода от одного фокуса к другому. (Нетрудно уже увидеть, как диалогичность может быть логически и описательно транскрибирована в варьета, варьета в идею «формализма автора», и пр.) Возможно, я и напишу статейку на сей счет⁴ — вроде культурно-логического автореферата и эпилога. Или напишет

кто-либо другой, кому концепция в целом покажется стоящей того. Это уже неважно. *Fecit quod potui, etc.*⁵

Как всегда спасибо за указания ляпов и проколов. Радуюсь тому, что их меньше, чем должно бы быть (при моей скверной исходной, с позволения сказать, «университетской» харьковской подготовке). Не согласен только насчет «бифуркации»⁶ — поскольку это не «дурное слово», а очень важный термин в физической теории нелинейного развития (в синергетике) и означает не словарное «раздвоение, расхождение», а точку, в которой начинается прорыв в некое новое и непредусмотренное состояние, притом мы никогда не знаем, не такова ли именно уже нынешняя точка, — и тут физика обретает странное сходство с Историей, гуманитарное измерение. Все учту при издании в будущем итоговой книжки «Человек наедине с собой»⁷, в которую войдут Введение и Макьявелли из «Поисков индивидуальности», Августин, Абельяр, Элоиза⁸, Петрарка (очевидно, с добавлением работы о любовной лирике), статья о письмах Макьявелли и кое-что еще.

В октябре за счет РГГУ я провел вместе с тремя сотрудниками одного две недели в Римини, откуда ездил в Равенну, Феррару, Ассизи, Сан Марино, Болонью, Флоренцию и... в одиночестве добрался до Арквэ⁹. Последнее впечатление — особое и огромное.

Шлю книжку о Бродском¹⁰. Твоя блестящая отповедь Жолковскому¹¹ — «пустое сердце бьется ровно»¹², да? — как увидишь, переключается с моей отповедью ему же по поводу его статьи¹³ о «Сонетах к Марии Стюарт».

Восхищаюсь неутолимимым размахом твоей научной деятельности в чужой стране. Я крепко и с любовью тебя обнимаю. И шлю сердечный привет Розе¹⁴, пожелания благ

Примечания

1. Надписи А.Х. Горфункеля от руки в углу листа с распечатанным письмом Л.М. Судя по всему, Горфункель пытается разобраться в путанице с датами: 2 сентября 1996 года он написал Л.М. письмо, где комментировал его книгу «Петрарка на острие собственного пера» [Баткин 1995б], и послал его с оказией в Москву. Л.М. то письмо не получил, тогда в декабре 1996-го Горфункель сделал копию и отправил ее с еще одной подвернувшейся оказией в Санкт-Петербург. Неизвестно, когда Л.М. получил копию письма от 2 сентября — декабря 1996 года; отвечал он уже 5 февраля 1997-го. Хотя текст набран электронным набором, но был послан, скорее всего, не электронной почтой, а обычной. Видимо, Горфункель получил этот ответ Л.М. только спустя три с половиной месяца, 24 мая. Две другие даты понять невозможно.

2. Речь идет о книге Л.М. «Петрарка на острие собственного пера» [Баткин 1995б].

3. Имеются в виду монографии Л.М. «Итальянские гуманисты: Стиль жизни и стиль мышления» [Баткин 1978а], «Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности» [Баткин 1989], «Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления» [Баткин 1990] и ««Не мечтайте о себе»: О культурно-историческом смысле «Я» в «Исповеди» бл. Августина» [Баткин 1993], а также ряд статей 1980-х — первой половины 1990-х годов. Категорию «варьета» (*varietà* — разнообразие (*um.*); впрочем, «привычным для нас “разнообразием” смысл ренессансной “варьета” еще далеко не улавливается» [Баткин 1990: 14]) Л.М. подробнее всего анализировал в книге о Леонардо. См. также примеч. 2 к письму 6.

4. Л.М. не написал отдельной статьи, где бы он рассматривал Возрождение конкретно в категориях феноменологического поля и переходов от одного фокуса к другому (хотя все его исследования по Возрождению на протяжении многих лет, по сути, именно так и выстро-

ены). О логико-культурном смысловом поле он упоминает в воспоминаниях «Историк о себе. Внутренняя логика самодвижения» во втором издании книги «Пристрастия»: «Из любой фокусировки легко логически и феноменологически переключиться на другую. <...> Тип культуры есть такое поле метаморфоз, преобразований одного системообразующего понятия в другое. Итак, *методом и результатом работы явилось обоснование универсалии Возрождения как многофокусной смысловой целостности*» [Баткин 2002: 86].

5. «Я сделал, что мог, и так далее» (лат.).

6. В письме от 2 сентября — декабря 1996 года (см. примеч. 1) А.Х. Горфункель, комментируя книгу «Петрарка на острие собственного пера», указал на несколько неточностей и опечаток, а также добавил: «Зачем тебе дурное слово “бифуркация”? (раздвоение, расхождение?)».

7. Л.М. говорит о готовящемся большом сборнике избранных работ, вышедшем спустя три года под названием «Европейский человек наедине с собой» [Баткин 2000]. Л.М. перечисляет, что туда войдет, в том числе книги «Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности» (в итоге она будет включена почти целиком), «Петрарка на острие собственного пера», «“Не мечтайте о себе”» и несколько статей.

8. В сборник «Европейский человек наедине с собой» вошли две статьи об Абельяре и Элоизе: «Ради чего Абельяр написал автобиографию» [Баткин 2000: 137–182] и «Письма Элоизы к Абельяру. Личное чувство и матрицы культурной среды» [Баткин 2000: 183–232].

9. Итальянская коммуна Арква (Аркуа-Петрарка) — место, где находятся дом и могила Петрарки. О поездке Л.М. в Италию осенью 1996 года см. письмо 17.

10. Л.М. имеет в виду свою только что вышедшую книгу «Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского» [Баткин 1997], где он в том числе полемизирует с А.К. Жолковским по поводу «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» И.А. Бродского (1974).

11. Речь идет о статье [Горфункель 1997].

12. Цитата из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Смерть поэта» (1837).

13. Л.М. полемизирует с работой А.К. Жолковского «“Я Вас любил...” Бродского» из сборника статей «Блуждающие сны» [Жолковский 1994: 205–224].

14. Р.М. Коваль (см. примеч. 2 к письму 7).

Каждан Александр Петрович (1922–1997) — советский и американский византист и арменист, один из крупнейших мировых специалистов по истории Византии. Главный редактор фундаментального «Оксфордского словаря Византии» («*Oxford Dictionary of Byzantium*»). С 1978 года в эмиграции, жил и работал в Центре изучения Византии в Дамбартон-Оукс (см. примеч. 1 к письму 9).

**9. А.П. Каждан — Л.М. Баткину (на бланке Дамбартон-Оукс¹)
16 августа 1980 года**

Dumbarton Oaks. Washington, D.C. 20007

<...>

16.VIII.80

Леня, дорогой мой,

нет, конечно, я не обижен на тебя — прежде всего потому, что я настолько уважаю тебя как ученого и люблю как человека, что обидеться на тебя мне невозможно. А во-вторых... ты совершенно неправ и просто по горячности болезненно воспринял мою статью². Начнем с Арика³.

Арик не является объектом обзора, к^{<ото>}рый посвящен livres récents⁴. Слово récent означает совсем новые, свеженькие — и в самом деле все 77–78 гг. Только Арика книга — 72 г.⁵ Все рецензируемые книги указаны библиографически: издательство, количество страниц etc. Арика книга — нет. Арик упомянут здесь как le tournant⁶ от Косминского и т.д.⁷ к новому направлению. Ты мог бы с тем же успехом упрекнуть меня, что я недооцениваю Косминского. Мой ход простой: был период, когда можно было изучать одну экономику — теперь это невозможно. Советская медиевистика обязана этим Арику. Он «выстрадал» этот переход от аграрной истории к широкому аспекту культуры (как и я сам, между прочим — но о своей «Византийской культуре»⁸ я не пишу, чем, видимо, еще более унижаю автора этой книги). Книгу Арика ценю высоко, но все-таки создание «системы» принадлежит Блоку⁹, а не ему. Об этом спорить нечего.

Сережину¹⁰ книгу¹¹ оценить очень непросто. Восторженное отношение к ней мне смешно. Настаиваю, что Византии в ней совершенно нет — есть три случайно взятых автора. Специфики византийской нет. То, что он пишет в заключении — тривиально, а идея, что Византия состоит из сильной монархии и христианства — банальна. Но в специфических условиях интерес к идейным корням Византии, конечно, был оправдан, и оппозиция Библии и греко-римского мира звучала забавно. Я бы сказал больше: все (почти все) тезисы Сережи удивительны. Они строятся на явных передержках в аргументации — и тем не менее оказываются верными по большому счету. Два примера: анализ примеров у Романа Сладкопевца¹². 2 или 3 рефрена только отвечают Сережиному тезису о противоположности формы и содержания. В остальных ничего подобного нет! А конечно мысль, что Роман поэт, а не версифицирующий проповедник, верна. Заключение, что Нонн Панополитанский¹³ поэт книги<,> а не слова<,> строится на 1–2 примерах. Взятый в целом текст говорит прямо противоположное: Нонн «поет» о своих героях, а не «пишет» о них. Но мысль, что в Византии культура была книжная — верна (хотя и не так нова).

Значение книги Сережи чисто русское (недаром, Beck¹⁴ отверг его статью для Byz<antinische> Z<eitschri>ft¹⁵, сказав, что на Западе это все известно) — и для России очень велико. Если и я, и Арик, и другие старались заменить плохую схему хорошей, то Сережа провозгласил: — На фиг мне схемы вообще. Сила его книги в этом идейном нигилизме, к^{<отор>}ый сбалансирован образностью. Об этом я, правда, не написал — это слишком сложно, и очень много надо объяснять. А я, к тому же, писал рецензию, не думая, что они пихнут в статьи, и очень жался с местом.

И последнее: если я пишу, что Б.¹⁶ исходит из человека, а Сережа из абстракции — в этом нет ничего позорящего. Я бы сам исходил из абстракции. Мне было интересно подчеркнуть различия, и все. Но что Б. показал новое в Ренессансе (не в живописи, а в идеологии!)¹⁷, а Сережа нового в ранневизантийской поэтике не показал, — это мое убеждение, и ты при всей своей скромности меня не разубедил.

Думаю, что я тебя не убедил тоже. Это нормально. Что же касается моей исключительной позиции в данном вопросе, это неверно. И сидя «там», я пропагандировал советское византиноведение, и каждый из вас может это делать. Только вы предпочитаете пропагандировать свои идеи, а не разбирать чужие. Annales¹⁸ с таким же успехом могли напечатать и тебя, и Арика.

Два слова о сборнике статей¹⁹. В этом году его похоронили. Слова Patlagean²⁰ — «свет умерших звезд»²¹. Если мне удастся, я буду пытаться получить деньги на перевод на следующий год. Все это отсюда гораздо труднее, чем «оттуда».

Обнимаю тебя! Самые лучшие пожелания!

Скажи Арику, что я получил его письмо сразу же после того, как отправил ему свое. Так что сейчас молчу — очень много дел после отпуска.

Твой С.

Примечания

1. Дамбартон-Оукс — Центр изучения Византии, крупная международная организация по византистике, расположенная в усадьбе Дамбартон-Оукс в Джорджтауне (пригород Вашингтона, округ Колумбия). Полное официальное название — Исследовательская библиотека и собрание Дамбартон-Оукс (*Dumbarton Oaks Research Library and Collection*). Управляется Гарвардским университетом. А.П. Каждан после эмиграции в США работал в ней и арендовал жилье в принадлежащем ей доме.

2. Речь идет о рецензии-обзоре [Kazhdan 1980].

3. А.Я. Гуревич.

4. Недавно вышедшие книги (*фр.*).

5. Книга А.Я. Гуревича «Категории средневековой культуры» [Гуревич 1972].

6. Поворот (*фр.*).

7. Косминский Евгений Алексеевич (1886–1959) — один из ведущих советских историков-медиевистов, академик, исследователь аграрной истории Англии, ответственный редактор ежегодников «Средние века» (1946–1959, вып. 2–15) и «Византийский временник» (1947–1956, 1957–1960, вып. 1–10, 12–17), научный руководитель кандидатской диссертации А.П. Каждана. Косминский и еще два крупных советских медиевиста — Николай Павлович Грацианский (1886–1945) и Александр Иосифович Неусыхин (1898–1969), тоже специалисты по крестьянской истории Средневековья, — упомянуты в начале рецензии Каждана как примеры принятого раньше в СССР материалистического подхода к истории. При всей научной ценности их работ духовная, религиозная жизнь средневекового человека оставалась на периферии их исследовательского внимания и сводилась к простым обобщениям в марксистском духе [Kazhdan 1980: 272]. «Категории средневековой культуры» А.Я. Гуревича Каждан интерпретирует как переломный момент — в фокус внимания советской медиевистики впервые попала самоценная культура. Она больше не сводилась к социально-экономическим объяснениям и идеологическим трактовкам (в духе хитрых жрецов, обманывающих крестьян и ремесленников с помощью религии), а была понята и объяснена в своих собственных терминах. При этом Гуревич, также начинавший как аграрный историк, предстает у Каждана переходной фигурой всей советской медиевистики [Kazhdan 1980: 272–273].

8. [Каждан 1968].

9. Имеется в виду Марк Блок (Marc Bloch, 1886–1944) — один из самых известных французских историков, специалист по западноевропейскому Средневековью, один из основателей журнала «Анналы. История. Социальные науки» и Школы «Анналов» — влиятельного направления во французской и международной исторической науке, переосмыслившего методологические принципы исторического исследования. На эти принципы открыто опирался и А.Я. Гуревич в «Категориях средневековой культуры» и в своей последующей научной деятельности; в 1973 году под его редакцией вышел русский перевод книги Блока «Апология истории» [Блок 1973].

10. Сережа — С.С. Аверинцев.

11. В рецензии А.П. Каждан делал обзор книги С.С. Аверинцева «Поэтика ранневизантийской литературы» [Аверинцев 1977].

12. Роман Сладкопевец — православный святой V–VI веков, гимнограф, известный как автор кондаков — литургических стихотворных текстов в честь крупных церковных праздников.
13. Нонн Панополитанский — древнегреческий поэт V века, выходец из египетского города Панополис, автор объемной эпической поэмы «Деяния Диониса» («Дионисиада», более 20.000 строк).
14. Бек Ханс-Георг (Hans-Georg Beck, 1910–1999) — один из крупнейших немецких византистов XX века, историк широкого профиля, автор исследований по византийскому искусству, народной литературе, религиозным взглядам и картине мира византийцев.
15. Немецкий журнал «Byzantinische Zeitschrift» — одно из ведущих мировых изданий по византистике. Х.-Г. Бек был его главным редактором в 1964–1977 годах.
16. Судя по контексту, подразумевается Бычков Виктор Васильевич (род. 1942) — советский и российский философ, исследователь античной, византийской и средневековой западноевропейской эстетики. В рецензии А.П. Каждана обзревается его книга «Византийская эстетика: Теоретические проблемы» [Бычков 1977], в том числе сопоставляются между собой подходы Бычкова и Аверинцева [Kazhdan 1980: 274]. При этом про подход Бычкова Каждан говорит, что тот объясняет византийскую эстетику психологически (возбуждение психики отдельного человека), — в отличие от Аверинцева, задействовавшего для своей интерпретации поэтику, теологию, политическую идеологию и работу с тонкостями эстетического языка.
17. Про живопись и идеологию Ренессанса в связи с В.В. Бычковым в рецензии А.П. Каждана ничего не говорится, да и сам Бычков не специализировался на этом периоде и этой проблематике. Скорее всего, здесь Каждан имеет в виду (хотя и шифруя под той же литерой «Б.») уже не его, а Якоба Буркхардта (1818–1897) — выдающегося швейцарского историка искусства и культуры, фактически заложившего основы культурологии как самостоятельной научной дисциплины. В своих трудах о Возрождении Буркхардт наряду с французским историком Жюлем Мишле популяризировал термин «Ренессанс», описал деятелей этой эпохи как «титанов Возрождения» и в целом представил Ренессанс как едва ли не кульминационный период истории всей европейской цивилизации. Одной из особенностей подхода Буркхардта было неоромантическое рассмотрение исторических эпох как тотальных произведений искусства, которые создаются гениальными современниками — творческими личностями (см., например, названия глав и подглав в его книге «Культура Возрождения в Италии» (1860): «Государство как произведение искусства», «Война как искусство», «Открытие человека», «Совершенный общественный человек» и др. [Буркхардт 1996]). Возможно, Буркхардта упоминал Л.М. в письме, на которое откликается Каждан, — поэтому обе фамилии оказались объединены в одном абзаце и зашифрованы одной буквой. Ср. также примеч. 11 к письму 5.
18. Журнал «Анналы» (см. примеч. 9).
19. Вероятно, речь о некоем проекте перевода на английский язык сборника статей советских историков-медиевистов для публикации в США.
20. Патлажан Эвелин (Évelyne Patlagean, 1932–2008) — французский историк-византист, специалистка по гендерной, социальной и экономической истории.
21. Метафора из поэмы В.В. Маяковского «Во весь голос».

10. А.П. Каждан — Л.М. Баткину
8 сентября 1982 года

Dumbarton Oaks
8.9.82

Дорогой Леня,

мой опыт подсказывает, что письма из России, как правило, доходят, доходят и твои, но не чаще, чем ты пишешь. Может быть, моя ошибка в том, что я — обычно — дожидаюсь письма, чтобы иметь хотя бы видимость диалога. Надо

писать не дожидаясь, но нет сил. Я думаю, что выражение *nulla dies sine epistula*¹ в применении ко мне — просто грандиозное преуменьшение.

Как раз недавно много говорили о тебе и о Мише² — случайно оказалась у нас в гостях одна дама из *Albany*, хорошо вас знающая³. Было грустно, и письмо твое не убавило этой грусти, особенно потому, что нет у меня совета, нет средства помощи. Хотя мне лично относительно хорошо, западный мир не лучшее место пожилых гуманитариев. И дело не только в языке (я, видимо, оказался глупым в языковом отношении: я не думал, что после 3½ лет я буду столь беспомощным, теперь мне ясно, что язык никогда не придет, как Тютчев к зырянам⁴. Конечно, я пишу по-английски и много — т.е. быстро, но что это за язык!) — как раз пару дней назад я получил письмо от одного близкого мне человека из Нюрнберга, коренного немца, профессора истории, умницы, <ото>рый никак не может найти постоянную работу. «А мне уже вот-вот 50», — кончает он, и это звучит как приговор. В общем можно получить работу на год, какие-нибудь случайные заработки, — но «постоянство» ускользает. Надо быть програм<м>истом, математиком, механиком или «коммерсантом», как говорила моя теща об одесситах.

Я рад, что ты много работаешь, и я всячески поддерживаю твою идею о смене сюжета⁵. Не хочу показаться всеведущим, но я тоже старался, закончив область, переходить в другую, дабы не топтаться на месте и не защищать свои — уже высказанные — мысли. Именно поэтому, мне кажется, я всегда был спокоен перед лицом критики моих концепций — они становились отчужденными. Как-то, когда я советовался с Лемерлем⁶ об одной очень рискованной гипотезе, он написал мне: — Публикуйте, но не защищайтесь, если вас будут критиковать. Это очень важно. То, что здраво, все равно выживет (разве только забудут, что ты это придумал, — ну и фиг с ним!).

Арик⁷ раскритиковал мою статью⁸ в *Speculum*⁹. Он и прав, и неправ. Прав — потому что он держит в уме<,> как он бы написал. Неправ — потому что людей надо судить не по неделанному, а по сделанному. Но т.к. я ему ответил, мне скучно возвращаться к этому спору.

На днях отпраздновали мое 60-летие. Было 23 или 24 человека, водки выпили невероятно много, шумели и подконец поперли купаться в бассейн. Я был вдребезину пьян и едва нашел путь обратно из воды, даже ободрал руку, цепляясь за край бассейна. Очень смешно, что почта доставила поздравительные письма с большой точностью за 2–3 дня до юбилея. Как объяснить?

В письмах из Отечества почти всякий раз упоминания о смертях кого-нибудь из моего поколения. Надо бы привыкнуть смириться, в общем это не из больших открытий — что люди смертны. Но здесь умирают Романы Якобсоны¹⁰, а там — те, кого я помню маленькими мальчиками. Случайность или статистика? Не знаю.

Что тебе сказать про нашу жизнь? Вся беда в том, что я не знаю, что ты знаешь и чего нет. Работается мне хорошо, Мусе¹¹ гораздо хуже, т.к. у нее нет постоянной службы и она перебивается уроками русского языка. Но самой работой она довольна, хотя уроки — непрочное занятие, и они то есть, то исчезают. То, что называется «квартирными условиями», — не по статусу великолепно, ДО¹² сдает мне в аренду за гроши половину трехэтажного дома в районе для миллионеров, с выходом прямо в сад, с плавательным бассейном. Одно страшно — что это когда-нибудь кончится. Большая радость — автомобиль. Мы оба получили права, и это здесь необходимость. Общественный транс-

порт — уродский (кроме Нью-Йорка), и без машины никуда не попадешь. Кроме того, страна дьявольски красива, и это удовольствие — уехать в какой-нибудь national park¹³ и гулять там, не встречая никого, вдоль речек, по холмам, поросшим деревьями, названий к<ото>рых я еще не выучил. Возможность ездить за границу ограничена практически лишь материальными условиями, — в моей ситуации это зависит от приглашений. На свои деньги в Европу съездить трудновато. Но пока приглашения еще идут: весной мы с Мусей были в Израиле, Шотландии и Кембридже, в октябре я собираюсь под Париж, в Брюссель и Амстердам. К сожалению, все это надо отрабатывать — лекциями, докладами, мучительным сном на заседаниях. Хорошо бы просто поехать, останавливаться в отелях, фланировать, — пока не получается. Среди разбитых иллюзий — высокое качество работы. Штаты отравлены бюрократией. Впрочем, кое-что еще уцелело — например, безошибочный набор¹⁴. Ума не приложу, как американцы дают первую корректуру с 1 опечаткой на 10 страниц в среднем. Печатание — не проблема: журналов много, только пиши. К сожалению, во многих надо ждать годами. Гонораров в научной периодике нет, в Speculum надо было самому платить за оттиски, кое-где получаешь хотя бы рецензионный экземпляр — и это все (и то не везде). Мое положение — привилегированное. ДО в системе Гарварда, и потому a priori любое издательство возьмется печатать книгу, даже сами просят. Одна уже вышла — у себя в ДО¹⁵; надеюсь, к концу 83 г. иметь другую — в Cambridge University Press¹⁶.

Вся моя информация ограничена и эгоцентрична. Но я знаю мало и вижу мало, да и письмо — ограниченный (листом) жанр. М<ожет> б<ыть>, и я мог бы рассказать больше, если бы написал 100 страниц, но не могу (физически).

Обнимаю тебя, Леня, и желаю всего хорошего.

Может быть, увидимся когда-нибудь, кто знает...

Твой С.

Примечания

1. «Ни дня без письма» (лат.).

2. Баткин Михаил Леонидович (род. 1966) — сын Л. М.

3. Речь идет о Софье Иосифовне Лубенской (1935–2015) — друге Л. М., лингвистке, профессоре университета в Олбани, авторе Русско-английского фразеологического словаря [Лубенская 1997].

4. Из стихотворения А. А. Фета «На книжке стихотворений Тютчева» (декабрь 1883): «У чукчей нет Анакреона, / К зырянам Тютчев не придет».

5. Л. М. считал, что свои основные идеи об итальянском Возрождении он уже высказал в опубликованных к тому времени работах. В эти годы у него стало появляться желание отойти от итальянского Возрождения. В воспоминаниях «Историк о себе» он пишет: «Было бы захватывающе интересно — лет 15 тому назад я упорно думал о чем-то подобном! — переселиться мыслью в другую страну и в другую эпоху, уже тем самым освежить голову, рискнуть по-своему понять совсем другую, не итальянскую и не ренессансную, ситуацию. Продолжая тем не менее прежнюю линию на исследование культурно-исторических форм “я”. Ах, это могла бы быть “Исповедь” Руссо!» [Баткин 2002: 108]. Л. М. раздумывал и над тем, чтобы перейти совсем в иную область: так, его занимали личность М. М. Пришвина и его дневники, романы Дж. Фаулза и М. Кундеры [Баткин 2002: 108]. В последние годы жизни он все-таки перешел «в другую страну и в другую эпоху», опубликовав книгу «Личность и страсти Жан-Жака Руссо» [Баткин 2012] и статью «Заметки об индивидуализме Дидро» [Баткин 2016].

6. Лемерль Поль (Paul Lemerle, 1903–1989) — французский историк — медиевист и византист, основатель Международной ассоциации византийских исследований (AIEV).
7. А.Я. Гуревич.
8. [Kazhdan 1982].
9. «Speculum: A Journal of Medieval Studies» — журнал Американской академии медиевистики, наиболее престижный журнал по исследованиям Средневековья. Издаётся с 1926 года.
10. Р.О. Якобсон умер за полтора месяца до этого письма; был старше А.П. Каждана на поколение.
11. Римма Александровна Ивянская, жена А.П. Каждана.
12. Дамбартон-Оукс (см. примеч. 1 к письму 9).
13. Национальный парк (англ.), особо охраняемый на федеральном уровне природный парк, где ограничена хозяйственная деятельность, но разрешен туризм.
14. То есть машинописный или печатный текст, набранный без ошибок и опечаток.
15. [Kazhdan, Constable 1982]. Соавтор — Джайлз Констебль (Giles Constable, 1929–2021), историк-медиевист, специалист по французской церковной истории позднего Средневековья, директор Дамбартон-Оукс в 1977–1984 годах.
16. [Kazhdan, Franklin 1984]. Соавтор — Саймон Франклин (Simon Franklin, род. 1953), британский славист, специалист по Киевской Руси и средневековой российской истории, со-ставитель библиографии А.П. Каждана [Franklin 1992].

Садомская Наталья Николаевна (1927–2013) — советский и российский историк и антрополог, диссидентка. Вместе с мужем Б.И. Шрагиным активно участвовала в правозащитном движении, выступала в поддержку А.Д. Снявского и Ю.М. Даниэля, А.И. Гинзбурга. В 1974 году Садомская и Шрагин эмигрировали в США, где Садомская занималась преподавательской и исследовательской деятельностью, специализируясь на проблемах этничности и национализма. В 1994 году вернулась из США в Россию; по возвращении стала работать в Центре социальной антропологии в РГГУ.

Шрагин Борис Иосифович (1926–1990) — советский философ и публицист, диссидент. Вместе с женой Н.Н. Садомской активно участвовал в правозащитном движении, выступал в поддержку А.Д. Снявского и Ю.М. Даниэля, академика А.Д. Сахарова, А.И. Солженицына, Г.Г. Суперфина. В 1974 году Шрагин и Садомская эмигрировали в США, где Шрагин занимался преподавательской, публицистической и журналистской деятельностью, в том числе работал радиожурналистом на радио «Свобода»* в Нью-Йорке.

11. Л.М. Баткин — Н.Н. Садомской и Б.И. Шрагину (машинопись) 18 января 1975 года

Дорогие друзья,

я получил и Борину открытку, и ваше общее новогоднее послание, такое приветливое и грустное...¹ Нет, мы вас помним, милые, каждая весточка от вас волнует, в каждую интонацию вслушиваешься испытующе. Получать письма хорошо, отвечать трудно. Наверно, нечто подобное испытываете и вы, хотя и по причинам иного рода.

* Внесено Минюстом РФ в реестр СМИ-иноагентов.

Как выполнить Борину просьбу, как «передать немного московского воздуха»? Неужто рассказывать об очередной реорганизации в нашем институте², в результате коей А.Я. Гуревич и я были, невзирая на наши протесты, зачислены во вновь созданный... сектор информации... в который согнаны всякие людишки с бору по сосенке и который, будучи придуман в виде этакого институтского задворья, конечно, будет закрыт года через полтора, ради дальнейшего совершенствования и пользы дела? Неужто вдаваться в подробности прохождения (или непрохождения) всяких сборников?³ Э, скучно. Как сказано, к тому же, в одном старом стихотворении знакомой мне харьковской поэтессы: «Не ври, не ври, здоров, не болен, свою судьбу благодари, ешь хлеб и мясо, будь доволен и лишних слов не говори»⁴.

Позавчера удалось посмотреть новый фильм Тарковского «Зеркало»⁵, ни на что не похожий из виденного мною прежде, фильм, о котором нужно рассказывать часами, думать, спорить, печалиться, фильм, о котором нельзя рассказывать... Трудно даже объяснить в нескольких словах, о чем эта лента. Зеркало памяти, зеркало времени, зеркало, в которое глядится душа человеческая, и каждый из нас отражается в сознании другого, и прошлое просвечивает в настоящем, и настоящее замыкается в прошлом, и большая история в частной судьбе. Фильм, который, возможно, прокручивается в сознании главного героя, сорока лет от роду, которого мы так и не видим на экране, зато видим его мальчиком, и видим его сына (это тот же самый мальчик), его мать, какой она была в молодости, в конце 30-х годов, и его жену (мать и жену играет одна и та же актриса — Терехова — без изменений грима). Прошлое и настоящее то и дело перепутываются, зеркало раскалывается на множество осколков-эпизодов, осколков-впечатлений, на мозаику метафор, ассоциаций, видений, до боли вещественных и осязаемых, очень понятных каждое само по себе, очень непонятных по буквальному сюжетному смыслу, будто ключ утерян, будто надо вместе с героем мучительно собирать осколки, догадываться о главном, о смысле прожитого, о том, что впрямь повторяется и что повторяется мнимо... разгадывать сон нашей жизни и сны истории нашей. И зеркало складывается, собирается, и фильм в целом начинает казаться предельно простым, только целое тут же колышется, расплывается — и снова кристаллизуется с пронзительной и горькой ясностью. В конце герой умирает и произносит последнюю свою фразу в фильме: «Оставьте меня в покое. Я просто хотел быть счастливым».

В сущности, мне так же трудно что-то вразумительное выговорить об этом фильме-метафоре, сделанном в трудной, загадочной и вместе с тем осязаемой форме, вроде мандельштамовских стихов (кстати, есть в нем и стихи — Тарковского-отца, читаемые за кадром автором), — так же трудно рассказать о «Зеркале», как и просто о себе, о пережитом за ушедший год. Ничего не происходит и все происходит. В сердце. В голове. В судьбе. Художник делает из этого нечто общеинтересное. Остальные граждане в менее выгодном положении.

А вот вы, мои дорогие, можете при случае — только, разумеется, на это нет времени, нет сил у вас — не мудрствуя лукаво, просто описать свой обычный день... свой дом... новых знакомых... да что угодно. И мы тут станем стараться представить себе Борю и Наташу, их житье-бытье на Вашингтон авеню, 38...⁶ Алиса⁷ недавно написала, что, дескать, у нее такое чувство, что раньше она спала и вот — проснулась. Наверно, она просто смотрит другой сон?

Простите за многозначительную невнятицу. Я в последние месяцы решительно не в форме, почти не работаю — не могу. Не считайтесь письмами и не

обижайтесь, что пишу редко и обычно кратко. Отвечаю на Борин философический вопрос: раньше забывают те, чья жизнь полнее и новее... не говорю уж счастливей... кто обладает новой ее мерой. Только вот...

Будьте здоровы и покойны. Приветы от Инны.

Ваш Л.

Получили ли мою новогоднюю открыточку?⁸

18/I-75

Примечания

1. Н.Н. Садомская и Б.И. Шрагин на новогодних праздниках прислали Л.М. из США совместную рождественскую открытку. В ней, в частности, Шрагин в шутовском тоне делился своей грустью о том, что коммуникация с корреспондентами из СССР затруднена, и возникает ложное ощущение, будто те вообще забывают эмигрировавших: «Интересный вопрос: эмигранты скорей забывают оставантов или наоборот. Надеюсь, Новый Год подтвердит, что сама постановка проблемы ложна». В другой, гораздо более ранней открытке (от 12 апреля 1974 года), Шрагин писал: «Напиши, дружище. Передай хоть чаштицу московского воздуха».

2. Про эту реорганизацию Л.М. в позднейших воспоминаниях напишет следующее: «В ИВИ произошла очередная реорганизация, страноведческие группы закрыли, было непонятно, в какой сектор мне приткнуться. В сектор истории средних веков я попасть, упаси боже, сам не хотел, да и меня не выносили, в секторе истории общественных течений во главе с Кучеренко, где подвизался Штекли, меня тоже не хотели. Я попал в “сектор информации” (позже “и историографии”), когда заведование перешло к американисту Согрину. Там же позже оказался и А.Я. Гуревич, пока не перешел в сектор демографии к Ю.Л. Бессмертному. Когда вышло указание усилить “контрпропаганду”, то есть изобличение “буржуазных ученых”, в секторе, если ничего не путаю, появился Сергей Станкевич, ведавший тогда на общественных началах группой по контрпропаганде при райкоме КПСС. <...> Находиться в секторе мне стало невозможно. На первом же заседании, посвященном контрпропаганде, я сказал, что лучший способ разоблачить Тойнби, Ле Гоффа и пр. — это переводить их сочинения, чтобы их антимарксистская сущность стала для всех самоочевидной» [Баткин 2013: 92–94]. ИВИ — Институт всеобщей истории АН СССР. Кучеренко Геннадий Семенович (1932–1997) — советский и российский историк, занимавшийся философией и общественной мыслью эпохи Просвещения (в частности, утопическим социализмом); в 1987–1990 годах — дипломат (в ЮНЕСКО). Штекли Альфред Энгельбертович (1924–2010) — советский историк, специализировавшийся на западноевропейском утопическом социализме XVI–XIX веков. Согрин Владимир Викторович (род. 1945) — советский и российский историк-американист. О Ю.Л. Бессмертном см. примеч. 2 к письму 3. Станкевич Сергей Борисович (род. 1954) — советский и российский историк и общественный деятель, с конца 1980-х — политик, участник нескольких политических и коррупционных скандалов. Фраза Л.М. про «антимарксистскую сущность» зарубежных теоретиков истории — сарказм в адрес занимавшегося пропагандистской борьбой с «буржуазными учеными» Станкевича: под видом разоблачения «идеологически чуждых» исследователей вместо цензурного запрета их работ фактически предлагается их публикация.

3. В эти годы статьи Л.М. выходили в основном не в исторических изданиях, а в журналах других дисциплин и другого профиля — «Вопросы философии», «Вопросы литературы», «Наука и религия». Рукопись книги «Сущность итальянского Возрождения» (о которой см. письма 4–5, примеч. 2 и 6 к письму 5, а также примеч. 1 к письму 2) «была принята, впрочем, тем временем к печати в издательстве “Искусство”, ее даже успели отредактировать», но набор был рассыпан из-за «закрытого» погромного отзыва официального советского искусствоведа В.Н. Гращенкова (1925–2005). «В издательстве, опираясь на внушительную экспертизу профессора МГУ, потребовали от меня изменить... да так, кое-что... Всего только концепцию, структуру и стиль! Без тени улыбки, как и полагается истинным остроумцам» [Баткин 2002: 51].

4. Строки из стихотворения М.Д. Рахлиной (см. письма 15–16) «Не ври, не ври, здоров, не болен...» [Рахлина 1990: 25]. Первая публикация этого стихотворения — в сборнике «Надежда сильнее меня» [Рахлина 1990], однако написано оно было гораздо раньше, между 1956 и 1964 годами, как указано в посмертном издании «Собрание стихотворений. Роман в стихах» [Рахлина 2015]. Произведения М.Д. Рахлиной долгое время не издавались в советской печати: после сборника «Маятник» [Рахлина 1968] и вплоть до «Надежда сильнее меня» официальных публикаций у нее не было, ее стихи перепечатывались от руки, «ходили» в списках, в самиздате.

5. Эти впечатления от фильма А.А. Тарковского «Зеркало» (1974) вскоре легли в основу большого эссе Л.М. «Не боясь своего голоса: “Зеркало” А. Тарковского», которое он написал в апреле 1975 года [Баткин 1994: 129–160]. В 1988-м Л.М. вспоминал, что передал статью режиссеру и киноведу А.В. Мачерету: «Могу с удовольствием вспомнить, что она ему понравилась и что Андрей Тарковский, которому Мачерет ее послал, только спросил по прочтении: “Что я могу сделать, чтобы помочь ее опубликовать?”» [Баткин 1994: 129].

6. Первый адрес Н.Н. Садомской и Б.И. Шрагина в США (в Бруклине, Нью-Йорк).

7. Мошинская Алиса Ефимовна (1933–2018) — учитель музыки, друг юности Л.М., последние годы жила в Сиэтле.

8. Поздравительная открытка от декабря 1974 года. Не все корреспонденции в переписке с эмигрантами доходили быстро, многие терялись, какие-то перехватывала цензура (см. об этом начало следующего письма), поэтому Л.М. удостоверяется, была ли его предыдущая открытка доставлена, и одновременно показывает, что он хоть и нерегулярно, но продолжает писать Н.Н. Садомской и Б.И. Шрагину, не забывает их, а молчание возникает из-за внешних обстоятельств.

12. Л.М. Баткин — Н.Н. Садомской и Б.И. Шрагину Октябрь 1984 года

Боря, Наташа, милые!

Какая неожиданность: я могу наспех черкнуть письмецо вам! Мои открытки, как я понял, до вас не дошли. На Лубянке¹ меня спрашивали «в каких отношениях я нахожусь со Шрагиным и Садомской, обозревателями “Свободы”²» (sic!² оба туда попали вы!). Ваша (Наташина) открытка прорвалась под Новый год. Но на сей раз я уже не ответил. Бесполезно. Я «под негласным надзором», как говаривали в старину. И называть Борю своим другом на Лубянке — плохой способ обеспечить бесперебойность переписки. О себе — некогда. Я сильно зажат — особенно после «Метрополя» и особенно после этого допроса 3 года т³о⁴му назад, о котором сообщено было в ин⁵с⁶титу⁷т (затем в очередной раз сорвали защиту⁸ и пр. — ну-с, это все мелочи). Пишу о Линочке⁴. Она была схвачена при очередной встрече с дипломатами, как вы знаете. Появилась заметка в газетах («С поличным»). При аресте она была спокойна и улыбалась (ждала этого давно, два обыска, предупреждения и пр., жила в ожидании лагеря). А дипломаты, естественно, напугались. Они-то не ждали... Оказалась (для них, для посольства) удобной версия: Лина стала «их» агентом (т.е. КГБ). Пополз мерзкий слухок. Тем временем Лина в Лефортово вела себя замечательно (т.е. оставалась собой, а необычность ее личности и манеры не втемяшится американским дипломатам в башки, как и следователям ГБ). Отказалась от дачи официальных (под протокол) показаний (хотя в беседах со

* Внесено Минюстом РФ в реестр СМИ-иноагентов.

следователем не отрицала своих действий, изобличала «их» в своей кандидовской манере — ведь она «Кандид, или Простодушный»⁵), готовилась к речи на суде... Но: у нее уже два года опухоль груди (я не знал...). Об этом заявили (туда) ее друзья. Началось медицинское обследование. Подтвердился после пункций рак. Тогда ей изменили меру пресечения, выпустили⁶ — и она прямиком из Лефортово попала на Каширку⁷, а затем в Онкологический институт им<ени> Герцена⁸. Там установили после 3-х недель обследования: рак молочной железы с метастазами по всей лимфосистеме. Примерно 3-я стадия. (Она знает диагноз в смягченной несколько форме — в отн<ошении> прогноза и стадии — но знает). Лечиться (здесь) она отказалась. Вчера выписалась из больницы. Следователь (В.Н. Милёхин, капитан) сказал еще раз, что суд — будет. Он же, впрочем, намекал, что, м<ожет> б<ыть>, ей разрешат уехать⁹. Но пока это в тумане, надежд особых нет. Мы все в ужасе. Врачи сказали Библеру¹⁰ и пр., что через 3–5 месяцев «лимфа пробьет», т.е. начнется метастазирование во все внутр<енние> органы. Мечтаем, что она уедет (до суда? после?.. полный туман и ужас...) — и там ее немедленно и по-настоящему начнут лечить (если чудо произойдет — немедленно принимайте меры для ее госпитализации). Но не верится.

Никаким гадким слухам о Лине не верьте. Она — неподражаемо мужественный (и естественный — что реже и мужества) человек, удивительный человек. Ее судьба при этом — оставаться в тени. Она тихо, без рекламы шла в лагерь на верную смерть (и без рака — куча страшных болезней), светло умрет, смерти не боится и — остается прежней, застенчивой и твердой. Ничему плохому о ней никогда не верьте. Любите ее и молитесь о ней (уж не знаю, какому начальству на Небесах). Жить ей недолго.

Я вас обнимаю. Простите за торопливые каракули. Официальная переписка невозможна, конечно.

Р.С. Часто ночью, во время бессонницы, включаю в темноте транзистор — и вдруг слышу над ухом, словно рядом, Борин голос. (В моем р<айо>не ночью глушат вяло¹¹).

Примечания

1. Л.М. допрашивали в КГБ в 1981 году, после выхода «Метрополя», пытаюсь добиться от него публичного раскаяния за участие в этом проекте; о допросе Л.М. оставил воспоминания: [Баткин 2013: 116–119]. О разгроме «Метрополя» в Союзе писателей СССР см. публикацию: [Заламбани 2006].

2. «Так!» (*лат.*).

3. Л.М. в очередной раз не дали защитить докторскую диссертацию (защита по материалам научного доклада «Итальянское Возрождение как исторический тип культуры» произойдет только в 1991 году).

4. Туманова Лина Борисовна (1936–1985) — философ, диссидентка. Специализировалась на проблемах диалогической логики. За правозащитную деятельность была арестована и посажена в Лефортовскую тюрьму, из которой ее вскоре выпустили до суда, так как у нее было обнаружено онкологическое заболевание. Вот как арест Тумановой описывался в эмигрантском информационном издании «Вести из СССР»: «4 июля 1984 на улице в Москве были задержаны советская гражданка Лина Борисовна Туманова, второй секретарь политического отдела посольства США Джон Р. Пернэлл {John R. Purnell} и второй секретарь консульского отдела посольства США Джордж Гласс {George Glass}. Задержание было произведено в момент, когда Л. Туманова передала дипломатам пачку бумаг. Л. Ту-

манова и дипломаты были окружены 12 агентами КГБ. Они немедленно отобрали бумаги, которые дипломаты не успели даже посмотреть, посадили всех троих в машину и отвезли в отделение милиции. Дипломатов вскоре отпустили, а Л. Туманова была арестована» (Арест Лины Тумановой (1984, 13–1) // Вести из СССР. 1984. № 13. 15 июля (URL: vesti-iz-sssr.com/2016/12/22/arrest-liny-tumanovoi-1984-13-1)). В октябрьском выпуске «Вестей из СССР» сообщались подробности: «У Дж. Пернелла, задержанного как и Дж. Гласс, вместе с Л. Тумановой, были отобраны переданные ему Л. Тумановой материалы, в том числе рукопись Николая Крючкова, ряд открытых писем и обращений, две записки, адресованные проживающему в США Олегу Попову. В отделении милиции, куда доставили задержанных, Л. Туманову подвергли личному обыску, который ничего не дал. После этого следователи Попов и Глазков отвезли Л. Туманову домой для обыска в ее квартире. Были изъяты только личная переписка Л. Тумановой, несколько фотографий, записи телефонов и адресов и три фотокопии книги Ф. Ницше, изданной до 1917. Л. Туманова отказалась подписать протокол обыска. Затем во время первого допроса она отказалась и от дачи показаний. Л. Туманова была помещена в Лефортовскую тюрьму КГБ. Ей было предъявлено обвинение по ст. 70 УК РСФСР. Дело вел капитан КГБ Валерий Николаевич Мелехин, в следствии участвовал также следователь В.С. Сорокин» (Дело Лины Тумановой (1984, 19/20–6) // Вести из СССР. 1984. № 19/20. 31 окт. (URL: vesti-iz-sssr.com/2016/12/24/delo-liny-tumanovoi-1984-19-20-6)). Воспоминания Л.М. о Тумановой также см. в «Эпизодах моей общественной жизни» [Баткин 2013: 51–53]. Издание «Вести из СССР. Права человека» — информационный правозащитный бюллетень, выходивший в 1978–1991 годах, как правило, раз в две недели. Его основатель и главный редактор — Кронид Аркадьевич Любарский (1934–1996), диссидент, политзаключенный и политэмигрант, глава Московской Хельсинкской группы в 1994–1996 годах. Издание осуществляла организация «Тетради самиздата» (Брюссель).

5. Л.М. контаминирует названия двух философско-сатирических повестей Вольтера: «Кандид, или Оптимизм» (1759) и «Простодушный» (1767).

6. «19 сентября 1984, после того как ознакомление с делом было закончено, мера пресечения Л. Тумановой была изменена на подписку о невыезде, и ее освободили из тюрьмы. Ей сказали, что суд состоится, как только это позволит ее здоровье. Сразу после освобождения Л. Туманова легла на обследование в онкологическую клинику, из которой вышла лишь недавно» (Дело Лины Тумановой (1984, 19/20–6)).

7. Всесоюзный онкологический научный центр Академии медицинских наук СССР (ныне — Национальный медицинский исследовательский центр онкологии имени Н.Н. Блохина) в Москве на Каширском шоссе, д. 23.

8. Московский научно-исследовательский онкологический институт имени П.А. Герцена.

9. Л.Б. Тумановой не разрешили выехать за границу на лечение, она умерла в Москве 15 апреля 1985 года: «Л. Туманова хотела выехать из СССР для медицинского освидетельствования за рубежом, но ей в этом было отказано» (Смерть Лины Тумановой (1985, 7/8–2) // Вести из СССР. 1985. № 7/8. 30 апр. (URL: vesti-iz-sssr.com/2016/12/07/smert-liny-tumanovoi-1985-78-2)).

10. Библер Владимир Соломонович (1918–2000) — выдающийся советский и российский философ, теоретик культуры, создатель оригинальной логико-философской концепции, построенной на принципах культурно-философского диалога («диалогики»); реформатор школьного образования. Руководитель многолетнего неофициального теоретического семинара по проблемам философской логики и философии культуры. Л.Б. Туманова посещала этот семинар и стала активной сподвижницей Библиера. См. также воспоминания Л.М. о Библиере во втором издании книги «Пристрастия» [Баткин 2002: 249–255] и в «Эпизодах моей общественной жизни» [Баткин 2013: 48–51].

11. Радиоглушение — одна из форм государственной цензуры, активно применявшаяся в СССР во время холодной войны: подавление радиосигналов и создание преднамеренных помех на волнах вещания иностранных радиостанций. Радио «Свобода»*, где работал Б.И. Шрагин, было одним из основных объектов глушения.

* Внесено Минюстом РФ в реестр СМИ-иноагентов.

13. Б.И. Шрагин — Л.М. Баткину (машинопись)
Ноябрь—декабрь 1984 года

Дорогой, спасибо тебе огромное за «письмецо». Так это редко теперь стало — слышать живой, дружеский голос «с Востока». Связи изнашиваются, рвутся — и механически, и психологически. Заедает будничная суета и, кажется, нет возможности противиться этому процессу. Ведь 10 уж лет миновало, — как мы виделись последний раз, — одна шестая часть моей (не столь уж молодой) жизни. Думать про все про это — как заглядывать в бездну. Спасибо, что написал про Лину¹. Об ее аресте я узнал в тот же день (из официальных сообщений) и мы не находили себе места. Ужасно, что так трудно сделать что-либо полезное, как-то практически помочь. Если ее отпустят, мы, конечно, сделаем все возможное, чтобы добиться для нее медицинской помощи, хотя, честно говоря, в данный момент я толком не знаю, что тут можно сделать. Медицина в Америке, хоть и гордится она своими достижениями по части всяческой техники, но понуждает при встречах с нею каждый раз вспоминать старика Карла Маркса. Сострадание или какие-то другие высшие соображения у здешних медиков отсутствуют — голый чистоган. Так что прежде всего надо будет разыскать, кто возьмет на себя оплату лечения (стоит оно тут баснословно — долларов полтора-два за один день пребывания в больнице). Но все это — конечно, мелочи и я постараюсь предпринять все, что в силах человеческих. Просто пишу про все про это, чтобы вы представляли себе обстановку. С ужасом думаю, что даже и со времени твоего письма прошла не одна неделя, понимая, что время не терпит. Что касается «слухов», то, насколько мне известно, они до наших краев не дошли и пусть это вас не тревожит. Впрочем, чтобы предотвратить их зловерное действие, я постараюсь что-нибудь предпринять, поставив о них в известность соответствующее ведомство². Подробный отчет о деле Лины появился в последнем выпуске «Вестей из СССР» (№ 19/20)³ — там есть практически все общеинтересное из того, что есть в твоём письме. Впрочем, в «большую прессу» из этого ничего не попало — интерес [к] подобным историям сильно поубавился. Не знаю, дошло ли это до вас, но статью Лины про Сопеляка⁴ мы напечатали в «Трибуне»⁵, — издании, которому я отдал много сил, что не помешало ей закрыться после шести номеров. Денег нет, времени нет, читателей нет. Ко всем испытаниям, которые выпали на долю нашему поколению российских «либералов», как показало время, выпало еще одно — оказаться в меньшинстве. В эмиграции это, вероятно, чувствуется еще сильнее, чем в «метрополии». Впрочем, боюсь, что это дает о себе знать и у вас. Лина, все, что она делает и как поступает, остается для меня лично большой моральной поддержкой — важно знать, что наперекор временам и пространствам, они нас не разделили и, следовательно, есть еще почва под ногами. Мне всегда нравилось то, что Лина писала и что успело до меня дойти, — я говорю не только о содержании, но и о тоне, о чистоте авторского голоса, о неподдельности языка и эмоций, об «экзистенции». Я всегда знал, что мы едины в самом существенном — и в Москве еще, и потом. Пишу это все в надежде, что она придет и ей передать. Лина в трудные минуты сумела разомкнуть мое духовное одиночество, поддержать ощущение, что не отбиваюсь я куда-то совершенно в сторону, что то удивительное единодушие в каких-то главных вещах сохраняется. Всем некогда посчастливилось пережить все еще живо. Думаю

часто и про тебя. Не знаю, как ты настроен, о чем мыслишь, над чем работаешь сейчас, но должен тебе сказать, что в наших давних дискуссиях ты, по моим сегодняшним представлениям, был ближе к истине, чем я, — ближе к земле, ближе к реальности. Надеюсь, ты поймешь, что я имею в виду. А имею я в виду старика Бернштейна⁶, который умел отличать «программы» от «действительного движения». С огромной личной благодарностью вспоминаю то, что ты писал и про Компанеллу⁷, и про Макиавелли⁸, и про «трагизм культуры»⁹. Прожив десятилетие на Западе и постепенно меняясь под его воздействием, я смог оценить в тебе «западного человека». Запад — это не земля обетованная, не «царство добра», не цитадель свободы и прочее. Такого рода представления — сами по себе, скорее восточные, чем западные, хотя и вынашиваются нашими «западниками». Я пожил в здешнем мире достаточно, чтоб понять, насколько нелегко тут жить, насколько люди отчуждены тут друг от друга, насколько гнетет их вечная неуверенность в завтрашнем дне. Все это правда. И нет ничего удивительного, что люди вроде Светланы А.¹⁰ не выдерживают. Но зато есть в этом мире глубокое знание о том, что жизнь в сути своей трагична, что добро и зло, правда и ложь в ней всегда смешаны и поэтому столь тяжек, столь неокончателен любой выбор. Но отсюда же на западе — и мудрая терпимость, и плюрализм, и свобода, и открытость в историю. Я не знаю ни одного из современных авторов, пишущих на русском языке, который бы понял бы и выразил бы все это лучше тебя. В истории западной политической мысли все это было впервые открыто Макиавелли. С него начался тот релятивизм политических понятий, который отделил новое время от средневековья и древности. Без такого релятивизма невозможна политика в современном ее смысле<, > и нет ничего удивительного, что никто из нас до политики так и не дорос. И вот ты, как мне представляется, дорос до нее по крайней мере теоретически. Не знаю, достаточно ли внятно я выражаюсь. Ведь пишу я письмо, а не трактат. Но, надеюсь, ты поймешь, что я хочу сказать. Это тот контекст, в котором не представляются наши былые разговоры, когда я спорил и не соглашался с тобой. Воспоминания об этих разговорах помогают мне сегодня выбираться из тупика абстрактного морализма и позирующей «экзистенции». Я бросил сейчас красивое резонерство и пытаюсь отделаться от нашего невежества в науке, которую здесь называют «политологией». Государственные конституции, избирательные системы, структуры политических партий, принципы взаимодействия государственных и общественных организаций, средства массовой информации и все такое прочее. Литературы, конечно, полно. Но времени все это переварить — уже до обидного мало. Но все-таки надеюсь добраться до чего-то полезного и успеть это зафиксировать, передать. Ты до обидного мало написал о самом себе и о наших общих друзьях. Пожалуйста, напиши подробнее, если имеющаяся сейчас возможность еще не иссякнет. Кем я интересуюсь, ты знаешь. И уж, во всяком случае, передай всем наш с Наташкой¹¹ привет, нашу любовь. Что же еще рассказать о нас? — Живем, приспособились, привыкли. Здешний мир не благосклонен к интеллектуалам. Академическая публика заедена борьбой за физическое выживание. В ней нет ничего от той атмосферы гуманистического общения, которую ты как-то описал. Приходится мириться с одиночеством. Вернее, ситуация такая, что друзей много, а поговорить всерьез и о чем хочется — почти что не с кем. Что же касается нашей эмиграции, то она годилась бы только что разве для социологического анализа — как метрополи[я] автоматически воспроизводится выходцами из

нее. Все у нас тут есть<:> и карьеризм, и хамство, и коррупция, и доносы, и цензура. Не достаёт только власти, чтобы все это закрепить в соответствующих институтах. Меня уже несколько раз обвиняли печатно в «клевете» на отечество. Слава богу, тут с этим можно жить — не тужить. Случилось так, что в этот наш исход почти не попали люди, которые сумели создать прекрасную среду лет двадцать-пятнадцать назад в Москве. Думаю, потому, что все это были достаточно разумные люди, чтобы не искать решения всех своих проблем в «исходе». Уехали, как мне теперь кажется, публика поплоче — если судить в основном. Но допускаю, что такова моя нынешняя иллюзия. Как бы там ни было, стараемся остаться самими собой. Наташа преподаёт антропологию вполне на здешнем уровне, чего добиться было ей нелегко. Ну, а про мои занятия ты знаешь. Утешаю себя мыслью, что они не совсем бесполезны. На домашние занятия почти не остаётся времени. Если уж в Америке работают, то остаётся время только есть, спать, да телевизор смотреть. Если бы Лину все-таки отпустили, при любых обстоятельствах встретим мы её с любовью. Пожмём, чем сможем. И уж наобщались бы властью. Всем привет. Обнимаю и жму руку. Отпиши, если ещё будет возможность.

Примечания

1. См. предыдущее письмо и комментарии к нему.
2. Не до конца понятно, какое «соответствующее ведомство» имеет в виду Б.И. Шрагин, — возможно, он подразумевает Государственный департамент США, поскольку в деле оказались замешаны американские дипломаты.
3. Дело Лины Тумановой (1984, 19/20–6). См. примеч. 4 и 6 к письму 12.
4. Сапеляк Степан Евстафиевич (1951–2012) — украинский поэт, публицист, общественный деятель и диссидент. В 1973 году был осуждён на 5 лет тюрьмы и 3 года ссылки по обвинению в «антисоветской агитации и пропаганде». Даже после окончания заключения и ссылки КГБ продолжало создавать ему многочисленные препятствия для жизни и работы, принуждая к «покаянию» и сотрудничеству. Л.Б. Туманова опубликовала в его защиту «Открытое заявление в защиту Степана Евстафиевича Сапеляка» (Трибуна. 1983. № 4. Октябрь. С. 13–15).
5. «Трибуна» — журнал-газета эмигрантского социал-демократического движения, издававшаяся во Франции и затем в США. Б.И. Шрагин был одним из создателей «Трибуны» и членом её редакционного совета.
6. Бернштейн Эдуард (Eduard Bernstein, 1850–1932) — немецкий публицист и политик умеренно-социалистической и социал-демократической направленности, идеолог бернштейнианства — реформистского течения, пересматривавшего ряд ключевых положений марксизма. Один из постулатов бернштейнианства известен под условным обозначением «движение — все, цель — ничто», то есть защита прав рабочих и улучшение их социального и экономического благополучия важны не в контексте будущей победы социалистической революции («цель»), а сами по себе, как часть постепенного процесса эволюционного «движения» капитализма к социал-демократии и далее к социализму. При этом Бернштейн обыгрывал изречение К. Маркса из эссе «Критика Готской программы»: «Каждый шаг действительного движения важнее дюжины программ» [Маркс 1961: 12].
7. Б.И. Шрагин имеет в виду статью «Парадокс Кампанеллы» [Баткин 1971а].
8. К фигуре Н. Макиавелли Л.М. обращался неоднократно; вероятно, Б.И. Шрагин подразумевает одну из первых работ Л.М. на эту тему — статью «Макиавелли: опыт и умозрение» [Баткин 1977].

9. Трагизм (ренессансной) культуры — еще одна тема, которую Л. М. затрагивал в разных трудах. Скорее всего, Б. И. Шрагин имеет в виду статью «Об истоках трагического в Высоком Возрождении» [Баткин 1978б].

10. Аллилуева Светлана Иосифовна (1926–2011) — дочь И. В. Сталина, оставившая ряд мемуаров о нем и его окружении, самые известные из которых — книга «Двадцать писем к другу» [Аллилуева 1967]. В 1967 году эмигрировала в США, где жила под именем Лана Питерс (по новому мужу). В конце ноября 1984 года неожиданно вернулась в Советский Союз; в 1986-м ей разрешили снова уехать в Соединенные Штаты.

11. Н. Н. Садомская.

Бернадская Елена Викторовна (1918–2004) — историк-медиевист, выдающийся знаток и исследователь латинских, средневековых и гуманистских рукописей Западной Европы, специалист по классической и позднесредневековой истории Италии. В 1955–1979 годах работала в ГПБ, также по совместительству с 1956 года участвовала в работе кафедры истории средних веков ЛГУ.

14. Е. В. Бернадская — Л. М. Баткину Декабрь 1988 года

Дек<абрь> 88

Дорогой Леонид Михайлович!

Только недавно на один день получила «Иного не дано...»¹ и не могу сдержать свой восторг по поводу Вашей статьи². Она несравненна и по мыслям, и по формулировкам и по стилю. Разумеется, многое близко думалось, но без законченности и блеска. Все великолепно — и о революционном «нетерпении» и его роли, и о Хрущеве, о политиках и интеллектуалах... Венец же — об однопартийной системе, о том, что сказано и о том, что подразумевается. Многое я записала и порой перечитываю. Страшно жалею, что не слышала Ваших выступлений³, не знаю, где еще что Вами напечатано. Преклоняюсь перед Вашей деятельностью. Как бы хорошо, если бы Вы смогли приехать в Л<енингра>д и выступить в ЛОИИ⁴. Я связана там со многими и могла бы нащупать почву, если бы Вы пожелали. Там бывают политич<еские> семинары, недавно приезжал Кораблев⁵ с докладом «Сталин и Троцкий в гражд<анской> войне».

К сожалению, я уже стара (70 лет!) да и болею много, а то бы, по мере способностей, включилась бы как-нибудь в современность, которой я интересуюсь с 10 лет — прежде всего, благодаря отцу⁶ — умнейшему человеку. В 1929 г. мы были летом в Теберде, где последний раз отдыхали Бухарин и Рыков. Помню горячие и горестные беседы отца с его близким другом моск<овским> фило-софом средневековья О. В. Трахтенбергом⁷, как они тяжело переживали поражение «правых», как последнюю попытку выйти из тупика<.> И все потом переживалось очень остро, хотя путь внутренний мой был отнюдь не однолинеен, но уж к 1934 г. — совершенно ясен⁸. Конечно, если что мою пессимистическую натуру (в отличие от Вас — «мрачного оптимиста») держит еще в жизни — то это возможность читать новые — старые великолепные книги и статьи и что «эту паскудину стронуло»⁹ (Е. Евт<ушенко>) Я очень надеюсь увидеться с Вами, если Вы появитесь в Л<енингра>де. Живу в старой квартире, не перебралась в комнату в 26 м. Сейчас, кроме ЛОИИ, работаю в ГПБ на по-

стоянной работе (4 мес<яца>, кот<орые> буду растягивать на 8) — чтобы получить прибавку к пенсии — 12 р. к 120 (!!). Не густо, правда? Историей занимаюсь мало — отчасти охладела, да и постоянные головные боли мешают, а при необходимости ходить сейчас 4 раза в неделю в ЛОИИ и ГПБ еле тяну. Телефон мой [...]. Надеюсь, мое письмо Вам не будет неприятным — хотя бы в память нашего долгого знакомства и Ал.Дм.¹⁰

Всегда желающая дальнейших успехов Вашей талантливой деятельности, особенно на новом поприще, а также — здоровья —

Е. Бернадская

Примечания

1. Политико-философский сборник ряда советских интеллектуалов — философов, ученых, писателей, литературных критиков и политических деятелей (включая А.Д. Сахарова, Т.И. Заславскую, Ю.Н. Афанасьева, Вяч.Вс. Иванова, М.Я. Гефтера, Д.А. Гранина, Алеся Адамовича, Ю.Г. Буртина, Г.Х. Попова и др.) — в поддержку перестройки.
2. Статья Л.М. «Возобновление истории» [Баткин 1988].
3. Речь идет о политических выступлениях Л.М. на заседаниях независимого дискуссионного гражданского клуба «Московская трибуна», созданного для публичного обсуждения широкого круга общественно-политических проблем периода перестройки. Л.М. был одним из инициаторов создания «Московской трибуны». Большую роль в деятельности «Московской трибуны» сыграли А.Д. Сахаров и ректор Московского государственного историко-архивного института, будущий создатель и первый ректор РГГУ Юрий Николаевич Афанасьев (1934–2015).
4. Ленинградское отделение Института истории АН СССР. Е.В. Бернадская тесно сотрудничала с ЛОИИ, входила в исследовательскую группу по истории Италии, работая с архивными фондами института.
5. Кораблев Юрий Иванович (1918–1996) — советский и постсоветский историк, специализировавшийся на истории СССР и КПСС. До начала перестройки публиковал ортодоксальные работы в русле советской идеологии, однако в 1986 году одним из первых начал осторожно обращаться к новому дискурсу: «Переосмысление исторического прошлого, преимущественно советского, потребовало подготовки новых учебников, которые отражали бы современный взгляд на нее. Первой из таких книг стал вышедший уже в 1986 г. учебник для 9-го класса “История СССР”, авторами которого, наряду с Ю.И. Кораблевым, стали Ю.С. Кукушкин, И.А. Федосов и В.П. Шерстобитов. <...> Конечно, концептуально эта книга не была, да и не могла быть в то время иной, чем в “доперестроечное” время. Но она уже содержала немало новых подходов и оценок. Быть может, с позиций сегодняшнего дня эти подходы и оценки может увидеть лишь специалист, но чего никто не может оспорить, так это того, что в переосмыслении советской истории авторы этой книги были первыми» [Данилов 2009: 316–317].
6. Бернадский Виктор Николаевич (1890–1959) — советский историк, специалист по русскому Средневековью.
7. Трахтенберг Орест Владимирович (1889–1959) — советский ученый, педагог, специалист по философии западноевропейского Средневековья.
8. В 1934 году Е.В. Бернадская училась в выпускном классе школы и выбирала, в какой университет поступать. Выбрала исторический факультет ЛГУ со специализацией на западноевропейском Средневековье.
9. Неточная цитата из стихотворения Е.А. Евтушенко «Карликовые березы» (1966): «Мы верим, сгибаясь увечно, / что вечномерзлотность — невечна, / что эту паскудину стронет, / и вырвем мы право на стройность».
10. А.Д. Люблинская.

Рахлина Марлена Давидовна (1925–2010) — советская и украинская поэтесса и переводчица. Была близка к диссидентскому движению, дружила со многими правозащитниками.

15. М.Д. Рахлина — Л.М. Баткину (машинопись)

12 февраля 1997 года

Здравствуй, Ленечка!

Вот она, оказия, и я теперь надеюсь, что получу от тебя все, что у нас украли (какой-то удивительный попался вор-книжник!)¹ Оказия верная, поэтому сначала о нем, Игоре Лосиевском². Во-первых (что, на мой взгляд, важнее всего), он признался, что любит тебя. Во-вторых, он заведует в Библиотеке Короленко отделом редкой книги. В-третьих, у него книжка «Анна всея Руси»³ — не первая, но об этом пусть расскажет сам. Что касается книжки, которую он намерен тебе презентовать⁴ — не хочу забегать вперед твоего мнения, но скажу, что мне она нравится. Далее — знакомьтесь.

Теперь о себе. Мы с тобой остановились на том, что как-то я призналась тебе, что надоело писать в стол и хочу печататься за границей. Ты засомневался, удастся ли это мне. Потом мы кратко виделись у Юлика⁵, но там не я была главным действующим лицом и рано было говорить о себе. А между тем, ты ошибся. Первая моя подборка оказалась в 30-м «Континенте»⁶ Я не знаю, кто ее отправил, но «вызвали» меня только года через полтора. (Кстати, если бы выбирала журнал я, я бы выбрала что-нибудь более «мягкое», что ли) Дальше забрали Генчика Алтуняна⁷ (в 80 г.), и пока шло следствие, я съездила в Москву (решив, что с меня хватит) и отправила в «Контине[н]т» (где меня уже знали) мало что цикл, посвященный весь Алтуняну, но еще письмо Максиму⁸ (за что Юлька, узнав об этом, очень меня выругал) Как только я вернулась, меня пригласили. Разговор был из самых долгих, а кончился тем, что если «еще будет случай», они меня больше не вызывают, а прямо передают дело в прокуратуру. Тогда уже Андропов всем подряд предлагал альтернативу отъезда. И когда дома мы начали обсуждать все (ведь я знала, что «случай будет») мы решили (слышишь?), что не уедем. Я рассуждала: «Женщина я пожилая, «случай» не такой уж криминальный, ну, дадут годика три, ну отсижу<>>. Я Фимку⁹ спросила: «Ты ждать меня будешь?» и он сказал «подождем!» таким тоном, что я решила: «Не будет ждать!» (ну это-то я — для красного словца)

И вот стихи были напечатаны в 36-м «Континенте»¹⁰, но Генриху¹¹ не помогли, т.к. мы надеялись на большую оперативность: он уже второй год сидел по приговору (а вышел по «Сахаровскому списку»¹²)

Однако, и ГБ угрозу свою не выполнил (чему я, зная его пунктуальность, удивлялась). Вместо этого меня пригласили в Союз¹³, и там меня попробовали «ку» (помнишь, Шварц; или «ку» или «у»¹⁴), но очень неуклюже. Тогда ко мне прислали одного сукиного сына, но ему я прямо сказала, что телегу¹⁵ на «Континент» все-равно писать не буду. А потом началась «перестройка», и то стихотворение, которое было главным криминалом («Ведь что вытворяли») — напечатали в «Н.М.»¹⁶

Потом я (или «до того») еще раз имела дело с «Континентом»: пожаловалась, что скучно живу, не печатают, и 60-й «Континент» напечатал огромную

подборку¹⁷. Потом пошла уж музыка не та¹⁸, но об этом писать уже неохота: собственно, в остальном моя жизнь — у тебя на глазах.

<...>¹⁹

Еще несколько слов о книжке, которую тебе посылаю, «Потерявшиеся стихи»²⁰ Они и вправду потерялись. Когда-то в очень былые времена, не видя никакого просвета (а кто его видел?) я завела т<ак> н<азываемый> «архив». Я написала эпиграф к нему, такой: «Быть неопрятным некрасиво, не это подымает ввысь. Решила завести архива, над рукописями трястись. Когда хватит меня кондрашка, найдешь здесь все, чем я жила, и огорченная мордашка, быть может, станет весела»²¹ Потом стало опасно хранить его дома, я дала его Сане²², и она где-то спрятала. Уезжая, она отдала его Женьке²³, и он его надолго потерял. Но вот — нашел, а юношеские мои стихи подарил мне брат, когда уезжал²⁴. А потом мне стало жаль многих стихов — и так получилась эта книжка. Вообще-то, все мои «ударные» стихи я напечатала раньше (у тебя «Надежда...<»> и «Другу в поколении» есть?²⁵), но, к моему удивлению, книжку приняли хорошо. Я же нахожу, что много лишних стихов напечатала в разделе «Юношеские» (это первый) И потом, ты не думай, глядя на фото²⁶, что я так жестикулирую при чтении. Это, скорей всего, я потянулась за цветами, а меня щелкнули. Или за книжкой, подписывать. Это у нас есть такая организация «Круг», она тут делает выступления. Были у нас Сарнов²⁷ с Войновичем, были Коржавин с кем-то, еще разные люди. Часа два длится вечер, час из него дает телевиденье. А ты бы не хотел бы выступить в родном когда-то городе? Ежели да — напиши!

Ленечка, я расписалась неприлично. Оставляю тебя с Игорем²⁸ и жду ответа, как соловей лета.

Твоя [подпись]

12 февраля.

Примечания

1. Оказия в данном случае — удобный случай для пересылки писем и книг через друзей и знакомых: М.Д. Рахлина просит Л.М. прислать ей его книги, потому что имевшиеся у нее экземпляры одной или нескольких книг Л.М., судя по всему, кто-то взял почитать и не вернул.
2. Лосиевский Игорь Яковлевич (род. 1957) — украинский поэт, литературовед и библиограф, специалист по книговедению, архивоведению и источниковедению.
3. Имеется в виду биографическая книга И.Я. Лосиевского об А.А. Ахматовой «Анна всея Руси» [Лосиевский 1996].
4. М.Д. Рахлина попросила И.Я. Лосиевского передать Л.М. сборник своих стихов «Потерявшиеся стихи» [Рахлина 1996].
5. Юлик, Юлька — Ю.М. Даниэль.
6. «Континент» — эмигрантский (до 1992 года) русскоязычный литературный и публицистический журнал либерально-демократического (позднее консервативного) и христианского направления. В 30-м выпуске «Континента» (1981) опубликована подборка стихов М.Д. Рахлиной из цикла «Прозрачный октябрь» (с. 177–180).
7. Алтунян Генрих Ованесович (1933–2005) — советский и украинский общественный и политический деятель, правозащитник. В советский период дважды арестовывался за диссидентскую деятельность и был осужден на различные тюремные сроки. М.Д. Рахлина говорит о втором тюремном сроке Алтуняна, в 1981–1987 годах. В конце 1980-х был сопредседателем харьковского отделения общественной группы «Мемориал» (организа-

ции-предшественника международного историко-просветительского, правозащитного и благотворительного общества «Мемориал»), в 1990-х — депутат Верховной Рады.

8. Максимов Владимир Емельянович (настоящее имя Лев Алексеевич Самсонов, 1930–1995) — русский писатель, публицист, диссидент. За романы, опубликованные в самиздате, в 1973 году был помещен в психиатрическую больницу; с 1974 года в эмиграции. В том же 1974-м основал журнал «Континент» и до 1992 года был его главным редактором.

9. Захаров Ефим Юрьевич (1920–2000) — муж М.Д. Рахлиной, инженер.

10. В 36-м выпуске «Континента» (1983) М.Д. Рахлина опубликовала подборку политических стихов (с. 147–150), в том числе стихотворение «Генриху Алтуняну». Корреспонденция на имя В.Е. Максимова регулярно выходила на страницах журнала в рубрике «Наша почта», однако ни в № 36, ни в других ближайших номерах письма Рахлиной обнаружить не удалось.

11. Г.О. Алтуняну.

12. 19 февраля 1986 года, находясь в ссылке в г. Горьком, академик А.Д. Сахаров обратился с письмом к М.С. Горбачеву, недавно ставшему генеральным секретарем ЦК КПСС, где писал об освобождении политзаключенных. Он просил освободить узников совести на примере 14 лично ему известных осужденных правозащитников, а также тех, о ком ему неизвестно лично. Всего за 1986 год был выпущен 21 политзаключенный. В декабре 1986 года Горбачев вернул Сахарова из Горького в Москву. По возвращении он продолжил добиваться освобождения и реабилитации тех, кто был репрессирован за правозащитную и диссидентскую деятельность: «В первый же месяц нового 1987 года Андрей Дмитриевич пишет второе письмо Горбачеву о политзаключенных, подчеркивая, что нужно не просто освобождение, нужна амнистия, т.е. безусловное освобождение. <...> Ответа Сахаров не получил, но к апрелю 1987 г. было освобождено 160 человек. Освобождено, но не реабилитировано. Власть проявила гуманность, но не справедливость. В январе 1988 г. Сахаров передал Горбачеву большой список еще не освобожденных людей» (*Долгий В.М.* Народный депутат Андрей Сахаров. 1989 год: Размышления двадцать лет спустя. М., 2009 // Архив Сахарова (URL: www.sakharov-archive.ru/library/publikacii-arhiva/narodnyj-deputat-andrej-saharov-1989-god)). Эти инициативы Сахарова получили название «сахаровский список».

13. Союз писателей СССР.

14. Цитата из пьесы-сказки «Тень» (1940) советского драматурга Евгения Львовича Шварца (1896–1958). Ее произносит один из персонажей, Министр финансов: «Надо его или ку, или у» (то есть или подкупить, или убить).

15. Просторечное название доноса (от слова «телеграмма»).

16. Стихотворение М.Д. Рахлиной «Ведь что вытворяли! И кровь отворяли...», написанное в 1976 году, впервые опубликовано: Континент. 1981. № 30. С. 177 (см. примеч. 6). Републиковано: Новый мир. 1989. № 6. С. 109. О трудностях издания стихов Рахлиной в советской печати см. также примеч. 4 к письму 11.

17. В 60-м выпуске «Континента» (1989) опубликована 9-страничная подборка стихотворений М.Д. Рахлиной (с. 186–194).

18. Неточная цитата из басни И.А. Крылова «Квартет» (1811): «Тогда пойдет уж музыка не та». Имеется в виду, что закончились перестройка и СССР и началась другая жизнь в независимой Украине.

19. Здесь идет довольно большой бытовой фрагмент, где М.Д. Рахлина в подробностях рассказывает о жизненных перипетиях своих родственников. Во вступительной заметке мы указали, почему решили исключить этот отрывок из публикации в «НЛЮ».

20. [Рахлина 1996] (см. примеч. 4).

21. Шутливая аллюзия на стихотворение Б.Л. Пастернака «Быть знаменитым некрасиво...» (1956): «Быть знаменитым некрасиво. / Не это подымает ввысь. / Не надо заводить архива, / Над рукописями трястись. <...> И должен ни единой долькой / Не отступаться от лица, / Но быть живым, живым и только, / Живым и только до конца».

22. Захарова Александра Ефимовна (род. 1956) — дочь М.Д. Рахлиной; в 1988 году эмигрировала с семьей в США.

23. Захаров Евгений Ефимович (род. 1952) — сын М. Д. Рахлиной, украинский общественный деятель, правозащитник и журналист. В 1989–1992 годах был сопредседателем харьковской общественной группы «Мемориал» (см. примеч. 7), с 1989-го — член Московской Хельсинкской группы, с 1995-го — член украинской секции Международного общества прав человека, в 1997–2011 годах — соруководитель Харьковской правозащитной группы, в 2004–2008 годах — председатель правления Украинского Хельсинкского союза по правам человека.

24. Рахлин Феликс Давидович (род. 1931) — советский и израильский поэт, журналист, младший брат М. Д. Рахлиной. В 1990 году эмигрировал с семьей в Израиль.

25. Сборники стихов М. Д. Рахлиной: «Надежда сильнее меня» [Рахлина 1990] и «Другу в поколение» [Рахлина 1994].

26. Имеется в виду фотография М. Д. Рахлиной в сборнике «Потерявшиеся стихи».

27. Сарнов Бенедикт Михайлович (1927–2014) — советский и российский литературный критик, публицист и писатель.

28. И. Я. Лосиевским.

16. М. Д. Рахлина — Л. М. Баткину
(машинопись с припиской от руки)
30 января 1998 года

Дорогой Леня!

Я рискую показаться (или оказаться, что еще хуже) навязчивой¹. Это в моей жизни впервые.

Ты не получил моего письма (хотя знаешь из открытки Ефима², что он перепутал номер дома) В нем я во-первых объясняю, что «по совокупности твоих преступлений» ты можешь вообще не отвечать мне, лишь бы я узнавала, что письмо получено³. Я не знаю, почему я так настойчива. Хотя мой муж всегда говорит: «кому надо, тот и звонит» (соответственно — пишет) Ну вот, мне надо — я и пишу!

Эта моя рецензия⁴ попала в газету, потому что ее отнес туда Женя Сухарев⁵ (см. его материал об Ахматовой и Модильяни в этой же газете) В газете я добавила фразу, выпавшую, по-моему, по моей вине, но долго объяснять и неважно.

Но сейчас я пишу о твоей книжке «Пристрастия»⁶ (спасибо!), которую проглотила с радостью. Мне даже неловко, сколько у нас с тобой совпадений. Обычно авторам всегда интереснее, когда с ними спорят.

Самое существенное — о религии. Мне очень близко (я сама об этом не раз говорила и писала) твое одинаково серьезное отношение к религиозности и атеизму, если они продуманны и искренни, и выстраданы. Но, в довершение ко всему, мне еще кажется, что люди рождаются (генетически) верующими или атеистами, с готовой склонностью к вере или безверию. Говоря грубее, «материалистами» или «идеалистами». Это какое-то глубокое психо-физическое свойство.

Я почувствовала притяжение к вере очень рано, лет восьми. Я, конечно, не могла говорить об этом со своими горячо любимыми родителями, настолько все это было противоположно моему «марксистско-ленинскому» воспитанию. Парадокс заключается еще и в том, что мои родители (и большая часть их единомышленников) — и сами, на самом деле, были глубоко-верующими

людьми, по всей своей жизненной и личной философии. Это было своеобразное нео-язычество, обязывающее обоготворять мумию⁷ и, вместе с нею, всех непогрешимых вождей. Поскольку в таком нежном возрасте я о разных конфессиях ничего не знала, вера пришла ко мне в ее православном варианте. Если ты читал «Другу в поколение»⁸ ты знаешь, как я в одиннадцатилетнем возрасте окрестила сама себя в реке Псел. Как сейчас обстоит дело с моей верой, мне уже не хочется писать: боюсь — тебе не будет интересно.

Мое отношение к Д.С. Лихачеву тоже похоже на твое⁹. Несмотря на все уважение к его имени и жизни, меня тоже раздражает его русопятство. Любый национализм отвратен, особенно русский. Хуже его — только украинский. Ты себе не можешь представить, до чего он доходит, и если наш «парламент» будет левым, то именно из-за экспансии национализма, назло «им».

Еще мне хотелось сказать насчет Бродского, что я тоже было обиделась за стихи «Те, кто не умирают...»¹⁰, но потом подумала, что, может, он чувствовал, как мало времени ему осталось, и утешал себя таким способом...

И еще: я написала в рецензии о «высоком эгоцентризме Бродского» совершенно самостоятельно. И если бы ты знал, как я удивилась, найдя потом в твоей книжке это же выражение, которое я как-то пропустила. И, честно говоря, обрадовалась, хотя радоваться-то нечему!

Перечитала сейчас письмо. А в своей старости я чувствую только ее прелесть. Может, это потому, что я всю жизнь много болела и привыкла не обращать на это внимания и не верить ужасающим диагнозам, которые мне ставят, а к гармонии и согласию с собой я пришла только теперь (и с другими близкими людьми). К тому же, говорят, старость пока меня не обезобразила. Когда у меня был (давно очень) паралич лицевого нерва, это было куда хуже!

Ладно! Не буду больше «путаться у тебя под ногами»!¹¹

Я тебя обнимаю

Твоя [подпись]

30 января

Р.С. Заодно посмотришь, какие у нас в Харькове выходят газетки. Эта совсем молодая: ей второй год.

[Подпись]

[Далее приписка от руки.]

Р.Р.С. Не думай только, что я написала о своей старости из кокетства. У меня была бабушка Евгения (папина мать) Она родила 10 детей, дожила за 80 лет и была уже совсем бессмысленной, но какая это была сияющая добротой среброволосая красавица!

Примечания

1. Это письмо — фактическое продолжение письма М.Д. Рахлиной к Л.М. от 3 января 1998 года, которое было доставлено лишь позднее.

2. Муж М.Д. Рахлиной (см. примеч. 9 к письму 15).

3. М.Д. Рахлина в шутовском тоне жалуется, что Л.М. не всегда отвечает на ее письма. Это же она говорила и в письме от 3 января, добавляя, что Л.М. может не отвечать подробно, если на это нет времени или возможности, а ограничиться кратким сообщением: «А значит, писать ты мне должен так: Дорогая (или какая там!) Марлена! Получил твое письмо от такого-то числа, за которое очень благодарю. Рецензия твоя меня вполне (не) удовлетворила. Почему — ты этого, боюсь, не поймешь (я и сам не понимаю) Всего хорошего. Твой Л.Б.».

4. Рецензия М.Д. Рахлиной на книгу Л.М. об И.А. Бродском «Тридцать третья буква» [Баткин 1997] была опубликована в харьковской газете (не удалось установить, в какой именно). В перепечатанном виде Л.М. получил рецензию в декабре 1997 года.
5. Сухарев Евгений Александрович (род. 1959) — украинский поэт и эссеист.
6. [Баткин 1994].
7. Имеется в виду тело В.И. Ленина, выставленное в Мавзолее Ленина.
8. Книга стихов М.Д. Рахлиной [Рахлина 1994].
9. Подразумевается оценка Л.М. эссе Д.С. Лихачева «Заметки о русском» [Лихачев 1980] — о резко отрицательном отношении Л.М. к этому эссе см. в письме 6 и особенно в примеч. 6 к нему. В книге «Пристрастия» опубликована статья Л.М. «Застойные споры», где один из «споров» посвящен как раз «Заметкам о русском» [Баткин 1994: 245–264].
10. Имеется в виду стихотворение И.А. Бродского «Те, кто не умирают, — живут...» (1987):
«Те, кто не умирают, — живут / до шестидесяти, до семидесяти, / педствуют, строчат ме-
муары, / путаются в ногах. / Я вглядываюсь в их черты / пристально, как Миклуха / Мак-
лай в татуировку / приближающихся / дикарей».
11. Аллюзия на вышеупомянутое стихотворение Бродского (см. предыдущее примеч.).

17. Л.М. Баткин — Н.Т. Баткиной
14 сентября 1996 года

14.9.96

10.00

Солнышко, вчера мы опоздали к поезду в Равенну, поэтому Равенна ждет нас сегодня, закатимся туда на вторую половину дня. Вчера же... на вокзале я предложил сразу же отправиться в Assisi!

Итак, это свершилось.

Это было, однако же, сложное и несколько выматывающее путешествие. Из Rimini поездом в Falconara, около часа. Затем еще более часа прогулка по непримечательному, но все равно приятному городку — в ожидании пересадки. Затем глазение в окошко со все возрастающей радостью: поезд уже пересекал Умбрию, довезя нас до Foligno. Там — вторая пересадка, до Perugia (и лишь оттуда в Ассизи автобусом). Оказалось, что второе «окно» таково, что в Перудже мы окажемся чуть не в 16.00... «Руководитель группы»¹ решает (демократически заручившись согласием троих ведомых — ха! будто Лена² и Оля³, строптивейшие барышни, каждая на свой лад, способны быть в подчинении!) — итак, РГ («руководитель группы») решает взять такси, и за 60.000 лир (т.е. 40\$) шофер довозит нас до Базилики S. Francesco. Опять-таки я не собираюсь пересказывать (купленный, разумеется, притом на русском) путеводитель, а также то, что знают об Ассизи все примерные студентки-итальянки и истфака МГУ⁴. Скажу лишь, что впечатление очень сильное, и мои студентки потом хором сказали, что именно вчера они прониклись и заболели Италией уже всерьез. Дух самого удивительного из всех христианских святых витает над городом, в котором почти ничего не изменилось с XIII века, с XIV века. Прах купца, ставшего блаженным и поэтом, автором «Цветочков»⁵ — под тяжким каменным надгробием, к кот<орому> ведет спуск из нижнего нефа. Фрески Лоренцети, Симоне Мартини, нежнейшая итальянская готика, «эклектичная», полуроманская, т.е. лишенная жесткой торжественности, интимная и задумчивая. Знаменитый портрет святого кисти Cimabue (см. репродукцию

у меня над столом). А в верхнем нефе — м<ожет> б<ыть>, лучшие из фресок Джотто, отлично отреставрированные. Не Ренессанс, нет! — но одна из высших точек мирового искусства, предчувствие Ренессанса в самом средоточии Средневековья, фантастическое пространство, жесты, архитектура, человечность, естественно сообразующая себя с вечностью, конкретность мистики — словом, Giotto. Рассмотрись картинки. Но ведь далее — отчасти вверх, гл<авным> обр<азом> вниз — совершенно живой, не музейный и не разрушенный временем, а продолжающий плыть по течению времени, т.е. одновременно и древний, и современный город. Я пытался снимать, не знаю, что получится. За стенами, в просветах между домами, на каких-то террасах, внизу — умбрийские дали, в дымке, так поразившей Блока. Странно, что недавно я перечитывал и писал об его итальянском цикле⁶, и вот сейчас — «синяя гарь умбрийских гор»⁷, «Умбрии ласкающая мгла»⁸ — передо мною. Вне пейзажа, не просто составляющего вторую vedutu, но вливающегося (как, впрочем, это происходит и в ренессансной композиции) в vedutu первую, вне этой игры пространственных планов и, конечно, без мягкого света, встреч камня с воздухом, — нет не только архитект<урных> и пр<очих> впечатлений, но даже и живописи. (Помню, как во Флоренции, в Uffizi, я глянул из зала в окно — и увидел там оригинал ренессансных воспроизведений, эти самые вторые планы).

Мы возвращались так же долго (увы, в Ассизи лишь часа три, и весь день, чтобы доехать и вернуться). В поезде начальник одного оказался носителем русского языка, а милая девушка напротив — студенткой ун<иверсите>та в Pesaro⁹, спрашивавшей меня о Leonardo¹⁰. Так что — особенно благодаря поразившему всех старому железнодорожнику, любезному и любознательному — обратный путь был скрашен нетривиальной встречей. Еще час в Falcoпaгa, гл<авным> обр<азом> в станционном буфете, только к полуночи мы вернулись в гостиницу, сидели на балкончике, пили вино, заедали сыром и пр. — и наблюдали, как внизу, на ярко освещенной улице красивая девка поджидала клиента, авто иногда выстраивались в очередь, но она почему-то отказывалась, видно, не сходились в цене и условиях. Мы разошлись по номерам, не дождавшись развязки.

Итак, нынче — Равенна, V век, Византия и лангобарды¹¹. А завтра все едут в Венецию, я же, м<ожет> б<ыть>, провожу их до Болоньи и останусь там сам. Немного потеплело, вода, говорят, 18–19°, иду впервые окунуться в волны Адриатики — перед Равенной.

Примечания

1. Л. М., как инициатор поездки, иронически определяет себя как «руководителя (туристической) группы».
2. Шумилова Елена Петровна (1940–2018) — ученый секретарь ИВГИ РГГУ с 1992 года; в 2006–2013 годах — заместитель директора. ИВГИ — Институт высших гуманитарных исследований РГГУ.
3. Малахова Ольга Борисовна (род. 1946) — сотрудница ИВГИ РГГУ в 1993–2016 годах.
4. Намек на биографию адресата письма: Н. Т. Баткина была студенткой исторического факультета МГУ, специализировалась на культуре итальянского Возрождения.
5. Неточность: «Цветочки Франциска Ассизского» написаны уже после его смерти и канонизации. Это антология легенд о жизни и смерти св. Франциска, написанная на тосканском диалекте итальянского языка и составленная в конце XIV века на основе более

раннего латинского текста «Actus beati Francisci et sociorum eius» анонимного автора (возможно, Уголино Брунфорте (около 1262 — около 1348)).

6. Имеется в виду стихотворный цикл А.А. Блока «Итальянские стихи» (1909).

7. Неточная цитата из стихотворения А.А. Блока «Перуджия» (1909): «Голубая гарь от Умбрских гор».

8. Цитата из стихотворения А.А. Блока «Благовещение» (1909).

9. В городе Пезаро есть филиал Урбинского университета, Консерватория имени Джоаккино Россини и Политехнический университет Марке.

10. Специализация Л.М. на личности и творчестве Леонардо да Винчи воплотилась в книгах «Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления» [Баткин 1990], «Leonardo da Vinci» (на итальянском языке) [Batkin 1988] и ряде статей и глав в других изданиях.

11. В V веке Равенна была резиденцией последних римских императоров. В 476 году во время очередного кризиса власти предводитель отряда варваров-наемников Одоакр поднял восстание, в битве при Равенне разгромил остатки римских войск и сверг последнего императора Западной Римской империи, Ромула Августула, — это событие в историографии Нового времени считается символической датой падения Римской империи. В 584 году Равенна была занята византийскими войсками и вошла в состав Византийской империи, став ее провинцией (Равеннский экзархат). В 751 году захвачена лангобардами и включена в Лангобардское королевство.

Литература

- [Августин 1978] — Исповедь блаженного Августина, епископа Иппонского / Пер. с лат., примеч. [М.Е. Сергеев] // Богословские труды. Вып. 19. М.: Издательство Московской патриархии, 1978. С. 71–264.
- [Аверинцев 1977] — Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977.
- [Аллилуева 1967] — Аллилуева С. Двадцать писем к другу. New York: Harper & Row, 1967.
- [Баткин 1958] — Баткин Л.М. Социально-политическая борьба во Флоренции в конце XIII — начале XIV веков и идеология Данте: дис. ... канд. ист. наук. Харьков: Харьковский государственный университет, 1958.
- [Баткин 1965] — Баткин Л.М. Данте и его время: Поэт и политика. М.: Наука, 1965.
- [Баткин 1971а] — Баткин Л.М. Парадокс Кампанеллы // Вопросы философии. 1971. № 2. С. 133–142.
- [Баткин 1971б] — Баткин Л.М. Спор о Данте и социология культуры // Средние века. Вып. 34 / Отв. ред. С.Д. Сказкин. М.: Наука, 1971. С. 277–292.
- [Баткин 1975] — Баткин Л.М. О социальных предпосылках итальянского Возрождения // Проблемы итальянской истории — 1975 / Отв. ред. Г.С. Филатов. М.: Наука, 1975. С. 220–258.
- [Баткин 1977] — Баткин Л.М. Макьявелли: опыт и умозрение // Вопросы философии. 1977. № 12. С. 105–119.
- [Баткин 1978а] — Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: Стиль жизни и стиль мышления. М.: Наука, 1978.
- [Баткин 1978б] — Баткин Л.М. Об истоках трагического в Высоком Возрождении // Микеланджело и его время / Под ред. Е. Ротенберга и Н. Чегодаевой. М.: Искусство, 1978. С. 138–162.
- [Баткин 1979] — Баткин Л.М. Зрелище мира у Джанотто Манетти // Театральное пространство: Материалы научной конференции / Под общ. ред. И.Е. Даниловой. М.: Советский художник, 1979. С. 114–143.
- [Баткин 1988] — Баткин Л. Возрождение истории // Иного не дано: Судьбы перестройки; Вглядываясь в прошлое; Возвращение к будущему / Ред.-сост. А.А. Проташкин; под общ. ред. Ю.Н. Афанасьева. М.: Прогресс; Минск: Беларусь, 1988. С. 154–191.

- [Баткин 1989] — *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989.
- [Баткин 1990] — *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990.
- [Баткин 1993а] — *Баткин Л.М.* «Не мечтайте о себе»: О культурно-историческом смысле «Я» в «Исповеди» бл. Августина. М.: РГГУ, 1993.
- [Баткин 1994] — *Баткин Л.* Пристрастия: Избранные эссе и статьи о культуре. М.: ТОО «Курсив-А», 1994.
- [Баткин 1995а] — *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995.
- [Баткин 1995б] — *Баткин Л.М.* Петрарка на острие собственного пера: Авторское самосознание в письмах поэта. М.: РГГУ, 1995.
- [Баткин 1997] — *Баткин Л.М.* Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. М.: РГГУ, 1997.
- [Баткин 1999] — *Баткин Л.М.* Начинаящий медиевист из провинции — в гостях у Люблинских // *Одиссей* — 1998. Человек в истории: Личность и общество: Проблемы самоидентификации / Отв. ред. А.Я. Гуревич. М.: Наука, 1999. С. 223–245.
- [Баткин 2000] — *Баткин Л.М.* Европейский человек наедине с собой: Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М.: РГГУ, 2000.
- [Баткин 2002] — *Баткин Л.М.* Пристрастия: Избранные эссе и статьи о культуре. Изд. 2-е, доп. М.: РГГУ, 2002.
- [Баткин 2012] — *Баткин Л.М.* Личность и страсти Жан-Жака Руссо. М.: РГГУ, 2012.
- [Баткин 2013] — *Баткин Л.М.* Эпизоды моей общественной жизни: Воспоминания. М.: Новый хронограф, 2013.
- [Баткин 2016] — *Баткин Л.М.* Заметки об индивидуализме Дидро // *Вторая навигация: Альманах*. Вып. 14. Харьков: Права людини, 2016. С. 90–116.
- [Блок 1973] — *Блок М.* Апология истории, или Ремесло историка / Пер. с фр. Е.М. Лысенко; отв. ред. и примеч. А.Я. Гуревича. М.: Наука, 1973.
- [Буркхардт 1996] — *Буркхардт Я.* Культура Возрождения в Италии: Опыт исследования / Пер. с нем. Н.Н. Балашова и И.И. Маханькова; примеч. И.И. Маханькова; отв. ред. Л.Т. Мильская. М.: Юрист, 1996.
- [Бычков 1977] — *Бычков В.В.* Византийская эстетика: Теоретические проблемы. М.: Искусство, 1977.
- [Горфункель 1980] — *Горфункель А.Х.* Философия эпохи Возрождения: Учебное пособие. М.: Высшая школа, 1980.
- [Горфункель 1983] — *Горфункель А.Х.* К спорам о Возрождении // *Средние века*. Вып. 46 / Отв. ред. В.И. Рутенбург. М.: Наука, 1983. С. 214–228.
- [Горфункель 1997] — *Горфункель А.* Вид на костер с балкона: Анна Ахматова — от Жданова к Жолковскому // *Звезда*. 1997. № 4. С. 231–233.
- [Горфункель 2013] — *Горфункель А.Х.* Труд науки и извороты шарлатанства: О ремесле историка. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013.
- [Гуковский 1947–1961] — *Гуковский М.А.* Итальянское Возрождение: В 2 т. Л.: ЛГУ, 1947 (т. 1), 1961 (т. 2).
- [Гуревич 1970] — *Гуревич А.Я.* Проблемы генезиса феодализма в Западной Европе. М.: Высшая школа, 1970.
- [Гуревич 1972] — *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972.
- [Гуревич 2004] — *Гуревич А.Я.* История историка. М.: РОССПЭН, 2004.
- [Гуревич 2007] — *Гуревич А.Я.* «Генезис феодализма» и генезис медиевиста: Злые мемуары в роли предисловия // *Гуревич А.Я. Избранные труды: Древние германцы. Викинги*. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 5–22.
- [Гутер, Полунов 1980] — *Гутер Р.С., Полунов Ю.Л.* Джироламо Кардано. М.: Знание, 1980.
- [Данилов 2009] — *Данилов А.А.* Юрий Иванович Кораблев // *История и историки: Историографический вестник* — 2007 / Отв. ред. А.Н. Сахаров. М.: Наука, 2009. С. 315–320.
- [Жолковский 1994] — *Жолковский А.К.* Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука; Восточная литература, 1994.
- [Заламбани 2006] — Дело «Метрополя»: Стенограмма расширенного заседания секретариата МО СП СССР от 22 января 1979 года / Подгот. текста, публ., вступ. ст. и коммент. М. Заламбани; пер. с итал. Н. Колесовой // *Новое литературное обозрение*. 2006. № 82. С. 243–281.
- [Зимин 2006] — *Зимин А.А.* Слово о полку Игореве. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006.
- [Каждан 1968] — *Каждан А.П.* Византийская культура (X–XII вв.). М.: Наука, 1968.
- [Копосов 2017] — *Копосов Н.* О Леониде Михайловиче Баткине // *Новое литературное обозрение*. 2017. № 145. С. 180–194.
- [Лихачев 1980] — *Лихачев Д.С.* Заметки о русском // *Новый мир*. 1980. № 3. С. 10–38.

- [Лосев 1978] — Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978.
- [Лосиевский 1996] — Лосиевский И.Я. Анна всея Руси: Жизнеописание Анны Ахматовой. Харьков: Око, 1996.
- [Лубенская 1997] — Лубенская С.И. Русско-английский фразеологический словарь. М.: Языки русской культуры, 1997.
- [Лурье 1973] — Лурье Я.С. О некоторых принципах критики источников // Источниковедение отечественной истории. Вып. 1. М.: Наука, 1973. С. 78–100.
- [Лучицкая 2011] — Лучицкая С.И. Очерк жизни и творчества А.Я. Гуревича (1924–2006) // Образы прошлого: Сборник памяти А.Я. Гуревича / Сост. И.Г. Галкова, К.А. Левинсон, С.И. Лучицкая, А.В. Толстиков и Т.А. Тоштендаль-Салычева. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. С. 7–36.
- [Маркс 1960] — Маркс К. Капитал: Критика политической экономии. Т. 1 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения / Пер. с нем. Изд. 2-е. Т. 23. М.: Госполитиздат, 1960.
- [Маркс 1961] — Маркс К. Критика Готской программы // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения / Пер. с нем. Изд. 2-е. Т. 19. М.: Госполитиздат, 1961. С. 9–32.
- [Митрохин 2003] — Митрохин Н. Русская партия: Движение русских националистов в СССР. 1953–1985 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- [Пушкин 1936] — Пушкин А.С. <Три повести Н. Павлова> // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 6 т. / Под ред. М.А. Цявловского. Т. 5: Критика. История. Публицистика. Дневники и материалы записных книжек. М.; Л.: Academia, 1936. С. 194–195.
- [Рахлина 1968] — Рахлина М.Д. Маятник. Харьков: Прапор, 1968.
- [Рахлина 1990] — Рахлина М.Д. Надежда сильнее меня. М.: Прометей, 1990.
- [Рахлина 1994] — Рахлина М.Д. Другу в поколение. М.: Весть-ВИМО, 1994.
- [Рахлина 1996] — Рахлина М.Д. Потерявшиеся стихи. Харьков: Фолио, 1996.
- [Рахлина 2015] — Рахлина М.Д. Собрание стихотворений. Роман в стихах. Харьков: Фолио, 2015.
- [Ролова 1974] — Ролова А.Д. Флоренция и проблема экономического упадка Италии: (Вторая половина XVI — начало XVII в.): дис. ... д-ра ист. наук. Л.: ЛГУ; Рига: Латвийский государственный университет, 1974.
- [Сулейменов 1975] — Сулейменов О. Аз и Я: Книга благонамеренного читателя. Алмата: Жазушы, 1975.
- [Трофимова 1979] — Трофимова М.К. Историко-философские вопросы гностицизма: (Наг-Хаммади, II, сочинения 2, 3, 6, 7). М.: Наука, 1979.
- [Batkin 1979] — Batkin L.M. Die historische Gesamtheit der italienischen Renaissance: Versuch einer Charakterisierung eines Kulturtyps. Dresden: Kunst, 1979.
- [Batkin 1988] — Batkin L.M. Leonardo da Vinci. Bari: Laterza, 1988.
- [Franklin 1992] — Franklin S. Bibliography of Works by Alexander Kazhdan. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1992.
- [Kazhdan 1980] — Kazhdan A. Livres soviétiques récents sur la culture du Moyen Âge et la Renaissance: Observations d'un byzantiniste / Trad. par É. Patlagean // Annales. 1980. Vol. 35. № 2. P. 272–276 (URL: www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1980_num_35_2_282630).
- [Kazhdan 1982] — Kazhdan A. Soviet Studies on Medieval Western Europe: A Brief Survey // Speculum. 1982. Vol. 57. № 1. P. 1–19.
- [Kazhdan, Constable 1982] — Kazhdan A., Constable G. People and Power in Byzantium: An Introduction to Modern Byzantine Studies. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1982.
- [Kazhdan, Franklin 1984] — Kazhdan A., Franklin S. Studies on Byzantine Literature of the Eleventh and Twelfth Centuries. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Хроника современной литературы

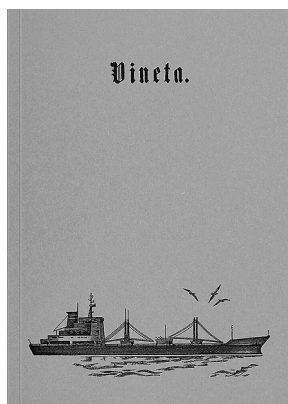
Ольга Балла

Туда и полетим

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_308

Юрьев О. Винета: роман / Предисл. В. Шубинского;
послел. Т. Баскаковой.
М.: SOYAPRESS, 2024. — 171 с.

Наконец-то вышедший в полном объеме, книгой, роман германского петербуржца, поэта, прозаика, драматурга, эссеиста Олега Юрьева (1959—2018) «Винета», законченная еще в 2007 году (до сих пор на русском языке издавался только журнальный вариант, опубликованный в «Знамени») — заключительная часть трилогии, первые две части которой — «Полуостров Жидятин» (2000) и «Новый Голем, или Война стариков и детей» (2002). «Винету» объединяют с ними сквозные темы — например, как заметил в предисловии к книге Валерий Шубинский, «множественность самоидентификаций, возможность их универсализации» (с. 10), общие узнаваемые герои (прозе Юрьева вообще свойственны сквозные персонажи), прежде всего — протагонист, он же повествователь, — Вениамин Язычник: один из главных героев «Полуострова Жидятин», в «Новом Големе» он персонаж эпизодический. В «Винете» Вениамин, молодой историк, пишет диссертацию о таинственно исчезнувшем, сказочно богатом славянском городе Винете на берегу Балтики и отправляется на поиски его следов (появятся здесь и Яша Жидята из «Полуострова...» — в новом облике, и на правах эпизодического персонажа Юлий Гольдштейн, дядюшка повествователя, комментатор в «Полуострове», центральный герой в «Новом Големе»). Не говоря уже об общей топографии: тот же полуостров Жидятин, знакомый читателям Юрьева-прозаика, не раз упомянут в «Винете» (там живут с бабушкой сыновья-близнецы Вениамина Язычника, до поры неведомые ему, соименные главным героям первого из романов — Вениа и Яша. Это само по себе знак того, что то ли конструкция замкнута, то ли история выведена на новый виток



своего развития. Скорее всего, и то и другое). Неважно, что сам полуостров ни разу не появится перед героями во плоти, — все, что здесь появляется, тоже не так чтобы во плоти, включая самих героев, — важно, что они туда, по крайней мере в нашем временном потоке, не доберутся, — не доплывут они не только туда, и вообще сама идея плавания в конце концов обнаружит свою глубоко символическую природу. Но узнает это — и некоторые другие неотменимо важные вещи — только тот, кто дочитает до самого конца, бросающего свет на все состоявшееся до тех пор повествование и тем самым резко меняющего (или резко проясняющего, что по существу одно и то же) его смысл. Вспомнить стоит и то, что каждая из частей трилогии — «включение в междувремя» (таков их общий подзаголовок: «Три включения в междувремя»). «Винеты» это касается особенно. Она не просто включение в «междувремя», она — окончательный прорыв туда, выход из морока истории, ее претендующих на актуальность обстоятельств (которых — актуальных на конец 2000 года, когда происходит действие, — в книге предостаточно). И на сей раз «междувремя» — не только и не в первую очередь щель между историческими этапами, как в предыдущих двух романах (напомним: в «Полуострове...» это 1985-й, смерть Черненко, приход никому не ведомого Горбачева; в «Новом Големе...» — 1992—1993-й, самое первое время после краха Советского Союза, свежий разлом. В «Винете» это конец второго тысячелетия: события занимают несколько дней перед новым 2001 годом и кончаются в последние часы и минуты 31 декабря). На сей раз оно — тот план существования, что предшествует всем временам и объединяет их. Есть все основания отважиться назвать его вечностью.

Из частей трилогии «Винета» — самая символическая, и общую динамику всей тройственной конструкции в целом можно было бы описать как нарастание символического вплоть до полного перехода в это пространство.

И вообще, задачи и смыслы у «Винеты» настолько собственные, что она вполне имеет право быть прочитанной и помимо своих предшественниц по трилогии, — читатель все равно так или иначе усвоит главное из того, что там рассказано. И не только потому, что с предыдущими ее романами кратко, но содержательно знакомит в предисловии тех, кто их не читал, Валерий Шубинский; прежде всего потому, что «Винета» содержит их в себе в свернутом виде (тип развития юрьевского троекунижия правильнее всего представить себе не как удлинение прямой линии, но нарастание концентрических оболочек на шаре с сохранением в нем одного и того же ядра, которое через них просвечивает, автор же оборачивает шар к читателям то одной, то другой стороной, позволяя увидеть разные элементы его содержимого, приводя их в разные сочетания друг с другом).

Если «Полуостров...» был, как справедливо заметил один безымянный рецензент, «сопоставлением и столкновением “двух эпосов еврейского существования”»¹, то в «Винете» главенствовавшая и в «Полуострове...», и в «Новом Големе...» еврейская тема — благодаря хотя бы уже одному только главному герою Вене Язычнику со всей его самоидентификацией и со всеми его семейными и прочими связями, — хотя и ощутимо присутствует и важна, но не относится к числу центральных, смыслообразующих. Она отступает на поля текста или, скорее, выплывает в текст в качестве одной из удерживающих его нитей. Центральная идея здесь другая (терпение, читатель!).

Заметим пока одно, принципиальное: действие происходит (в отличие от первых двух романов) не на твердой земле, а на корабле (идущем, предположительно, по Балтийскому морю из Петербурга в Германию — все коренные, архетипические

1 URL: <https://www.livelib.ru/book/1000107083-poluostrov-zhidyatin-oleg-yurev>.

для автора пространства) с названием, которое будет казаться необычным лишь не дочитавшему до конца: «П.С. Атенов». Поскольку корабль, в зависимости от обстоятельств, ходит еще и под украинским флагом, название имеет еще и вид «П.С. Атенів» (и кажется, украинский флаг здесь едва ли не единственно для этого). Читать надо — как не сразу сообразит простодушный читатель — наоборот («П.С.» тоже надо так читать, — это прямое указание). Не всякий догадается и о том, что фамилия капитана корабля — Ахов — неспроста напоминает имя главного героя «Моби Дика», капитана Ахава, и, независимо от того, что «П.С. Атенов» — судно не китобойное, погоня здесь тоже идет за так или иначе понятым белым китом...

Вообще у «Винеты» множество черт, способных ввести (вероятно, сознательно) читателя в заблуждение. Или, что еще более вероятно, это многоуровневый текст, на каждом из уровней которого разыгрывается своя история. И читаться он может, в соответствии с этим, по-разному (пока, по крайней мере, не грянет финал, задающий прочтение вполне однозначное — зато очень объемное).

«Винета» — отчасти даже роуд-стори (заимствует некоторые элементы ее структуры), с той разве что существенной поправкой, что пересекаемые кораблем пространства (в их физическом, географическом смысле) не играют никакой роли. Они лишь повод к событиям, происходящим в пути, к самому пути; повод к радикальному изъятию человека (многих человек) из их исходных координат, из рутинных обстоятельств. Дорога нужна как чрезвычайное состояние, как выявитель некоторых заглушаемых рутинными обстоятельствами свойств человека ли, социума ли, а может быть, и самого бытия.

В одном из своих слоев реальность романа — это реальность постсоветская, распад гигантской туши советского мира. Память автора и его современников (роман писался в 2005—2007 годах) еще полна абсурдом позднесоветской жизни, все это еще близко, задевает, раздражает, вызывает злой защитный смех, а абсурд тем временем прорастает в реальность постсоветскую и принимает там, не переставая быть собой, новые формы. Здесь немало критического, сатирического изображения человеческих типов, обстоятельств, судеб того времени (вроде, скажем, эстонского пограничника Проппа... который, правда, оказывается в неслучайном родстве с одноименным исследователем морфологии сказки, что уже само по себе вызывает за пределы социальной сатиры на время, типы и обстоятельства).

Читатель, знающий Юрьева как поэта, может поддаться соблазну подумать, насколько отличен от себя-поэта Юрьев-прозаик (это будет глубочайшее заблуждение; хотя есть и то, что в это заблуждение вводит: различные интонации). Может показаться, что есть основания говорить о Юрьеве «профанном» и «сакральном», — прозаик, соответственно, «профанный». Юрьев-поэт, значит, — серьезен и занимается пронизывающими существование неявными связями. Юрьев-прозаик — что и бросается в глаза первым — ерничает, пародирует, утрирует; играет с разного рода земными приметами. Игра эта не столько веселая, сколько горькая, иногда, пожалуй, и злая — но все равно же игра.

Текст вообще постоянно играет сам с собой, с разными модусами повествования: оборачивается то критическим реализмом и социальной сатирой, то фантастикой, фантазмагорией, фарсом, гротеском, то вдруг романом сновидческим (тем более что многие его события — уж не все ли? — происходят во сне, который неизвестно какими путями соединяется с нашей осязаемой реальностью и непонятно в какие моменты в нее переходит; можно лишь догадываться, что это разные реальности — или разные рукава одной, переходящие друг в друга как стороны ленты Мебиуса?) и мифологическим. Последнее к истине ближе всего — но отношение к ней имеет и остальное.

Игра (включая игру типами повествования) — лишь поверхностный слой всего, что тут происходит, но слои неразделимы. И скрытая глубина то и дело просвечивает сквозь этот слой, пока не выйдет в конце концов наверх и не останется там одна.

Постепенно становится все яснее, что «Атенов» — то ли посмертие, то ли междужизние. Зазеркалье (недаром имя его читается наоборот). Это корабль мертвецов, которые, сошедшие туда из очень разных областей жизни повествователя, неотличимы и неотделимы тут от (предположительно) живых, а единственное число тождественно множественному (свидетельство чего — существование тут многих Сереж Варшавских одновременно. Одновечно?). При этом все эти пассажиры настолько чувственно-подробны, что вопрос, люди они или фантомы, не просто остается неразрешенным — он даже не формулируется. Корабль оборачивается памятью повествователя, его подсознанием, отчасти его альтернативной биографией.

Внезапно становится понятно, за каким китом гонится Ахов-Ахав: «Кит — Китеж... как же мне в голову не приходило», — думает Вениамин, соединяя сразу несколько мифологем русского и мирового культурного сознания. «Китеж — кит... Винета — Китеж, потому что Винета — кит...» (с. 127).

(Между прочим, он воистину язычник. Ничего иудейского, тем более христианского, в его мировосприятии нет.)

Но и этим дело не исчерпывается. Винетой — поднимая над собою ее знамя — в финале оборачивается сам корабль; не предел и это, на что на всем протяжении повествования указывали нам инициалы П.С. в его имени, подлежащие обратному чтению: он же оказывается и Санкт-Петербургом — идеальным, небесным, вечным. Вечностью и истинной жизнью в их нераздельности. Из междужизния, междувременья, из сумеречной его зоны герои выходят наконец в уверенное, неисчерпаемое посмертие.

И как только это происходит, становится понятным очень многое.

Прежде всего: все рассказанное здесь Юрьевым в точности вписывается в его систему мотивов, относясь к наиболее коренному в ней. Уверенный в непосредственной, прямой связи Петербурга и посмертия, Юрьев говорил об этом не раз. Вот в «Обстоятельствах времен»: «Как известно, в некоторых местах, особенно в дальних углах определенных аллей и в среднем течении реки Славянки, Павловский парк переходит непосредственно в тот свет. У одной рогатой березы, между тех двух кленов или вот за этой беседкой туда можно войти.

Лучше это сделать до темноты, чтобы успеть к последней электричке на Павловский вокзал — прекраснейший из вокзалов мира иного — и вернуться в Петербург»².

По всей вероятности, в тот, что мы видим на последних страницах «Винеты».

«Атенов» летит над небесным островом-Петербургом в точности как в известнейшем стихотворении автора, опубликованном в 2011 году:

...туда и полетим, где мостовые стыки
Сверкают на заре, как мертвые штыки,
Где скачут заржавелые путихи
По мреющему мрамору реки,

Где солнцем налиты железные стаканы,
Где воздух на лету как в зеркале горит,
Где даже смерть любимыми стихами
Сквозь полотенца говорит.

2 URL: http://www.newkamera.de/blogs/oleg_jurjew/?p=1550.

Туда и полетели пассажиры «Атенова» вместе с его экипажем.

Это главная мифологема Юрьева, с которой он сращивает куда более старую и всеобщую мифологему летучего корабля — по тому же принципу ленты Мебиуса, по которому переходят друг в друга, становясь одним, два балто-славянских мифа: Винеты (она же Китеж) и Петербурга.

Далее: в предыдущих частях текста Юрьев старательно притворялся «профанным». На самом деле он и тут сакрален, — может быть, сакральнее всего, раз говорит о самой сердцевине своего персонального мифа. К концу роман сбрасывает профанные личины, в которых перестает нуждаться, и обнаруживает свою истинную природу.

Случайно ли именно тогда, когда все максимально возможным образом проясняется, — пародийный, гротескный элемент вместе с ерническими интонациями исчезает? — возможно, тем самым он обнаруживает и собственную иллюзорную природу, и такую же — той реальности, к которой он относился.

(Тут же становится понятна многообразная юрьевская игра в предыдущих частях романа: о серьезном, глубоком, страшном, может быть, и смертоносном, оставаясь в сфере профанного, возможно говорить только так — играючи. По крайней мере — из особенного уважения к предмету речи. Или чтобы глаза не выжгло. Не обнаруживающий никаких признаков религиозности Юрьев тут — *ioculator Domini*.

Вот ведь тоже интересно: никаких примет Бога, Его присутствия в мире тут нет — а сакральное есть... Впрочем, этот парадокс автор отчасти и разрешил, назвав своего героя Язычником.)

К единой идее всего сказанного в романе не свести; куда скорее это система догадок. Здесь вообще многое — все? — только кажется, это принципиально, тут вся реальность — или совокупность таковых — мнима. И может быть, одна из здешних идей-догадок — о природе реальности как морока, о ненадежности всего сущего.

Кроме разве что небесного Петербурга — он же воздушный непотопляемый корабль.

(Да, реальность иллюзорна, говорит автор, но есть разные степени иллюзорности. Петербург-корабль, конечно, тоже морок и сновидение — зато из самых властных.)

Татьяна Баскакова в послесловии к роману называет его страшным. Но таков лишь один его пласт — и то если бояться смерти. Страх же перед нею тут, куда скорее, преодолевается. Весь роман — (магическое) сопротивление смерти, отрицание ее.

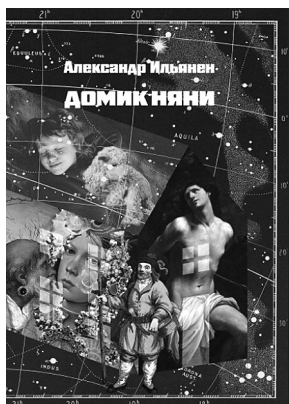
Счесть ли искомую героями Винету утопическим пространством? Безусловно. И это значит, что перед нами один из исчезающе-немногих, едва ли не вовсе, кажется, невозможных уже для нашего антиутопического времени современных примеров утопии. Тем более что и капитан Ахов, и Веня Язычник свою Винету нашли.

Прогулки и разговоры Александра Ильенена

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_313

Ильенен А. Домик няни / Предисл. Д. Волчека.

Петроград: Freedom Letters, 2025. — 308 с.



Статус Александра Ильенена как мэтра, каждая книга которого оказывается событием, кажется несомненным, но подбор «ключей» к его письму все еще продолжается. А. Конаков видит в нем деконструкцию границ между прозаическим и поэтическим, «тотальность речи, тотальность письма», создающие впечатление сплошного речевого потока¹; И. Соколов усматривает его своеобразие в особой структуре «нарративного рондо», которая и легко разнимается на фрагменты, и способна образовывать протяженные «обсессивно-рекурсивные» ряды²; А. Порвин отмечает в прозе Ильенена проблематизацию условий перехода внетекстовой реальности в реальность эстетическую, анализ письма «в его многофакторной процессуальности»³.

Все исследователи, кажется, согласны с трактовкой этого письма как формы метапрозы. С. Снытко, обобщая это представление, отмечает: «Текст изобилует довольно точными автометаописаниями, самостоятельно справляясь с разъяснением своей генеалогии, формальных особенностей и механизмов конструирования, достигая виртуозности в искусстве сжатого автокомментария»⁴.

Все эти наблюдения справедливы. С нашей точки зрения, проза Ильенена — не просто *один из примеров* метапрозы, но *итог* традиции русской метапрозы XX века, и именно этим синтетическим качеством объясняются ее особенности. В ней проблематизируется сама возможность наблюдения за письмом, осваиваются его предельные возможности. Общая рамка для анализа этой прозы — идея Р. Барта о саморефлексии как условия развития модернистского письма: «Наш век... быть может, будет назван веком размышлений о том, что такое литература... Поскольку же такие поиски ведутся... на самой ее грани, в той зоне, где она словно стремится к нулю, разрушаясь как язык-объект и сохраняясь лишь в качестве ме-

- 1 Конаков А. Эффекты стены слов // Новое литературное обозрение. 2015. № 6 (URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/136_nlo_6_2015/).
- 2 Соколов И. Святой А.И.: комедиант и мученик // Новое литературное обозрение. 2015. № 6 (URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/136_nlo_6_2015/article/11721/).
- 3 Порвин А. Микроблог самоописательной молодости // Новое литературное обозрение. 2015. № 6 (URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/136_nlo_6_2015/article/11718/).
- 4 Снытко С. Политэкономика фрагмента // Новое литературное обозрение. 2015. № 6 (URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/136_nlo_6_2015/article/11720/).

таязыка... то оказывается, что литература наша уже сто лет... как бы переживает свою смерть»⁵.

Речь, таким образом, идет не только о развитии А. Ильяненем возможностей собственной поэтики, но и об исследовании параметров литературности современного текста, о том, что сегодня может казаться эстетически перспективным. Охарактеризуем те возможности, которые в «Домике няни» видятся А. Ильянену наиболее важными.

Прежде всего стоит обратить внимание на *игровую устность* текста; записи неизменно прочитываются на фоне устной речи и прямо ее продолжают, размывая саму оппозицию «устное — письменное». Текст старается выглядеть как импровизация, багатель, и его событийность прямо ведет к отточенной формуле афоризма или бонмо: ««Саша, за вами записывать надо» Кирилл Шувалов» (с. 74). Описание случая из повседневности часто заканчивается изречением игрового характера. В этом смысле проза Ильянена — как ни странно, «салонная» литература, другое дело, что само представление о «салоне» радикально меняется. Ее фокусом является слово-спектакль, соотнесенное с внетекстовой речевой ситуацией и адресованное немногим ценителям: «посетил вчера блистательный салон Нади Воиновой на Б. Морской» (с. 299), «я стал рассказывать о салоне Кати Венцль» (с. 28). Неслучайно в книге ее содержание не без доли иронии характеризуется как «прогулки и разговоры» (с. 68), а главным «местом» действия оказывается многолинейная беседа: «Афтепати вечера АЖ. И в самом афтепати еще афтепати (еще и еще)» (с. 62). Характерно, что, говоря о собственном стиле, Ильянен отмечает интерес к звуковой стороне речи: «Еще я люблю плеоназмы, паронимы. Напрмр, старость страсть. Почти те же буквы. Но скорость другая» (с. 232).

Обратимость устного и письменного сказывается и в подчеркнuto «жестовом» характере этой прозы, нередко строящейся на описании мизансцены, паратеатрального действия — чужого или своего: «в современном писательстве львиную часть или долю оставляет уже не само письмо, а различные невербальные практики» (с. 18); ««Жест и поза поэта» (Дм. Пригов “вдруг” вспомнился)» (с. 283); «Прядь выбивается из-под шапки. Мешает видеть дорогу, когда ноги месят снег. Придумал снимать ушанку и волосы быстро, чтобы не замерзла голова, убирать под шапку и тут же нахлобучивать ее снова, несколько ухарским движением. Раз проделав этот жест, полюбил его» (с. 150). Такой жест может быть закреплён в условном сюжетном амплуа некоторых романых персонажей: «князь Никита», «отец Виктор», «Саша-фельдгегерь» и др.

В то же время — и в этом важное отличие от классических образцов салонного *table-talk* — рафинированная речь помещена здесь в рамку самоиронической стилизации. Автор старается ни в коем случае не оказаться в контексте серьезного высказывания; шутливость здесь — не столько интонационная, сколько модальная или даже мировоззренческая характеристика, призванная остудить «бессмысленный жар воображаемой спирали разговора с бесконечными восклицаниями» (с. 64).

Это мир заключенного в скобки, взятого в кавычки слова. Самоирония не только снижает пафос и позволяет сохранять дистанцию по отношению к слову, но и снимает «окончателность» любой словесной формулы. Любая точка может оказаться началом новой ассоциативной ветки, стать лишь краткой паузой. В результате завершение текста постоянно откладывается, что то и дело подчеркивается рефреном *à suivre* («продолжение следует»). Проза Ильянена всегда завер-

5 Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 131.

шена-и-не-завершена, и границы между текстовыми блоками и текстами в ней прозрачны. В сущности, читателю всегда предъявляется определенный «метод», способ письма, и каждый новый текст — свидетельство его «рабочего» состояния. Характерно, что «Домик няни» публиковался частями с разными названиями. Это качество прозы удачно определено Д. Волчеком как «бесконечность»: «Вообразите гигантский французский багет, который жадные едоки ломают как бог на душу положит. То же самое несколько десятилетий происходит с бесконечным текстом Александра Ильянена»⁶.

И действительно, «Домик няни» — *книга не концов, а начал*. Она строится от фразы к сюжету, от названия — к возможному тексту. Письмо предстает как ряд зачинов без продолжений или с пунктирным продолжением; автор намечает некий вектор движения, но этому вектору, как правило, не следует, предоставляя читателю достроить целое в своем воображении. Намечается несколько параллельных линий, и автор время от времени ставит в известность, с какой доминантой сейчас мы имеем дело. Как правило, эта доминанта исчерпывается заглавием, фокусирующим замысел: «Продолжаю сочинять новый роман. Название (как всегда предварительное. Или притворное) “Фассбиндер”. Лирический герой прежний. Интрига (как всегда) в новых персонажах, неожиданных местах и разговорах. Или: неожиданных разговорах в привычных местах. Привычных р. в незнакомых местах» (с. 114).

С большим пониманием сути собственной работы Ильянен замечает: «Я не романист, я выдумщик. Фикшн это правда» (с. 134), — и увлеченно сочиняет заголовики. Их логика весьма разнообразна. Речь может идти о впечатленности человеком, который на минуту становится воображаемым центром нерассказанной истории: «Роман Рома» (с. 14), «роман “брат”...» (с. 18), «Снова роман *Landlord*» (с. 49). Таким центром может также оказаться вещь («роман “юрин свитер”» (с. 28); «набросок к началу романа “Димедрол”» (с. 124); ситуация («Немного в спешке, набросок для романа Фестиваль» (с. 162); «роман “вчера на пляже”» (с. 48), состояние («Роман серфинг был посвящен на самом деле скольжению по волнам эйфории» (с. 69); «Наст. *Schadenfreude* роман, интеллектуально-чувств» (с. 188)), подслушанная формула («все пьем роман “все пьем”» (с. 32)) и т.д. Там, где «романность» кажется условной, в ряду жанровых определений могут появиться романс («Массне, романс сомнения» (с. 20)), ода («ода на подключение стиральной машины» (с. 14)), наконец, неопределенная «вещица» («задумал вещицу под условн. названием» (с. 10)).

Текущее жанровых определений, которые всегда ситуативны и произвольны, особенно отчетливо проступает в соотнесении Ильяненом своей практики с японской формой дневниково-эссеистического письма дзуйхицу: «в основе дзуйхицу лежит идиотизм, с элементами экивоков, спонтанности» (с. 19); «для дзуйхицу также характерно некоторое нетерпение, желание забежать вперед» (с. 28). Это слово-манок перебралось в «Домик няни» из романа «Пенсия», где было использовано на правах условной исторической параллели: «Жанр дзуйхицу за столетия не устарел и не утратил привлекательности. А дадзыбао просто идеален для дзуйхицу»; «“быстропись и невнятица” так Виктор называет стиль дзуйхицу»; «исповедь и дзуйхицу, (Вийон, св. Августин, Сей Сенагон, Жан Жак Руссо, протопоп Аввакум) что, в принципе, одно и то же, только по-японски, наряду с опытами в стихах и прозе (Батюшков, Монтень) явл. любимыми жанрами»⁷.

6 Волчек Д. Карманы, полные слов // Ильянен А. Домик няни. Петроград: Freedom Letters, 2025. С. 5.

7 Ильянен А. Пенсия. Тверь: Kolonna publications, 2015. С. 16, 602, 633.

Оснований для такого сближения, однако, немного; фактически речь идет об очень условных сходствах. В. Горегляд, обращаясь к классическим образцам дзуйхицу, указывает, что это тексты, отличающиеся мозаичностью, бесфабульностью, документальностью, возможностью переключения позиции повествователя с одного героя на другого; они обычно состоят из «классифицирующих, пересказывающих услышанное и эссеистических» отрывков, их отличают «свободное переключение от одной темы к другой, смена стиля изложения, “скачки ассоциаций”»⁸. Мозаичности как сопряжения разнотипных фрагментов у Ильянена нет, нет и смены стиля изложения и эффекта переключения повествователя. Сходства — бесфабульность, эссеизм, смена тем — носят достаточно общий характер.

Сущностное различие нетрудно определить, приведя наблюдение Т. Григорьевой, отметившей, что в основе дзуйхицу — «несосредоточенность на своем “я”», обуславливающая «спонтанность и импровизацию», в которой «вещи ложатся на бумагу сами по себе»⁹. То есть это медитативно-созерцательный, «бессубъектный» жанр. В «Домике няни», как и в «Пенсии», напротив, образ автора — это фокус, в котором все сходится, и без «я» такая проза непредставима.

Постоянное переключение тематической доминанты («снова роман о...») делает органичным для прозы Ильянена *лейтмотивное развитие*, свободную, почти лирическую композицию. Речь идет не столько о развитии событий, сколько о развертывании мотива в разных ассоциативных связях и смысловых регистрах. Исчерпание мотива связано с ощущением его количественной насыщенности, проработанности в самых разных направлениях. Один из самых типологически показательных и развернутых примеров — мотивная линия «обида», которая в романе является не только формально, но и содержательно значимой, связанной с идеей освобождения от «вампирических» чувств.

Развертывание мотива строится по вполне определенной логике. Это логика экспансивного расширения ассоциативных рядов, предполагающая возвратные обобщения-«узлы» — логика «плетения». Точкой отсчета является конкретная ситуация («Галю обидело больше всего то, что слова “сущий ад” были произнесены в обществе тепличных юношей» (с. 69)), которая провоцирует попытки измерения концептом всего, что попадает в поле зрения («соль обид снег обид» (с. 69)), определяет трактовку слова-образа как жанровой формы («обида это жанр. (ср. плач)» (с. 79)), которая может вобрать все, что угодно («ойкумена обид» (с. 78)).

В гротесковом разрастании мотива может быть выделено несколько ассоциативных зон: «феноменологическая», связанная с анализом переживания и его чувственного ореола («зависть, ревность, сестры обиды» (с. 77); «писать об обидах отнимает немало сил как и любое вампирическое чувство (зависть, ревность)» (с. 79)); ритуально-поведенческая, предполагающая описание способов действия («Стиль обиды, вообще мода на обиду. Как югендстиль. Слоган “обижать и обижаться модно”. Сделать выбор: обижать или обижаться» (с. 75)); «словарная», ориентированная на нюансирование обозначений («Лярусс обид. Робер обид: *Affront, avanie, camouflet, impertinence, indignite, injure, insolence, insulte, outrage*» (с. 71)); историко-культурная, предполагающая нанизывание примеров («Удивительная судьба Александра умереть от яда обид» (с. 75); «Сам А. М. величайший из обидчиков. И умер от обиды (малярии) и был помещен в мед» (с. 78)).

Логика расширения лейтмотива до возможного предела, за которым следует его самоисчерпание, в прозе Ильянена неразрывно связана с установкой на аллю-

8 Горегляд В.Н. Дневники и эссе в японской литературе X–XIII вв. М.: Наука, 1975. С. 349–350, 338.

9 Григорьева Т.П. Вслед за кистью // Японские дзуйхицу. СПб.: Северо-Запад, 1998. С. 9.

живное «укрупнение» бытовой ситуации, которая, будучи отражена в разных «зеркалах» культуры, приобретает несвойственную ей глубину и смысловую значительность. Это своего рода *практика бурлескного цитирования*, в которой определяющее значение имеет не «радость узнавания», а, напротив, радость переживания несходств, смысловых и ценностных дистанций: «Цитаты это наши цукаты, то что любят дети в детстве» (с. 232).

С одной стороны, здесь, как это принято в филологической поэзии, важна интерпретация цитаты как культурного пароля, «важен сам факт угадывания-неугадывания»¹⁰. С другой стороны, рядом с цитатой обычно заботливо поставлена сноска; в ситуации, когда «нет уже никаких цитат: никто не читал того же, что ты; а если и читал, то это вас не сближает»¹¹, возникает знак-маркер, который предлагает читателю возможность пройти по ссылке, принять участие в игре расшифровывания аллюзий или отказаться от нее.

В книге весьма обширная «упоминательная клавиатура»; среди большого числа русских имен чаще других появляются А. Ахматова, А. Блок, М. Цветаева, О. Мандельштам — вполне канонический набор серебряного века; в отдельных контекстах упоминаются Ф. Тютчев, А. Пушкин, Г. Сковорода, В. Соснора. Достаточно широко Ильянен цитирует и современных поэтов («Я молод, к чему мне старушечьи бредни» (Петр Разумов)» (с. 42); «если бы я был американцем» Ярослав Могути́н» (с. 40); «трель у гибнущего в стратосферах старовера» (Дмитрий Самсанков)» (с. 31), «капустная голова предтечи» (Алексей Колчев)» (с. 48) и т.д.). Любая такая цитата, как правило, предполагает нелинейность связей текста и контекста, двуплановость явленного и подразумеваемого.

Иногда игра состоит в артистической «забывчивости», когда цитата вспоминается неточно или произвольно отделяется от одного имени и соотносится с другим. Так, в книге мандельштамовская строка дважды атрибутируется как ахматовская: «от легкой жизни мы сошли с ума» Анна Ахматова. от сладкой жизни выпадают зубы» (с. 50); «От легкой жизни мы сошли с ума» (Анна Ахм.) От л. ж. подмел пол. Роман «Легкая жизнь». Ложь легкой жизни, мед лж, риск воспаления легких от лж» (с. 203). Иногда в тексте можно столкнуться не только с анонимизацией, но и десемантизацией цитаты, от которой остается только ритм: «и какой сумасшедший Суриков» (тра ля ля тра ля ля (Анна Ахматова)» (с. 142).

Нередко цитата возникает как внутренний отклик на какое-то конкретное чувственное впечатление — зрительное, звуковое, обонятельное; благодаря ей обыденность иронически «облагораживается» за счет литературной параллели. Здесь снова можно привести несколько примеров трансформации ахматовских строк: «Уже за мостом и рыбаками снова голос (из репродукторов на крыше школы). Пожалуйста сидите дома. “мне голос был Он звал утешно” (Анна Ахм.)» (с. 201); «Дошел до Рабфаковских. Храм-ротонда был закрыт на уборку. И весь светился в рабфакской тьме. “Отчего нам вдруг стало светло?” (Анна Ахм.)» (с. 228). Поэтическая строка в контексте кажется самоценной; сюжет цитируемого текста (в одном случае — исторический, в другом — любовный) явно вынесен за скобки.

В некоторых случаях цитата, наоборот, выполняет роль смыслового или интонационного камертона; подсказывает, в каком регистре стоит прочитывать фрагмент. Таковы, как правило, франкоязычные цитаты — в особенности верленовские. Так, фраза «Là-bas on dit il est de longs combats sanglants» (с. 29) из верленовского стихотворения «Langueur» (1884), с одной стороны, актуализирует «декадентскую»

10 Новиков В.И. Роман с литературой. М.: Intrada, 2007. С. 179.

11 Дашевский Г. Как читать современную поэзию // OpenSpace.ru. 2012. 10 февр. URL: <https://os.colta.ru/literature/events/details/34232>.

семантику, отсылает к атмосфере «поздн. русского постмодерна» (с. 11), а с другой — заставляет вспомнить о сексуальных практиках, о которых мимоходом было сказано выше («возвращался из салона бдсм на трамвае» (с. 29)). Еще одна верленовская строка «Midi sonne. Eloignez-vous, madame. Il dort» (с. 35) из стихотворения «L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable» (1881) также может прочитываться в контексте по-разному, отсылая и к эпизоду сна одного из постоянных собеседников рассказчика («с бутылкой пива как на картине Сомова спит отец Виктор» (с. 33)), и к интерпретациям сна в поэтической культуре («Сон это древний океан Лотреамона. Сон это смерть, старый капитан Бодлера» (с. 104)).

Стоит отметить, что огромное количество литературных отсылок усиливается пестрой картиной упоминаний о фильмах, спектаклях, музыкальных произведениях и т.д. Это проза, разомкнутая в широкое пространство культуры. При этом она изначально не предполагает никаких скидок на некомпетентность читателя, который по умолчанию должен быть не только широко начитан-насмотрен, но и сведущ в языках светского общения. «Домик няни» в этом смысле неожиданно продолжает «толстовский» ряд русской классической прозы, которая совершенно не видела проблемы в своем органическом двуязычии.

Вроде бы прозу Ильенена вполне можно истолковать как «*филологическую*»: здесь все строится вокруг фигуры автора, который одновременно «писатель, литературовед и культуролог»; здесь есть игра с переосмыслением «сюжетов, мотивов, героев», «атмосфера импровизации», практика «обнажения приема»¹². Однако едва ли не более справедливо определить эту прозу как «*переводческую*» — не только в силу сосредоточенности автора на вопросах перевода, но и в силу принципиальной установки на постоянное пребывание на границах языков. Об этом Ильенен весьма определенно высказался еще в романе «У нас он офицер»: «Я переводчик, переписчик. <...> Переиначивание смысла, открытие новых, неожиданных значений в старых и добрых смыслах. По ту сторону перевода. <...> Для меня процесс письма это феномен перевода»¹³.

Различие между контекстами — в том, что в новой книге идея перевода связана с шутивым автодидактизмом, с жестом самоумаления, с медиальной опосредованностью контакта с миром «другого». Все высокие образцы — где-то далеко, не здесь; в их отсутствие в себе легко признать ребенка: «Прочитал на сайте моего радио (оно похоже на избушку нашей няни Арины Родионовны) про глоттофобию. Обожаю обогащать мой тезаурус такими словами» (с. 230); «Радио тоже (как) розы: Маяк на даче и фр. радионяня (моя Арина Родионовна)» (с. 290).

«Детское» и «пензионерское» здесь взаимообратимы («Из пионеров в пенсионеры. Путем зерна» (с. 285)). Два полюса объединяет ослабленность социальных конвенций, свобода от многих ролей и обязательств. Характерно, что рассказчик аттестует себя как человек настроения: «Вопрос, человек ли я настроения. Да, очевидно чн. <...> Я кроме того, что человек настроения, еще и человек сумбурного мышления» (с. 263). И то, и другое — несомненные признаки открытого сознания. Эта открытость, возможно, — главный итог новой книги Ильенена.

12 Ладохина О.Ф. Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века? М.: Водолей, 2010. С. 148.

13 Ильенен А. У нас он офицер. Главы из романа // Зеркало. 1999. № 11–12 (URL: <https://zerkalo-litart.com/?p=2693>).

Выживание чувств

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_319

Фролов А. Интуитивные страницы / Предисл. Л. Хереш.

М.: Флаги, 2024. — 268 с.

«...Мы прошли через симметрию глин и одновременность рук и смерти по некоторой стороне тепла четырьмя белыми водами, наизусть завязанными в глоток — в север пыли, кричащей во впадинах жизней, как поленья в дровнике на всю “ы” зимы» (с. 70). Если текст включает фрагменты с таким стилем, едва ли наличие дат их написания сможет сделать его дневником. Скорее post(non)fiction. Отказ выдумывать персонажей и сюжет, которые ведут более к искусственности, чем к общению. Опора на собственный индивидуальный опыт — но отобранный и преобразованный, в том числе при помощи языка.



Даты, впрочем, тоже входят в текст — как его содержательная часть. Книга начата в марте 2022 года. Вот состояние при воздушной тревоге: «Я не знаю, как в этих условиях можно писать. Весь ресурс воображения задействован на прорисовывание прилетов ракет или беспилотников, возможных мест их попадания, одним из которых можешь стать ты. Это — состояние постоянного нахождения под прицелом. Бытие центром мишени» (с. 225). Однако текст Фролова продолжается. Хотя военная метафора пробивается даже в мысли о письме. «Текст нужно сжимать до состояния кулака, схватившего пустую гильзу. То есть в стихотворении должна быть пустота, зерно, ничто, его исток» (с. 78). И шутки грустны. «У вас град или “Град”?» (с. 34).

Человек продолжает смотреть и чувствовать мир. «Звон стекла о стекло так прост, что мне становится прохладно» (с. 45). Такое могла бы написать Сэй-Сёнагон или иной японский средневековый автор. Дзуйхицу, записки вслед за кистью, выводящей иероглифы, и есть интуитивное письмо. А ведь и эпоха Хэйан совсем не благополучное время. С 735 года трехлетняя эпидемия оспы, уменьшившая население на треть. В 822-м и 830-м — чума, умерло около половины жителей столицы. 933 год — снова оспа. 1001-й — снова чума, от которой умерли муж Мурасаки Сикибу (написавшей «Повесть о Гэндзи») и, вероятно, Митицуна-но хаха, автор «Дневника эфемерной жизни». 1181 год — голод, за два месяца умерло 42 300 человек¹. Следование кисти не прерывалось. Видимо, чувствительность не мешает выживанию — и не способствует ли ему? Боли из-за нее больше, но в то же время есть и помощь от мира, потому что вокруг замечаема не только боль.

Как выйти к непокоренным областям мира? Сопротивление из того, что уничтожено, вряд ли возможно — не на что опереться. Одна из возможных опор — предметы. «Медленность выпросить у рыб за спиной времени, стоящих параллельно стеклу реки, и свет, отражаясь от них, заключает себя в кавычки» (с. 37). Стесненные обстоятельства порой интенсифицируют взаимодействие с тем, что

1 Кикнадзе Д. Темная сторона средневековой Японии. М.: МИФ, 2024. С. 163–168.

осталось доступно. Деревня под Пензой, куда автору «Интуитивных страниц» пришлось спастись от войны еще в 2014-м — одновременно неустроенное убежище и зимняя сказка: «...в окнах жили щели — семьями, колониями; ветер входил через них, не пригибаясь, тревожа вечно сонную пыль, стеклянные суставы люстр» (с. 93). Пришлось клеить окна пленкой — и у дома «ухудшилось зрение, и мы смотрели на мир сквозь близорукость его окон, будто на улице никогда не рассеивался туман» (с. 94). Вспоминаются фотографии Йозефа Судека через запотевшие окна своего дома в Чехии времен Второй мировой войны, когда любой человек с фотоаппаратом на улице рисковал оказаться в гестапо.

Еще связь с миром — чтение. У Фролова оно активизировано его работой как переводчика. Он может рассматривать текст аналитически, как стихи Лесли Скалапино: «У Скалапино своя пунктуация — много тире, скобок, двоеточий. Преобладание неличных глагольных форм, особенно герундия, что создает императив незавершенности, континуальность, в которую погружаешься, теряя чувство времени» (с. 143). А может вживаться в стихи Барбары Гест: «Я долго ходил вокруг да около этих деревянных обветренных дверей с солевыми разводами, обросших виноградной лозой, но набрался смелости и постучал. Мне открыли рыбак и художник. Завязался разговор о течениях, медленности в кубе дня, о дельфинах, танцующих на лунных дорожках» (с. 152). Причем тексты — также и предметы, как все другие. «Я перебираю книги, пробуя их на вес, чтобы вспомнить твои руки в моих» (с. 61).

Потому что очень важная опора — «обращение автора дневника к “ты”, его постоянной спутнице и собеседнице», как пишет в предисловии Елизавета Хереш (с. 12). Это обращение — только начало действий, направленных к «ты», без которых слова не стоили бы ничего. «Ты в крупнозернистом свете — легче воздуха — прорастаешь в мою кровь, мысль, строку чистым движением — иероглифом корней суховея — невозможностью описания, спящей внутри каждой вещи, пока язык не коснется ее летаргии и силы весны не проломит кальциевый шелк к ее оболочке» (с. 239). Близкий человек как тепло, легкость, возможность. У любимой многому учишься, за ней следуешь, но для нее тоже получается что-то сделать и открыть. Она — та, кто поддерживает, кого поддерживаешь. Разумеется, не всегда удается взаимопонимание, однако на то и многообразие взгляда и действия, чтобы попытаться восстановить. «Мы настолько обязаны друг другу, насколько даем друг другу свободу» (с. 15). Нужно вспомнить об этом во все более несвободном окружении. И есть близость и в памяти — в книге постоянно присутствие умершего отца.

«Сегодня ночью в Ростове упал первый беспилотник. (Надо не забыть разморозить холодильник)» (с. 236). Дела, которые следует делать (также и чтобы не сдаться тоске). Размораживание холодильника — еще и капель, зимнее окно в весну. Поддерживают книги (а иначе зачем они?). Поддерживают попытки понять (и не только катастрофу, потому что жизнь продолжается). Жить несмотря ни на что. И одновременно — не забывать и не прощать. «Отменяет ли смерть вину за содеянное? Образующаяся дыра в месте казни преступника засасывает ли золу памяти родственников насмерть замученных жертв?» (с. 33).

Опыт существования в катастрофе можно соотнести с прозой Леона Богданова, опытом существования в вязкой советской неподвижности. Тогда произошел отказ от литературы великих идей и великих проектов, возврат внимательности к предметам рядом. Возможно, Богданова порой ограничивает свойственная многим, начиная с «лианозовской школы», перестраховка, когда автор из-за риска лжи многообразных смыслов отказывается от них совсем. Видимо, только фиксация событий недостаточна. «Писать о том, что произошло с нами — концентрированно, — двигаясь обходными маршрутами — достраивать себя в каком-то промежуточном

пространстве, находящемся между памятью и забыванием, обретая трехмерность» (с. 92). Разумеется, нужна публицистика, чтобы понять, как мы дошли до такого, как постараться не допустить этого в дальнейшем. Одновременно нужно жить в происходящем, другой жизни не будет. При необходимости Фролов говорит прямо, без украшений. «Я видел девушку с ампутированной рукой, выходящую из машины. Также много мужчин без ног или рук, на костылях, полулежащих на скамейках в парках, словно на больничных койках» (с. 209). Повествовательные фрагменты книги Фролова — также и привязка к времени, опорные точки, необходимый скелет, который тем не менее мало что сможет без подвижности языка. «Вазы смотрели или старели? Угол изогнулся пятеркой» (с. 38). Так продолжается работа Александра Введенского? Владимира Казакова?

«Когда страшно, дверь стучит сама в себя, или это кровь стремится выйти наружу. Деревья уже по шею в этом» (с. 61). Мир полон страхом. Но не только им. «Я пью черный кофе вместо хождения босиком по земле. Глоток и кожа ступней чувствует маслянистый холод. Гигантский махаон хлопает крыльями, и ночь волнами бьется в висок» (с. 32). Это не дневник. Это книга восприятия, спектра его возможностей. Его развития и улавливания разнообразия мира, наполненности и переменчивости, где есть и «лицо Леонардо да Винчи в почерстевшей от него до гранита воде» (с. 37), и еще вращающееся колесо только что положенного на землю велосипеда. Неспешный шаг, внимательность ассоциативной прозы. Проживание течения времени, современная медитация — например, при поездке по железной дороге. Одна из целей прозы Фролова — детализация, индивидуализация всего: «...поструйно прошупывать дождь, пальцами называя каждую, кроме безымянного, от которого капли сбиваются с траектории, выпуская шипы» (с. 56). Стремление войти с миром в личные отношения. Порой сомнение в своих действиях и своем существовании. Порой отчаянный поиск в хаосе слов и жестов: «...твоя ладонь сдвинулась... насколько я понимаю... я стою под... под стоит я... мое это а... любое а... а под... твой рот вмерз в мой... находясь под моим... мое понимание я для твоего... я... а...» (с. 53). Вроде бы спонтанная речь — однако связанная памятью автора, обнаруживающего связи. Это не автоматическое письмо: «...даже в абстрактной композиции за каждым элементом должно стоять “зачем”» (с. 186). «Пойдем посмотрим на то, как в комнате никого нет». Этому хорошо обучает чтение хайку Басё» (с. 103). Для Фролова важно восприятие и присутствия, и отсутствия — вместе с готовностью к бедному миру, где можно слушать, как не течет из крана отсутствующая там вода.

И одновременно попытки понять, как возможно писать, что письмо может, а что нет. Автор создает то, что пишет, своим образом жизни — и сам создаваем тем, что пишет. «Порой кажется, что “я” осознается только в моменты встречи с миром. В остальных случаях это — блуждание с завязанными глазами» (с. 201). Для встречи с миром также и письмо. «Интуитивные страницы» порой не без очевидностей, порой захлебываются миром, его многоцветностью и многогранностью? его хаосом? Но экспериментальное оборудование никогда не работает идеально все время. И слово при вслушивании необычно: «...от-к-рой — рой от к» (с. 51). Письму требуется весь мир. Оно устанавливает (возвращает) с ним связь.

«Безликие, стоящие полукольцом перед каждым. Они просачиваются сквозь время. Кто-то утверждал, что их присутствие и есть настоящее. Вес каждый секунды — вес их присутствия — прогорклых, бесснежных, нависающих свинцовым куполом, пропитанных до сердцевины сумерек» (с. 118). Давящее всегда рядом. Человек постоянно под давлением общества, всегда собирает себя из хаоса. Источником тревоги является и болезнь. Например, операция у мамы. «Скальпели просыпающейся опухоли города вскрывают слух. Мысли о маме превращают окру-

жающее в палату. Долго не убираю руку от горячей кружки, чтобы собрать внимание в пучок. Стены выдавливают меня за последнюю мысль, делая ее тенью — тяжелой, как ожидание операции, камень Сизифа, эхо пересохшей реки» (с. 232). Можно вспомнить слова Паскаля, написанные во времена религиозных войн во Франции: «Человек — всего лишь тростинка, самая слабая в природе, но это тростинка мыслящая. Не нужно ополчаться против него всей вселенной, чтобы его раздавить; облачка пара, капельки воды достаточно, чтобы его убить. Но пусть вселенная и раздавит его, человек все равно будет выше своего убийцы, ибо он знает, что умирает, и знает превосходство вселенной над ним»².

Фролов ироничен. «Что меня удерживает от написания крупнокалиберной прозы? Возможно, отсутствие листового чая у меня в шкафу, твои длинные ноги, луна, висящая каждую ночь в окне, неумение долго поддерживать разговор, отчасти лень, неудобный стол, непрочитанные книги, чуть влажная зелень твоих глаз, мое понимание необязательности пунктуации, разбросанные по квартире вещи» (с. 201). Он отказывается от классической обстоятельности, не работающей в мире всего перечисленного.

«Небо закрыто, но звезды не спрашивают разрешения, чтобы упасть. Щепоткой соли опрокинуть реку» (с. 160). Мир живет, не нуждаясь в позволении. Точно так же невозможно запретить любить или ненавидеть. Фролов не оправдывается. Его союзники — море, мед, кофе, клен. Выдержать, не поддаться расчеловечиванию, передать встреченное дальше. Человек отличается от не-человека также и глубиной восприятия. Не-человек в погоне за деньгами и властью отрезает от себя не только людей, но и мир. «Прогуляемся ли мы еще раз по Карлову мосту?» (с. 20). Европа есть и будет, вопреки всем ее закрывателям. «Мы играем шахматами из льда на досках африканских пустынь» (с. 33). Дело безнадежное, но интересное. Будем продолжать. Впечатления Фролова обеспечены еще и тем, что находится за его книгой — большим количеством его стихов, поэтической прозы, переводов. Будем надеяться, что издатели дойдут и до них.

2 Паскаль Б. Мысли / Пер. с фр. Ю.А. Гинзбург. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1995. С. 136–137.

Обозначить девочку

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_323

Баронец В. Слова прощения / Предисл. Е. Вежлян.

Алматы: Дактиль, 2024. — 76 с.

При чтении этой книги возникает эффект обманутого ожидания: та особая, дарующая гандикап новичкам бережность, с которой необходимо подступаться к разговору о любой дебютной книге, почти сразу ощущается как неуместная. В случае Баронец не на что делать скидку, так как перед нами состоявшийся автор, и остается лишь проникнуться глубоким уважением к ее поэтическому высказыванию, производящему впечатление зрелости и взвешенности.



Книга состоит из четырех разделов, каждый из которых обладает своей политикой чтения, своим механизмом преобразующего воздействия, вовлекающим читателя в переосмысление и прояснение современности. Этот механизм настолько варьируется от раздела к разделу, что в какой-то момент возникает отчетливое ощущение, что перед нами не четыре раздела одной книги, а четыре выборки из четырех книг, некая выжимка из текстов, большей частью оставшихся за скобками, призванная дать емкое и лаконичное представление об авторской оптике и методах письма. Если это в самом деле сознательный ход, то стихи, вошедшие в книгу, своего рода намек, сделанный, как можно предположить, из навязанного патриархатом и заяв-

ленного как неотъемлемая часть обнажающего жеста демонстративного стремления занимать как можно меньше места и не говорить прямо; намек на глобальные, творящиеся подспудно процессы авторской поэтической лаборатории.

Не часть речи, но частица остается от человека, находящегося под властью патриархальных конструкторов, в рамках которых женщине не суждено состояться, — оттого от несвершившегося слова «женщины» у Баронец остается один слог. Первый раздел так и называется — «Дорогие жé»: красноречивое свидетельство урезанности и ограниченности бытийного статуса всего женского. В стихах этого раздела довольно остро проступает та грань мироощущения Баронец, которая говорит об ущемленности и желании отстоять себя, явив некую личную правду, а предписанный обществом взгляд на женское ощущается как лишенный динамики, предметности и перформативности:

дорогие женщины
без вас
наступает зима
осень лето весна
ваша внутренняя хрупкость
сочетается
и читать умеете и писать
дорогие жé

ради вас
мужчины пишут книги
покоряют вершины
занимают должности
лепят режут по живому
и другие успешные люди
все это
ради вас
вы украшение нашего коллектива
со вкусом клубники
вы хорошо пахнете
плачете закрывая лицо
сильный пол это мы
но и многие женщины
внутренне сочетаются
с нашими планами победить

(С. 22)

Зачастую в стихах первого раздела на первый план выходит ощущение своего «я» как исключенного из течения жизни. Здесь царит невозможность не то что самостоятельно совершить значимое движение, но даже стать опорой для такого движения, совершаемого кем-то другим. В самом деле, на шахматной доске жизни, расчерченной на квадраты, девочку обозначает кружок: «кружок шахмат / младшая девочка / первый этаж россии / шах мат / кони слоны короли / для ясности / девочку обозначает / кружок... (с. 13).

«Кружок» здесь следует понимать и как группу по интересам: этой группой является та часть общества, которая репрессирует женское начало. Женское ждут «на конкурсе пешек», его удел — «изучение кашек», и — как на уровне образов и системы умолчаний, так и на уровне интонации, — Баронец присваивает и усиливает этот вектор обесценивания и умаления женского, благодаря чему скудость и уродство патриархального мира проступают еще более отчетливо. Другими словами, избыточное умолчаниями, эллиптическое (вспомним этимологию — «эллипсис» в переводе с греческого — «недостаток, нехватка») письмо Баронец делает с собой то же, что патриархальная культура делает с женщиной. С точки зрения этой культуры женское — по сравнению с мужским, конечно, — всегда нехватка и недостаточность качеств и свойств, при этом Баронец глубоко ощущает, что в такой точке зрения проявлена та разновидность объективности, что легко становится объективацией и утверждает себя как непреложную данность. Однако «дочь страны / чувствует обман» — и это чувство оказывается самодовлеющей и во многом освободительной константой поэтической интонации. Сознательно и до предела ужимаясь минималистским письмом, жест Влады Баронец обретает в этом сжатии огромную энергию, направляемую против подавления.

Второй раздел носит название «Азбука» и состоит из тринадцати «Уроков», каждый из которых есть попытка обнажить язык до первооснов посредством возвращения к изначальному опыту его освоения:

а
а-а
а-а-а
о
а о

о-о-о

и

а и о

— и —.

наша страна москва

поплыла

(С. 33)

Это желание получить доступ к дорефлексивной основе опыта, где язык минимально абстрагирован, но жив в своей базовой форме, обнаруживает сюжеты обретения и утраты, принятия и агрессии: «у нас насос / у нас солдат / у нас самолет / а у вас / вы они / руки вверх / мы идем к вам» (с. 36).

Критикуя фиксированность языковых систем, «Азбука» предлагает исследовать то, как конструируется значение: безусловно, перед нами не просто эпистемологическое упражнение, а способ пересмотреть основы человеческого познания. Играя с преднамеренным «незнанием» языка, Влада Баронец пытается переосмыслить, как именно возникают знание, значение и коммуникация и как языковые практики обуславливают наше понимание мира. В этой попытке прочитывается желание заново обрести аутентичность, преодолев культурные наслоения, и встретиться с языком как с субстанцией подлинной, непосредственной и укорененной в человеческом бытии.

Разбивая язык на мельчайшие компоненты, «Азбука» сопротивляется его институционализированному и гегемоническому использованию, стремясь заново обрести его в качестве инструмента для индивидуального и коллективного освобождения. Жест «повторного изучения» языка можно понять как метафору оспаривания доминирующих дискурсов и сотворения новых возможностей для выражения и понимания.

Раздел «И сказал Андрей» с его библейскими аллюзиями, стилизацией под язык летописей и отсылками к истории России иллюстрирует историческую ситуативность и обусловленность понимания, предлагая способ слияния горизонтов прошлого и настоящего. Влада Баронец пытается не просто воспроизвести прошлое, но реконтекстуализировать его значение в свете современной проблематики.

Этот раздел — своего рода интертекстуальный коллаж, призванный дестабилизировать авторитет каждого отдельного нарратива. Летописи и священные тексты являются источниками традиционного авторитета, однако их имитация в поэтической форме вносит элемент игры и иронию. Смешивая эти авторитетные жанры, Баронец одновременно взывает к их весомости, открывает для переосмысления и подвергает сомнению роль соответствующих нарративов в формировании национальной идентичности и культурной памяти: «шли угры / вдоль горы / там у них горят костры / стали греков воевать / стали чехов воевать / а к исходу октября / ишь псалтырь перевели / и пошел олег на греков» (с. 48).

Если понимать раздел «И сказал Андрей» как попытку (во многом ироничной) ресакрализации исторических нарративов, то перед нами — секуляристская критика представления о том, что священный язык необходим для передачи нравственных и экзистенциальных измерений истории. С другой стороны, подобный жест может отражать напряжение между традиционной верой и современностью, что потенциально имеет ценность для исследования духовного кризиса нации. При этом важно учитывать, что летописи и религиозные тексты — это не нейтральные отчеты о минувших событиях, а мифопоэтические структуры, наделяющие события смыслом. Вовлекая их язык в свою игру, Баронец исследует то, как мифологизируется история и как она становится историей «божественного замысла», «нрав-

ственных уроков» или «особого предназначения страны». Важно, что это исследование беспристрастно и не имеет предсказуемого результата: необходимость подобного мифотворчества может подтвердиться как жизненно значимая либо будет раскритикована как искажение исторической реальности:

велика бо бывает полза
от ученья книжно
се бо суть рѣ
аще бо
рекохом <разрыв документа с реальностью>
юже созда самъ
самъ тъ
<какие-то события, крики, разрозненные сведения>
иде
иде
и то творять по вся дни
не мучими никим же
но сами ся
мучать

(С. 49)

Стихотворения заключительного раздела «Желаю здоровья» в большей степени, чем другие тексты, являются своего рода комментариями к хрупкости человеческого существования и свидетельствами онтологического разрыва и дезориентации. Эти стихи открыто говорят о травме и ее измерениях, а также о недоверии к наличным формам счастья в современном мире. Так, первое стихотворение раздела вслед за классической русской литературой чинит расправу над идеалами обывденного рая, пестующего пассивность: «лучше ни о чем не говорить / маленькую кашу в ковшике варить / наблюдать бурление борща / огурцы желтеют и горчат» (с. 55).

Критика пассивности возникает, когда в текст вторгается насилие («она меня убил»), приводя с собой аграмматизм, обозначая распад языка и сознания, а нарушенная связность вызывает к опыту всех людей, чья способность артикулировать свою реальность рушится под тяжестью разрушительных событий.

Стабильность здесь нередко оборачивается сконструированной иллюзией, которую разоблачает поэтическая речь. Так, стихотворение «в этой гостинной сидит человек...» (с. 56) проникнуто ощущением тяжелого бремени — сохранять сакральное, признавая его зависимость от воли и сознания человека, быть «спасителем кулича». Однако ощущение выхолощенности сакрального настолько велико, что от всего кулинарного священнодействия, равно как и от знания о правильном и должном, остается лишь перечень ингредиентов: «ведомо только: стакан молока / масло и соль и мука» (там же). Отказ Влады Баронец от идеализированных нарративов о счастье и гармонии позволяет по-новому взглянуть на используемые ею аграмматизмы. Она идет гораздо дальше, чем просто констатация нестабильности языка как средства построения и поддержания иллюзий: поэтическая речь Баронец высвобождает энергию, столь нужную для сопротивления.

Другой пример подобного высвобождения — стихотворение «желаю здоровья и снова здоровья» (с. 61), в котором ситуация праздничного застолья, представленная посредством прямой речи тостующего, взламывается и переходит в плоскость трансгрессии. Упоминание о смерти («какие озера смертельно красивые»), возникшее сразу после взгляда назад, который можно понимать как структурирование исторического сознания («вот так обернешься») есть прерывание благодного по-

тока коллективного веселья, из-за чего предстоит вступить в противостояние со смертью. Замена «поднимем бокалы» на «поднимем, Андрей, твоего Леонида» подчеркивает переход в иное и разрыв: осознание утраты и неизбежности смерти превращает коллективный акт веселья в столкновение с конечностью человеческого бытия. Празднество, символизируя настоящий момент, связанный с надеждами на будущее, оказывается испорчено взглядом в прошлое (или поворотом к нему), а осознание смерти несет в себе отрезвляющую дестабилизацию. Пожелания здоровья звучат рефреном: сплетая прошлое, настоящее и будущее в динамичное, диссонирующее целое, человеческое сознание в этом стихотворении обретает цикличность, и это дает некую опору в ситуации, когда символический порядок (в данном случае — застольного торжества), структурируемый коллективностью, рушится под тяжестью утраты.

«Мы» в этих стихах объективировано и существует не только как знак дезориентации, но и как в высшей степени тревожная реакция на свободу и ответственность человеческого существования: «например мы означает / что тебе было очень / страшно» (с. 11). Субъект, чувствующий «это острое мы / в животе между / нижними ребрами и / полостью злости» (там же), дистанцируется от него как от тотализирующего понятия, которое грозит стереть индивидуальные различия, но вместе с тем «мы» оказывается включенным в схему тела. Это говорит о двойственности и неоднозначности: с одной стороны, отстраняясь от «мы», поэт выступает против гомогенизирующих тенденций коллективных идентичностей, но с другой — ощущение «мы» как части тела может говорить о признании того факта, что это «мы» неизбежно, так как свобода и построенная на ее основе идентичность возникают осмысленно лишь в контексте общности человеческого опыта.

Библиография

КИТАЙСКИЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Ли Цинь

Русская литература и критика на переломе веков: взгляд из Китая

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_328

当代俄罗斯文学创作和文学批评的思潮与趋势研究 / 周启超等 著, 北京: 中国社会科学出版, 2023. — 454 页

Современные течения и тенденции в русской литературе и критике / Ред. Чжоу Цичао.

Пекин: Издательство Китайской академии социальных наук, 2023. — 454 с.

В рецензируемой коллективной монографии¹ представлена общая картина развития русской литературы и критики в 1992–2012 годы, в ней рассмотрены важнейшие направления (реализм, в том числе социалистический реализм и постреализм, модернизм и постмодернизм) и тенденции, свойственные российской критике рубежа XX–XXI веков.

В первом предисловии рассказано об особенностях серии научных изданий «Китайская интерпретация иностранных идеологий и научных теорий», основная задача которой — адаптация иностранных (прежде всего западных) идей к китайской академической системе и создание на основе марксизма национальной методологии научного анализа, где приоритет отдан ретроспективному анализу, рефлексии и научному осмыслению.

1 Книга была написана в рамках крупного научного проекта Национального фонда философских и социальных наук КНР (тема «Текущие тенденции в современной русской литературе и литературной критике») в 2013–2019 годах и имеет статус академического научного издания.

Во втором предисловии дано определение литературных направлений, под которыми понимаются явления, возникающие в процессе развития литературы мирового или национального масштаба, когда ряд ученых и писателей совместно продвигают уникальную эстетическую концепцию, художественную форму и методы письма, отличные от традиционных. Тут также обозначены три наиболее значимых тенденции современной русской литературы (постмодернистская, постреалистическая и антиутопическая).

В первой главе («Социалистический реализм и постреализм») Чжоу Цичао рассматривает развитие реализма в СССР и в современной России. Автор предлагает такую периодизацию этапов развития социалистического реализма: становление (1932–1934); некритическое восприятие (1930–1950); время сомнений, полемики и корректировки (1950–1970); завершение, сопровождавшееся отказом от него и критикой (1980–1990). Самым плодотворным временем для развития литературоведения, по мнению Чжоу Цичао, было послеоттепельное десятилетие, с середины 1960-х до середины 1970-х годов, время «значительных достижений в теории социалистического реализма в Советском Союзе».

Возникновение постреализма в русской литературе, по мнению автора, связано с диалогом реализма и постмодернизма. При этом Чжоу Цичао особо останавливается на многоуровневости данного взаимодействия. На уровне выбора писателя «это и преодоление постмодернизма, и его продолжение». Специфика постреализма, по мнению автора, определяется относительностью, диалогичностью и открытостью. В какой-то мере М. Бахтин предвосхитил появление постреализма: «Это новый реализм, основанный на логике общего постмодернизма и русской постмодернистской художественной философии. Постреалистическая литература также выросла в подпольном диалоге с советским социалистическим реализмом».

В своих оценках автор исходит из того, что любая теория рождается из практики. Особая роль в осмыслении постреализма принадлежит двум статьям-манифестам, написанным В. Ерофеевым и С. Шаргуновым² и представлявшим собой своеобразный диалог между двумя поколениями писателей и двумя литературными течениями.

Во второй главе («Современные русские постмодернистские литературные произведения») Ли Синьмэй рассматривает постмодернизм в русской литературе. Признавая дату и обстоятельства его появления предметом научного спора, Ли Синьмэй разделяет позицию большинства исследователей, начинающих историю российского постмодернизма с 1960–1970-х годов, точнее с трех художественных произведений: «Прогулки с Пушкиным» А. Сияявского, «Пушкинский дом» А. Битова и «Москва — Петушки» В. Ерофеева. Наиболее интересными и в какой-то мере знаковыми представителями российского постмодернизма, по мнению автора, являются Венедикт Ерофеев (в нем он видит основоположника), Виктор Пелевин (наиболее активно взаимодействующий с культурными традициями), Владимир Шаров (переписавший историю с постмодернистской точки зрения), Олег Зоберн (постмодернистский писатель, деконструирующий не только современную жизнь русского общества, но и его религиозные верования).

По мнению Ли Синьмэй, традиции русской литературы, уделяющей особое внимание социальной и исторической реальности, продолжают развиваться в русской постмодернистской литературе, что позволяет ей продемонстрировать глубину мысли и духовность под поверхностью деконструкции, имитации и хаоса, не превращаясь в бессмысленные игры со словами или «супертекстом». Это одно из

2 Ерофеев В. Поминки по советской литературе // Литературная газета. 1990. № 27. 4 июля; Шаргунов С. Отрицание траура // Новый мир. 2001. № 12. С. 180–184.

ключевых отличий современной русской постмодернистской литературы от западного постмодернизма.

Третья глава («Современные русские концептуалистские поэтические произведения») посвящена концептуализму в русской поэзии. Рассматривая генезис концептуализма, Чэнь Гэ отмечает, что данная школа (Лианозовская группа) появилась в конце 1950-х годов в результате взаимодействия истории и литературы и наиболее полно проявила себя в поэзии. В настоящее время «традиции концептуализма 1970-х и 1980-х годов по-прежнему имеют важное значение для современного русского искусства», прежде всего в творчестве Дмитрия Пригова (ему уделяется особое внимание), Льва Рубинштейна и Тимура Кибирова. По мнению автора, в отличие от западного концептуального искусства, стремящегося передавать различные идеи и конструировать концепции по-разному, даже прямыми текстовыми языковыми средствами, московские поэты-концептуалисты используют различные методы (деконструкция, стирание границ между высоким и низким и др.) для реализации одной цели — разрушения устаревших идей через обнаружение их бессмыслицы. Ярким примером деконструкции стало обращение поэтов-концептуалистов к образам и сюжетам Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Толстого, Достоевского, Некрасова, Хлебникова, Есенина, Ахматовой и др.

Четвертая глава («Современные русские постреалистические литературные произведения») написана Юй Шуаньянь, Дуань Лицзюнь и Сунь Чао. Юй Шуаньянь рассматривает творчество трех, по его мнению, наиболее ярких постреалистов в русской литературе рубежа XX–XXI веков: В. Маканина, Л. Петрушевской и Л. Улицкой.

На примере творчества Маканина автор демонстрирует, что «выдающийся писатель не привязан ни к одной фиксированной методике написания произведения», не сводим к особенностям какого-то направления или тенденции. Отмечая онтологизм Маканина, подчеркивая его связь с философией М. Хайдеггера, автор видит в творчестве писателя-реалиста «преодоление» и одновременно использование постмодернизма, усматривает определенную преемственность между ним и А. Синявским, В. Ерофеевым, В. Сорокиным. Одним из ключевых средств построения художественных образов в постреалистической литературе, что хорошо видно на примере творчества Маканина и ряда других авторов, становится метафора.

В произведениях Петрушевской очевиден ярко выраженный гендерный аспект, мужские образы отсутствуют или находятся на периферии, в то время как женщины находятся в центре нарратива. Дуань Лицзюнь отмечает «глубокое одиночество» и «беспомощность» героинь Петрушевской, несмотря на свою погруженность в бытовые проблемы обнаруживающих проницательность, благодаря которой раскрывается «богатое пространство смыслов», скрытое в повседневной жизни личности, семьи, быта. Для автора Петрушевская — прежде всего продолжатель чеховской традиции в русской литературе. Для романов Улицкой характерна глубокая «забота о героях», внимание к «индивидуальной жизни», позиция «оптимистического наблюдателя», а также тесная связь с творчеством предшественников (Пушкин, Гоголь, Достоевский, Чехов, Андреев), что делает ее, по мнению Сунь Чао, уникальной среди множества авторов новой русской литературы. Одно из важнейших достоинств Улицкой — создание ярких персонажей, для характеристики которых писательница часто использует описание снов.

В пятой главе («Современные русские антиутопии») Чжэн Юнван рассматривает литературный процесс в широком историко-политическом и философско-эстетическом контексте. Появление постмодернизма автор связывает с мировым цивилизационным кризисом, угрожающим самоуничтожением человечества и гибелью всего живого на Земле, а в распаде СССР видит пример одной из самых

значительных постмодернистских деконструкций в мире. Отмечая литературоцентризм, свойственный русской культуре, автор одновременно подчеркивает, что Россия не является обособленным культурным островом, ее культурная экосистема взаимосвязана с мировой культурной экосистемой, в том числе и с западной литературой, особенно в плане технологий творчества и ценностей.

От Хантингтона с его концепцией конфликта цивилизаций и подробного анализа происходящего в мире, прежде всего терроризма на религиозной основе, автор переходит к литературным репрезентациям цивилизационных конфликтов: рассматривает историко-философские основы романа «Кысь» Т. Толстой, подробно останавливается на «кавказской теме» в русской литературе XIX века и причинах ее актуализации в настоящее время. На примере романов «Джаханнам, или До встречи в Аду» Ю. Латыниной и «Аниматор» А. Волоса Чжэн Юнван рассматривает отношения между государством, обществом и личностью в рамках противостояния цивилизаций, отмечая необходимость быть очень осторожным при обсуждении столь деликатной темы, как отношения между народами и цивилизациями.

В шестой главе («Современные русские литературные критики») Яо Ся анализирует процессы, происходящие в российской литературе и обществе. Отмечая неразрывную связь идеологии и социокультурных функций, выполняемых критикой в современном обществе, автор связывает распад СССР с литературой и литературной критикой, которые нанесли ему «смертельный удар», прежде всего публикацией «запретной литературы» («Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына, «Чевенгур» Платонова и др.). Литературная борьба стала «основным способом выражения идеологии» во время перестройки, а радикально-нигилистические взгляды В. Ерофеева были вполне симптоматичными для того времени.

При рассмотрении современной русской литературной критики Яо Ся исходит из сохраняющейся неразрывной связи идеологии и критики, выделяя две ведущие фракции в постсоветской литературной критике — национально-патриотическую и либерально-демократическую. Если «национальный патриотизм поклоняется национальному характеру и государственности», то либерализм «возводит демократию и свободу до уровня абсолютных ценностей, ставя общие интересы всего человечества выше узко национальных». Наиболее яркими представителями первой группы, по мнению исследователя, является В. Бондаренко, а второй — С. Чупринин и Н. Иванова. Отношения между двумя противоборствующими лагерями С. Яо характеризует как монолог, а не диалог, так как никто не готов к изменению собственной позиции.

Современную двойственность России С. Яо объясняет идеологическим разрывом в русской культуре, восходящим еще к XVII веку, а в дальнейшем продолженным в XIX столетии противостоянием западников и славянофилов. Тем не менее автор положительно оценивает роль литературной борьбы в развитии современной литературной критики. Разногласия критиков разных поколений «либеральных демократов» (И. Золотуский, В. Новиков, Л. Аннинский, А. Немзер, М. Липовецкий, М. Золотоносов, Е. Добренко и др.) способствуют процветанию постмодернистской и постреалистской литературной критики, появлению непрерывного потока критических работ и демонстрации глубины и широты современной русской литературной критики.

Седьмая глава («Постмодернистская литературная критика в современной России») продолжает анализ ситуации в литературной критике в России на рубеже XX–XXI веков. Отмечая М. Липовецкого, М. Эпштейна и В. Курицына как ключевых персонажей литературной критики постмодернистского направления (в дальнейшем автор показывает, что из них только В. Курицын является последовательным «критиком-постмодернистом»), Яо Ся рассматривает их взгляды в широком

полемическом контексте, включая в него споры между ними, а также с Н. Ивановой, С. Чуприниным и Е. Добренко.

Давая собственную периодизацию развития постмодернистской литературной критики (первый период: время появления постмодернистской литературной критики, понятия «другая литература» (андеграунд) — с конца 1980-х до начала 1991 года; второй: время широкого распространения постмодернистского дискурса в литературной критике — с 1990-х годов до конца XX века; третий, кризисный «из-за истощения теории постмодернизма и застоя в литературном творчестве» — с начала 2000-х годов до настоящего времени), Яо Ся видит вечную проблему русской критики в невозможности четкого разграничения авангарда, модернизма и соцреализма.

По мнению автора, в начале XXI века постмодернистская тема ушла из фокуса внимания литературной критики. Возможно, разочарование в постмодернизме привело В. Новикова к «новому открытию» модернизма как антитезы постмодернизму, а Н. Иванову — к утверждениям о возрождении ностальгии по советской культуре как результату литературно-культурной практики постмодернистов, в понимании же П. Басинского постмодернизм — это просто печальный закат эпохи модерна.

По мнению Яо Ся, в начале XXI века существуют два поколения критиков, старшее и младшее, по-разному оценивающих постмодернизм в современной русской литературе. Для «старших», в основном принадлежащих к поколению 1960-х и на рубеже 1980–1990-х годов активно исследовавших литературу андеграунда, характерно охлаждение интереса к постмодернизму, в то время как «новое поколение» (1970–1980-х), широко используя европейские и американские теории постмодернизма для размышлений о русской литературе и культуре, увлекается использованием «новых» понятий и активным погружением в мир абстракций.

В восьмой главе («Постреалистическая литературная критика в современной России») Яо Ся рассматривает как генезис постреалистической критики (возникновение данного направления стало «ответом» на расцвет постмодернизма 1990-х годов), так и ее особенности. По мнению исследователя, постреализм основывается на принципах относительности (эстетические основания его заложены М. Бахтиным и О. Мандельштамом), понимании меняющегося мира через диалог, открытой позиции автора. Яо Ся полагает, что «духовная основа “теории нового реализма” Карена Степаняна заключается в продвижении духовного наследия русской реалистической поэтики».

Появление и широкое распространение постреализма и постреалистической критики стало результатом сложного взаимодействия между реализмом и постмодернизмом в 1990-х годах, что определяет отсутствие непреодолимых, очевидных границ между постмодернизмом и «новым реализмом», или «постреализмом». Именно поэтому споры о «новых» реалистических течениях 1990-х годов тесно связаны с критикой постмодернистской литературы.

В девятой главе («Основные тенденции современной русской литературной критики») Яо Ся рассмотрел тенденции в русской литературной критике 1990–2010-х годов. По мнению автора, новые экономические реалии сформировали различные формы «коммерческой критики» (отсутствовавшей в советском обществе), ускорили распад литературоцентричной модели культуры («толстые» литературно-художественные журналы утратили ведущую роль в социальной и культурной жизни). Тем не менее деидеологизация сосуществует с идеологическими противостояниями в критике, «деиерархизация с литературными доминантными идеями, децентрализация с бинарными моделями мышления». В современной литературной критике, как и в критике советского времени, есть два лагеря: «либерал-демократов» и «национал-патриотов». В условиях быстро меняющейся

социокультурной обстановки литературные критики должны выбирать позицию («лагерь либеральной демократии» или «лагерь национал-патриотов»), функцию (выступать с позиций идеолога, эстета, рекламщика или пиарщика), концепцию (критика как искусство, критика как профессия, критика как занятие).

В десятой главе («Исследование состояния современной русской литературы») для объективной оценки современной русской литературы Чжу Тао, Чэнь Тао и Ли Дунмэй выделили по национально-культурному признаку три большие группы: русские критики, англоязычные исследователи и китайские ученые.

При рассмотрении взглядов русской критики Чжу Тао сталкивает противоположные точки зрения на 1990-е годы: А. Немзера о замечательном десятилетии в истории русской литературы и А. Латыниной о тревожных тенденциях в литературной жизни. Далее автор переходит к работам Н. Ивановой и М. Черняк, исследовавшим ситуацию как в литературной жизни, так и в чтении художественной литературы. Признавая сложность проблем, стоящих перед русской литературой, Чжу Тао тем не менее приходит к выводу о том, что «русская литература и критическая традиция также будут продолжены в будущем и продолжат блистать ярким светом».

Свой анализ оценок современной русской литературы, данных учеными из Англии и США, Чэнь Тао построила на использовании работ Е. Добренко, А. Эткинды, М. Липовецкого, И. Калинина, М. Балиной, Э. Боренштейна, О. Тимофеевой и других, опубликованных на английском языке. Автор приходит к выводу, что англоязычную критику более всего волнуют вопросы отношения к советскому наследию, к истории, соотношения общего и частного (индивидуального), новых литературных форм.

Ли Дунмэй, анализируя взгляды китайских ученых на современную русскую литературу, выделила два больших направления изучения русской словесности: постмодернистская литература и современная женская проза. Отдельно как быстро развивающееся направление отмечен ею постреализм. Автор особо подчеркнула продуктивность личных встреч и контактов с русскими писателями и критиками.

Коллективная монография «Современные течения и тенденции в русской литературе и критике» предназначена для преподавателей русской литературы в Китае, аспирантов и магистрантов, специализирующихся на изучении русской и мировой литературы. Структура книги демонстрирует движение от практики (художественное творчество) к теории (литературная критика), формирует у читателя научный взгляд на литературный процесс как на поступательное движение по спирали, где движение вперед невозможно без опоры на национальные традиции³.

3 Работа была выполнена при содействии фонда для поддержки лучших молодых ученых Юго-Восточного университета КНР (проект № 2242024RCB0045).

Сунь Сяоли

Итоги развития русского «нового реализма»: взгляд из Китая

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_334

薛冉冉. 当代俄罗斯新现实主义小说研究. 杭州: 浙江大学出版社, 2021. 125 页.

Сюз Жаньжань. Исследование современной русской новой реалистической прозы.

Ханчжоу: Изд-во Чжэцзянского университета, 2021. — 125 с.

В начале 1990-х годов российское общество переживало значительные трансформации, и литература этого периода характеризовалась многообразием направлений развития. Реализм переживал упадок, в то время как постмодернизм набирал популярность. Однако с наступлением нового тысячелетия, по мере того как общество постепенно входило в период стабильности, новизна постмодернистской литературы начала утрачивать свою привлекательность, вновь усилился интерес к реализму. В 2001 году в «Новом мире» (№ 12) С. Шаргунов опубликовал статью «Отрицание траура», которая стала своеобразным программным манифестом «нового реализма». Представителями этого литературного течения также стали такие молодые писатели, как Р. Сенчин и З. Прилепин, активно воплощавшие в жизнь идеи «нового реализма».

Еще в 1990-е годы, когда русские литературные критики обсуждали феномен постмодернизма, уже появлялись критики, обращавшие внимание на сложные отношения между реализмом и постмодернизмом. Так, К. Степанян отмечал, что реализм обладает мощной жизненной силой, а постмодернизм будет проникать в поэтические традиции реализма. С. Казначеев, в свою очередь, утверждал, что реализм обладает способностью к возрождению. В 1993 году П. Басинский впервые использовал термин «новый реализм» для описания новых литературных тенденций. В 2007 году материалы на эту тему были систематизированы и опубликованы в книге «Новый реализм: за и против»¹, что позволило углубить понимание нового реализма в литературе. Однако, несмотря на наличие ряда значимых диссертаций, посвященных анализу данного направления (например, «“Новый реализм” в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова» Е.М. Ротай и «Новый реализм как художественное течение в русской литературе XXI века» А.А. Серовой), изучение этого феномена в России ведется не очень интенсивно. Что же касается китайского литературоведения, то исследования русского «нового реализма» носят здесь достаточно спорадический характер, чаще всего сосредотачиваясь на описании отдельных представителей направления или анализе отдельных произведений (см., например, работы «Молодой представитель нового реализма С.А. Шаргунов» Чжан Цзе (2004), «“Новый Горький родился” — молодые звезды русской литературы: Е.Н. (Захар) Прилепин и его роман “Санькя”» Ван Цзунху (2008)).

1 Новый реализм — за и против: материалы писательских конференций и дискуссии последних лет. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2007.

В то же время в последние годы наблюдается рост числа диссертаций по данной проблематике².

Автор рецензируемой монографии рассматривает реализм как первичную художественную модель конструирования мира. «Новый реализм», обновляя реалистическую традицию, предстает, по мнению Сюэ Жаньжань, проявлением авторефлексии реализма в современной русской литературе. Сочетая синхронный и диахронный подходы, автор исследует органическую структуру и конкретные формы «нового реализма» в России.

Книга состоит из пяти глав, в которых анализируются общие черты нового реализма, его важнейшие идейно-художественные особенности (тематика, структура персонажей, этические проблемы и др.). Первая глава очерчивает общий контур этого литературного направления в контексте современной русской литературы, рассматривая фон возникновения и развития «нового реализма» в России, разнообразные сложные контексты и ситуации, с которыми сталкивалось это направление в условиях активного изменения литературной карты. Как показывает автор, «новый реализм», опираясь на различные литературные традиции, включая постмодернизм, отвечает на вызовы реальности. В первом разделе главы рассматривается столкновение дискурсов «нового реализма» и постмодернизма (С. Шаргунов в «Отрицании траура» представлял «новый реализм» как инструмент нравственно-художественного сопротивления постмодернизму). С начала 1990-х годов постмодернизм (представленный такими произведениями, как «Пушкинский дом» А.Г. Битова), прочно вошел в русскую литературу и, пользуясь упадком традиционного реализма, быстро занял в ней доминирующие позиции. Реализм был, казалось бы, вытеснен на периферию литературы, но он пережил трансформацию, произошел процесс его восстановления и возрождения. Можно наметить два этапа в развитии нового реализма. Первый относится к 1980–1990-м годам, его представители — А. Варламов, О. Павлов, А. Уткин и другие, второй связан уже с первым десятилетием XXI столетия, наиболее видные фигуры его — Р. Сенчин, С. Шаргунов, З. Прилепин, И. Кочергин, Г. Садулаев.

Во втором разделе главы рассматриваются стратегии, которые разработали создатели литературы «нового реализма» в ответ на упадок литературоцентризма. Если в дореволюционное и советское время литература занимала важное место в общественном сознании, а писатель воспринимался как авторитетная фигура, то с начала 1990-х годов литература, несмотря на, казалось бы, расширение эстетических возможностей, столкнулась с проблемой утраты социальной и психологической значимости, снижением авторитета писателя и трансформацией читательских ожиданий. Претерпела изменения цепочка «писатель — издатель — критик»: читательская аудитория сузилась, а чтение стало более поверхностным, литературная критика упростилась и сегментировалась. Книжный рынок стал более конкурентным, журналы начали бороться за выживание. В ответ на эти вызовы создатели «нового реализма» стали объединяться для составления манифестов и участия в дебатах, редактируя совместные сборники и составляя к ним предисловия, приглашая читателей участвовать в творческом процессе, вырабатывать новые формы описания действительности. Примером успешного коллективного проекта является «Редакция Елены Шубиной» в издательстве «АСТ», которое помогло сплотить читательскую аудиторию, обеспечив поддержку развитию нового реализма в условиях сложной ситуации.

2 См., например: *Цуй Сюэчжэнь*. О судьбе человека в исторической трагедии. Исследование идейного содержания нового романа Захара Прилепина «Обитель». Пекин, 2016; *Хань Тинтин*. О теме и художественных особенностях романа Романа Сенчина «Елтышевы». Нанкин, 2017 и др.

Вторая глава в основном посвящена исследованию двух важных аспектов поэтики «нового реализма» — времени и пространства. Первый раздел в основном сфокусирован на временной составляющей, показывая, как авторы работают с отношением прошлого и настоящего. Сюэ Жэньжэнь считает, что «новый реализм» стремится к «воссозданию упорядоченности времени рассказа и причинно-следственных связей, что способствует восстановлению логической связи между прошлым и настоящим» (с. 40). Писатели, создавая повествования о современности, часто обращаются к прошлому, при этом «активно заполняя исторические пробелы». Например, в романе З. Прилепина «Санькя» прошлое и настоящее связываются через диалоги персонажей, показывая процесс исчезновения «русскости» на фоне исторических изменений, а также представляя столкновение различных точек зрения на ход истории.

В романе О. Славниковой «2017» в роли знакового исторического события, от которого ведется отсчет, предстает Октябрьская революция. Изображение спешества реконструкторов в белогвардейской и красноармейской форме помогает осознать, как «историческая игра» влияет на «игру жизни» отдельных индивидуумов. Писательница исследует изменения, произошедшие через сто лет после октября 1917-го.

Историческая тема возникает и у других авторов. А. Филиппенко, изображая в романе «Красный Крест» историю пожилой женщины, которая ждет документы о смерти мужа, а также судьбу солдат Второй мировой войны, рефлексировать над судьбой простого человека в историческом процессе. Автор книги «Памяти памяти. Романс» М. Степанова, используя в качестве отправной точки семейную историю, также повествует о жизни обычной семьи в бурном потоке истории. От первоначального восприятия «банальности» семейной жизни она постепенно приходит к осознанию того, что именно эта простота позволила семье пережить бурю перемен, что отражает переоценку значимости обыденной жизни.

Разнообразие писательских подходов отражает, по мнению Сюэ Жэньжэнь, стремление представителей нового реализма к глубокой проработке и независимому исследованию исторических вопросов. В целом писатели-«неореалисты» в своих произведениях сохраняют на временной оси определенную дистанцию от исторического прошлого. Опираясь на настоящее, они обнаруживают многослойность и сложность времени. Глубина изображения временного измерения придает произведениям этих авторов особую значимость и силу.

Второй раздел главы в целом посвящен исследованию пространственного измерения в романах нового реализма, отдельно освещая топоры города и деревни. Проанализировав эволюцию изображения городского и сельского пространства в русской литературе от классики до современных произведений, Сюэ Жэньжэнь переходит к освещению особенностей построения пространства в произведениях нового реализма: происходящие социальные трансформации усиливают у человека чувства нестабильности, тревоги, отсутствия безопасности, порой оборачиваясь потерей идентичности, порождают ощущение бесприютности. Деревня уже утратила былое очарование, и герои часто терпят неудачи, пытаясь найти в ней убежище, им приходится снова покидать сельскую местность. Но и город становится для них лишь местом для учебы и работы. В романе Р. Сенчина «Елтышевы» городское пространство представляется явно враждебным для этой семьи. После того как Николай теряет свою должность и жилье, город сразу же оказывается чуждым. Однако и переехав в деревню, герои сталкиваются с многочисленными трудностями. Неудача в строительстве дома ярко иллюстрирует жестокую реальность сельского пространства и его воздействие на городскую семью. В рассказе «Один год в раю» Н. Ключаревой главный герой приезжает в опустошенную деревню на

День Победы. Несмотря на символическое изображение деревенского пространства, рассказ подчеркивает упадок и деградацию деревни, что знаменует как ностальгию человека по прошлой деревне, так и его бессилие перед нынешней деревенской реальностью.

Третья глава книги сосредоточена на анализе системы персонажей в романах «нового реализма». В первом разделе анализируется эволюция образа женщины в произведениях «нового реализма», рассматривается влияние традиционного и постмодернистского контекстов на его формирование. По мнению автора, построение женских образов в произведениях «нового реализма» не избежало влияния постмодернизма, в рамках которого женщина перестала быть воплощением красоты и верности. Писатели сосредотачиваются на создании характерных образов женщин нового времени.

Женские персонажи демонстрируют разнообразие типов и ярких характеристик. Таков, к примеру, тип женщины среднего возраста, как бы воплощающий повседневные проблемы. В романе «Елтышевы» Валентина, чья жизнь разрушена семейными несчастьями, превращается на глазах мужа из красивой девушки в полную старуху, а тяжелая сельская жизнь усугубляет ее страдания, что в итоге приводит героиню к алкоголизму. Однако этот образ ярко иллюстрирует стойкость женского характера, который не сдается и несет тяжелое бремя жизненных трудностей, несмотря на все невзгоды. В романе «Санька» мать Саньки, несмотря на осознание социальной несправедливости, оказывается бессильной изменить ситуацию, что рождает ощущение беспомощности.

С другой стороны, в «новом реализме» возникает тема женщин, находящихся вдали от Родины, восходящая к «Асе» Тургенева. В романе С. Волковой «Слеза Елены» героиня, проживающая в Нью-Йорке, хранит горячую привязанность к большому городу и упорно стремится к реализации своей мечты о карьере на сцене. Ее образ не только воплощает стремление женщины-эмигрантки к своей мечте, но и отражает беспомощность перед реальностью. Пусть к цели оказывается тернист, мучителен и подчас трагичен.

Встречается у «новых реалистов» и образ женщины-лидера. В романе О. Славниковой «2017» Тамара, успешная бизнесвумен, благодаря своей острой коммерческой интуиции предсказывает кризис международного рынка, демонстрируя все достоинства квалифицированного менеджера. Работая в сфере похоронных услуг, она стремится изменить отношение людей к смерти. Вместе с этим она продолжает поддерживать своего бывшего мужа, но ее забота всегда сопровождается сильным чувством власти. Хотя методы Тамары иногда кажутся несвоевременными или даже жестокими, этот образ глубоко отражает современную реальность, когда женщина начинает играть доминирующую роль, а мужчина лишен права голоса, а также заставляет задуматься о последствиях отчуждения человека в индустриальном и потребительском обществе.

Во втором разделе главы Сюэ Жэньжэнь, охарактеризовав традицию изображения мужских характеров в русской литературе классической и советской эпох, сосредотачивается на исследовании образа молодого человека в романах нового реализма в контексте изменений эпохи, раскрывая философско-культурные подтексты, содержащиеся в этих образах. Они не только несут в себе индивидуальное начало, но и становятся яркими символами эпохи перемен и социальных противоречий, отражая как богатый культурно-исторический опыт, так и размышления писателей о человеческой природе. Важную роль приобретает мотив поиска героями истины, столь важный для советской «молодежной прозы», например романа В. Аксенова «Звездный билет». Так, Саня из романа А. Варламова «Лох» напоминает аксеновского Димку, соединяя в себе молодежное бунтарство и наивность. Ро-

дившись в семье интеллигентов, герой испытывает отвращение к школьному обучению и в конечном счете терпит неудачу на вступительных экзаменах в вуз. Он находит друзей среди тех, кто тоже не поступил, и вместе они начинают свой уникальный путь взросления. В отличие от Димки, развитие Сани происходит более сдержанно и скрытно. Юноша не вступает в открытые конфликты с «отцами», но сталкивается с тяжелым давлением как со стороны семьи, так и со стороны социальной реальности, в итоге выбирая жизнь бродяги. Переживания Сани ярко иллюстрируют беспомощность и растерянность молодежи в условиях стремительных социальных изменений, отказывающейся от своих желаний и чувств, подчас порывающей с социумом. Однако дело не только во влиянии общества на молодое поколение: возможно, именно сам человек является причиной своих страданий и неспособности реализовать свои ценности.

В четвертой главе подробно рассматривается значение этических проблем в произведениях русского «нового реализма». Сюэ Жаньжань исследует, как через изображение семейных и социальных отношений передаются нравственно-этические ценности, а также как под воздействием социальной реальности преобразуется сам строй этих ценностных ориентиров. Первый раздел главы сосредоточен на репрезентации в романах «новых реалистов» семейного этического порядка. Следуя традиции, «новый реализм» часто использует описание повседневных семейных сцен для нравственно-философских размышлений.

В «Золотом кольце» И. Кочергина отец, постоянно занятый работой, постепенно осознает важность своей семьи. Его привязанность к семье символизирует незыблемость этического порядка, заставляя читателя глубже осмысливать сущность и ценность семейной этики. В рассказе А. Матвеева «Реализм» молодой человек своеобразно воспринимает смерть отца, жестокость и алкоголизм которого, как злокачественная опухоль, разрушал семейные связи. Герой-рассказчик не может простить отца, такая холодность и безразличие отражают кризис семейных этических принципов.

Представители нового реализма показывают и изменения семейных отношений в процессе исторического развития России XX–XXI веков. В советское время семейные отношения были основаны на доминантной роли родителей. В рассказе И. Полянской «Утюжок и мороженое» отец строго запрещает дочери играть, порой вспыхивая по малейшему поводу, что ярко демонстрирует его сильное желание власти. В рассказе этой же писательницы «Условность» мать до своей болезни властно управляла развитием семейной жизни, дочери под ее контролем даже не осмеливались возражать. Однако повествователь подвергает родительский авторитет сомнению, начиная подрывать его. Эта позиция, по мнению Сюэ Жаньжань, отражает эволюцию семейных отношений в контексте исторических преобразований. С закатом советской эпохи привычные семейные отношения неизбежно оказываются под воздействием социально-исторических изменений. Тщательное изображение семейных противоречий и борьбы дает читателю ощутить серьезные вызовы, с которыми сталкивается семейная этика, а поднимаемые нравственные вопросы не имеют однозначного решения. В том же рассказе «Утюжок и мороженое» рассказчик, хотя и имеет неприятный опыт детства, все равно тоскует по семье, в совокупности эти различные чувства ярко отражают сложность семейных отношений.

Во втором разделе четвертой главы автор, продолжая исследовать этические аспекты, анализирует проблему поведения человека в обществе, где размыты социальные нормы. Еще произведения 1980-х годов («Пожар» В. Распутина, «Плаха» Ч. Айтматова, «Печальный детектив» В. Астафьева и др.) диагностировали различные социальные болезни, оказав непосредственное влияние на «новых реалистов». В романе Р. Сенчина «Елтышевы» полицейский Елтышев сложно переживает те

трудности, с которыми сталкивается его профессия в контексте социальных изменений. Он проходит путь от надежд к полному разочарованию и бунту, словно действуя в этическом хаосе. В романе О. Славниковой «Прыжок в длину» ставится под сомнение возможность «героического спасителя», творящего добро ради других. Попытки героя Олега спасти Евгению демонстрируют определенный социально-этический парадокс: добрые поступки приводят лишь к нарушению моральных норм. В романе Е. Водозазкина «Авиатор» Платонов, переживший многочисленные жизненные испытания, пытается заставить людей переоценить моральные категории добра и зла, взывая к личной ответственности. Писатель использует технику смешения временных пластов, восстанавливая непрерывность исторической памяти.

Этический выбор героя в произведениях «нового реализма», как показывает Сюэ Жаньжань, тесно связан для него с вопросом о выживании, его можно рассматривать как способ решения бытийных проблем. Одновременно современные писатели, продолжая традиции русского критического реализма, воспринимают литературу как своего рода экспериментальную площадку, обладающую жизнестроительным потенциалом и способную воздействовать на общественное сознание.

Пятая глава книги фокусируется на художественных особенностях нового реализма, демонстрируя уникальность рассматриваемого направления в аспекте творческой техники и структуры повествования. Сюэ Жаньжань сосредотачивается на двух ключевых аспектах поэтики: автобиографическом письме и нарративных стратегиях. В первом разделе автор рассматривает автобиографические произведения «новых реалистов». Примечательна повесть С. Шаргунова «Ура!», где главный герой Сергей носит имя автора, имеет схожий возраст, а главное, близок ему психологически: недовольство персонажа реальностью и сильное стремление изменить мир можно трактовать как прямую авторскую интенцию. Сам хронотоп автобиографических текстов подчас словно совпадает с пространственно-временными координатами личной жизни авторов. В то же время, в соответствии с русской литературной традицией, писатели-«неореалисты» выходят за непосредственные рамки личной жизни героев и затрагивают широкие социальные, исторические и культурные темы, осмысляя жизненный опыт своего поколения, изображая сложные реалии, в которых оно формировалось. В этом плане показательна творческая эволюция С. Шаргунова, фиксирующая постепенно расширение проблематики. Если «Ура!» передает в большей степени субъективное писательское восприятие жизни, то в «Книге без фотографий» личный опыт неразрывно связан с широким социальным контекстом, отражая тесную связь между индивидуальным и коллективным. В романе «Свои» взгляд прозаика переносится на сверстников, на изображение социальной реальности как таковой и, как представляется Сюэ Жаньжань, тоже несет в себе определенный жизнетворческий потенциал: автор ставит своей задачей пробудить в людях надежду на лучшее.

Второй раздел в основном фокусируется на разнообразных нарративных моделях в «новом реализме», исследуя различные формы их организации, а также способы нарративной коммуникации. Опираясь на исследования С. Чатмана³, Дж. Фелана⁴, Тань Цзюньцяня⁵, Сюэ Жанжань выявляет в произведениях нового реализма

3 Chatman S. B. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

4 Phelan J. *Narrative as Rhetoric: Techniques, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.

5 Тань Цзюньцян. *Исследование нарратологии: множественные перспективы*. Пекин: Изд-во Китайской академии общественных наук, 2018. (На китайском языке.)

сложное переплетение нарративных уровней, что демонстрирует размывание границ традиционных повествовательных моделей русского классического реалистического романа. Авторы свободно контаминируют разные тематические пласты и элементы различных жанровых структур (от мемуаров до эссе и манифестов), строя сюжет по принципу монтажа и создавая полижанровые формы. Например, Е. Чиждова в романе «Время женщин» переплетает рассказ от лица бабушки с описаниями повседневной жизни, в повесть И. Кочергина «Сказать до свидания» добавлены элементы кинематографического сюжета, в повести «Небо падших» Ю. Полякова чередуются функции повествователя и персонажа, подобно повествованию в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Такое построение нарратива делает зыбкими границы между вымыслом и реальностью, обогащая поэтику произведений и расширяя границы самой литературы. Писатели обращаются и традиционным жанрам — к примеру, пытаются возродить черты семейной эпопеи, повествования о жизни различных поколений (романы «Время женщин», «Елтышевы» и др.). В итоге нарратив текстов «новых реалистов» строится путем причудливого синтеза традиционно реалистических и постмодернистских элементов, накапливая потенциал для дальнейших повествовательных и жанровых трансформаций.

Подводя итоги, стоит сказать, что монография Сюэ Жэньжэнь претендует на всесторонний анализ произведений «нового реализма». При этом она достаточно свободно переходит от концептуальных обобщающих суждений к точечным наблюдениям над отдельными текстами, от рассмотрения социально-культурного фона — к микроскопичному анализу нарративных структур. Все главы книги взаимосвязаны, что помогает читателю сосредоточиться на главных вопросах и наиболее сложных моментах. Однако многие произведения, о которых, казалось бы, напрашивается серьезный разговор в рамках обозначенных тем, упоминаются лишь мимоходом, не подвергаясь глубокой интерпретации (таковы, например, сборники прозы «В Питере жить», «Птичий рынок», «Москва: место встречи»⁶). Кроме того, порой недостаточно проработанным оказывается анализ психологической структуры персонажей: так, анализируя сюжет рассказа С.В. Волковой «Слеза Елены», Сюэ Жэньжэнь мало фокусируется на внутреннем мире героини, не подчеркивает внутреннюю борьбу и сложность морального выбора, сделанного Олегом из «Прыжка в длину» и т.п. В результате представление о проблематике новой реалистической прозы оказывается не совсем полным.

Если заглядывать в будущее, то исследование русского нового реализма по-прежнему имеет широкие перспективы. На наш взгляд, особенно полезным в этом плане может стать применение междисциплинарных методов исследования. Так, использование инструментария современной социологии, психологии и культурологии могло бы способствовать более глубокому проникновению в социально-психологические корни образов героев, а также в сам культурно-исторический код породившей их эпохи. Кроме того, с учетом все более интенсивного международного культурного обмена, стоит задуматься о плодотворности сравнительных исследований русского нового реализма и аналогичных тенденций в литературах других стран⁷.

6 В Питере жить: от Дворцовой до Садовой, от Гангутской до Шпалерной. Личные истории / Сост. Н. Соколовская, Е. Шубина. М.: Редакция Елены Шубиной: АСТ, 2017; Птичий рынок: люди, львы, орлы и куропатки, пауки, молчаливые рыбы и другие животные в исполнении современных писателей / Сост. Е. Шубина, А. Шлыкова. М.: Редакция Елены Шубиной: АСТ, 2019; Москва: место встречи: городская проза / Сост. Е. Шубина, А. Шлыкова. М.: Редакция Елены Шубиной: АСТ, 2019.

7 Рецензия написана при финансовой поддержке фонда фундаментальных исследований для китайских центральных университетов (проект №3252052509B1).

Цай Цзяфэн, Е Лэй, Тао Юань

От «юродства» к русской литературной классике

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_341

《圣愚之维:俄罗斯文学经典的一种文化阐释》(2013) 王志耕, 北京: 北京大学出版社 2013, 430页。

Ван Чжигэн. Эстетическое измерение юродства: культурная интерпретация классики русской литературы.

Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2013. — 430 с.

В монографии Ван Чжигэна рассматривается связь (на эпистемологическом, методологическом и аксиологическом уровнях) между культурой «юродства Христа ради» и русской литературной классикой. Книга состоит из четырех частей.

Первая (главы 1–3) представляет собой общий обзор происхождения культуры юродства, ее исторического развития в России и ее воздействия на формирование ключевых черт русской литературы. Проследивая генезис феномена юродства в европейской и русской традициях, его связь с национальной культурой и роль в становлении художественного сознания, автор показывает значение этого феномена в истории русской словесности.

В первой главе автор рассматривает истоки и эволюцию культуры юродства как в европейском, так и в российском контексте. Безумие с древности наделялось священным значением в ранних религиях человечества; в иудаизме и раннем христианстве зафиксированы случаи связи безумного поведения с религиозной верой. Уже в Новом Завете безумие и глупость приобретают черты юродства Христа ради, а в Первом послании к Коринфянам закрепляется его канонический образ, что заложило богословскую основу для институционализации юродства в христианской церкви.

Монашество становится системной основой формирования института юродства. Ранние формы аскезы включали как отшельничество, так и общинное монашество. Среди первых монахов появляются и юродивые, например Исидора Египетская, которая, притворяясь безумной, стремилась к духовному очищению. Ее житие стало образцом для дальнейшего развития традиции юродства. Хотя в католичестве не сформировалась полноценная традиция юродства, фигуры, подобные Св. Франциску Ассизскому, оказывали заметное влияние на формирование русского религиозного и культурного сознания. В конце IV века, после признания христианства государственной религией Римской империи, в Европе возникают спонтанные аскетические сообщества, заложившие предпосылки для специфических форм юродства. Особенно тесна связь между юродством и кельтской монашеской системой в Ирландии, где феномен юродства претерпел своеобразные трансформации в рамках раннего монашества. Тем не менее с наступлением эпохи Возрождения представления о безумии постепенно маргинализируются, а феномен юродства не получает дальнейшего институционального развития в культуре Западной Европы.

Во второй главе автор рассматривает развитие юродства в России. Русская культура унаследовала византийскую традицию юродства Христа ради, находясь

в тесной взаимосвязи с идеалами монашеского подвижничества. Хотя в византийский период юродство не было официально признанной формой обожествленной веры, в церковной традиции зафиксированы примеры благоговейного отношения к безумию как форме подвижничества. К числу таких фигур относятся Св. Симеон юродивый и Св. Андрей юродивый — личности, оказавшие значительное влияние на формирование российской традиции юродства.

На территории Древней Руси также существовали аскетические формы юродства. Одним из первых документированных русских юродивых считается Исаакий Печерский из Киево-Печерского монастыря, чье житие восходит к XI веку. К XVI столетию феномен юродства становится все более распространенным, а упоминания о юродивых все чаще появляются в житийной литературе и Четьих-Минеях. Показательным примером является Прокопий Устюжский — первый настоящий русский юродивый.

Основой юродства является его религиозно-аскетический дух, однако в русской традиции он тесно переплетается с местными шаманскими практиками. Это проявляется в характерной одежде, психофизических состояниях, а также в особом воздействии юродивых на народное сознание.

В третьей главе автор анализирует влияние культуры юродства на русскую литературу. Культура юродства характеризуется двойственностью безумия и набожности, под ее воздействием русская литература приобретает две основные черты — отрицание и утверждение. Отрицание проявляется в отказе от мира, отрицании «знания» и светской власти. Например, образ «лишнего человека» в каком-то смысле является воплощением идеи юродства, где через скитания и противопоставление светским нормам утверждаются духовное бессилие и отказ от земных ценностей.

Культура юродства также отвергает рационалистический историзм, подчеркивая ценность индивидуальной жизни. В русской литературе эпические произведения часто изображают историческое развитие как результат совместных усилий отдельных личностей, а не как закономерный процесс. Отрицание в русской литературе ярко выражено также в критике светской власти.

В то же время культура юродства перекликается с христианской этикой «нищеты духа», основой которой является отказ от собственного «я». В русской литературе как у простых людей, так и у аристократов любые формы отречения от себя или «блуждания» можно воспринимать как проявление этой этики. Важным аспектом влияния юродства на литературу является то, что оно наделяет русскую литературу уникальной художественной напряженностью, например через задержку эстетического удовлетворения, самоиронию и весьма значимые повествования в малых формах.

Русская литература также демонстрирует тенденцию к отсроченному и драматически резкому изображению страдания, что имеет сходство с концепциями юродства. Кроме того, форма смеха в русской литературе отличается от западноевропейской, являясь интроспективной и ориентированной на очищение духа. По мнению автора, в целом русская литература сохраняет свой фундаментальный религиозный взгляд на мир, поддерживая веру в божественное начало человека, в приход Христа и наступление царства небесного.

Вторая часть (главы 4–8) посвящена анализу связи между культурой юродства и русской литературой. Рассматриваются такие ключевые аспекты, как отрицание рационалистического знания, выход за пределы исторического времени, противостояние пошлости и сопротивление тирании.

В четвертой главе автор утверждает, что культура юродства проявляется в русской литературе через такие черты, как «лишность», разрушительность, скитание

и отсутствие корней у персонажей. Образ «лишнего человека», например Онегина, отличающегося противоречивым и парадоксальным поведением, является выражением юродства.

Многие русские писатели, например А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов и И.С. Тургенев, под влиянием культуры юродства создают образы бродяг и скитальцев. Одним из ярких примеров является образ Рудина, чье скитание символизирует отказ от светских норм и поиск смысла жизни. Доктор Живаго проявляет «отсутствие корней» в отношениях как с родными, так и с женщинами. Его бессмысленная жизнь и смерть являются высшим выражением смысла существования без корней.

В пятой главе автор стремится продемонстрировать, что в рамках российской религиозной культуры рационализм воспринимается как человекобожие, и русская литература стремится отрицать эту тенденцию. Ф.М. Достоевский полагал, что расширение человеческого разума приводит к замене «Богочеловека» на «человекобога», при этом знание становится источником греха, как это видно на примере мыслей и поступков Раскольникова и Кириллова. Русская литература с помощью культуры юродства пытается уравновесить рационализм, при этом юродство воспринимается как высшее проявление разума. Образы таких персонажей, как князь Мышкин и Девушкин, воплощают идею спасения через сумасшествие, через бессмысленное поведение, которое ведет к Христу. Мышкин сочетает безумие и святость, а его любовь имеет спасительный смысл. Он сохраняет в себе черты ребенка, что символизирует первобытную божественность человека, представляя собой форму человеческого спасения.

В шестой главе автор пишет, что историзм в российской культуре связан с богословской телеологией, а культура юродства играет роль в деконструкции исторического взгляда, основанного на рационализме. Безумное мышление разрушает линейность и эволюционную логику истории, предоставляя субъекту духовную свободу. Как утверждал Л.Н. Толстой, истинная жизнь человека существует в настоящем, и следует стремиться к духовной свободе.

Влияние культуры юродства на российскую литературу также выражается в отрицании идеи о том, что герои создают историю. В своих произведениях Толстой демонстрирует важность малых людей в историческом процессе.

Русская литература также оспаривает концепцию «большой истории». В «Тихом Доне» М.А. Шолохова маленькие люди оказываются в центре трагических событий, развертывающихся на фоне великой истории. Образ Григория Мелехова является примером юродивого характера; он борется с силами исторической неизбежности, что демонстрирует ценность духовной свободы личности.

В седьмой главе автор анализирует влияние западного рационализма на Россию в XIX веке, которое привело к появлению образов рационального сверхчеловека и рационального обывателя. Рациональный сверхчеловек, как Кириллов, пытается с помощью самоубийства подтвердить волю Бога, но в конечном счете терпит неудачу, что подтверждает трагизм сверхчеловека. Образ помещика в произведениях Н.В. Гоголя представляет собой раннее проявление рационального обывателя: его дух угнетен, а жизнь становится банальной. Гоголь в своих произведениях раскрывает опасность подобной пошлости. А.П. Чехов же более глубоко исследует процесс отказа от ответственности и перехода к пошлости под воздействием разума. В ответ на пошлость Чехов в своей литературной практике создает психически больных персонажей, таких как Васильев из «Припадка» и Ковриков из «Черного монаха», которые через безумие выражают сопротивление действительности и стремление к спасению души.

В восьмой главе автор исследует, как юродивые Николай Псковский и Арсений Новгородский, обличавшие Ивана Грозного, воплощают дух сопротивления, при-

сущий культуре юродства. Подобное сопротивление оказало значительное влияние на традицию противостояния тирании, свойственную русской интеллигенции. Антитираническая позиция русских мыслителей тесно связана с их религиозными убеждениями: произведения А.Н. Радищева и Пушкина выражают протест против деспотии и стремление к свободе, П.Я. Чаадаев и Л.Н. Толстой подвергали государственную власть критике. В романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» через образы Понтия Пилата и Мастера раскрывается трусость человека перед властью и зловещая природа тирании, но вместе с тем показано, что в душе человека сокрыта божественная искра, дающая надежду на спасение. Иван Бездомный в романе сохраняет веру в Бога, но в мирском обществе его считают безумцем, что иллюстрирует тему сопротивления тирании и духовного стоицизма.

В третьей части (главы 9–11) исследуется своеобразие повествовательных структур и нарративных моделей, демонстрирующих, каким образом культура юродства влияет на формальные параметры литературного текста, включая композицию, жанровую природу и стиль.

В девятой главе автор ставит себе целью показать, что смех в русской литературе тесно связан с культурой юродства. Юродивые через преувеличенные жизненные установки и поведение демонстрируют две тенденции смеха — насмешку над миром и самоиронию, цель которых — достичь состояния кенозиса и общения с Богом. В произведениях русской литературы этот смех проявляется как внутренняя, направленная на себя ирония: писатели превращают свои недостатки в объект насмешки, стремясь к духовному очищению, чему характерным примером служат произведения Гоголя. «Смех сквозь слезы» стал отличительной чертой гоголевского творчества: он направлен не только вовне, но, что важнее, имеет и рефлексивный аспект, побуждая осознать свои грехи. С точки зрения духа комедии, гоголевская сатира направлена на пробуждение души, а его «честное лицо» — это смех, который служит предупреждением против мирской пошлости и греховности, являясь неотъемлемым путем к спасению.

В десятой главе автор анализирует связь изображения страдания в русской литературе с традицией юродства, где состояние страдальческого подвижничества становится важным художественным мотивом. Это проявляется в тенденции к торможению и драматизации повествования, что наиболее характерно для романов Достоевского. Его творчество нередко называют «искусством мазохизма», что связано как с его юродивым аскетизмом, так и с глубоко укорененным психологическим комплексом страдания. Достоевский считал, что через страдание человек может приблизиться к Богу, а «страдание искупает зло» — эта идея придает его романам нарративную особенность затягивания развязки: откладывание разрешения драматических ситуаций ведет к постепенному накоплению страдания, усиливая у читателя ожидание конечного блаженства.

Кроме того, романы Достоевского характеризуются резкими драматическими поворотами и моментами эмоциональной разрядки в кульминационных сценах. Так, в «Идиоте» решение Настасьи Филипповны приводит к резкому изменению сюжетной линии, создавая мощный конфликт чувств. Подобные элементы повторяются в разных произведениях писателя, формируя особый ритуал юродства в литературе. Через описание страдальческой психологии Достоевский вкладывал в свои произведения энергию, радость и надежду, а в пространстве духовного диалога с Богом находил для себя высшую опору.

В одиннадцатой главе автор приходит к выводу, что русская литература на уровне формы может выглядеть как микроповествование — с акцентом на частную, субъективную позицию героя, с упором на личную историю и ее текстуализацию. Однако, по сути, такие тексты сохраняют внутреннюю связь с макроповествова-

нием — они несут в себе ценностные ориентиры и метафизические установки, характерные для «большого» нарратива: стремление к истине, духовному целому, к ответам на предельные вопросы человеческого существования.

Рассматривая тип антигероя, можно отметить, что «лишний человек» и «человек из подполья» внешне выглядят укорененными в нигилизме и саморазрушении, но на более глубоком уровне они сопротивляются утрате смысла, стремятся к духовному наполнению, отрицают мирскую жизнь и воплощают русскую литературную традицию поиска духовной целостности.

В русской классической литературе многие произведения, формально утверждающие авторскую позицию, в итоге ведут к макроповествованию. Так, роман «Мастер и Маргарита» через диалог о существовании Бога раскрывает эсхатологические мотивы и тему спасения, а «Раковый корпус» Солженицына деконструирует светскую телеологию, одновременно создавая метафизическую телеологию, утверждающую ценность любви и жизни.

Полифония является философским обобщением микроповествования: Бахтин анализировал романы Достоевского с точки зрения философии карнавала, но не учитывал традицию русской религиозной культуры. Однако карнавальная природа русской культуры восходит к традиции юродства, и нарратив Достоевского следует рассматривать в контексте русской религиозной мысли. Хотя в его произведениях присутствует мотив разрыва между человеком и Богом, этот разрыв все же находится внутри религиозного дискурса и неизбежно ведет к конечному абсолюту — Богу. Таким образом, формальная структура микроповествования в русской литературе в конечном счете возвращается к истине макроповествования.

В четвертой части (главы 12–15) автор анализирует репрезентацию юродства в литературных произведениях, его влияние на выражение нигилизма, способы существования героев, авторские перспективы и тематизацию спасения.

В двенадцатой главе автор рассматривает соотношение между русским нигилизмом и культурой юродства, отмечая, что нигилизм в юродстве проявляется как всестороннее отрицание, доведенное до самоотрицания.

Образ Базарова у Тургенева является типичным примером нигилистической личности. Чехов также демонстрирует нигилистическую тенденцию, отвергая доминирующие идеологические позиции своего времени и придерживаясь в творчестве принципа внепартийности. Его произведения внешне нейтральны, но содержат глубокую критику общества и человеческой природы, а также подчеркивают важность ответственности.

Своеобразная форма юродского нигилизма в русской литературе проявляется и как жизненная стратегия. Так, Иван Денисович у Солженицына, находясь в лагерных условиях, выживает, следуя модели юродского существования: он подчиняется страданию, избегая рационалистического подхода к жизни, и находит опору в вере и духовной радости.

В тринадцатой главе автор стремится продемонстрировать, что существование юродивого представляет собой форму изгнания, а тема бегства и возвращения занимает важное место в творчестве русских писателей.

Тургенев, покинув дворянскую усадьбу, воспринимал Россию как духовную родину, несмотря на свое пребывание за границей. Поздний Толстой, оставивший дом, совершил бегство как итог многолетних духовных поисков, воплощая стремление к высшему духовному пространству. Чеховская поездка на Сахалин стала ключевым событием его «изгнания», повлиявшим на трансформацию его души и создание литературного мира, в котором выражается желание покинуть обыденность.

Доктор Живаго постоянно стремится уйти от своей профессиональной роли к миру поэзии, что символизирует стремление к духовной свободе и выход за пре-

дела мирского. Этот мотив бегства в поисках духовного измерения отражает традицию юродства в русской культуре.

В четырнадцатой главе автор делает попытку показать, что творчество русских писателей тесно связано с «вторым зрением» юродивых: в состоянии экстаза или безумия они обретают доступ к художественному пространству, воспринимая скрытые смыслы бытия. Так, Пушкин и Достоевский воплощают эту способность в своих произведениях. Гоголь считается писателем с «вторым зрением» — его творчество нередко оставалось непонятым современниками. Его полемика с Белинским отражает конфликт «первого зрения» и «второго зрения», противостояние рациональности и веры, реализма и стремления к духовному спасению.

Различие между творчеством классика китайской литературы Лу Синя и Гоголя заключается в том, что Лу Синь сосредотачивается на человеке в конкретных исторических условиях, тогда как Гоголь рассматривает человека через призму универсального спасения.

Персонаж Пастернака, доктор Живаго, также обладает «вторым зрением» — он воспринимает войну и историю с высшей, трансцендентной точки зрения. Для него искусство — это инструмент духовного спасения, позволяющий преодолеть материальные оковы и прикоснуться к высшей тайне бытия.

В пятнадцатой главе автор подводит итог, утверждая, что фундаментальная миссия русской литературы — это спасение человека, а юродивая традиция играет в этом ключевую роль. Спасительная природа юродства проявляется в отрицании, аскезе и возвращении к простоте.

Творчество Достоевского глубоко проникнуто культурой юродства. Он использует внутренний диалог персонажей, таких как Иван Карамазов, демонстрируя модель «вопрос — обращение — прозрение» как механизм оправдания веры. Достоевский также обращается к мотиву страдания, самоистязания и мученичества, как в образе Девушкина из «Бедных людей», показывая юродивую концепцию спасения: через принятие страдания человек приближается к Богу.

Кроме того, такие его герои, как князь Мышкин, воплощают отрицание рационального знания в пользу духовного постижения. Отказавшись от мирской «мудрости» и приняв «божественную глупость», они открывают путь к истинному спасению.

Специфика книги Ван Чжигэна заключается в том, что она выходит за рамки традиционного анализа литературных произведений через стилистические и социальные аспекты, а исследует юродство как культурное явление, выявляя его глубокую связь с русской классикой.

Исследования ностальгии:

ПОЛИТИКА ПАМЯТИ, ИСТОРИЯ ЭМОЦИЙ
И ДИСКУССИИ О ТЕМПОРАЛЬНОСТИ

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_347

Becker T. Yesterday: A New History of Nostalgia.

Cambridge (MA); London: Harvard University Press, 2023. — 332 p.

The Routledge Handbook of Nostalgia / Ed. by T. Becker, D. Trigg.

Abingdon; New York: Routledge, 2025. — XIII, 578 p.

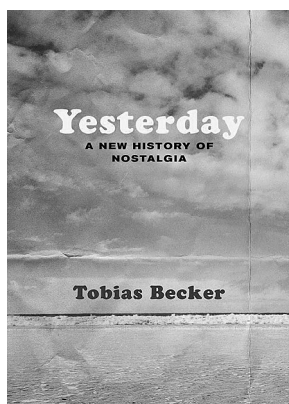
Ностальгия по прошлому сегодня широко распространена в самых разных странах, от Югославии и России до США, где президент Дональд Трамп выиграл выборы 2024 года под (заимствованным у Рональда Рейгана) лозунгом: «Сделаем Америку снова великой». В современном российском кинематографе ностальгию используют и режиссеры авторского кино во главе с Алексеем Германом-младшим¹, и сериалы «Первого канала» — от «Оттепели» (реж. В. Тодоровский, 2013) и «Оптимистов» (реж. А. Попогребский, 2017–2021) до «Обратной стороны луны» (реж. А. Котт, 2012–2016) и «Слова пацана» (реж. Ж. Крыжовников, 2023)². В связи с этим ростом популярности ностальгии все более важным представляется вопрос: идет ли речь об одной и той же ностальгии — у Тарковского и Тодоровского, Трампа и Мединского? Или перед нами все же разные формы опыта, не сводимые к бинарным оппозициям, включая противопоставление индивидуальной и коллективной, «рефлексивной» и «реставрирующей» ностальгии С. Бойм?³

Феномен ностальгии обсуждается в исследованиях культуры и социальной теории со второй половины 1960-х годов. И несмотря на появление целого ряда классических работ, таких как книги Зигмунта Баумана, Фредрика Джеймисона и Франклина Анкерсмита⁴, количество исследований по этой проблематике в 2010–2020-е годы только растет⁵. Эти исследования посвящены не просто конкретным

- 1 См. об этом: Пахомова С.В., Лапина-Кратасюк Е.Г. Космос как ностальгия: конец «прекрасной эпохи» шестидесятых в фильме Алексея Германа-мл. «Бумажный солдат» (2008) // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2022. № 2. С. 165–182.
- 2 См.: Липовецкий М., Михайлова Т. Больше, чем ностальгия (поздний социализм в сериалах 2010-х годов) // Новое литературное обозрение. 2021. № 3. С. 127–147.
- 3 См.: Бойм С. Будущее ностальгии / Пер. с англ. А. Стругача. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- 4 Бауман З. Ретротопия / Пер. с англ. В.Л. Силаевой; под науч. ред. О.А. Оберемко. М.: ВЦИОМ, 2019; Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 551–578; Анкерсмит Ф. История и тропология: взлет и падение метафоры / Пер. с англ. М. Кукарцевой. М.: Канон+, 2009. С. 307–397.
- 5 См., например: Arnold-Forster A. Nostalgia: A History of a Dangerous Emotion. London: Picador, 2024; Intimations of Nostalgia: Multidisciplinary Explorations of an Enduring Emotion / Ed. by M.H. Jacobsen. Bristol: Bristol University Press, 2022; Japaridze T. Stalin's Millennials: Nostalgia, Trauma, and Nationalism. New York; London: Lexington Books, 2022; Nostalgia Now: Cross-disciplinary Perspectives on the Past in the Present / Ed. by

кейсам, медиа или регионам, но и важным теоретическим проблемам, которые объединяют исследования памяти, историю эмоций и дискуссии о темпоральности.

Ностальгия и популярная культура позднего модерна



Книга *Тобиаса Беккера* (Свободный университет Берлина) «*Yesterday*: новая история ностальгии» начинается с цитаты из знаменитой песни «Битлз» (1965). В песне *Yesterday* нет слова «ностальгия», но она явно предполагает ностальгические чувства. Написанная и исполненная двадцатидвухлетним П. Маккартни, она приобрела широчайшую известность задолго до «мемориального бума» и обсуждения ностальгии в исследованиях культуры. Только за восемь лет с 1965 по 1973 годы было сделано 1186 ее кавер-версий (к 2003 году их число выросло до 2500), включая каверы Элвиса Пресли, Фрэнка Синатры, Боба Дилана и многих других известных исполнителей. Эти показатели популярности важны, поскольку не позволяют отнести *Yesterday* (как

и битломанию в целом) к продуктам капиталистической «культуриндустрии» в ее понимании Теодором Адорно и Максом Хоркхаймером⁶. Беккер видит в *Yesterday* воплощение ностальгии как характерного *структурного элемента* популярной культуры, существующей в условиях технической воспроизводимости эпохи модерна, утраты бенъяминовской «ауры подлинности» и потому предполагающей неизбежные повторения, цитирования и узнавание этих отсылок к прошлому. «Скорее всего, когда вы читаете первые строки этой песни, вы также начинаете слышать музыку в своей голове» (с. 1), — пишет Беккер. Чтение цитаты активизирует звуковое воспоминание, действующее на неосознанном уровне. Некоторые песни вызывают в нас отклик, — их получается услышать; с другими этого не происходит. Важно отметить и сомнения самого Маккартни: сочиняя песню, он думал, что уже слышал ее раньше, и пытался «вспомнить» ее слова. «Он был настолько уверен, что уже слышал эту мелодию раньше, что целый месяц ходил и спрашивал каждого встречного, знают ли они ее» (с. 1). Главный тезис книги Беккера состоит в следующем: вся современная популярная культура строится на узнавании отсылок к прошлому и обыгрывании его образов, что и определяет востребованность культурной памяти и ностальгии. Подчеркнем также, что такая память и ностальгия не являются строго рациональными, — они пронизаны эмоциям и всегда существуют в пространстве воображаемого, поскольку предполагают выстраивание новых связей, ассоциаций и эстетических стилизаций образов прошлого. Поэтому критический анализ ностальгии и памяти академическими историками во многом не работает: во-первых, они рассматривают эмоции как недостаток и стремятся их нивелировать. Во-вторых, историки пытаются отделить (самоценное) прошлое от настоящего и будущего, тогда как популярная культура имеет практический характер и предполагает активное их переплетение. В-третьих, они видят в культуре

M.H. Jacobsen. New York; London: Routledge, 2020; Trauma and Nostalgia: Practices in Memory and Identity / Ed. by L. Liere, S. Sremac. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024.

6 Адорно Т, Хоркхаймер М. Дialeктика Просвещения / Пер. с нем. М. Кузнецова. М.; СПб.: Ювента, 1997.

прежде всего старые образцы и нарративы, а не новые принципы действия, бриколажные сборки и практики повседневного пользования.

Кроме этого основного тезиса в книге много и других ярких идей. В первой главе («Переосмысливая значения ностальгии») Беккер доказывает, что само слово «ностальгия» не существует в изоляции, — оно всегда связано с более широким словарем или сетью понятий и культурных смыслов: с ускорением времени, культурным наследием, презентизмом и т.д. В интеллектуальной истории этих взаимосвязей после Второй мировой войны автор выделяет три этапа.

Первый этап — это период с конца 1940-х по 1970-е годы, когда рост ностальгических настроений был связан не столько с политическими или экономическими факторами (холодной войной, снижением темпов экономического роста), но и с разочарованием в результатах технического прогресса, который привел мир на порог ядерной войны. Уже в 1948 году американский историк Ричард Хофстедтер сетовал на «непреодолимую ностальгию последних пятнадцати лет» (с. 15). В 1951 году теоретик медиа Маршалл Маклюэн отмечал (в книге «Механическая невеста») характерную для индустриального общества ностальгию, вызванную ускоряющимися переменами. В 1955 году Артур Шлезингер-младший критиковал маккартизм и «новый консерватизм» как политику ностальгии — идеализацию прошлого в ущерб настоящему. Беккер подробно прослеживает, как эти идеи набирали силу в текстах 1950–1970-х годов, — у историков Артура Даддена, Джона Пламба и Жана Старобинского, у теолога Яна Харпера и психиатра Роберта Лифтона, позднее у антропологов Гордона Стейна и Милтона Сингера, а также у социолога Фреда Дэвиса в книге «Тоска по прошлому: социология ностальгии»⁷. В известной работе «Шок будущего» (1970) Элвин Тоффлер фиксирует накрывшую западное общество «волну ностальгии» — растущие сомнения в идее прогресса и отказ от оптимистического восприятия будущего, характерного для эпохи модерна⁸; этот тезис повлиял на многих авторов — от умеренного консерватора Германа Люббе до марксиста Баумана⁹. Важно подчеркнуть, что позиция Тоффлера не была оригинальной, а во многом повторяла широко распространенные в *популярной культуре* 1950–1960-х годов настроения. Доказывая этот тезис, Беккер обращает внимание на изменение значения слова «ностальгия» в словарях 1960-х годов: если раньше оно означало тоску по дому, то теперь — тоску по прошлому как специфическую темпоральную установку. Далее вслед за Дэвисом он подробно исследует популярную культуру послевоенного периода — кинематограф, моду и музыку, которые на волне бурных политических протестов и резких изменений 1960-х годов все чаще идеализировали спокойную и благополучную повседневность 1950-х. У Дэвиса Беккер заимствует два важных тезиса: во-первых, сначала меняется культура, а уже потом интеллектуалы реагируют на эти изменения (в основном критически); а во-вторых, «ностальгия существует в медиа, благодаря медиа и ради медиа» (с. 21). Кроме того, Беккер подробно показывает распространение ностальгии в 1960–1970-е годы не только в США, но и в Германии, Франции, Великобритании, где ностальгию вызывала не столько своя, сколько именно американская популярная культура 1950-х.

-
- 7 См., в частности: *Dudden A.P. Nostalgia and the American // Journal of the History of Ideas. 1961. Vol. 22. № 4. P. 515–530; Starobinski J. The Idea of Nostalgia // Diogenes. 1966. Vol. 14. P. 81–103; Davis F. Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia. New York: Free Press, 1979.*
 - 8 *Тоффлер Э. Шок будущего / Пер. с англ. Е. Рудневой, Л. Бурмистровой и др.; под науч. ред. П.С. Гуревича. М.: АСТ, 2004. С. 491.*
 - 9 См.: *Люббе Г. В ногу со временем / Пер. с нем. А. Григорьева, В. Куренного. М.: ИД ВШЭ, 2016; Бауман З. Указ. соч.*

Связь ностальгии с популярной культурой и тезис о подмене опыта медиатизированными образами прошлого сыграли ключевую роль в дискуссиях 1980–1990-х годов (это второй этап, выделяемый Беккером), в центре которых оказались понятия культурного наследия и постмодерна. Жан Бодрийяр, Фредрик Джеймисон, Дэвид Харви и целый ряд других известных авторов критически рассматривали торжество ностальгии в условиях исчезновения реального и господства симулякров. Речь шла уже о ностальгии не просто по 1950-м, а по «утраченному референту»: «Когда реальное больше не является тем, чем оно было, ностальгия присваивает себе все его смысловое содержание»¹⁰. Однако гораздо большую роль в фиксации общественного интереса к феномену ностальгии сыграли, по мнению Беккера, не тексты Бодрийяра или Джеймисона, а роман Умберто Эко «Имя розы» (1980), продажи которого превысили 150 млн копий, и фильм Эдгара Райца «Родной край» (*Heimat*, 1984), спровоцировавший дискуссии о памяти и наследии Второй мировой войны в Германии. Многочисленные отклики и рецензии на них в прессе свидетельствовали о стирании границ между личным опытом (например, воспоминаниями о детстве и молодости поколения бэби-бума) и идеализацией прошлого в целом, включая наследие Средневековья или воображаемых сообществ XIX века¹¹. Именно это стирание различий позволяет Беккеру сближать дискуссии о постмодерне и интерес к культурному наследию, которое уже не претендует на историчность, но именно воображается и осознается как воображаемое. Использовать старые гранд-нарративы для репрезентации такого воображаемого прошлого невозможно, поскольку они содержат в себе отсылки к реальности, требуют эпистемологической верификации и критикуют распространение конструктивистских установок. В результате растет расслоение между использованием ностальгии в популярной культуре 1980–1990-х — в кинематографе, на телевидении, в газетах и публицистике, где тоска по прошлому оказывается предельно востребована, — и академической сферой, где усиливается критика ностальгии, присутствующая и у философов-марксистов вроде Джеймисона и Харви, и у историков самых разных политических взглядов — Кристофера Лэша, Майкла Каммена, Мартина Уайнера, Пьера Нора, Питера Фриче и др. При этом правые политики (прежде всего неоконсерваторы — Рональд Рейган в США, Маргарет Тэтчер в Великобритании, Гельмут Коль в ФРГ и др.) все чаще используют ностальгию и интерес к историко-культурному наследию в практическом ключе, а также подчеркивают растущий разрыв между установками левых интеллектуалов и распространенными в обществе представлениями.

Наконец, на третьем этапе, в 2000–2010-е годы, понятие ностальгии оказывается неразрывно связано с полемикой о презентизме. Беккер внимательно анализирует упоминания ностальгии в работах Франсуа Артога, Ханса Ульриха Гумбрехта, Алейды Ассман и других участников этих дискуссий¹², особенно подробно останавливаясь на книге Дугласа Рашкоффа «Шок настоящего: когда все происходит сейчас» (2013)¹³. Здесь тезис Тоффлера об ускорении времени и «шоке будущего» сменяется акцентом на расширяющемся настоящем, а также ставится во-

10 Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Пер. с фр. А. Качалова. М.: ИД ПОСТУМ, 2015. С. 13.

11 Напомним, что книга «Воображаемые сообщества» Б. Андерсона вышла в 1983 году.

12 См., в частности: Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима модерна / Пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2013; Артог Ф. Картины мира и представления о времени / Пер. с фр. С. Зенкина // Логос. 2021. Т. 31. № 5. С. 59–76.

13 Rushkoff D. Present Shock: When Everything Happens Now. New York: Penguin, 2013.

прос о мультитемпоральности — проблема сосуществования нескольких режимов восприятия времени у разных социальных групп и сообществ. Однако анализ этой мультитемпоральности уступает место критике «искажений прошлого, основанных на неспособности вообразить это прошлое как отличное от настоящего. Это также относится к ностальгии, которая лишь на первый взгляд отдает предпочтение прошлому, но на самом деле устанавливает господство над ним настоящего» (с. 55). Критика ностальгии и презентизма в 2000-е годы оказывается предельно нерелексивна: она неосознанно идеализирует прошлое и сама превращается в «ностальгию по временам, когда мы еще не ностальгировали» (с. 58), идеализируя устремленность в будущее эпохи модерна.

В отличие от критиков ностальгии Беккер считает, что эта устремленность в будущее модерна всегда (а не только в 1950–1970-е) сопровождалась и уравновешивалась признанием важности прошлого — пространства опыта, во многом определяющего горизонт ожидания (Райнхарт Козеллек)¹⁴. С другой стороны, идея будущего в 2000-е годы не исчезла: хотя она и оказалась в основном связана с либеральными ожиданиями роста комфорта и благополучия, но сохранилась и надежда на социальную справедливость. И именно эта надежда, спрятавшаяся под стол, как карлик в аллегории Вальтера Беньямина¹⁵, управляет сегодня ностальгией, словно механической куклой в турецком одеянии.

Вторая глава книги посвящена «политике ностальгии» — не самим действиям тех или иных политиков, а их риторическому обвинению в мифологизации прошлого. Автор настаивает, что такие обвинения представляют собой не аналитические, а оценочные суждения: оппонентам приписываются использование эмоций вместо рациональных аргументов и устремленность в отжившее «темное» прошлое, противопоставленная устремленности самих критиков в «светлое будущее». Оппозиция «свой — чужой» конструируется здесь на трех уровнях: политическом, эмоциональном и темпоральном. Такая критика политики ностальгии появляется в 1950–1960-е годы у Шлезингера-младшего, Хофстедтера и американских либералов, выступающих против маккартизма и «нового консерватизма», набирающего силу среди республиканцев в США. Затем в 1980-е годы схожим образом либеральные журналисты и политики критиковали неоконсерваторов Тэтчер, Рейгана и Коля, чьи взгляды не столько были связаны с прежними идеями правых, сколько стали основой неолиберализма, до сих пор господствующего во многих странах мира. Сама терминологическая раздвоенность — обозначение политиков 1980-х как неоконсерваторов и неолибералов одновременно — свидетельствует о сбое прежнего политического языка, отсылающего ко временам Французской революции. То же самое можно сказать и об использовании эмоций в политике и при идеализации прошлого, — генеалогию этих процессов можно проследить в гораздо более раннем времени, чем маккартистские 1950-е. Неоконсерваторы во главе с Рейганом в 1980-е годы лишь открыто признали это:

Придавая воспоминаниям эмоциональность, Рейган создавал эмоциональную связь между собой и своей аудиторией, — специфическое эмоциональное сообщество. В этом чувстве, которое Рейган называл ностальгией, сообщество памяти и эмоциональное сообщество пересекались и усиливали друг друга. <...> Рейган

14 Козеллек Р. «Пространство опыта» и «горизонт ожиданий» — две исторические категории / Пер. с нем. А. Котова и О. Кильдюшова под ред. А. Смолькина и И. Напреенко // Социология власти. 2016. № 2. С. 149–173.

15 Беньямин В. О понятии истории / Пер. с нем. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. 2000. № 6. С. 81–90.

рассматривал ностальгию преимущественно в позитивном ключе, открыто в ней признавался и часто использовал этот термин с эпитетом «теплый», например: «с огромным удовольствием и с теплой ностальгией» (с. 77).

Беккер подчеркивает, что политические программы современных правых политиков можно и нужно критиковать, но корректнее и продуктивнее делать это с точки зрения правовых норм, экономической эффективности и нарушения конкретных обещаний избирателям; тогда как риторическая критика ностальгии не очень корректна, поскольку все сильнее расходится с идеями мультитемпоральности — сосуществования опыта прошлого, устремленности в будущее и прагматических интересов настоящего. Темпоральные границы между консерваторами и либералами стерлись как минимум с конца 1970-х годов: «...Оба лагеря говорят *и* о прошлом, *и* о будущем, готовы *и* двигаться вперед, *и* сохранять часть прошлого» (с. 115–116; курсив автора).

В третьей главе Беккер рассматривает собственно популярную культуру — появившийся уже в 1960-е годы интерес к ретро в моде, музыке, одежде, кинематографе, — от возрождения рок-групп 1950-х и фестиваля *Rock Revival* в Нью-Йорке 1969 года до культового фильма «Американские граффити» (1973) Джорджа Лукаса и посвященных поколенческим различиям и активно использующим эстетику ностальгии сериалов «Счастливые дни» (1974–1981), «Семейные узы» (1982–1989) и «Чудесные годы» (1988–1993). Во многом эта глава напоминает книги Саймона Рейнольдса, Марка Фишера, Оуэна Хэзерли и Кирилла Кобрин, стремящихся отразить причины растущей именно в популярной культуре ностальгии по прошлому и пытающихся определить ее оттенки и нюансы¹⁶. Важное отличие позиции Беккера — акцент на поколенческих различиях: автор убедительно показывает большую ироничность использования ретростилистики, ее селективность и эстетическую деконтекстуализацию у молодежи, тогда как старшее поколение более склонно к реставрирующей ностальгии или ее рефлексивной критике (что и фиксирует Бойм в упомянутой выше книге). Кроме того, если Рейнольдс и Фишер противно-поставляют идеализированные 1960-е последующим десятилетиям «эпигонства», то Беккер настаивает на том, что «обращение к прошлому за вдохновением в рамках популярной культуры не является свидетельством ни отсутствия оригинальности, ни культурного упадка, а скорее наоборот, — источником креативных новаций» (с. 9). Эмоциональные, эстетические и темпоральные коннотации здесь неразрывно переплетаются, их практически невозможно разделить между собой; они могут и сегодня продуктивно работать в рамках архивного поворота в исследованиях моды или в документальном/неигровом кинематографе, а не обязательно выступать проявлением консервативной политики памяти и мифологизации прошлого.

Последняя глава посвящена перспективам развития публичной истории, отрывающейся от критики ностальгии при реставрации объектов историко-культурного наследия, в рамках сотрудничества с реконструкторами, музейными работниками или энтузиастами «мемориального бума». Вслед за Анкерсмитом ее сторонники видят в ностальгии рефлексию над различиями прошлого и настоящего, стремление реабилитировать категорию исторического опыта и придать

16 Рейнольдс С. Ретромания: поп-культура в плену собственного прошлого / Пер. с англ. В. Усенко. М.: Белое яблоко, 2015; Фишер М. Призраки моей жизни: тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем / Пер. с англ. М. Ермаковой. М.: Новое литературное обозрение, 2021; Hatherley O. The Ministry of Nostalgia. London: Verso, 2017; Кобрин К. Призраки усталого капитализма (эссе последних лет о политике, искусстве и прочем). М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020.

прошлому практический смысл (в понимании Хейдена Уайта¹⁷). Беккер лишь обозначает эту теоретическую оптику (которая гораздо подробнее рассматривается во второй рецензируемой здесь книге), ссылаясь на известные работы Дэвида Лоуэнтала, Джерома де Гру и их единомышленников¹⁸ и переходит к анализу отдельных кейсов — проектам популярной истории на телевидении, в музеях и т.д. При этом он настаивает на необходимости диалога с наиболее рефлексивными практиками популярной исторической культуры вместо противопоставления их академической традиции. Популярная культура раньше, чем академические исследователи, фиксирует изменения в интересе к прошлому разных слоев современного общества и формирование постконструктивистской парадигмы отношения к прошлому, в рамках которой проблемы ограниченности репрезентации отодвигаются в пользу совместного опыта, эмоций и представлений об историческом времени.

Книга показывает, что концепции времени не ограничиваются теоретическими дебатами о темпоральности, — прошлым, настоящим и будущим, — и что понимание времени влияет на интерпретацию практически всех элементов культуры. <...> Кроме того, книга ставит под сомнение общепринятые клише об ориентации послевоенной эпохи на будущее, о сугубо ностальгических 1970-х и о переходе от устремленного в будущее режима историчности модерна к презентизму постмодерна. <...> Популярная культура постоянно колеблется между полюсами инновации и повторения, между стремлением к новизне и обращением к прошлому — как это удачно иллюстрирует альбом и песня *Future Nostalgia* (с. 237–238).

Завершается книга обсуждением сингла британской певицы Дуа Липы *Future Nostalgia* (2019), название которого апеллирует к амбивалентности темпоральных установок культуры модерна (как в известном выражении: «Казнить нельзя помиловать»)¹⁹. Записанный двадцатичетырехлетней певицей (то есть она была лишь на два года старше Маккартни, сочиняющего *Yesterday*), этот сингл иронически обыгрывает стилистику эпохи диско 1980–1990-х и модернизма 1950–1960-х, необычным образом их соединяя и ставя вопрос о будущем, которое не подчиняется ностальгии и отказывается выстраивать линейную преемственность между прошлым и настоящим. Примерно то же самое пытается сделать и сам Беккер, хотя и в форме более конвенционального академического текста, — с интересом рассматривая популярную культуру и обнаруживая в ней констелляции очень разных элементов и образов прошлого, в частности находя некоторое созвучие между песнями Маккартни и Липы. С этой точки зрения, задачей публичной истории, исследований памяти и *cultural studies* является анализ структурных особенностей и причин изменения различных эстетических сборок и темпоральных форм, соединяющих прошлое и будущее, эмоции и рациональные суждения.

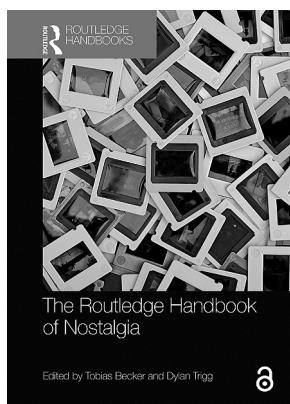
17 Уайт Х. Практическое прошлое / Пер. с англ. К. Митрошенкова, А. Арамяна. М.: Новое литературное обозрение, 2024.

18 См.: Лоуэнталь Д. Прошлое — чужая страна / Пер. с англ. А.В. Говорунова. СПб.: Владимир Даль, 2004; Groot J. de. Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture. New York; London: Routledge, 2016; Rymsza-Pawlowska M.J. History Comes Alive: Public History and Popular Culture in the 1970s. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2017; Coontz S. The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap. New York: Basic Books, 2016.

19 Дуа Липа сознательно использует и обыгрывает неопределенность этого словосочетания, отсылающего среди прочего к названиям известных работ Светланы Бойм, Лораджейн Смит и Гэри Кэмпбелла: Бойм С. Указ. соч.; Smith L., Campbell G. «Nostalgia for the Future»: Memory, Nostalgia and the Politics of Class // International Journal of Heritage Studies. 2017. Vol. 23. № 7. P. 612–627.

Топология опыта ностальгии и археология медиа

«Раутледжский путеводитель по исследованиям ностальгии», составленный Беккером совместно с Диланом Триггом (Венский университет), основной своей целью имеет не столько систематизацию обширной литературы на заявленную тему (включающей в себя работы авторов самой этой книги²⁰), сколько общую топологию практик, форм и опыта ностальгии, которая оказывается на стыке исследований популярной культуры, политики памяти, истории эмоций, археологии медиа и теории исторического времени.



Сорок пять глав разделены на пять частей. Введение и первая часть — «Дисциплины» — посвящены интеллектуальному контексту дискуссий о ностальгии в философии, социологии, психологии автобиографической памяти, музыке, семиотике и литературоведении. В частности, *Дилан Тригг* анализирует три волны полемики о ностальгии в философии: ее феноменологический анализ в работах Джеймса Харта и Эдварда Кейси (1970-е); критику ностальгии и ее прежней трактовки как интенционального феномена в работах Джеймисона и Бодрийяра, рассматривавших постмодернизм и ностальгию как неосознанное воспроизводство установок позднего капитализма (1980–1990-е); и, наконец, реакцию на эту критику постмодернизма и попытку выйти за ее рамки у Бойм, Баумана и Фриче в 2000-е. Кроме того, в первой части книги фиксируются несколько устойчивых топосов, объединяющих анализ ностальгии в разных дисциплинах. Прежде всего это взгляд на нее как на симптом трансформации темпоральности в эпоху модерна, попытка «замедлить» ускорение времени и восприятие модерна как потери чего-то принципиально важного, оставшегося в прошлом. Наибольший интерес в этом разделе представляет глава «История и ностальгия», написанная Беккером. Он объясняет предельно широкое распространение ностальгии — от растущего интереса к культурному наследию до бума истории эмоций — стремлением к комфорту, характерным для современной консьюмеристской культуры. Автор и здесь повторяет уже известный нам тезис о запаздывании и снижении рефлексивности критических исследований ностальгии по сравнению с ростом многообразия ностальгии в популярной культуре.

Вторая часть — «Понятия» — посвящена прояснению отношений ностальгии с близкими к ней концептами, такими как «тоска по дому» (*homesickness*), хонтология, автобиографическая память, «соластальгия» как тоска по природным ландшафтам, стремительно меняющимся в эпоху антропоцена и т.д. Например, в главах *Майкла Дуайера* («Ностальгия и аффект») и *Кристин Батчо* («Ностальгия и благополучие») анализируется упомянутая выше двойственность, амбивалентность ностальгии, которую невозможно свести к однозначно негативным или позитивным ощущениям. С точки зрения обоих исследователей, в основе ностальгии лежит

20 См., например: *Ahad-Legardy B.* Afro-nostalgia: Feeling Good in Contemporary Black Culture. Champaign: University of Illinois Press, 2021; *Dwyer M.D.* Back to the Fifties: Nostalgia, Hollywood Film and Popular Music of the Seventies and Eighties. Oxford; London: Oxford University Press, 2015; *Contemporary Nostalgia* / Ed. by N. Salmose. Basel: MDPI, 2019.

аффект²¹, то есть доэмоциональные импульсы, которые современная консьюмеристская культура символически кодирует как основу удовольствия, тогда как классическая культура модерна трактовала их (по аналогии с меланхолией) скорее как болезненные и патологические.

Самая важная в теоретическом плане глава раздела — «Ностальгия и время» Эмили Хьюз — прямо продолжает линию Беккера; ностальгия трактуется в ней как специфический темпоральный опыт.

Я полагаю, что ностальгия структурирована в соответствии с фундаментальной амбивалентностью. С одной стороны, она включает в себя опыт наслаждения, связанный с непроизвольной телесной памятью, которую вызывает [прустовское] печенье «Мадлен», — здесь прошлое становится настоящим, и человек чувствует себя как дома. С другой стороны, ностальгия включает в себя опыт горя, поскольку эта память осознается как принадлежащая прошлому, которое отделено от настоящего, и человек больше не чувствует себя как дома. Далее я опираюсь на концепцию вертикального времени, предложенную Морисом Мерло-Понти в работе «Видимое и невидимое», чтобы показать возможность осмысления этой двойственности ностальгии как переплетения видимого и невидимого времени, укорененного в хиазматической структуре тела (с. 157–158).

Итак, с одной стороны, ностальгия включает в себя проявление (досубъективного) телесного опыта, который позволяет невидимому прошлому воздействовать на актуальное (и видимое) настоящее. С другой стороны, рефлексивное сознание из всех сил пытается интегрировать этот опыт, придать ему устойчивый символический смысл, вытесняя при этом неустойчивые и аффективные элементы в прошлое. Иными словами, именно тело, с точки зрения Хьюз, становится катализатором интенсивности опыта ностальгии и затрудняет чисто рефлексивное управление памятью о прошлом. Мерло-Понти противопоставлял прерывистое и дисконтинуальное «вертикальное время», сформированное диалектической связью видимого и невидимого, «горизонтальному времени» — линейной последовательности прошлого, настоящего и будущего, преобладающей в классическом историзме и в феноменологической традиции, основанной на идее непрерывности восприятия. В «вертикальном времени» архитектурное прошлое (невидимое) и настоящее (видимое) присутствуют в телесном опыте одновременно. Невидимое время — это «онтологическая вибрация бытия», которая скрывается за видимым и формирует дифференциацию окружающих нас существ в прерывистых конфигурациях их присутствия и отсутствия. Этим временем нельзя управлять интенционально, скорее речь здесь должна идти о виртуальности, проявляющей себя на аффективном уровне. Тело оказывается расколото между двумя столь разными аспектами темпорального опыта и восприятия. Феноменология ностальгического опыта важна не только тем, что объясняет амбивалентность ностальгических ощущений и показывает ограниченность трактовки ностальгии как капиталистической уловки (Фредрик Джеймисон) или консервативной политики памяти (Марк Липовецкий), — она фиксирует сосуществование множества констелляций прошлого, настоящего и будущего не только на уровне «воображаемых сообществ», но и в индивидуальном восприятии прошлого.

Третья часть книги — «История и политика» — посвящена разнообразным формам современной политики памяти, использующей ностальгию: феминизму и постколониальной критике, правому популизму и расизму, «афроностальгии» и идеа-

21 Подробнее об этом сложном понятии см. в: *Кобылин И.И.* «Автономия аффекта»: история, становление, биополитика // *Диалог со временем.* 2017. № 58. С. 25–38.

лизации прошлого в постсоциалистической Югославии. Наиболее интересная в теоретическом плане глава — «Ностальгия по будущему» Люсии Санта-Круз. Опираясь на идеи Ахима Ландвера²², она видит в ностальгии не консервативную мифологизацию прошлого, а фиксацию тех ростков будущего, что могли изменить ход истории, создать альтернативные его траектории. Причем эта ориентированная на будущее ностальгия представляется автору максимально рефлексивной — осознающей потенциал прошлого, но не идеализирующей пространство опыта, признающей трагический характер понесенных в прошлом утрат. Кроме того, такая ностальгия признает *воображаемый* характер взаимосвязи прошлого и будущего — не держится за позитивистские претензии истории на реализм, а активно использует эмоции как «мотивационный импульс» (с. 379) для усиления радикального, творческого элемента воображения. Такую форму ностальгии, предполагающую рефлексии над пространством опыта ради преобразования горизонта ожиданий и выступающую побуждением к «памяти-действию», то есть к сопротивлению негативным изменениям (экологическому кризису, росту правого популизма или возвращению к риторике холодной войны), Санта-Круз вслед за известным британским социологом Брайаном Тёрнером²³ называет «радикальной ностальгией».

Последние части книги посвящены проблематике медиа, а также воображаемым пространствам и практикам их освоения. Если у Беккера реклама, комиксы, видеоигры в стиле ретро, ребуты и ремейки выступали пассивными носителями ностальгии, в которых универсальная структура популярной культуры воспроизводится с ситуативными вариациями, словно узор в калейдоскопе, то авторы «Раутледжского путеводителя...» вслед за Маклюэном считают, что «медиум и есть сообщение», а распространение ностальгии является следствием ремедиации — поглощения аналоговых медиа новой цифровой культурой, воспроизводящей и обыгрывающей старые нарративы и визуальные образы в новых (цифровых) форматах. Важно подчеркнуть, что узнавание таких образов имеет поверхностный характер. Археология медиа позволяет вскрыть более глубокие пласты функционирования медиакультуры и механизмы ее воспроизводства. Так, Рэйчел Дини сравнивает ностальгические образы в сериалах 1990-х годов (прежде всего в «Друзьях», 1994–2004) и в более поздних и более ироничных ситкомах «Ты» (2018–2025), «Бортпроводница» (2020–2022), «Изобретая Анну» (2022) и др. В «Друзьях» одним из ключевых пространств является кухня Моника, и кухонная техника в стиле ретро выступает важной частью инфраструктуры воображаемого Дома. Дини доказывает, что стратегии репрезентации этого пространства воспроизводят рекламу бытовой техники 1950–1960-х годов — эпохи «одомашнивания будущего», когда вера в прогресс и светлое будущее уже была коммодифицирована и проявлялась не только в движении за гражданские права или в космических проектах, но и в рекламе кухонной техники, создавшей сих пор легко узнаваемые образы, вызывающие ностальгический отклик у зрителей. Благодаря этой рекламе холодильники, вытяжки, чайники и кофеварки со временем стали нечеловеческими «друзьями», с которыми приятно проводить время Дома, хотя в то же самое время их можно рассматривать и в духе Джеймисона или Баумана — как фетишизированные объекты массового производства и потребления. С этой точки зрения, ностальгия по 1950–1960-м годам представляет собой не столько воплощение антикапиталистических настроений (идеализацию времени, когда у капитализма была жизнеспособная альтернатива), сколько интернализацию рекламных образов, встроенных в ситкомы и лишь на по-

22 См.: Landwehr A. Nostalgia and the Turbulence of Times // History and Theory. 2018. Vol. 57. № 2. P. 251–268.

23 См.: Turner B.S. A Note on Nostalgia // Theory, Culture & Society. 1987. № 4. P. 147–156.

верхностном уровне узнаваемых аудиторией. «Эти продукты существуют, потому что люди ностальгируют, но люди ностальгируют еще и потому, что существуют эти продукты» (с. 449), — пишет Дини, подчеркивая двойной характер этих взаимосвязей. Опыт, материальные объекты (вещи) и медиа настолько тесно переплелись сегодня, что ирония и проблематизация гендерных стереотипов в сериалах 2020-х годов скорее меняют оттенки, чем выступают с прямой критикой ностальгии.

Подобно большинству других авторов книги, Дини отказывается противопоставлять критический анализ ностальгии и популярную культуру, как это делает Беккер. Нет никакого смысла критиковать сериал «Друзья» и прочие ситкомы за воспроизводство консьюмеристских образов 1950-х. Но анализ зрительского опыта не стоит ограничивать лишь его поверхностным слоем — узнаваемыми отсылками к другим медиа и отдельным образам прошлого. Археология медиа убедительно показывает работу структур и алгоритмов, которых зритель не улавливает, но которые оказывают огромное воздействие на его опыт. В этом контексте интересны феномены «аналоговой» и «цифровой» ностальгии, анализируемые в главах *Доминика Шрея* и *Катарины Нимейер*. Обоих исследователей объединяет тезис о взаимной соотнесенности разных медиа: мода на аналоговые медиа (виниловые пластинки, пленочные кассеты и т.д.) развивается именно на фоне стремительной дигитализации. «Цифровая ностальгия» предполагает не просто узнавание характерных для прежних медиа стратегий репрезентации, но и широко распространенную у миллениалов и зумеров практику ремедиации — легко доступную в цифровом пространстве аранжировку и эстетическую стилизацию образов прошлого. Ностальгия связана здесь «с тем, что мы не только чувствуем, но и делаем с помощью технологий и социальных медиаплатформ» (с. 495). Речь идет о просьюмеристской практике, находящейся на стыке производства и потребления и лежащей в основе современного исторического воображения и новых практик современной исторической культуры.

«В ностальгии время, пространство и память переплетаются. Кроме того, ностальгия соединяет телесность и воображение. <...> Воображение — это способность и сила вызывать в сознании прошлое ради настоящего. Память опирается на воображение и собирает воспоминание из следов прошлого; такое воспоминание не всегда является “образом” в строгом смысле слова, а скорее сенсорным отголоском прошлого, связанным с тактильными ощущениями» (с. 393, 396), — отмечает *Стефан Шмидт* в главе «Топология ностальгии». Действительно, опыт ностальгии представляется крайне сложным сочетанием эмоций, аффективных воздействий и сенсорных ощущений, (воображаемых) представлений и просьюмеристских медиапрактик. Сложный характер соотношения этих элементов исключает использование простых бинарных оппозиций или линейной критики ностальгии и требует более глубокого понимания практического характера использования прошлого в современной культуре. Книгу Беккера и многие главы второй рассмотренной книги объединяет вывод о том, что исследования культуры и памяти символически кодируют этот практический опыт, — выстраивают критическую дистанцию по отношению к (условно) консервативным элементам политики ностальгии и стараются увидеть альтернативные констелляции прошлого, настоящего и будущего. С этой точки зрения, общая задача феноменологии исторического опыта, археологии медиа, исследований памяти и истории эмоций заключается в том, чтобы задавать прошлому новые вопросы в связи с актуальными изменениями и необходимостью корректировки воображаемого будущего. «Одомашнивание» этого будущего в современной популярной культуре — не самая печальная перспектива по сравнению с ростом насилия, умножением конфликтов и войн, — она не исключает слабую искру надежды, о которой писал в свое время Бенджамин.

Евгений Савицкий

Текст как зеркало, след и анаморфоза:

ИКЕНИЧЕСКИЕ НАРРАТИВЫ
ДО И ПОСЛЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_358

Eick A.-L. «Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten»: Visualität in der literarischen Geschichtsdarstellung.

Paderborn: Brill Fink, 2024. — 399 S. — (inter | media; Bd. 22).

Hoffmann U. Dimensionen von «bilde» — Ansätze zu einem ikonischen Erzählen im späthöfischen Roman.

Berlin; Boston: W. de Gruyter, 2023. — VIII, 449 S. — (Literatur | Theorie | Geschichte:
Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik; Bd. 29).

Цитата из В. Бенямина, вынесенная в название книги Анны-Лены Эйк «История распадается на образы, а не на истории»: визуальность в литературных репрезентациях истории», связана с критикой представлений прошлого посредством нарративов, основанных на линейной темпоральности и причинно-следственных связях, загоняющих историю в рамки иерархических порядков значимого и незначительного, что определяется всегда с точки зрения победителей — исторических явлений, возобладавших впоследствии.



В разнообразных работах, посвященных понятию истории, коллекционерам, библиотекам Бенямин размышлял о нарушающей установленные порядки значимости отдельных вещей или моментов прошлого, связанной с определенной ситуацией их восприятия в настоящем, а не с какой-то монументальной вечной ценностью. Сближая опыт истории и памяти, Бенямин писал, что «подлинный образ прошлого проскальзывает мимо» и «задача в том, чтобы овладеть воспоминанием, как оно вспыхивает в момент опасности»¹. Русский перевод здесь не совсем точен, слова Бенямина звучат как призыв к невозможному: овладеть тем, что ускользает, является лишь как мгновенная вспышка. В свое время Ж. Лакан иронизировал

над стремлением философа-идеалиста Дж. Беркли представить «имеющиеся» у человека образы как нечто «наводящее на мысль об отношениях собственности»². Однако и спустя четверть века Ж. Диди-Юберман задавался вопросом, можем ли мы воспринимать образы как-то иначе, чем Беркли: «Конечно, чаще всего при-

1 Бенямин В. О понятии истории / Пер. с нем. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 82.

2 Лакан Ж. Семинары. Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа (1964) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис, 2017. С. 90.

вычный опыт того, что мы видим, дает повод к некоему *иметь*: видя нечто, мы обычно испытываем впечатление, будто приобретаем нечто. Но модальность зримого становится неотменимой — то есть обреченной на вопрос о *бытии*, — когда видеть означает чувствовать, что нечто неотменимо ускользает от нас; иными словами, когда *видеть* означает терять. Вот в чем все дело»³.

Можно предположить, что и у Беньямина, пишущего о мерцающем образе прошлого, речь идет совсем не об обладании им. И действительно, в немецком тексте говорится о *sich einer Erinnerung bemächtigen*, что отнюдь не означает овладения в смысле собственности. Используемое Беньямином слово можно перевести двояко — как установление власти над образами, их освобождение и суверенизацию в процессе классовой борьбы или как обретение человеком силы с помощью вспыхивающих в момент опасности подавленных воспоминаний, что никакой власти над образами не предполагает, а напоминает скорее хайдеггеровские «вспышки» бытия, раскрытия ранее невозможных миров. Сам Беньямин пишет далее, что «исторический материализм стремится зафиксировать образ прошлого таким, каким он неожиданно предстает историческому субъекту в момент опасности»⁴, при этом «зафиксировать» — это *festhalten*, что опять же можно перевести по-разному: как «удержать» и как «крепко держаться/схватиться за» без фиксации того, за что держишься. Возможно, именно при таком втором прочтении будет лучше понятна следующая фраза Беньямина о необходимости «в каждую эпоху вновь пытаться вырвать традицию у конформизма, который стремится воцариться над ней»⁵. Стремлению конформистски держаться чего-то стабильного противопоставляется движение вырывания. Правда, здесь снова текст Беньямина создает сложности для прочтения и перевода: в немецком оригинале говорится не о традиции (*Tradition*), а об *Überlieferung*, то есть о том, что как-то передается из рук в руки или из уст в уста, как предание, изменчивая и хрупкая устная память. Для «вырвать» же используется слово *abzugewinnen* — дословно «отыграть», что может пониматься в значении как военной победы, то есть монументального силового торжества, так и более шельмовских способов присвоения и переприсвоения, описываемых у де Серто понятием «тактики»⁶.

О том, как сложно иметь дело с не вполне присутствующими образами, о неуместности попыток захватить их, впоследствии писал и Ж. Деррида. В перепрочитываемом им «Гамлете» Шекспира ученый (*scholar*) Гораций пытается остановить вновь являющийся призрак, заставить его стать ясно воспринимаемым присутствием, четко отвечать на вопросы. Марцелл же, по словам Деррида, «возможно, предощущал, что когда-нибудь, в один прекрасный день или в одну прекрасную ночь — у времени здесь иная мера — придет другой *scholar*. Превзойдя оппозицию присутствия и не-присутствия, действительности и не-действительности, жизни и

3 Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2001. С. 13.

4 Беньямин В. Указ. соч. С. 82.

5 Там же. О диалектичности образов у Беньямина см.: Jennings M. Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

6 Серто М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / Пер. с фр. Д. Калугина. СПб.: Изд-во ЕУСПб, 2013. С. 50. См. также: Савицкий Е. Политика воровства: фальсификации, кражи и плагиат как основополагающие культурные практики от Прометея до наших дней (обзор) // Новое литературное обозрение. 2017. № 146. С. 307–319. Сам Беньямин упоминает через запятую «уверенность, смелость, юмор, хитрость и упорство» классовой борьбы против триумфальной истории победителей: Benjamin W. Über den Begriff der Geschichte // Benjamin W. Illuminationen. Ausgewählte Schriften: In 2 Bd. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. Bd. 1. S. 252.

не-жизни, он смог бы, наконец, помыслить возможность призрака, сам призрак как возможность»⁷. Подобно тому, как у Бенямина мимолетное явление образа прошлого, для которого еще нет школы восприятия, ломает порядок времени, создает анахроничность, так же и у Деррида «эта Вещь, которая вещью не является, эта Вещь, остающаяся невидимой между ее появлениями, остается невидимой и бесплотной и тогда, когда она появляется вновь. И все-таки эта Вещь смотрит на нас и видит нас, когда мы ее не видим, даже если она где-то рядом. Асимметрия призрачности нарушает здесь всякую зеркальность. Она десинхронизирует, она сталкивает нас в анахронию»⁸.

Гипотеза Эйк состоит в том, что описанная Бенямином, Лаканом, Деррида, Диди-Юберманом и рядом других теоретиков рассинхронизированность взгляда создает иные возможности для представления прошлого, нежели логоцентричные линейные причинно-следственные нарративы. Эти возможности расширяются по мере появления новых ориентированных на визуальность медиа, которые, в свою очередь, оказывают влияние на временной строй современной литературы⁹. По словам Эйк, постмодернистский исторический роман, представленный произведениями А. Клуге, Д. Делилло, В. Зебальда, К. Симона, выступает как ответ на апории «больших нарративов» исторического знания, описанные Ж.-Ф. Лиотаром, Х. Уайтом, Й. Рюзенем и др. Эти опыты тем более важны, что сами историки с ответом запаздывают, — в историографии не было до сих пор ничего подобного «иконическому повороту» в филологии¹⁰. Так, в книге П. Бёрка «Взгляд историка» (2001)¹¹ визуальные образы рассматриваются лишь с точки зрения их использования в качестве источников, а не как новая парадигма, допускающая иные формы организации знания¹². Подобным источниковедческим ракурсом отличаются и работы Й. Йегера, М. Кнауера, Б. Рёка и др.¹³ Эйк соглашается с А. Нюннингом, пи-

7 Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Logos-altera, 2006. С. 27.

8 Там же. С. 19.

9 Темпоральности современной и постмодерной литературы в последние годы уделяется большое внимание в немецкоязычных исследованиях; см., например: *Egloff M. Episches Erzählen bei Goethe als Reflexion auf moderne Zeitlichkeit*. Paderborn: Brill; Fink, 2022; *Frick J. Rasender Stillstand in der Zwischenkriegszeit: Zur Dialektik der Beschleunigung und Beschleunigungswahrnehmen*. Göttingen: Wallstein, 2023; *Gamper M. Zeit der Prosa: Literarische Zeitästhetik ab 1750*. Göttingen: Wallstein, 2025. С этим связан и интерес к преодолению времени/временности в бессмертии (в частности, как этической позиции в литературе и философии): *Hoffmann P. Les paradoxes de la postérité*. Paris: Minuit, 2019; *Trüper H. Unsterbliche Werte: Über Historizität und Historisierung*. Göttingen: Wallstein, 2024.

10 Об иконическом повороте см.: *Бахман-Медик Д. Культурные повороты: новые ориентиры в науках о культуре* / Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 394–455.

11 Бёрк П. Взгляд историка: как фотографии и изображения создают историю / Пер. с англ. А. Воскобойниковой. М.: Бомбора; Эксмо, 2023.

12 Еще С. Кофман отмечала, что многие теоретические построения З. Фрейда были бы невозможны без обращения к метафорам из области фотографии: *Kofman S. Camera obscura de l'idéologie*. Paris: Galilée, 1988. P. 29–44. В дальнейшем на возможности визуальных образов и метафор влиять на формы мышления в гуманитарных науках обращали внимание и другие исследователи, такие как Дж. Снайдер, Д. Крэри и Р. Крайсс. См.: *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters: In 2 Bd.* / Hg. H. Wolf. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. Bd. 1. S. 7–22.

13 *Jäger J., Knauer M. Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung*. Paderborn; München: W. Fink, 2009; *Roeck B. Das historische Auge: Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

савшим, что в последние годы как предмет, так и теория историографии оказались присвоены литературой и литературоведением¹⁴. Справедливыми находит она и слова А. Ассман, что литература более рефлексивна по отношению к используемым ею средствам¹⁵, при этом ее базовые процедуры, заключающиеся в выделении значимого из нагромождения событий и в выстраивании взаимосвязей, — общие с историографией. Основная часть книги Эйк посвящена обсуждению теорий, в которых сближаются визуальные образы и исторические нарративы. Особое внимание уделяется В. Беньямину, З. Кракауэру и В. Флюссеру — им посвящена наиболее пространная вторая глава, следующая за вводной.

Так, для Беньямина история важна в качестве инструмента борьбы за подавленное прошлое, при этом он выступает против тотализирующих концепций всеобщей истории и против истории как рассказа, делающего возможным вчувствование (в дильтеевском смысле) в победителя. Эпическому измерению истории противопоставляется множество образов, находящихся в диалектическом отношении к современности. Эйк отмечает, что Беньямин не стремится прояснить понятие истории лишь сугубо логически, он обращается к изображению «Нового ангела» у П. Клее, смотрящего на «сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам»¹⁶. Использование этого образа, по словам Эйк, — не просто иллюстрация, а попытка отойти от одномерности линии исторического повествования, добиться опространствливания истории через визуальность. Зримые образы позволяют выстраивать более многообразные и сложные системы взаимосвязей, чем линейное повествование. В особенности фотокамера выступает у Беньямина как инструмент критической теории: она заставляет осмысленно выбирать масштаб, степень освещенности, четкость изображения. Мимолетность запечатлеваемых фотографий повседневных сцен, как у Э. Атже, придает особую ценность, казалось бы, банальным эпизодам жизни, не достойным «большой истории», которые, взятые вместе, делают возможными различные монтажи образа эпохи. Подобно раскладыванию и перекладыванию вещей коллекционером такое конструирование прошлого в монтаже не позволяет нам остаться пассивными зрителями, создает особое чувство близости и эмоциональной вовлеченности.

Кракауэр в «Теории фильма» (1960) и «Истории» (1969) схоже с Беньямином рассуждал о том, что кино как медиум ближе к течению жизни, нежели ее текстуальные описания. Наука всегда создает дистанцию, отдаляет от мира, кино же приближает к нему. Визуальность оказывается способом спасения исторической действительности, ее физической реальности. Смена близких и дальних планов создает впечатление непреднамеренности, случайности свидетельства, способна нарушать имеющиеся визуальные иерархии. Камера не может полностью устранить случайное в кадре, и особенно запечатлеваемые ею улицы выступают как пространства случайностей, сборные пункты мимолетных впечатлений. Таким образом, кинематографу по силам сохранить неопределенность реальности, фиксируя не словесное единство, а континуум физического существования через запечатление отдельных явлений. Эйк подчеркивает, что Кракауэр призывал думать посредством вещей, а не о них. Отнюдь не случайно, что появление в XX веке новой историо-

14 Nünning A. Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier: WVT, 1995.

15 Assman A. Die Legitimität der Fiktion: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation. München: W. Fink, 1980.

16 Беньямин В. Указ. соч. С. 84. По-видимому, Беньямин плохо помнил рисунок Клее и поэтому описывал то, чего там нет.

графии, постепенно отказывающейся от размышлений о смысле и конечной точке истории, совпало с появлением новых медиа. Они создают образ непросчитываемого исторического процесса, не сводимого ни к какому детерминизму. Реальность содержит такое многообразие данных, что при желании можно найти подтверждение чему угодно. В результате всякий историк колеблется между реалистической и формообразующей тенденциями — стремлением отображать факты и собирать их в осмысленные образы. По мнению Кракауэра, важно найти правильный баланс между объективностью и творчеством. У него, как и у Бенямина, камера становится познавательной моделью, с помощью которой описывается отношение к прошлому. Она позволяет делать видимыми скрытые взаимосвязи вместо прежнего изучения закономерностей исторического процесса. Кракауэр выступает и против хронологического принципа упорядочивания данных о прошлом как создающего псевдовзаимосвязи. Важнее показать присутствие в каждом из моментов разновременного, и делать это способен фильм, показывая и самого человека, и то, что у него в памяти. Эйк отмечает важность архитектурного образования у Кракауэра, позволяющего ему мыслить выстраивание прошлого пространственно.

Флюссер в работах «Послеистория» (1993) и «За философию фотографии» (1997, рус. пер. 2008) также отмечал связь между линейностью письменной коммуникации и историческим сознанием, между нанизыванием знаков и событий. Тем самым письмо в определенный момент прошлого выступает как иконоборец, разрушающий прежние неисторичные, мифологические образы. Историческая эпоха, однако, приходит к своему завершению с появлением технически создаваемых изображений, которые абстрагируются зрителем от средств записи. Традиционные образы были зеркалами, которые схватывали приходящие к нам из мира векторы смысла, перекодировали их и отображали на поверхности. Технические же образы, по мнению Флюссера, ловят бессмысленные знаки, приходящие из мира, и кодируют их, чтобы придать им смысл. В условиях распада целостности мира технические образы оказываются тем, что наделяет абсурдное смыслом и проецирует его вовне. Таким образом, они не отображают, а проецируют нечто. При этом символы в основе технических образов гораздо более абстрактны, чем у нетехнических, поэтому они обычно некритично воспринимаются как сама реальность, а не как производные от лежащих в их основе текстов. С этим устранением текстов уходит и историзм в осмыслении мира — начинается постисторическая эпоха. Представление о движении времени вперед и о связи предшествующего с последующим уже не соответствует современной ситуации; важнее местоположение, возможность выстраивания разных одновременностей, а не соотносительность с историческим временем: как на картине, взгляд может в любой момент возвращаться к любой части изображения. Техники коллажа позволяют возвращать ранее выброшенное и делать его заново элементом новой культурной конструкции — возникает мир без отбросов/без прошлого, где все может стать объектом ресайклинга. Это ведет к тому, что в будущем ничего не будет рассказываться, а только показываться.

По мнению Эйк, современный постмодернистский исторический роман, отличающийся интермедийностью и строящийся согласно логике визуальности, подтверждает правоту Бенямина, Кракауэра и Флюссера. В более кратких третьей и четвертой главах Эйк рассматривает различные теории интермедийности, а также применимость описанных теорий к «Георгикам» (1981) Симона. По ее словам, в этом романе происходит деконструкция апорий исторической репрезентации, и делается это с использованием нескольких приемов: подчеркиванием прерывности времени на уровне структуры повествования; инсценированием структурных аналогий разных времен и пространств; повествовательным обнажением процесса во-

ображения прошлого. В итоге основными отличиями нового, постмодернистского понимания прошлого Эйк считает опространствливание, прерывность, антинарративность, наличие включающего множество перспектив полилога и рефлексивность. По ее мнению, многое из этого начинает давать о себе знать и в профессиональной историографии последних лет, где также наблюдаются отход от линейности повествования, хронологической упорядоченности и монологичности коллективного «я» и ориентация на визуальные модели репрезентации.

То, что Эйк трактует как особенность постмодернистской поэтики, в работах ряда исследователей описывалось как отличительная черта средневековой литературы¹⁷. Х.У. Гумбрехт даже рассуждал о том, что благодаря этому изучение домодерных текстов позволяет помочь постмодерну в проблематизации модернистских/новоевропейских нарративов. В книге «Производство присутствия» (2003) он описывает особое значение визуальности и телесного соприсутствия для средневековой культуры¹⁸, а затем указывает на подобные же черты нашего времени:

...Наша страсть наполнять свое все ширящееся настоящее артефактами прошлого имеет мало или даже вовсе ничего общего с традиционным проектом истории как научной дисциплины, с проектом толкования (то есть реконцептуализации) наших знаний о прошлом или же с задачей «извлечения уроков из прошлого». Наоборот, экспозиции некоторых музеев по своей организации напоминают светомузыкальные шоу, которые с конца 50-х годов начали устраивать в некоторых исторических местах Франции, или же такие популярные исторические романы, как «Имя розы», и такие фильмы, как «Эпоха радио», «Амадей» или «Титаник»¹⁹.

Таким образом, и для Гумбрехта кино и исторические романы оказываются наиболее адекватными нашей современности репрезентациями прошлого. Подобно Эйк он отмечает, что «средства презентификации прошлого имеют явную тенденцию отдавать предпочтение пространственному аспекту, ибо только при пространственном показе мы можем пережить иллюзию осязаемости связанных с прошлым вещей. <...> тенденция к пространственности заставляет нас лучше сознавать ограниченность возможностей историографии как текстуального медиума, позволяющего делать прошлое настоящим»²⁰.

Актуальность иконических нарративов в современном мире стимулирует изучение опыта их функционирования в Средневековье; работу в этом направлении, начатую Х. Венцелем, Я.-Д. Мюллером, М. Шнайдер и другими филологами-медиевистами, продолжает Ульрих Хофман в книге «Многомерность *bilde* — подходы к изучению иконического повествования в позднем придворном романе»²¹. При этом, как и для Эйк, для Хофмана важна диалектичность образов, наличие в них

17 См., в частности: *Zumthor P. La mesure du monde. Paris: Seuil, 1993*; *Carruthers M. The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400–1200. Cambridge: Cambridge University Press, 1998*. Средневековая ученая культура придерживалась в основном не аристотелевского понятия памяти как имеющей отношение к прошлому, а цицероновского — как связанной с созданием пространственных мест, которые для лучшего запоминания представляются визуально. В результате многие тексты в своем строении следовали именно визуальной логике, оказывались иконическими нарративами. См. также: *Йейтс Ф. Искусство памяти / Пер. с англ. Е. Малышкина. М.: Новое литературное обозрение, 2023*.

18 *Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 40–44.*

19 *Гумбрехт Х.У. Указ. соч. С. 123.*

20 Там же. С. 125.

внутреннего напряжения, связанного с тем, что образы должны показать нечто как эту самую вещь и одновременно — как нечто другое. Вслед за Г. Бёмом²² автор видит в этой двойственности важнейшее отличие иконической дифференции от той, что лежит в основе функционирования языка. В то же время наличие в образах неразрешенного противоречия между определенным и неопределенным сближает их изучение с исторической метафорологией²³. Метафора при этом понимается как фигура речи, сопротивляющаяся языковой нормализации, а потому открытая и многозначная. При создании метафор особенно важно создание контрастов, когда нечто показывается как нечто другое, при этом различие и преодолевается, и сохраняется. С беньяминовским образом прошлого как мимолетной вспышки переключается определение метафоры у П. Рикёра как искры, существующей лишь короткий момент времени, но дающей жизнь новому значению, возникающему из столкновения семантических полей²⁴. При этом, как отмечал П. Хенле, в метафоре соединяются символическое и иконическое в понимании Ч.С. Пирса²⁵. По мнению Хофмана, действующая вопреки различию метафора в большей мере связана не с временем и действием, а с обживанием мира, с чувствами и аксиологией.



Вслед за Бёмом автор выделяет «слабые» и «сильные» образы: первые лишь отображают нечто, вторые же способны вступать в активное взаимодействие с окружающим миром и создавать новую действительность. Об этом еще ранее писал М. Хайдеггер, рассматривавший греческий храм как то, что не просто стоит на некой возвышенности, а собирает вокруг себя округу, разделяет ее на профанное и мирское, делает возможным явление божества, объединяющее людей в сообщество²⁶. Храм творит мир. О подобной «антропологической» роли образов, выступающих порой в роли активных действующих лиц (правлящих государствами, командующих армиями, берущих людей под защиту и пр.), применительно к Средневековью писал Х. Бельтинг²⁷.

- 21 См.: *Wenzel H.* Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München: Beck, 1995; *Müller J.-D.* Visualität, Geste, Schrift: Zu einem Untersuchungsfeld der Mediävistik // *Zeitschrift für deutsche Philologie.* 2003. Bd. 122. № 1. S. 118–132; *Schnyder M.* Der unfeste Text: Mittelalterliche «Audiovisualität» // *Der unfeste Text: Perspektiven auf einen literatur- und kulturwissenschaftlichen Leitbegriff* / Hg. B. Sabel, A. Bucher. Würzburg: Königshausen & Neuman, 2001. S. 132–153. Хофман отмечает ведущую роль современной медиэвистики в изучении образов и их взаимодействий с текстами.
- 22 *Boehm G.* Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University Press, 2007.
- 23 *Friedrich U.* Historische Metaphorologie // *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch* / Hg. C. Ackermann, M. Egerding. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. S. 169–212; *Metaphorologie: Zur Praxis von Theorie* / Hg. A. Haverkamp, D. Mende. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- 24 *Ricoeur P.* La métaphore vive. Paris: Seuil, 1975. P. 75–86, 238–262. См. также: *Рикёр П.* Живая метафора / Пер. с фр. Ф. Станжевского // *Horizon: феноменологические исследования.* 2015. Т. 4. № 1. С. 175–219.
- 25 *Henle P.* Die Metapher // *Theorie der Metapher* / Hg. A. Haverkamp. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996. S. 86.
- 26 *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008. С. 137–141.
- 27 *Бельтинг Х.* Образ и культ: история образа до эпохи искусства / Пер. с нем. К.А. Пиганович. М.: Прогресс-Традиция, 2000. Бельтинг, подобно Гумбрехту, проводил па-

Бёмовское противопоставление Хофман, однако, в дальнейшем усложняет введением трех типов образа, выделенных Б. Вальденфельсом²⁸: это отображение (*Abbild*), основанное на парадоксальности сходства в различии (что сопоставимо с зеркалом); далекий образ (*Fernbild*), в котором важно не отличие, а делание присутствующим чего-то отсутствующего, никогда, впрочем, не переходящего в присутствие полностью, всегда как бы страдающего нехваткой (что можно сравнить со следом, отпечатком); и, наконец, ускользающий образ (*Fluchtbild*), представляющий собой никогда не определимый до конца чужой взгляд (Лакан сопоставляет такой образ с анаморфозой в картине «Послы» Г. Гольбейна, как бы иллюстрирующей фразу: «Ты никогда не глядишь на меня там, где я тебя вижу»²⁹). То, как эти три типа образа могут воплощаться и функционировать в литературе, Хофман рассматривает на примере романов «Даниель из Цветущей долины» (начало XIII века) Штрикера, «Флор и Бланшефлур» (около 1170) Конрада Флекка и «Партонопиер и Мелиур» (1270-е) Конрада Вюрцбургского, а также целого ряда других текстов и художественных объектов, привлекаемых для создания контекста.

Что касается первого типа образов, то Хофман обращает внимание на разнообразие понимания зеркал в поздней Античности и Средневековье. Зеркало может трактоваться как отправная точка опыта другого, как то, что формирует душу, при этом, если у Августина или Иоанна Златоуста оно связано с началом трансформации человека (как цирюльник дает своему клиенту сначала взглянуть на себя в зеркало), то в «Рыцарском зеркале» (1415) И. Рота зеркало, наоборот, представляет собой конечный момент совершенствования, возможность удостовериться в соответствии социальным идеалам. Подобным же образом Эйке фон Репков в поэтическом введении к своему сборнику правовых норм (1220–1235) пишет: «Название примет пусть оно / “Зерцало саксов”, оттого / Что право саксов в нем дано / И чтоб оно правдиво отражало, / Как образ женщины — зеркало...»³⁰

Хофман, однако, обращает внимание на то, что средневековые зеркала сильно отличались от современных: во-первых, они давали довольно мутное и нечеткое изображение; во-вторых, это изображение искажалось округлостью зеркала, что позднее обыграл Пармиджанино в «Автопортрете в выпуклом зеркале» (1524). Эту амбивалентность зеркала как того, что вовлекает читателя в процесс восприятия и самовосприятия, но одновременно увлекает и ложными образами, вымышленными и недолговечными подобно сну слепого, отмечает в прологе к «Парцифалю» (начало XIII века) Вольфрам фон Эшенбах: «Стекло покрыто сзади цинком, / Чтоб отражаться в нем картинкам / Да и явлению любому... / Во сне мерещатся слепому / Черты неясного лица»³¹. С помощью образа зеркала Вольфрам предостерегает читателя от сиюминутного впечатления от романа, способного показаться туманным. Реагируя на этот пролог, Альбрехт фон Шарфенберг в «Младшем Титуреле» (продолжении «Титуреля» Вольфрама, якобы написанном самим Вольфрамом) делает

раллели между до- и постмодерной культурами образов, сложностями применения к ним дисциплинарных подходов истории искусства: *Он же*. История искусства после модернизма / Пер. с англ. М. Некрасова. М.: Гараж, 2024.

28 *Waldenfels B. Spiegel, Spur und Blick: Zur Genese des Bildes // Homo pictor* / Hg. G. Boehm. München: K.G. Saur, 2001. S. 14–31. См. также: *Idem. Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

29 Лакан Ж. Указ. соч. С. 95–98, 113.

30 *Эйке фон Репков*. Саксонское зеркало / Пер. со средненижненем. Л.И. Дембо // Саксонское зеркало: Памятник, комментарии, исследования / Отв. ред. В.М. Корецкий. М.: Наука, 1985. С. 15.

31 *Вольфрам фон Эшенбах*. Парцифаль / Сокр. пер. со средневерхненем. Л. Гинзбург // Средневековый роман и повесть. М.: Художественная литература, 1974. С. 262.

зеркало важнейшим метапоэтическим образом, наделив его способностью объединять и удерживать в напряжении противоположности. По словам Альбрехта, зеркало и слепые мечты нас действительно обманывают, но сон слепого хотя бы на время приносит ему радость, разочарование наступает только по пробуждении. Зеркало же сразу показывает и образ, и свой обман, этим оно подобно красоте окружающего мира, которая также готовит нам лишь страдания. Противоречие внутренней иллюзии и внешней красоты остается непримиренным. Если Вольфрам в своем прологе требует от читателя терпеливо следовать всем поворотам сюжета, чтобы затем, наконец, открыть для себя смысл происходящего, то Альбрехт в гораздо большей мере подчеркивает ответственность рассказчика, который должен разъяснять основные понятия своего повествования, выстроить его согласно тому поучению, что из него следует. Всякое зеркало нуждается в дополнении пояснением, поскольку не способно к однозначности в обмане или явлении истины. При этом если в зеркале противоречия соприсутствуют, то в диахронном повествовании они могут быть развернуты и истолкованы. Для этого и нужен дающий ориентацию рассказчик, способный явить целостный образ человека. Итак, если Вольфрам обязывает читателя гоняться за смыслом как за отраженным в зеркале зайцем, то Альбрехт требует делать смысл текста явным. В конечном счете у обоих писателей повествование генерируется через образную логику, оказывается иконическим. Эту амбивалентность литературного образа зеркала Хофман сравнивает с принятым в XIII–XIV веках оформлением дамских миниатюрных зеркал, для которых делались рамки из слоновой кости (их образцы можно увидеть, в частности, в Государственном Эрмитаже). Изображения на оборотной стороне нередко обыгрывали многозначность отражений.

Обрисовав сложившиеся к XIII веку трактовки зеркала, Хофман переходит собственно к Штрикеру (псевдоним неизвестного автора начала XIII века; его можно перевести как Сплетающий), роман которого принято относить к постклассическим. Исследователь отмечает, что долгое время этот термин имел пейоративное значение, обозначая поздние тексты, которые по своему уровню не могли тягаться с классическим придворным романом — произведениями Кретьена де Труа, Гартмана фон Ауэ или Готфрида Страсбургского. Так, Х. де Бор отмечал несамостоятельность подходов постклассических авторов, упрощение концепции главного героя и структуры романов. В. Хауг же писал об «эстетическом повороте» в литературе этого времени, когда главной оказывается красота повествования, изображения основных действующих лиц, а не переживаемый героем кризис, составлявший структурную основу повествования раньше. В новейших же исследованиях отмечается, что такие изменения создают больше возможностей для игры с традиционным литературным материалом, для выстраивания новых смысловых взаимосвязей. Так, в «Даниеле» Штрикера главный герой не терзается внутренними сомнениями, действует уверенно, а также, в отличие от классического героя-рыцаря, не стесняется прибегать к хитростям. Одной из них как раз и является использование зеркала в борьбе с ужасным монстром, напоминающее хитрость Персея в борьбе с Медузой, как о ней рассказывалось в выполненном Альбрехтом Гальберштадтским переводе «Метаморфоз» Овидия. Даниэль сражается спиной к врагу, зеркало меняет местами перед и зад. При этом в ходе борьбы, овладевая одной из голов монстра с ее смертоносным взглядом, Даниэль еще и как бы занимает его место. Таким образом, с помощью зеркала главный герой на время становится другим, оставаясь при этом самим собой. Рассказ о приключении Даниеля нарративно воспроизводит логику функционирования зеркала. Победив врага, рыцарь выбрасывает захваченную голову, восстанавливая свою полную идентичность с героическим идеалом. В результате, отмечает Хофман, текст Штрикера может быть прочитан как княжеское зеркало в романной форме.

Что касается «далекого образа» по Вальденфельсу, то его Хофман сравнивает не с зеркалами, а с реликвариями, которые делали как бы присутствующим среди живых умершего и вознесшегося на небо святого. При этом если с XIV века стало принятым оставлять реликвии видимыми верующим, то в более раннее время они были скрыты, нуждались в полностью закрывающем их реликварии как дополнении останков до привлекательного объекта. Но именно сокрытость в реликварии демонстрировала аутентичность и святость мощей. О погребении останков речь идет и в романе Флекка — переработке одноименного старофранцузского романа³². Чтобы избавить Флора от нежелательной любви к Бланшефлур, его родители инсценируют смерть девушки и сооружают гробницу, описание которой в обеих версиях романа весьма пространно. Оно выступает центральным и поворотным моментом повествования, переходом от горя утраты к надежде снова обрести возлюбленную, противопоставлением художественной искусности и искреннего чувства, языческой хитрости и христианской искренности. Описание могилы у Флекка Хофман сопоставляет с сохранившимися надгробиями XI–XII веков (Рудольфа Швабского, Генриха II Английского и Алиеноры Аквитанской, Генриха Льва и герцогини Матильды), где умершие изображены лежащими и стоящими одновременно: одежды спадают вниз, но и проваливаются между ног; головы лежат на подушках, а ноги опираются на консоли, как у стоящих статуй на порталах соборов. Хофман отмечает, что в таких погребениях воплощено одновременно воспоминание и ожидание, они отделяют смерть от жизни и соединяют их. Ровно такое соединение противоположностей происходит и в романе, который в своем строении следует двойственной визуальной логике надгробий.

Наконец, третий вид образов — «ускользающие». Здесь Хофман вновь обращается к одному из сохранившихся средневековых образов — эссенской Золотой мадонне (конец X века), одной из немногих объемных скульптур эпохи до 1000 года наряду с кельнским Распятием архиепископа Герона и фигурой св. Веры из Конка. Изображение Богоматери отличается парадоксальностью: показана телесность живого тела, но одновременно золотое сияние делает его неземным, она одновременно здесь и не здесь. Скульптура обозрима со всех сторон, что говорит против наличия у нее какого-либо постоянного места в церкви или в ее сокровищнице. Более поздние средневековые тексты сообщают, что в литургической практике Богоматерь действительно должна была перемещаться. Скульптура, однако, не только делается видимой в процессиях, но и смотрит сама, при этом ее взгляд трудно уловить, он больше обычного человеческого взгляда, что акцентируется широко раскрытыми цветными глазами статуи. Ускользающий взгляд Богоматери оказывается вызовом обычному человеческому видению.

Хофман отмечает, что подобным образом функционируют экфрасисы, причем не только в средневековой, но и уже в античной литературе. Квинтилиан писал о том, что необходимо представить нечто зрителю так, чтобы ему казалось, будто он это видит. Еще раньше Цицерон советовал сделать предмет речи наглядным, чтобы задержать на этом взгляд зрителя. Описываемое наделяется энергией, способностью казаться живым, настоящим, и в этом качестве оно способно превратить слушателя в зрителя. Экфрасис — это описание, которое, строго говоря, ничего не отображает, но вызывает, провоцирует, делает активным взгляд зрителя, в котором и возникает визуальный образ. Респонсивный характер имеет экфрасис и в средневековых текстах, будь то пространное описание седла Эниты в «Эреке» Гартмана фон Ауэ (занимающее в десять раз больше места, чем в «Эреке и Эниде» Кретьена де Труа) или рассказ о кубке, за который была продана Бланшефлур у Флекка.

32 См.: Флуар и Бланшефлор / Пер. со старофранц. А. Наймана. М.: Наука, 1985.

Провоцирующий и ускользающий взгляд оказывается основным структурным элементом незаконченного романа Конрада Вюрцбургского «Партонопиер и Мелиур» (переработки старофранцузского «Партонопея Блуасского», созданного около 1188 года). Герой романа попадает на некий остров, где в пустом городе входит по дворец, и там его каждую ночь навещает девушка, остающаяся, однако, невидимой. Попытка все-таки узреть ее приводит к изгнанию и необходимости добиваться возлюбленной с оружием в руках. В романе, таким образом, соединяются характерный для классического периода мотив женитьбы на волшебнице (подобной Мелузине), сюжеты рыцарского любовного романа и рыцарского эпоса (жесты). Гибридизация ведет к разрушению принятых нарративных логик, теперь больше внимания уделяется субъективности персонажей, ход действия обосновывается через их восприятие, размышления, решения. С этим связана и несущая функция фокализаций — восприятия конкретизируются через зрение. Действие романа организуется как переход от негативности темноты к позитивному свету и открытости, при этом видимость оказывается не только объектом рассказа, но и элементом упорядочивания социальных структур, организации восприятия героев.

Первая встреча с Мелиур описывается как явление образа, который, однако, ускользает от восприятия. Девушка появляется как невидимый взгляд, обращенный к рыцарю и провоцирующий его собственное видение. Лишь речь Мелиур доказывает, что Партонопиер имеет дело с человеческим существом, а не с вызванной нечистыми силами галлюцинацией. Подобно эссенской Золотой мадонне девушка оказывается на границе живого и искусственного. Она также наделена сиянием — когда Партонопиер все же решается осветить ее спрятанной лампой, взятой с собой по неразумному совету матери, то свечение девушки оказывается столь ярким, что он ничего не видит. Таким образом, если основанный на образе зеркала текст создает противопоставление идеала и отклонения от него, которое потом трансформируется, а основанный на логике далекого образа текст создает диалектику удаления и приближения, то иконическое повествование, следующее структуре ускользающего образа, продуцирует особенно широкое поле двусмысленностей и неопределенностей, но тем сильнее и его обращение к взгляду слушателя.

В заключение кратко рассматривается еще один роман — «Вильгельм Австрийский» (около 1314) Иоганна Вюрцбургского, — чтобы показать, что все три образные логики могут совмещаться. По словам Хофмана, это подтверждает наблюдение Вальденфельса, что образ обычно существует на пересечении нескольких измерений, он многомерен.

Авторов обеих рассмотренных книг можно упрекнуть в том, что они, пожалуй, чрезмерно проецируют теории на анализируемые ими тексты, которые не всегда поддаются предлагаемым прочтениям. Так, например, в романе «Флор и Бланшефлур» состояния отчаяния и надежды перед могилой не соединяются в парадоксальное целое, а строго разведены в хронологической последовательности. Граница между этими состояниями четко обозначена признанием матери Флора, что Бланшефлур все же жива, отказом юноши от самоубийства и согласием отца отпустить его на поиски возлюбленной. Однако в целом наблюдения Хофмана представляются весьма ценными, позволяющими по-новому увидеть средневековые тексты, а также, что тоже немаловажно, преодолеть давнее разделение труда между филологами и искусствоведами и даже «филологическое иконоборчество», принимавшее порой гротескные формы, например в случае с отдельными публикациями и исследованиями ранней старофранцузской «Песни о св. Алексее» и иллюминированной английской Сент-Олбанской псалтири, которые на деле являются

одним памятником³³. Эйк в большей степени обращает внимание на современные политические аспекты рассмотрения образов как анахроничных, антииерархичных и диалектичных. Она делает релевантными для филологии и историографии исследования в этой области, пусть даже предлагаемые пути решения апорий исторического знания риторическими средствами, да и самое желание избавиться от апорий, не вполне диалектичны.

33 См.: *Camille M. Philological Iconoclasm: Edition and Image in the «Vie de Saint Alexis»* // *Medievalism and the Modernist Temper* / Ed. by R.H. Bloch, S.G. Nichols. London; Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. P. 371–401.

Сергей Ташкенов

От занимательной копрологии к скатологическому эксцессу:

ПРЕДЕЛЫ «НЕКУЛЬТУРНОГО» В НАУКАХ О КУЛЬТУРЕ

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_370

Люин Р.А. Дерьмо: экскурс в научную, культурную и социально-историческую копрологию / Пер. [с англ.] О. Труфанова, Ю. Шутова.

[Б.м.]: CHAOS/PRESS, 2024. — 208 с. — Тираж не указан.

Лапорт Д. История дерьма / [Пер. с фр. и англ.].

[Б. м.]: EΣXATON, 2024. — 148 с. — Тираж не указан.

Художественная культура умела обращаться с неприятными и щекотливыми образами так называемого телесного низа в Средневековье и потом заново училась этому в XX веке. Воспринимать ее, кажется, привык и весомый процент читателей/зрителей. Культурология тоже давно учится работать с подобными темами, но, обозревая работы в этой области, невольно задумываешься, почему их так мало, несмотря на то что философия уже не раз осмысляла чувство отвращения. Как перед исследователем, так и перед читателем возникает этическая и психологическая проблема соприкосновения с «мерзким»: по мысли австрийского исследователя отвращения Ауреля Кольная, «присутствующая в отвратительном гримаса смерти напоминает нам о нашей собственной близости смерти, <...> о том, что мы состоим из обреченной на смерть, <...> готовой к разложению материи»¹. Аналогичную трактовку отвратительному дает Юлия Кристева, называя его абъектом: «Отвратительное ломает стену, выстроенную вытеснением и его суждениями. Оно отсылает мое Я к тем мерзким границам, от которых Я, чтобы обрести существование, отделилось, — оно отсылает к не-Я, к влечению, к смерти»². В такой точке несовместимости притяжения и отторжения находится большинство человеческих выделений: рвота, пот, сперма, моча и, конечно, венец органического творения человека — дерьмо.

Художественная литература с удовольствием использовала богатый метафорический потенциал и арсенал человеческих экскрементов. Например, в первой части романа Владимира Сорокина «Норма» (1979) или в рассказе Виктора Пелевина «Девятый сон Веры Павловны» (1991) фекальная метафора служит актом политического и социокритического высказывания. Преимущество ее использования сформулировал еще Роман Барт, анализируя тексты маркиза де Сада: «...В письменном виде дерьмо не пахнет; Сад может затоплять им партнеров, мы не ощущаем ни малейшего запаха, лишь абстрактный знак какой-то неприятности»³. Осмысление нечистот культурологией — не только веха в развитии гуманитарных наук, но и важный шаг в развитии культуры как таковой: право и смелость говорить о неудобном, об «абъектном», о том, что на бытовом уровне психика, экзистенциально защищаясь, хочет отторгнуть, смыть в ватерклозете, закопать, забыть, а на политическом — структуры власти пытаются замазать, заретушировать, скрыть, хотя оно кричит из каждого угла.

1 Kolnai A. Ekel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007. S. 53.

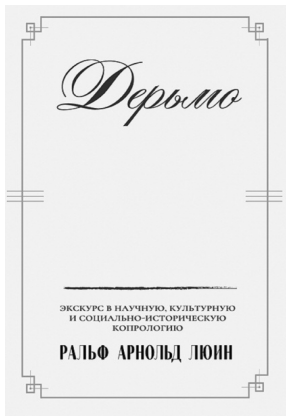
2 Кристева Ю. Силы ужаса (эссе об отвращении) / Пер. с фр. А. Костиковой. СПб.: Алетейя, 2019. С. 51.

3 Барт Р. Сад, Фурье, Лойола / Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Праксис, 2007. С. 178.

Культурология училась смотреть на дерьмо с 1960-х годов, начиная постепенно и осторожно: сперва приглядывалась к богатому разнообразию мира уборных⁴, затем — к практике клизмы и ее месту в культуре⁵, пока не подобралась наконец к ключевому компоненту всех этих явлений. Интерес российских гуманитарных издательств, восполняющих пробелы советской цензурной эпохи, к исследованиям на темы «неудобные», «абъектные», несомненно, растет в последний десяток лет⁶. Знаковым в плане копрологического дискурса гуманитарных наук можно считать изданный в 2021 году сборник выступлений Ильи Зданевича с гордо вынесенным на обложку названием его парижского доклада «Дом на говне» (1922)⁷. Сопоставляя под влиянием Фрейда «фаллического» Пушкина и «анального» Тютчева, Зданевич обращается к «эротике пищеварения и испражнений» (с. 90), чтобы описать отношения российской интеллигенции с имперской Россией (тем самым «домом»); использование фекальной образности служит ему, с одной стороны, методом высвобождения языка, «голого слова со всеми его интимными прелестями» (с. 85), с другой — выражением собственной интеллектуальной свободы: «Я узнаю своих по бесформенности и по запаху» (с. 141).

Пройдет три года, и российский книжный рынок обогатится сразу двумя переводными изданиями, предлагающими два разных подхода к феномену дерьма.

Книга 1999 года «Дерьмо» вышла в переводе на русский в 2024-м стараниями издательства CHAOS/PRESS, отдающего предпочтение текстам неконформным, провокационным, в абстрактном смысле анархическим⁸. Подзаголовок «Экскурс в научную, культурную и социально-историческую копрологию» в целом верно передает содержание книги; в нем обращают на себя внимание два понятия: «экскурс» и «копрология». Первое указывает на жанровую направленность, второе — на предметную.



С одной стороны, автор, Ральф Арнольд Люин (1921–2008), был морским биологом и альгологом, поэтому его подход к *merde* в первую очередь научно-фактический, о чем он сразу заявляет в предисловии: «Я попытался разграничить копрологические дисциплины, отделив исследование фекалий от скатологических материалов, которые обычно воспринимаются как обценные. Я нахожу первое интересней» (с. 13). Что это значит? Основной предмет его наблюдений прост в своей физиологичности и повседневности: животный (в широком смысле слова) кал как органика, как «остаточный продукт, часто опрятно упакованный» (там же) и обладающий фиксируемыми характеристиками и функциями. Дерьмо в социологическом и,

- 4 Wright L. Clean an Decent: The Fascinating History oft he Bathroom & the Water Closet. London: Routledge & Kegan Paul, 1960.
- 5 Zglinicki F. v. Kallipygos und Äskulap. Das Klistier in der Geschichte der Medizin, Kunst und Literatur. Baden-Baden: Verlag für angewandte Wissenschaften, 1972.
- 6 Например: Вудард Б. Динамика слизи: зарождение, мутация и ползучесть жизни / Пер. с англ. Д. Хамис. Пермь: Гиле Пресс, 2016; Ведлих С. Книга слизи: скользкий след в истории земли / Пер. с нем. А. Костиковой. М.: АСТ, 2023.
- 7 См.: Зданевич И. Дом на говне: Доклады и выступления в Париже и Берлине 1921–1926. М.: Гилея, 2021.
- 8 Такое впечатление не может не сложиться, если бегло просмотреть наименования в издательском портфеле: «Отбросы», «Инферно», «Аристотель и портовые шлюхи», «Анархопессимизм» и пр.

шире, культурном и художественном воплощении, то есть в таком, которое способно послужить триггером отвращения, стать «абъектом» и потребовать философии для своей трактовки, поступает в текст периодическими вкраплениями — «этот весьма темный аспект» он затрагивает «лишь вскользь» (с. 17).

С другой стороны, Люин был близок и к филологии: так, будучи профессором-эсперантистом, он перевел на искусственный язык «Винни-Пуха». Вероятно, качественное кембриджское и йельское образование и литературный вкус повлияли на нарратив и стилистический облик работы, которая была «задумана как относительно научный по форме развернутый комментарий в духе *aggiornamento*⁹» (с. 19). Упомянутую «относительность» научности Люин подкрепляет в самом начале первой главы, возводя слова *science* (наука, знание) и *shit* (дерьмо, от стар.-англ. *scitan*) к общему индоевропейскому корню, от которого возник и греческий термин «скатология» (с. 21). Поэтому и вынесенный в подзаголовок «экскурс» следует понимать буквально как отступление от основной темы и освещение побочного вопроса, как чтиво, одновременно и просвещающее, и развлекающее.

В самом начале Люин предупреждает, что будет «избегать ненужных эвфемизмов», «чаще всего рубить с плеча и называть лопату лопатой» (с. 23), однако увлекательная жизнь экскрементов, в изобилии рассыпанных по страницам книги, не вызывает чувства брезгливости — не только потому, что дерьмо, как мы помним, не пахнет на бумаге, будучи словом, но и благодаря художественно-юмористической призме, через которую он пропускает научные и исторические факты, а также примеры фигуративного использования копрологической лексики. За это эстетическое достоинство текста Люина отвечает тонкий английский юмор, который отнюдь не «рубит с плеча», но включает в работу литературное и кинематографическое воображение читателя: например, когда автор описывает «элегантные, закрученные петлями фекальные цепочки, производимые в дикой природе гусеницами молей *Lyonetia*, минирующими листья, хотя они редко обращают на себя внимание путников, пробирающихся сквозь мангровые заросли» (с. 39). В то же время литературная игра не остается холостой, — в частности, в приведенной цитате считается мысль о вездесущности и повсеместности фекалий в жизни ничего об этом не подозревающего человека.

Люин вообще мастерски владеет литературными приемами и авторским голосом. Среди его арсенала тропов и методов выделяется антропоморфизм: «Дрозды-рябинники <...> могут бомбардировать врагов с поразительной точностью» (с. 44). Многие заметки граничат с жанром анекдота: «Предположительно, именно пережитая Карлом Линнеем на севере Скандинавии унижительная бомбежка, учиненная гнездящимися там поморниками, и побудила его присвоить этой грациозной чайкоподобной птице латинское имя *Stercorarius* (буквально это можно перевести как “срун”» (там же). Автор щекочет читательское чувство брезгливости, побочным комментарием заставляя воображать бытовую ситуацию, когда, например, пишет о технологии промывки экскрементов койотов: «Для этого фекалии заворачивают в отрезок нейлонового чулка и кладут в стиральную машину (лучше стирать их отдельно от обычных предметов одежды)» (с. 48). Не обходятся приключения телесного низа и без карнавализации исторических фигур: «Мартин Лютер, страдавший, как известно, хроническими запорами, по слухам, написал многие из своих сочинений, восседая на стульчаке» (с. 86). Люин с одинаковым смаком иронизирует и над своей культурой, и над чужой: будь то поставлявшаяся в британскую армию туалетная бумага, каждый лист которой украшала аббревиатура

9 Осовременивание; обновление (*ut.*). Термин используется в контексте Католической церкви.

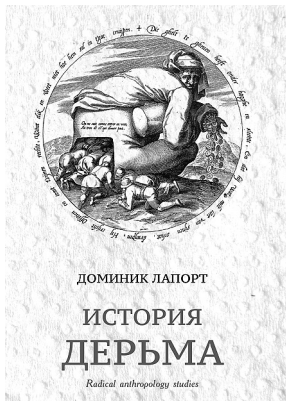
*O.H.M.S. — ON HIS (HER) MAJESTY'S SERVICE*¹⁰ (с. 101), или советская туалетная бумага, которая «редко отвечает стандартам качества, привычным для Западной Европы (несмотря на “мягкость” российской валюты)» (с. 107).

Люин стремительно перемещается между эпохами и национальными культурами, словно подчеркивая вневременную и вненациональную «вечность» дерьма. Отходы уравнивают эпохи и цивилизации: так, коровий навоз в традиционных головных уборах невест у масаев ничем не уступает ослиному помету в красках Микеланджело (с. 161–162). Не менее резво автор листает и научные факты. Свое занятие он обобщенно называет «сравнительной копрологией» (с. 15–16), и действительно: Люин трепетно сопоставляет форму, массу, состав, консистенцию, цвет, запах, функции и прочие параметры фекалий — от морских огурцов и хохлатых антилоп до луговых собачек и мух, радостно опорожняющихся на наших окнах. Книга изобилует любопытными фактами, идет ли речь об изучении копролитов летучих мышей на дне океана или о «сборе и утилизации фекалий в условиях нулевой гравитации» (с. 91). Не каждый знает, например, что испражнения клещей — один из главных возбудителей аллергии на домашнюю пыль, а экскременты кровососущих триатомид вызывают определенную форму сонной болезни (с. 158). Помимо того, что автор отказывается от исторической хронологии (рассказ об устройстве современных унитазов и туалетных кабинок, позволяющих выбрать разные позы для справления нужды, может перемежаться вставками о фарфоровых ночных горшках и т.д.), он также перемешивает мир животных и людей: использование экскрементов птицами для заделки повреждений в гнездах гармонично соседствует с добавлением навоза в кровлю деревенских домов в Беларуси.

Девятнадцать отдельных глав книги хотя и очерчивают самостоятельные тематические блоки, но каждая из них представляет собой не линейное раскрытие темы, а скорее коллекцию, мозаику фактов и наблюдений, от языка и мифов до биологии и медицины, в сумме давая яркий калейдоскоп вечной «фекальной рециркуляции» (с. 129). В предисловии автор спрашивает у «Любезного Читателя»: «Что сподвигло тебя купить, одолжить или по крайней мере открыть эту книгу?» (с. 13). Как бы ее название ни обманывало читательских ожиданий, она как минимум способна дать пищу для поверхностных размышлений, а как максимум — запустить процесс раскрепощения речи о якобы непристойном. Люин словно говорит: смотрите, сколько радости можно извлечь из дерьма! Вот на ярмарке в Уэльсе проводится игра «бычий шлепок» (*bull drop*), а вот в Северной Каролине — «какашечное бинго» (*cow-patty bingo*) (с. 193); смотрите, как бесконечны способы его применения, сколько у него вариаций, сколь необъятен этот предмет, ибо он связан с каждым живым существом и, стало быть, «вполне заслуживает того, чтобы обсуждать его на конференциях, или выпускать в его честь почтовые марки, или выделить для него отдельное крыло в каком-нибудь музее современного искусства, или организовать посвященное ему общество по переписке, или — неужели оно того не стоит? — основать “Международный журнал сравнительной копрологии”» (с. 197–198).

Команда издательства *CHAOS/PRESS* ловко подхватила внутренний карнавальный задор книги Люина и, в соответствии с характеристикой, данной Виктором Гюго: «Это, пожалуй, самое прекрасное слово, когда-либо изреченное французом» (с. 13), не только вывела на обложке заглавие красивым курсивом, но и составила интригующий колофон, где наряду с переводчиками, редактором и корректорами названы некие А. Часовски, который «увидел нужный сон», Селена, отвечавшая за «нематериальные эманации слов и вещей», С. Яловик, который «во время поднес бумажку», и др. (с. 207–208).

10 «На службе Его (Ее) Величества» (англ.).



В том же году, что и «Дерьмо» Люина, в независимом издательстве «Эсхатон» вышла книга на схожую, казалось бы, тему — «История дерьма» (1978) французского психоаналитика Доминика Лапорта (1949–1984). Русские переводы отдельных ее фрагментов публиковались с 2002 по 2020 год в разных сборниках и на онлайн-платформах — теперь же она существует в виде загадочной отдельной книги без каких-либо выходных данных, если не считать года издания римскими цифрами и маркировки 18+. Примечательно, что название издательства переводится с греческого как «последняя вещь» и означает конечное событие истории. Текст Лапорта можно назвать пусть не конечным, но, безусловно, событием как в истории французской гуманитарной мысли, так и в развитии российской культурологии и философии, в особенности переводной.

Несмотря на номинальную схожесть с «Дерьмом» Люина, книга Лапорта скорее встанет в один ряд с «Домом на говне» Зданевича: *merde* фигурирует в названии всех трех текстов, но лишь в двух из них воплощается в качестве философской идеи и интерпретативной категории. Лапорт хоть и идет исторически более-менее линейно, но постоянно совершает «теоретические скачки» (с. 6), одновременно стремясь и вглубь, и ввысь, и в стороны, — он выстраивает целую дискурсивную сетку, матрицу, в которой можно передвигаться по горизонтальным и вертикальным линиям. Рудольф Эль-Хури в предисловии к англоязычному изданию (2000) трактовал «Историю дерьма» как «историю субъективности» (с. 5), а сам метод Лапорта — как пародию¹¹ на научный дискурс школы Анналов в духе «истории сами-знаете-чего» (с. 135), предвосхищавшую заменяемость предмета в практике культурологических штудий. Пятнадцать лет спустя Оксана Гавришина, также настаивая на пародийности текста Лапорта, опрометчиво приравняла «историю дерьма» к «истории отвращения»¹². Однако мы имеем дело скорее не с пародией, а с провокацией как актом свободы речи о «неудобном» после десяти лет раскрепощения французского поколения 1968 года. Эль-Хури также сравнивал стиль мысли и письма Лапорта с методом «веселой науки» Ницше, видя в нем «попытку вернуть языку его исконное зловоние», но отмечал и «искупительную ценность экскрементального дискурса»: в соединении смеха и мудрости «вспыхивают озарения» (с. 6). Но и здесь скорее возникает желание поставить Лапорта в один ряд с Мишелем Фуко и Жоржем Батаем — как «философа разоблачения», «археолога знаний» и «генеалогист истории».

Отправной точкой для рассуждений автору служат два исторических документа: на одну чашу весов он кладет королевский указ от 15 августа 1539 года об использовании «ясного» французского языка в официальных документах «без не-

11 Здесь стоило бы говорить не столько о пародийности, сколько о карнавализации речи, снимающей напряжение академических рамок, как, например, в следующем пассаже: «Вполне возможно, что Королева Виктория была любительницей пердеть по-тихому, однако такое пристрастие царской особы точно не было причиной того, что викторианский Лондон хвастался самыми совершенными писсуарами и отмечал захоронение экскрементов в изысканных уборных» (с. 65).

12 Гавришина О. История дерьма (рецензия) // Ароматы и запахи в культуре: В 2 кн. / Сост. О.Б. Вайнштейн. Изд. 2-е, испр. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 585.

домолвок и смутных мест и без нужды в его толковании», то есть об очищении государственного языка от «мудреных латинских слов» (с. 13), на другую — эдикт от ноября того же года, предписывающий и регламентирующий очищение «чудного города и крепости Париж и предместий, изгаженных нечистотами», «от испражнений», «от заразы и дурного запаха грязи, навоза и прочего мусора» (с. 14). Другими словами, в определенный момент истории происходят устранение варварских явлений из речи через «полицию языка» и утилизация биологических отходов через «политику дерьма», между которыми Лапорт ставит знак аналогии (с. 19). Момент уравнивания обеих чаш весов предстает «точкой отсчета зарождения современного государства» (с. 71), когда оно принимается «тренировать сфинктер общественного организма» (с. 69). Параллельно сформулированная необходимость «дочиста отскребсти» (с. 18) и речь, и город позволяет Лапорту выявить дихотомию языковой и санитарно-экономической политики Возрождения и проследить ее трансформацию: «Гигиенический эдикт 1539 года <...> создал дискурс, действие которого распространилось <...> на другие жизненные сферы» (с. 23). Подобно тому как «политика дерьма» в XVI веке регулировала отходы, превращая их в источник дохода, языковая политика очищала не только язык от отходов варварства¹³, но и книгу — от порчи избытка (каллиграфии, иллюстрации, непроизносимых букв), который лишь «заполняет бумагу» (с. 27): подкрепленная введением печатного станка, она вывела книгу на рынок, а язык, избавленный от избытка, увеличил ее «долю в рынке», стал «общей валютой» (там же).

Регламентация обхождения с продуктами собственной жизнедеятельности (накапливать их дома и вывозить за город) запустила «процесс приватизации отходов», их «одомашнивание»: «...Отходы оседают в доме и, следовательно, в частной сфере» (с. 35). Последствия такого фекального сдвига не только сказываются на внешнем облике и санитарном благополучии общего городского пространства, но и трансформируют как семейные институты (например, повышая порог терпимости к запаху дерьма в семейной среде), так и конституцию самих индивидов, «связывая пристойность с собственностью» (с. 37). Если раньше нужда справлялась на улице, а отходы выбрасывались в окно, то теперь предписано накапливать свои *scybala* (лат. кучи дерьма) дома, а значит, «небольшая куча перед моей дверью — мое дело, бремя и обязанность. Моя, чтобы держать ее под присмотром; моя, чтобы держать ее в уме. Таким образом, политика отбросов приковала субъекта к его телу и послужила прообразом картезианской идеологии “Я”» (с. 37–38).

В историческом процессе отношение к «абъектам» человеческой жизнедеятельности склонно не раз менять полюса. Так было, например, с мочой, которой (если не учитывать практику Древнего Рима) чистили одежду в XV веке, потом ужаснулись инфекционной опасности такого мероприятия, затем вернулись к нему в середине XVI века. Лапорт называет такие переоткрытия «хронической амнезией культуры» (с. 41) и «колебаниями анального воображения цивилизации» (с. 39). Последние затронули и *stercus homini* (лат. дерьмо людское): Возрождение, в частности, вернуло ему ценность в качестве удобрения в сельском хозяйстве, косметология создавала на его основе не только «парфюм»¹⁴, против него же направленный, но и средства омоложения: «Все содержится во всем, каждая вещь содержит как принцип, так и его противоположность. <...> Неприятные запахи превраща-

13 Уже спустя десять лет после Гигиенического эдикта идея нормативного, чистого языка тиражировалась в художественно-теоретических работах, например в трактате «Защита и прославление французского языка» (1549), подписанном Жоашеном дю Белле.

14 Этимологически Лапорт трактует *pare-fumier* как «отгоняющий дерьмо» (с. 20).

ются в духи, а гниение — в золото» (с. 43). С ростом капитализма, все больше сводящего человека к его потребностям, двойственность отношения к человеческим отходам будет только крепнуть, проявляясь «в стремлении мыть те места, где скапливается мусор (то есть в городах и речи)» и «в вере в очищающую ценность отходов» (с. 45). Капиталистический диктат накопления, обработки и использования экскрементов приведет к тому, что зловредность, традиционно приписываемая свежим экскрементам, «просто-напросто испарится в ходе борьбы за скорейшее получение прибыли от земли» (с. 112).

С первых страниц, рассуждая об инструментализации языка и отходов в государственной системе, Лапорт уверенно выстраивает яркую скатологическую метафорику или, если угодно, мифологию: один образ цепляется за другой, порождая новый. Фекальная образность позволяет ему не только переходить из дискурса в дискурс (из градоустройства в литературу, из нее в капитализм, из него в эстетику, затем в сакральность и далее), но и крепко связывать их между собой, показывая весь мир как «гигантскую мировую сральню» (с. 125), потому что лишь в точке пересечения всех дискурсов рождается субъект — плод собственного биологического продукта. Получив насильным образом приватность, скрытность, таинство испражнения и удовлетворения нужды и став таким образом приватным субъектом, всякий житель государства не только обрел свою «уборную» как «убежище», «где с тех пор природа повинуетсa своему зову» (с. 53), но и стал частным экономистом — «где было дерьмо, появляется золото» (с. 47): «Уединенное, отвратительное место, где человек тайно ведет свой маленький бизнес, потирая руки, становится в буквальном смысле местом первоначального накопления. <...> Государство, с другой стороны, становится Главным Сборщиком, пожирателем налогов, огромной клоакой, которая управляет всем этим дерьмом, распределяя и очищая его, поручая специальной корпорации собирать его, скрывая свои предприятия от посторонних глаз» (с. 56). Чтобы показать «абсолютно гомогенную связь между гигиенизмом, филантропией и социализмом» (с. 119), Лапорт под конец обратится к идеям социалистического политэконома Пьера Леру, противопоставлявшего тезису Мальтуса о фатальной пропорции роста населения и средств к существованию «истинный закон природы» — «естественный кругооборот, или *circulus*»: «...Тот, кто “справляет нужду”, находится в позе и в положении человека, который может удовлетворить все свои нужды» (с. 123). Постоянное пересечение дискурсов демонстрирует разнонаправленность тенденций в конкретной исторической точке: «В идеальной картине капитализма дерьмо служило исключительно сырьем для производства, но в гигиеническом воображении оно оставалось все той же хтонической первоматерией, которая так завораживала умы предыдущего поколения алхимиков и медиков» (с. 90).

Отношения индивида с государственным тоталитаризмом Лапорт также трактует (и критикует, разоблачает) в понятиях и образах выстраиваемого им скатологического дискурса: если облегчение достигается «ценой зловонной приватности» через «институционализацию септика» (резервуара с фекалиями, отстойника), то «субъект обнаруживает себя здесь в качестве пойманного гуся, нафаршированного дерьмом, которым государство срет ему прямым в рот» (с. 71–72). То же смешение автор наблюдает в погребальной культуре. Поскольку вид и запах экскрементов в реестре абъектов находятся примерно на равных с видом и запахом разлагающегося тела, то на тех же равных правах их следует «держатъ подальше и поглубже» (с. 63). Следовательно, труп, «спасенный от беспорядочной анонимности братской могилы, стал объектом культа», как и индивидуум, он со временем «перестает быть зловонными отбросами и приобретает достоинство реликвии», «разрывает связи с клоакой и становится полезным и бережно хранимым экскре-

ментом» (с. 63–64). От сопутствующего этому украшательству могил и склепов Лапорту уже рукой подать и до уборных, этих «часовен для отходов» (с. 64): «Наша дорога от места упокоения в братской могиле к собственному склепу была вымощена внедрением дискурса, <...> отделившего дерьмо от публичности, <...> перенесшего дерьмо в частную сферу» (с. 70–71).

Если докапиталистическая эпоха говорит о дерьме в терминах отрицания, то затем «императив прибыли распространяется на нужду» (с. 110), и в сознании людей дерьмо переизобретает себя в качестве сырья. Порочную связь грязи и денег Лапорт разоблачает через историю римского права, где она была совершенно четко выражена в «стяжении смысла (*le sens*) и чувств (*les sens*)», в «симпатических связях золота и дерьма», а именно в налоге на мочу и экскременты, называвшиеся дивным словом «золотонос». Это «очистительное, или искупительное, золото» налога взималось также с торговцев и запятнавших себя пороком людей, так что «в тот самый миг, когда ты смоешь свои грехи, твое золото, бывшее прежде зловонным, превратится в девственно чистую силу, которая удалит его запах и собственными устами скажет: “Не пахнет”» (с. 76). Речь здесь не только об унавоживании земли, но и о санитарно-гигиенической революции начала XIX века, искренне уверовавшей в то, что новшествами и изобретениями сможет обеспечить счастливое будущее, и с восторгом фиксировавшейся на телесном низе, и о дискурсе гигиенистов, наделивших дерьмо «бесценным статусом средства очищения» (с. 103). Чистота и красота, которые, как считалось, давали бальзамы на основе фекалий (например, младенческих), приближают человека к идее божественной чистоты: от полинезийского культа отходов Великого Ламы, где ребенок носил имя дерьма своего святого покровителя (с. 106), до сакральности отходов священнослужителей в западной «эксcrementальной литературе» XIX века. Так, если поставить в один ряд три подзаголовка пятой главы, обнажится логика авторской мысли, равно как и суть всей главы: «Отчего я так прекрасна? Оттого, что дерьмо очищает меня от божественного дерьма». Косметический дискурс лишь упрочивает скатологическую антропоцентричность, провозглашая «превосходство человеческих выбросов над выбросами других божьих тварей» (с. 111).

К главной цели цивилизации — создавать общественно-полезные ценности, соблюдая фрейдовскую триаду «чистота, порядок, красота», — Лапорт добавляет получение удовольствия и закрепляет дихотомию языковой и биополитики: «Из дерьма возникло сокровище: сокровище языка, короля и государства» (с. 27). Пожалуй, к книге Лапорта в целом применимы его собственные формулировки, которыми он описывает анализируемые тексты. Например, об одном из медицинских сочинений Этьена-Франсуа Жоффруа он пишет: «...В конечном счете его истинность менее важна по сравнению с той структурой дискурсивной ткани, которую он порождает» (с. 102). С одной стороны, эта структура, матрица нового дискурсивного языка¹⁵, который формирует Лапорт, в силу мощной и хлесткой скатологической образности¹⁶ обладает существенным подрывным потенциалом политической критики и социального обличения, ведь «язык и золото всегда отрицают свои контакты с низменным» (с. 30). С другой — она дает новый способ описания явлений действительности, неожиданные векторы «культурных поворотов» и мно-

15 В качестве аналогичного, но менее вызывающего проекта можно было бы назвать теорию «либидинальной экономики» Жана-Франсуа Лиотара, см.: *Лиотар Ж.-Ф. Либидинальная экономика* / Пер. с фр. В. Лапицкого. М.; СПб.: Изд-во Института Гайдара, 2018.

16 Вероятно, поэтому издательство включило книгу в серию «радикальных антропологических исследований» (см. обложку издания).

жества точек сопряжения и приложимости. Нельзя забывать, что текст Лапорта, выражаясь образно, есть концентрат и с трудом поддается пересказу, то есть сжатию заведомо сжатого. В схожем ключе Эль-Хури, пытаясь определить «шокирующую ценность» работы Лапорта для исследовательской мысли, писал о необходимости направить «его теоретические скачки <...> в линейное и “правильное” русло» (с. 10). Сам он вкратце продемонстрировал возможность такой применимости идей Лапорта в своем введении к американскому изданию, проложив мостик от истории дерьма к истории архитектуры и градостроительства (с. 9–10). Поэтому, безусловно, «История дерьма» заслуживает не только осмысления в пространстве отечественной культурологии и философии, но и качественного издания¹⁷, над которым поработал бы редактор — учел бы авторские курсивы, привел бы цитаты по имеющимся русским переводам источников или хотя бы устранил ляпы вроде «Бартеза» (с. 103), машинно-переводного двойника Ролана Барта, а в идеальном случае еще и снабдил бы формально изящный и содержательно ценный труд Лапорта комментариями, не говоря уже о выходных данных, — пока же акт свободы остается анонимным.

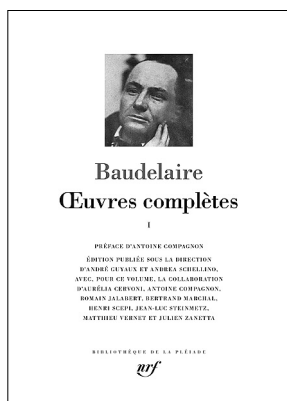
17 К слову, Оксана Гавришина справедливо хвалила американское издание «Истории дерьма», в котором было детально продумано соотношение между «неудобностью» темы для академического дискурса и ее важностью, от него же и «ускользающей»: «...Стильный томик, который независимо (или же вопреки) рассматриваемому в нем предмету можно воспринимать как объект прекрасного: золотая обложка, продуманный шрифт, изящно расположенные на полях номера страниц и указатели иллюстраций, лаконичная стилистика самих иллюстраций (фотографий, рисунков, гравюр), завершающих каждую главу» (Гавришина О. Указ. соч. С. 592).

Шарль Бодлер, Яков Шиффрин, «Плеяда», или О том, как автор «Цветов Зла» вышел в классики

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_379

Baudelaire Ch. Œuvres complètes / Édition publiée sous
la direction d'André Guyaux et Andrea Schellino. Avec la collaboration
d'Aurélia Cervoni, Antoine Compagnon, Romain Jalabert, Bertrand Marchal,
Henri Scepti, Jean-Luc Steinmetz, Matthieu Vernet et Julien Zanetta.
Préface d'Antoine Compagnon.

Paris: Gallimard, 2024. — Т. 1, 2. — 1654, 1762 p. — (Bibliothèque de la Pléiade).



Пути литературных судеб неисповедимы. 20 августа 1857 года в Париже в шестой уголовной палате окружного суда Сены состоялся судебный процесс, ответчиками на котором выступали почтенные издатели Огюст Пуле-Маласси и Эжен де Бруаз, а также некий Шарль Бодлер, малоизвестный литератор, автор только что вышедший из печати книги «Цветы Зла», против которой было выдвинуто обвинение в «тяжком оскорблении общественной морали и благонравия». Государственным обвинителем выступал не кто-нибудь, а заместитель генерального прокурора империи Эрнест Пинар, который, незадолго до этого потерпев досадную неудачу на аналогичном процессе по делу «Мадам Бовари», из кожи лез ради торжества спра-

ведливости; мэтр Ромен Лансон, адвокат издателей, и мэтр Гюстав Ше д'Эст-Анж, адвокат Бодлера, для которого обвиненный поэт составил памятку с изложением смягчающих обстоятельств¹, оказались не на высоте: издателей приговорили к штрафу в 100 франков каждого, автора — к штрафу в 300 франков, обязав к тому же изъять из напечатанной книги шесть аморальных стихотворений: «Лесбос», «Проклятые женщины», «Лета», «Той, что слишком весела», «Прелести». Флоберу повезло: за него вступились семья, именитые литераторы, говорят, даже сама императрица: все свидетельствовали о непорочных добродетелях автора скандального романа. Бодлер оказался один на один с адской машиной буржуазного правосудия: никто не пришел к нему на помощь — ни Шарль Огюстен Сент-Бёв, самый авторитетный литературный критик эпохи, который втайне симпатизировал поэту; ни Жюль Барбе д'Оревильи, влиятельный писатель-католик, которому не удалось своевременно напечатать свою страстную статью в защиту «Цветов Зла»; ни тем более отчим поэта Жан Опик, сенатор и прославленный бонапартист, который по просьбе супруги мог бы — такой поворот событий нельзя исключить — вступить

1 См. отдельные материалы «дела Бодлера» в юбилейной подборке: Шарль Бодлер — 200 лет / Сост. А. Глаголюк, пер. и коммент. В.А. Мильчиной // Иностранная литература. 2021. № 7. С. 231–269.

за непутевого пасынка, но бравый генерал скоропостижно ушел в мир иной, не дожив несколько недель до оглашенного позора. В конце августа 1857 года автор, буквально вне себя от отчаяния, стыда, унижения, собственноручно вырезал из поступивших в продажу экземпляров книги осужденные стихи, которые будут дозволены к печати лишь 31 мая 1949 года.

В апреле 2024 года в Париже вышло в свет новое — пятое! — издание полного собрания сочинений Бодлера в престижной книжной серии издательства «Галлимар» «Библиотека Пляды». Первый том появился под порядковым номером 1, что, разумеется, было, прежде всего, данью традиции, поскольку в действительности количество томов, появившихся в прославленной книжной серии, приближается к тысяче, но Бодлер действительно был первым — в 1931 году! Вместе с тем в этой манифестации приверженности традиции можно увидеть своего рода амбициозный маркетинговый ход, призванный оправдать в глазах широкой читательской публики публикацию очередного дорогостоящего двухтомника, изданного в изящном кожаном переплете на так называемой библейской бумаге (библьдрук), над научным аппаратом которого, занимающим до трети объема в каждом томе в более чем на полторы тысячи страниц каждый, трудилась целая когорта именитых французских и зарубежных филологов. Так или иначе, но свое предисловие к новому изданию академик А. Компаньон открывает патетичным восклицанием: «Бодлер — это “Пляда”, а “Пляда” — это Бодлер!» (т. 1, с. 9), сочтя своим долгом без дальних слов напомнить, что основателем книжной серии «Библиотека Пляды», ставшей всемирно известным культурным брендом, был Жак Шиффрин.

Если немного уточнить и чуть дополнить заявление прославленного французского литературоведа, то можно было бы сказать, что «“Пляда” — это Жак Шиффрин!». Действительно, именно Жак (Яша, Яков Савельевич) Шиффрин (1892–1950) в начале 1920-х годов основал в Париже издательство «Пляда», к которому и восходит достославная книжная коллекция крупнейшего в Европе издательского дома. Появившись на свет в богатой еврейской семье в Баку, накануне Первой мировой войны уехавший учиться праву в Женевском университете и сколотивший свое первое состояние на рулетке в Монте-Карло, Шиффрин, помыкавший по Европам, решил обосноваться во французской столице, занявшись книгопечатанием². Поначалу, за неимением связей среди французских литераторов, он стал печатать новые переводы русских романов XIX века: первым опытом стала «Пиковая дама» А.С. Пушкина, к переводу которой молодой издатель сумел привлечь начинающего, хотя и немолодого, русского переводчика Б. Шлёцера³, а также одного из самых блестящих стилистов французской литературы того времени Андре Жида, с которым в скором времени сдружился. Окрыленный первым успехом, издатель учредил книжную серию «Русские классики», которую открыл перевод «Вечного

2 См. замечательную биографию Ж. Шиффрина, которая читается как захватывающий авантюрный роман, правда, без хэппи-энда: *Reichman A. Jacques Sciffin: Un éditeur en exil. Paris: Seuil, 2021.*

3 Биографические сведения о выдающемся деятеле культуры русского зарубежья, Борисе Шлёцере, не часто попадающем в поле исследовательских интересов российских филологов, можно почерпнуть из заметки Марка Гринберга, предвещающей публикацию русского перевода фантастической новеллы «Секретный доклад»: *Шлёцер Б. Секретный доклад / Пер. с фр., вступ. заметка и примеч. М. Гринберга // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 97–114; см. также: Фокин С.Л. Загадки и задачи двух французских переводов «Героя нашего времени»: Монго и Борис де Шлёцер // Мир Лермонтова / Под ред. М.Н. Виролайнен и А.А. Карпова. СПб: Скрипториум, 2015. С. 823–836. Ср.: Биссон Б. Борис Шлёцер: парадокс переводчика // Вопросы литературы. 2020. № 1. С. 220–231.*

мужа» Ф.М. Достоевского, за ним последовали переводы произведений Гоголя, Толстого, Тургенева. Заметим, что, вопреки распространенному мнению, подкрепленному официальной историей «Библиотеки Плеяды», которую можно найти на сайте издательства⁴, название «Плеяда» соотносилось в сознании Шиффрина не столько с наименованием известной поэтической группы эпохи Возрождения, не столько с именем легендарного объединения семи трагиков древней Греции, а с общепринятым в русской культуре начала XX века обозначением группы писателей, объединенных по какому-то признаку, например, «Пушкинская плеяда»⁵, хотя, разумеется, это выражение в русском языке не появилось бы без европейских precedents. В скором времени новоявленный французский книгопечатник пришел к довольно оригинальной издательской модели, которая в академической своей составляющей была аналогична проектам «Всемирной литературы» и «Academia», с эмигрировавшими участниками которых он мог пересекаться в Париже, — издавать классических авторов с основательными филологическими комментариями, обстоятельными предисловиями, в изысканном художественном оформлении. Правда, Шиффрин, пристрастившийся, по-видимому во Франции, к скромному обаянию буржуазного изыска, решил выпускать книги на дорогой бумаге, в кожаных переплетах, в удобном малом формате, если и не карманного, то близкого к тому размера 104 × 169 мм. В этом ключе и была придумана книжная серия «Библиотека Плеяды», которую открывал первый том сочинений Бодлера, за ним последовали рассказы По в переводе того же Бодлера, Вольтер, Стендаль, Расин... В отличие от современных томиков «Плеяды», которые являются предметом роскоши, первые издания были сравнительно дешевыми, быстро завоевав читательское признание и собственную нишу на книжном рынке. Успешным предприятием заинтересовался Г. Галлимар; судя по всему, последний сделал вчерашнему эмигранту предложение, от которого трудно было отказаться: в 1933 году Шиффрин стал директором книжной серии в крупнейшем парижском издательстве, выпустив до 1940 года около 60 томов, каждый из которых являлся образцом эдиционной культуры. «Браво, “Плеяда”! Браво, Шиффрин!», — восклицал известный французский писатель-перфекционист А. Жид, получив очередной том книжной серии⁶. Публикация в «Библиотеке Плеяды» стала означать признание за автором статуса классика: первым среди здравствовавших тогда французских литераторов такой чести удостоился тот же Жид. «Странная война», «странное поражение» Франции в 1940 году, антиеврейское законодательство правительства Виши, скоростное изгнание Шиффрина из издательского дома Галлимара, наконец, вынужденная эмиграция поставили жирную точку на парижской карьере предприимчивого бакинского гостя, который, впрочем, не потерялся и, перебравшись в Нью-Йорк, сумел вдохнуть новую жизнь в издательство «Pantheon Books». Однако заокеанская эпопея Шиффрина не стала воплощением американской мечты: ему хотелось вернуться во Францию к своему любимому детищу, но «Библиотека Плеяды» перешла

4 См.: URL: <https://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/Jacques-Schiffrein-Andre-Gide-et-la-Pleiade>.

5 См. мемуарную заметку Андре Шиффрина, сына издателя, продолжившего дело отца: *Sciffrein A. Jacques Sciffrein, éditeur et fondateur de la «Pleiade» // La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire / J. Gleize, Ph. Roussin dir. Paris: Éditions des Archives contemporaines, 2009. P. 7.* Заметим, что во французском языке, более строгом в словоупотреблении, это обозначение (писательской группы) долгое время ограничивалось цифрой 7: чтобы именоваться «плеядой», писателей должно было быть 7.

6 *Gide A., Schiffrein J. Correspondance. 1922–1950. Paris: Gallimard, 2005. P. 148.*

тем временем в другие руки. По большому счету Галлимар не собирался ничего менять, ему нечего было предложить отцу-основателю одной из самых прибыльных книжных серий своего издательского дома, возможно, впрочем, что последний оказался слишком несговорчивым. Так или иначе, но Шиффрин скончался в Америке, не простив обиды милой Франции⁷.

Когда в начале 1930-х годов Шиффрин готовил к публикации в «Библиотеке Плеяды» первый том собрания сочинений Бодлера, автор «Цветов Зла» далеко не для всех французских читателей был классиком, по крайней мере в том элементарном смысле, что классического автора читают в школьных классах, в университетских амфитеатрах, в просвещенных семьях: не стоит забывать, что шесть осужденных стихотворений формально находились под запретом. Тем не менее литературный вкус и издательское чутье не подвели Шиффрина: на 1920–1930-е годы приходится первый этап канонизации Бодлера как классика французской литературы.

Нельзя сказать, что путь Бодлера в классики был тернистым, особенно если не забывать, что сама жизнь поэта после процесса над «Цветами Зла» все больше напоминала восхождение на Голгофу, тесно переплетавшееся с собственно поэтическим творением, которое, следуя непреложному литературному закону, преображалось в новаторские формы поэтической прозы — незавершенные замыслы «Сплина Парижа» («малых поэм в прозе») и «Моего обнаженного сердца» (скандальной *автобиографии* «Цветов Зла») остались трагическими свидетельствами последних трудов и дней Бодлера.

Не будет большим преувеличением, если сказать, что именно элементы классицизма, к которым, грубо говоря, остались равнодушны как современники, так и последовавшие за ними натуралисты, символисты, наконец, декаденты, если что-то и оценившие в поэзии Бодлера, то именно тлетворный «аромат» в духе «Пали»⁸, обеспечили поэту и напряженное внимание, и глубокое понимание, с которым стали относиться к его творчеству писатели *fin de siècle*, чья творческая мысль соотносилась с тем, что с большим или меньшим основанием называли неоклассицизмом: А. Жид, П. Валери, М. Пруст.

Разумеется, не стоит забывать о той горстке французских литераторов-энтузиастов, что в входили в ближний круг Бодлера и сделали все, чтобы собрать его наследие, которое включало в себя кроме двух изданий «Цветов Зла» (1857, 1861), нескольких «Салонов» и книг переводов из По, внушительный корпус опубликованных и неопубликованных сочинений, писем, черновиков и прочих «обломков» того крушения, которым обернулась пожизненная литературная судьба поэта. Эти труды, частью оставшиеся неизданными, частью рассеянными по эфемерным газетам и журналам эпохи, нередко претерпевшие неавторизованную редакторскую правку, были любовно собраны, прокомментированы и представлены в так называемом посмертном полном собрании сочинений в 7 томах (1868–1870), в подготовке которого приняли участие ближайший друг поэта литератор Шарль Асселино, поэт-парнасец и со товарищи по люмпен-богеме Теодор де Банвиль, наконец, Теофиль Готье, «безгрешный поэт», «совершенный маг» «французского языка», которому были посвящены «Цветы Зла». В первом томе, открывавшемся предид-

7 В ответ на письмо Шиффрина, в котором тот спрашивал, может ли он вернуться в издательство, к «Плеяде», Галлимар написал приблизительно (в пересказе Шиффрина) следующее: «Не имея возможности предложить вам место, которое вы заслуживаете, я лучше не стану ничего вам предлагать» (*Gide A., Schiffrin J. Correspondance*. P. 324–325). В самом издательстве существует иная версия сложившейся тогда ситуации. См.: *Cerisier A. Du point de vue de l'éditeur: «La Pléiade» en ses murs // La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire*. P. 21–46.

словием Готье, положившим начало легенде о Бодлере-декаденте, были напечатаны «Цветы Зла» в редакции 1861 года, в качестве приложения — несколько позитивных критических откликов 1857 года на скандальную книгу. Во втором томе были собраны «Салоны» и другие опыты литературной, музыкальной и художественной критики поэта. В 1869 году вышли соответственно третий–пятый тома, где были представлены статьи из цикла «Романтическое искусство» (Вагнер, Делакруа, Флобер...), проза («Искусственный рай», новелла «Фанфарло», «Малые поэмы в прозе») и переводы из По, большая часть которых была издана в 1870 году в шестом и седьмом томах. Это первое собрание сочинений Бодлера было дополнено в 1887 году томом «Посмертных сочинений и неизданных писем»: он предварялся биографией поэта, написанной Эженом Крепе, парижским литератором, который в свое время был близок к автору «Цветов Зла», но, правда, в последние годы жизни поэта отдалился от него. Тем не менее после смерти Бодлера Крепе стал биографом и собирателем автографов и эпистолярного наследия писателя. Том «Посмертных сочинений», куда наряду с письмами и черновыми заметками к книге о Бельгии вошли наброски к «Моему обнаженному сердцу», которые Крепе называл «Личными дневниками», выделив в них также циклы «Гигиена» и «Фейерверки», ознаменовал триумфальное вступление Бодлера в канон европейской словесности: им, к примеру, до умоисступления зачитывался в 1888 году Ф. Ницше, увидев во французском поэте себе «подобного», «собрата» и сотоварища по болезни века — декадансу⁸. К этому времени получили широкую известность восторженные отклики на творчество Бодлера, принадлежавшие Полю Верлену и Стефану Малларме; АртюР Рембо был более сдержан, ставя в упрек автору «Цветов Зла» приверженность к традиционным формам французского стихосложения и подтверждая тем самым криптоклассицизм его поэтического метода.

В 1888–1889 годах первое собрание сочинений было перепечатано в 7 томах в издательстве А. Лемерра. В начале XX века Ж. Крепе, сын первого издателя «Посмертных сочинений», продолжил дело отца по розыску и публикации архивных документов, связанных с жизнью и творчеством Бодлера, предав печати, в частности, письма поэта к матери, которые представляют собой бесценный биографический источник. В то же время, поскольку права на литературное наследие Бодлера стали общественными, Крепе приступил к работе по подготовке нового издания полного собрания сочинений поэта: первый том, включавший «Цветы Зла», «Обломки» и планы к третьему изданию поэтической книги, появился в 1922 году; однако работа над последующими томами шла крайне медленно и трудно, глав-

8 См.: Фокин С.Л. Ницше и Бодлер: генеалогия декаданта в свете проблемы перевода // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. 2016. № 2. С. 61–68. Об истории рецепции творчества Бодлера в литературной России, которая, строго говоря, оказалась первой среди европейских культур, по достоинству оценившей истинное значение поэзии французского писателя, и которая, более того, в силу известной всемирной отзывчивости, стала единственной в Европе страной, где увидело свет одно из стихотворений еще не напечатанной во Франции книги «Цветы Зла», см.: Wanner A. Baudelaire in Russia. Gainesville: University Press of Florida, 1996; Фокин С.Л. Н.И. Сазонов — первый русский переводчик Ш. Бодлера // Русская литература. 2009. № 3. С. 115–128; Богомолов Н. Из истории русского бодлерианства: Три заметки // Богомолов Н. Вокруг «серебряного века». М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 544–554; Луков В.А., Трыков В.П. «Русский Бодлер»: судьба творческого наследия Шарля Бодлера в России // Вестник Международной академии наук (русская секция). 2010. № 1. С. 48–52; О Бодлере — и Бодлер / Сост. М.П. Фокеева. М.: Лит. ин-т им. А.М. Горького, 2022.

ным образом из-за обнаружения множества неизвестных архивных, мемуарных и эпистолярных источников, по-новому освещавших творческий путь автора «Цветов Зла».

Как уже было сказано, канонизация Бодлера, или, иначе говоря, превращение его в классического поэта, восходят к тем прочтениям его творчества, которые на рубеже веков были представлены в пике легенде о Бодлере-декаденте в работах А. Жида, П. Валери и М. Пруста. Последний одним из первых во французской литературе рубежа веков заговорил о «классицизме» Бодлера, резко отозвавшись о предисловии Готье, где поэт «Цветов Зла» представал выразителем духа декаданса. Правда, эта статья 1893 году, посвященная литературной позиции графа Робера де Монтеスキю, осталась тогда неопубликованной⁹. Но в том же ключе было представлено творчество поэта в лекции А. Жида «Теофиль Готье и Шарль Бодлер», прочитанной писателем 4 апреля 1914 года в театре «Старая голубятня», неоднократно перепечатывавшейся и частично воспроизведенной в 1917 году в предисловии к «Цветам Зла». Будущий автор «Фальшивомонетчиков» не оставил камня на камне от фальшивой легенды о поэтическом родстве «Эмалей и камней» и «Цветов Зла»: «Догадался ли кто-нибудь, что один из самых изобретательных парадоксов Бодлера заключался в том, что он посвятил Теофилю Готье свои “Цветы Зла”? Что он предложил этот играющий эмоцией, музыкой и мышлением кубок самому немзыкальному, самому незадумчивому, самому сухому среди всех поэтов, порожденных нашей литературой?»¹⁰ П. Валери, со своей стороны, в предисловии к очередному переизданию «Цветов Зла» (1926) бестрепетно провозглашал Бодлера апостолом неоклассицизма, сумевшим преодолеть и прекраснотупую чувствительность романтиков, и холодный поэтический расчет парнасцев: «Вот в чем именно Бодлер, хотя и романтик по происхождению, и даже романтик по вкусам, может порой иметь *вид классика* <...>. В лучших стихах Бодлера имеется это сочетание плоти и ума, смесь торжественности, жара и горечи, вечности и сокровенности, редчайший сплав воли и гармонии, что явственно отличает их как от романтических, так и парнасских стихов»¹¹. Но все же громче всех о классицизме Бодлера заявил тот же Пруст в известном письме к Жаку Ривьеру, опубликованном в 1921 году в «Nouvelle Revue Française»: «...Нет ничего более бодлеровского, ничего более достойного Расина или даже Малерб, чем “Цветы Зла”. Пусть даже приходится говорить о разнице во времени, она не мешает Бодлеру писать так, как пишут классики»¹².

Таким образом, Шиффрин, приступая в конце 1920-х годов к изданию комментированного собрания сочинений Бодлера, имел в своем распоряжении не только основательно разработанную для того времени источниковедческую и текстологическую базу, но и влиятельную группу поддержки из числа самых авторитетных писателей Франции того времени, представивших в своих громких публикациях своего рода «защиту и прославление» Бодлера как истинного классика французской литературы. Остается добавить, что парадоксальным образом канонизации Бодлера в это время немало поспособствовали и сюрреалисты, бравадно поднимая автора «Цветов Зла» на щит авангардного искусства. Впрочем, в этом чествовании их исподволь предвосхитил Гийом Аполлинер, незадолго до своей кон-

9 Proust M. De la simplicité du compte Montesquiou // Proust M. Essais / Ed. d'A. Compagnon. Paris: Gallimard, 2022. P.107–111.

10 Gide A. Préface // Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal. Paris: Pelletan, 1917. P. VIII.

11 Валери П. Положение Бодлера // Валери П. Об искусстве / Пер. с фр. Изд. подгот. В.М. Козовой. М.: Искусство, 1976. С. 441, 448. Перевод изменен.

12 Proust M. A propos de Baudelaire // Proust M. Essais. P. 1241.

чины подготовивший к изданию самую полную на то время редакцию «Цветов Зла», включавшую варианты и добавления всех изданий, дополненную собственными примечаниями и предисловием¹³. Таким образом, творчество поэта пользовалось поддержкой не только со стороны писателей более или менее консервативного толка, но и со стороны самого скандального и эпатажного художественного направления эпохи.

Характерная деталь: для работы над историко-литературными, филологическими и текстологическими комментариями к собранию сочинений Бодлера в «Библиотеке Плеяды» Шиффрин пригласил не университетского ученого, поскольку, судя по всему, Сорбонна была далека от того, чтобы причислить автора «Цветов Зла» к классикам, а скромного парижского библиотекаря, страстного библиофила и эрудита-энциклопедиста И.-Ж. Ле Дантека, которому, таким образом, принадлежит честь установления первой научной редакции основного корпуса сочинений Бодлера. Двухтомник, подготовленный Ле Дантеком и выпущенный в свет в 1931–1932 годах в «Библиотеке Плеяды» Шиффрина, открыл новую страницу в истории французского книгопечатания: с него берет начало не только одна из самых успешных в коммерческом отношении книжных серий, но и научная традиция публикации сочинений авторов Нового времени с таким основательным филологическим аппаратом, который ранее предназначался исключительно для литературных памятников Древней Греции и Рима.

Вместе с тем в 1930–1950-е годы наследие Бодлера оказалось в центре внимания целого ряда французских писателей и мыслителей, толкования которых были сосредоточены на раскрытии религиозно-философского начала мышления поэта: речь идет о работах Ж. Батая, М. Бланшо, Ш. Дю Бо, П. Дриё ла Рошеля, П.Ж. Жува, Ж.-П. Сартра, А. Сюареса и др. В 1951 году двухтомник Ле Дантека был переиздан в этой же серии в одном томе, а через десять лет вышло его исправленное и дополненное издание под редакцией молодого университетского литературоведа К. Пишуа, который со временем стал не только признанным во всем мире «принцем бодлерианцев»¹⁴, но и одним из самых именитых европейских компаративистов и историков французской литературы XIX века¹⁵.

Появление «Плеяды» 1961 года ознаменовало начало второго этапа канонизации Бодлера: первую скрипку в этом предприятии стал играть университет. Это не значит, что французские писатели, поэты, философы перестали читать сочинения писателя; назовем лишь несколько авторов, чьи работы свидетельствовали о неослабевающем внимании французской мысли к его творчеству: И. Бонфуа, М. Бютор, М. Деги, Ж. Деррида, Ф. Лаку-Лабарт, Ж. Рансьер, Ж. Старобински и др. Публикации этих и других авторов, выходящие за рамки традиционных филологических штудий, наглядно демонстрировали, что в 1960–1990-е годы Бодлера читали не только в университетских аудиториях и лицейских классах, что мысль поэта по-прежнему обреталась в центре умственных борений и что он будоражил умы иных современников.

Подготовленный Пишуа двухтомник Бодлера, выпущенный в свет в 1975–1976 годах в «Библиотеке Плеяды», получил название «Полное собрание сочинений»; вместе с двухтомником переписки поэта, вышедшем в «Плеяде» несколь-

13 Текст несколько лет назад был оцифрован и теперь доступен на сайте Национальной библиотеки Франции (URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52508664n>).

14 Brix M. Claude Pichois et l'interprétation de Baudelaire // L'Année Baudelaire. 2005–2006. Vol. 9/10: Baudelaire toujours: hommage à Claude Pichois. P. 71.

15 См.: Brunel P. Pichois Claude (1925–2004) // Encyclopédie Universalis (URL: <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/claude-pichois/>).

кими годами ранее и также подготовленном под руководством авторитетного бодлероведа, он почти полвека оставался незыблемым памятником научной культуры и незаменимым рабочим инструментом для нескольких поколений ученых, без обращения к которому невозможно было даже представить себе ответственное рассуждение о творчестве писателя: *tradition oblige!* Вместе с тем подчеркнем, что на рубеже XX–XXI веков во Франции, в других странах Европы и в США вышел целый ряд глубоких междисциплинарных исследований, представлявших творчество автора «Цветов Зла» в свете новых «маяков», в том числе политического свойства; назовем здесь книги Д. Агамбена, В. Беньямина, Р. Калассо, А. Компаньона, С. Мэрфи, Д. Ойлера, П. Паше и др.

Наверное, чтобы покуситься на святая святых мировой бодлерианы, во что по истечении почти полувека превратился двухтомник Пишуа, необходимы были не только изрядная научная смелость, доскональное знание обширной текстологической базы, которая, разумеется, все это время расширялась и уточнялась, уверенная ориентация в безбрежном море критической литературы, которое также без конца пополнялось, а также радикально новаторская концепция самой ситуации поэта в истории французской и мировой литературы XIX–XX веков. Когорта филологов, выпустившая в свет в 2024 году пятое издание собрания сочинений Бодлера в «Библиотеке Плеяды», безусловно обладала всеми этими достоинствами и достижениями. Вместе с тем, боюсь ошибиться, но смею предположить, что немаловажным здесь стало и то обстоятельство, что «священная корова» издательства «Галлимар», которой обернулось собрание сочинений автора «Цветов Зла», стала также весьма прибыльной «дойной коровой»: Бодлер остается одним из самых продаваемых французских авторов, опубликованных в «Библиотеке Плеяды» (наряду с Сент-Экзюпери, Селином, Прустом, Камю). Так или иначе, можно думать, что с появлением в «Плеяде» нового издания сочинений Бодлера рецепция творчества писателя оказалась на пороге третьего этапа, который, однако, может оказаться непредсказуемым. Действительно, окидывая взором содержание двухтомника, невозможно отделаться от впечатления, что в деле представления Бодлера в виде классика французская университетская наука сказала свое последнее слово: остается только надеяться, что литературный памятник не подернется патиной вневременного академизма, и поэт, как это и предписано классическому автору, будет как живой с живыми говорить с новыми своими современниками.

Как уже было сказано, над подготовкой нового собрания сочинений Бодлера работала целая когорта именитых филологов. Возглавляли научную группу профессор Сорбонны Андре Гийо, один из самых авторитетных специалистов по французской поэзии XIX века, а также молодой итальянский литературовед Андреа Скеллино, который завоевал себе имя во французской науке многочисленными публикациями по творчеству Бодлера и писателей его круга. Над изданием работали также Орелия Сервони, Ромэн Жалабер, Бертран Маршал, Анри Сепи, Матье Верне и Жюльен Занета — цвет современной университетской бодлерианы, в котором блистают как признанные мэтры, так и довольно молодые ученые. Отдельно отметим участие в научной группе Жана-Люка Стейнмеца (род. 1940) — самобытного французского поэта и патриарха французского литературоведения, снискавшего себе славу трудами по творчеству Ж. Батая, П. Бореля, А. Бретона, С. Малларме, А. Мишо, Ф. Понжа, А. Рембо, Р. Шара. Издание вышло в свет под сенью авторитета Антуана Компаньона, который, как уже говорилось, выступил автором предисловия к новому собранию сочинений Бодлера и вместе с тем принял участие в комментировании текстов.

Главная идея новой издательской концепции отличается радикальным новаторством. Действительно, если во всех прежних изданиях (в данном случае мы го-

ворим только о «Плеяде») Бодлер фигурировал прежде всего как автор «Цветов Зла», то есть, по сути, одной, пусть и великой, поэтической книги, то здесь он предстает как многогранный, многоликий, многоценный писатель-мыслитель — как искусствовед и музыковед, как теоретик смеха и изыскатель «искусственных раев», как литературный критик и религиозный аналитик, как мемуарист и публицист, для которого, однако, самым главным в творчестве оставалось одно золотое правило: «Будь всегда поэтом, даже в прозе...» (т. 2, с. 376). В литературном плане подобная установка подразумевала если не смешение жанров — оба издания «Цветов Зла» отличаются правильностью стихотворных форм — то постоянное движение между поэтическим и прозаическим регистрами: оно распространялось на все жанры, в которых работал поэт и в конечном счете вылилось в тот переход к прозе, что был ознаменован замыслом «Сплина Парижа».

Новая издательская концепция имеет под собой несколько оснований: Бодлер прожил сравнительно недолгую творческую жизнь (первые литературные опыты относятся к 1836 году и представляют собой лицейские стихи на латыни, последние — к марту 1866 года, когда, признавшись себе, что над ним «прошелестело крыло безумия», поэт пишет книгу о ненавистной Бельгии); более того, обладая исключительной требовательностью к своим сочинениям, он за всю жизнь написал приблизительно столько же стихотворений, сколько Виктор Гюго, его юношеский кумир, писал в год; вместе с тем, приобретя *avant la lettre* репутацию «проклятого поэта», писатель вынужденно оставил множество неопубликованных текстов, поскольку редакторы не хотели иметь с ним дело; наконец, проживая свою жизнь не столько рассеянно, сколь рискованно, волей-неволей чередуя в ней культ трудолюбия с провалами неприкаянной праздности, поэт оставил множество незавершенных замыслов, разрозненных записей, черновых материалов. Словом, научной группе во главе с Андре Гийо и Андреа Скеллино пришлось изрядно потрудиться, чтобы перебрать и систематизировать этот огромный разнородный литературный массив, представив читателю совершенно новую картину творческого становления Бодлера.

Итак, в отличие от жанрового принципа, которому так или иначе следовали предыдущие издания, где центральное место все равно отводилось «Цветам Зла», новое собрание сочинений построено по хронологическому принципу. Все творческие начинания поэта оказываются, таким образом, если не равноценными, то по меньшей мере очевидно устремленными к некоему «последнему слову», которое, в силу известных биографических обстоятельств, так и не было сказано. Вместе с тем хронологический принцип наделяет различные литературные опыты, которые иногда могли показаться несвязанными между собой, определенного рода «ответствиями», свидетельствующими о постоянстве, стройности и цельности всего литературного проекта, который известен под именем «поэзия Бодлера» и который отныне невозможно свести к одной книге «Цветы Зла».

Таким образом, требовательный читатель приобретает в новом издании полноценную творческую биографию поэта, свободную от домыслов записных толкователей «мерзостей жизни», которые за «грязью» не видят «золота»: «Ты обдал меня грязью, — писал Бодлер в одном из вариантов эпилога ко второму изданию «Цветов Зла», обращаясь к Парижу, — я обратил ее в золото» (т. 2, с. 135). Вместе с тем оно окончательно развенчивает ряд стойких литературных мифов, сложившихся вокруг нескольких книг, которые не были написаны автором «Цветов Зла».

Во-первых, «Сплин Парижа»: мне уже не раз приходилось писать о том, что это — «книга-призрак», «неведомый шедевр», над которым Бодлер работал в последние годы, не сумев завершить амбициозного замысла создать пандан в прозе

к «Цветам Зла»¹⁶. В новом издании все материалы, связанные с этим предсмертным начинанием поэта, публикуются в разделе, озаглавленном «Мастерская «Сплина Парижа»», что, с одной стороны, позволяет сохранить целостность корпуса из пятидесяти поэм в прозе, часть из которых была напечатана в периодике, другая осталась неопубликованной при жизни автора, тогда как с другой — недвусмысленно определяет положение этого незавершенного замысла в отношении опубликованных автором книг и, прежде всего, «Цветов Зла», но также «Салонов» (1845, 1846) и др.

Во-вторых, так называемые «Дневники» — еще один издательский и читательский миф, также связанный с рядом незавершенных замыслов, относящихся к тому же к различным этапам творческой эволюции писателя. В центре — опыт автобиографии-памфлета «Мое обнаженное сердце», гневные откровения которой призваны были затмить «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо. В этой книге поэт собирался свести счеты со своим веком, с современниками, с издателями, критиками, модными литераторами, но также со своим романтическим прошлым: «Я против *всей Франции* обращаю свой реальный талант бесцеремонности» (из письма к матери от 5 июня 1863 года; т. 2, с. 1374). В итоге мстительная исповедь-обличение рассеялась по немногим ядовитым записям середины 1860-х годов, занимающим несколько десятков страниц: здесь встречаются отточенные афоризмы, разрозненные воспоминания, претенциозные сентенции. Но это — не дневники, а рабочие материалы к задуманной, но не написанной книге. То же самое с циклом «Фейерверки», правда, с той поправкой, что соответствующие заметки представляют собой не наброски к автобиографии, а фрагменты эстетического трактата. Наконец, «Гигиена» — 7 страничек выстраданных «правил для управления умом» в повседневной жизни, ведущее место среди которых занимает культ труда: «Чтобы исцелиться ото всего, от нищеты, Болезни, Меланхолии, абсолютно недостает лишь «Вкуса к Труду»» (т. 2, с. 376). Впрочем, приводившаяся выше установка быть поэтом во всем, даже в прозе, также относится к этому циклу.

В-третьих, ненаписанная книга о «раздетой донага» Бельгии, где поэт влачил свое существование в последние месяцы сознательной жизни, проклиная на чем свет стоит бедных бельгийцев — также миф, но миф, так сказать, подспудный; об этом замысле не любят говорить любители изящной словесности, ибо, будь эта книга написана, французская классическая литература записала бы на свой счет едва ли не самое ксенофобное сочинение за все время своего существования. В новом издании все материалы, относящиеся к этому начинанию (а это около 250 страниц, большую часть которых занимают газетные или журнальные вырезки), собраны и откомментированы А. Гийо, который значительно расширил научный аппарат в сравнении с первым критическим изданием этой фантомной книги¹⁷.

Однако самые поразительные метаморфозы издатели нового собрания сочинений уготовили «Цветам Зла», Orpus Magnum поэта, «этой жуткой книге», в которую он вложил «все свое *сердце*, всю свою *нежность*, всю свою *религию* <...>, всю свою *ненависть*»¹⁸. Как известно, при жизни автора книга вышла двумя изданиями — первое увидело свет в 1857 году и сразу лишилось шести поэтических

16 См.: Фокин С.Л. «Сплин Парижа» — «неведомый шедевр»? // Вопросы литературы. 2023. № 2. С. 35–52.

17 Baudelaire Ch. Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique désabillée / Ed. A. Guyaux. Paris: Gallimard, 1986.

18 Бодлер Ш. Избранные письма / Пер. с фр. Н.В. Притузовой, А.И. Владимировой, Л.Э. Гаав-Матис, Е.А. Валеевой; под ред. и с примеч. С.Л. Фокина. СПб.: Machina, 2012. С. 295.

пиес, утратив дантовскую цельность в 100 частей; второе было дополнено 35 новыми стихотворениями и было напечатано в 1861 году, разумеется, без осужденных стихов; в 1866 году в Брюсселе, столице контрафактной книжной продукции, вышел сборник «Обломки», куда вошли шесть подсудных стихотворений, к которым было добавлено несколько новых поэтических творений. Издатели справедливо рассудили, что речь идет не о трех редакциях одного текста, а о трех различных произведениях, выражающих совершенно различные авторские намерения: действительно, если первое издание «Цветов Зла» сам Бодлер считал вполне законченным сочинением, после публикации которого думал пойти новыми творческими путями, то второе издание было, так сказать, по-настоящему выстраданным, в нем было больше поэтического гнева, негодования, ярости; что касается «Обломков», то эта небольшая книга тоже представляла собой самобытное творение, заслуживающее того, чтобы читатель постигал его как есть. Таким образом, в новом издании перед нами предстают три разнородные книги, которые в определенном смысле повторяют друг друга, вместе с тем в самих этих повторах требовательный читатель способен уловить те различия в звучаниях и значениях, которые и образуют венец поэтического творения. Именно это издательское решение способно привести в недоумение культурного обывателя, которому недосуг вникать в генезис трехкнижия, который в силу хронологического принципа усложняется представлением первоначальных публикаций различных циклов в периодических изданиях.

Как уже было сказано, новое издание «Плеяды» заставляет нас иначе воспринимать творчество Бодлера. Отнюдь не являясь автором одной книги, он был поэтом во всем — не только в прозе «Сплина Парижа», но и в политическом памфлете и искрометной автобиографии, в ученой музыковедческой полемике с Р. Вагнером и теории смеха, в литературной критике и искусствоведческих опусах «Салонов», в философии истории и познании «искусственных раев». Предвосхищая опыт Ф. Ницше, Бодлер жил и творил рискуя — поставив одновременно и на бездну, и на вечность.

Вера Мильчина

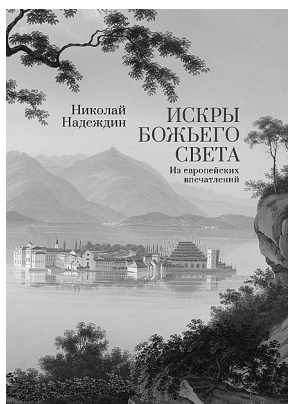
«Искры гаснут на лету...»:

О КОММЕНТАРИЯХ К ПАРИЖСКИМ ВПЕЧАТЛЕНИЯМ
НИКОЛАЯ НАДЕЖДИНА

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_390

Надеждин Н.И. Искры Божьего света. Из европейских впечатлений / Науч. ред. М.Г. Талалай; сост. М.Г. Талалай, М.А. Бирюкова; подгот. текста М.А. Бирюковой.

СПб.: Алетейя, 2025. — 342 с. — Тираж не указан.



Николай Иванович Надеждин (1804–1856) был человек многосторонне одаренный: литературный критик, философ, историк, издатель. Выходу книги, содержащей перепечатку его путевых очерков, которые прежде никогда не были собраны в отдельный том, нельзя не радоваться. Точнее, нельзя было бы не радоваться, если бы не те комментарии, которые сопровождают этот том. В нем пять частей, соответствующих разным географическим ареалам: Франция, Германия, Швейцария, Италия, Балканы. Предупрежу сразу: в моей заметке речь пойдет только о первой части, посвященной Франции, — очерку «Впечатления Парижа», который был опубликован в «Телескопе» в 1836 году, а рассказывает о пребывании автора в Париже в 1835-м. О дру-

гих предоставляю судить специалистам по этим странам. Но очерк о Париже сам по себе дает обильную жатву. В начале его Надеждин пишет: «Я всегда думал, что ни одно живое чувство, ни одно сильное впечатление не должно погребаться в душе, как в шкатулке скупого. Кругообращение идей важно не меньше кругообращения капиталов: им держится мысленно богатство народа» (с. 5). Следуя завету Надеждина, не стану погребать в душе сильные впечатления, какие на меня произвели комментарии к этим 60 страницам, и поделюсь ими.

Ошибки начинаются на первой же странице, где нам сообщают, что «журнал Телескоп был закрыт в 1836 г. после публикации «Философических писем» Чаадаева» (с. 5). Вообще-то до сих пор считалось, что журнал был закрыт за публикацию всего одного «Философического письма», первого. Однако редакторы настаивают на множественном числе; оно же повторяется в аннотации, напечатанной дважды: на обороте титула и на четвертой стороне обложки. Но размножение «Философических писем», опубликованных Надеждиным, — далеко не единственная удивительная вещь, которую можно встретить среди «искр божьего света».

На с. 9 нас информируют о том, что примечания к очерку «Впечатления Парижа» «составлены Андреем Корляковым (Париж), историком-иконографом российской эмиграции, которому редактор приносит искреннюю благодарность также

и за просмотр текста». Но как раз с просмотром текста дела обстоят неважно. Вопрос, который может показаться риторическим: должен ли комментатор читать комментируемый текст? Оказывается, бывают комментаторы, которые его не читают или читают очень невнимательно. Например, в Париж Надеждин въезжает, как и все путешественники XIX века до 1860 года, когда сломали окружавшую город крепостную стену, через место, которое по-французски называлось *barrière*, а по-русски застава. И Надеждин сначала приводит реплику своего попутчика по-французски «Voilà la barrière», а уже в следующем абзаце по-русски упоминает «заставу» (с. 13). Что не мешает комментатору в подстрочном примечании перевести французскую фразу как: «А вот и барьер», а в скобках на всякий случай пояснить: «Контрольный пункт при въезде в Париж». Но ведь дилижансы, въезжающие в Париж, не перепрыгивали через барьеры, точно лошади, участвующие в конкуре. Эти «барьеры» по-русски называли и называют заставами. Это может показаться мелочью. Но вот другой случай пренебрежения авторским текстом. Надеждин сообщает, что в театре «играют теперь “Чаттертона”», а комментатор прибавляет: «“Чаттертон” — поэма, написанная французским поэтом и драматургом Альфредом де Виньи. Она была опубликована в 1835 году» (с. 59). У Виньи не было такой поэмы, а была драма, поставленная в самом деле в 1835 году. Это можно узнать из любой его библиографии, но достаточно обратить внимание на комментируемый текст, где сказано, что «Чаттертона» «играют», чтобы догадаться о жанре этого произведения.

В этом случае перепутан только жанр. Случается в комментариях к «Парижским впечатлениям» Надеждина путаница гораздо более радикальная. На с. 47 читаем: «Пьер-Шарль-Леонар Симон, известный как Вильмен (1773–1842) — видный историк и литератор». Но Абель-Франсуа Вильмен, в самом деле видный литератор, в 30 лет ставший членом Французской академии, родился в 1790 году, умер в 1870-м и был законным сыном своего отца Иньяса-Жана Вильмена. Судя по датам жизни, на место Вильмена по воле комментатора проник швейцарский историк Симонд де Сисмонди, который был человек тоже вполне видный, но весьма порядочный, так что узурпировать чужое имя ни за что бы не стал. Кстати, автор примечания немного промахнулся и в имени Сисмонди: он звался не Пьер-Шарль-Леонар, а Жан-Шарль-Леонар, и первая часть его фамилии писалась не как *Simon*, а как *Simonde*, то есть по-русски Симонд. Но судя по датам жизни, с Вильменом породнился в примечании именно он. Вильмена любили далеко не все современники, например Шарль Бодлер в набросках 1862–1863 годов очень темпераментно обвинял его в пустостословии и низкопоклонстве, но даже он не отрицал его права на родовую фамилию.

Этот казус с фамилиями — не единственный в примечаниях Андрея Корлякова.

У Надеждина в тексте упомянут «Бартелеми, певец пирамид» (с. 48). Примечание сообщает нам, что это Жан-Жак Бартелеми (1716–1795), который «наиболее известен своим романом “Путешествие молодого Анахарсиса по Греции” (1788)». Что писатель этот умер еще в XVIII веке, а речь в тексте идет о современной литературе, комментатора не смутило. Но вот отсутствие в Греции пирамид его все-таки слегка встревожило, и он решил пояснить: «Бартелеми интересовался древними цивилизациями, включая египетскую». Может, и интересовался. Но только Надеждин писал о совершенно другом человеке — поэте Огюсте Бартелеми (1796–1867), который вместе со своим постоянным соавтором Жозефом Мери выпустил в 1828 году поэму «Наполеон в Египте», имевшую такой успех, что в следующем году вышло уже девятое ее издание. Третья песнь этой поэмы так и называется: «Пирамиды».

И наконец, самое изумительное. Надеждин упоминает «автора “Монферратской молочницы» (с. 57). Комментатор комментирует: «“Монферратская молоч-

ница» — роман Александра Дюма-отца (1850)». Даже если бы это в самом деле было так, то примечание не переставало бы вызывать оторопь: как мог Надеждин в 1836 году знать, какой роман выпустит Дюма-отец в 1850-м? Но это только полдела, дело же заключается, во-первых, в том, что Дюма-отец никогда не писал такого романа, а во-вторых, в том, что и романа такого никогда не существовало. Надеждин просто допустил опisku. Существовал роман «Монфермельская молочница», который в 1827 году выпустил Поль де Кок; роман этот был хорошо известен в России; в 1832 году в Петербурге вышел его русский перевод. То есть не монферратская, не в 1850-м и не Дюма.

Этот казус влечет за собой два вопроса: первый — если комментируемый автор допустил очевидную опisku, следует ли его в примечании поправить? И второй — следует ли включать в примечания к тексту 1836 года сведения о событиях, происшедших на много лет позже, пусть даже события эти не выдуманные, как роман Дюма, а вполне реальные? Вопрос об описках автора не праздный. Надеждин в одном месте запутался в берегах Сены и написал: «башни Нотр-Дамские владычествуют над правым берегом Сены, но их подавляет правая сторона, особенно гора Св. Женеьевы, увенчанная Пантеоном» (с. 16). Между тем всякому, кто хоть немного знаком с географией Парижа (а комментатор Андрей Корляков, как нас предупредили выше, в Париже живет), известно, что Пантеон и гора Святой Женеьевы находятся на левом берегу Сены; Надеждин это тоже прекрасно знал и чуть ниже (с. 20) у него совершенно правильно указано, что Святая Женеьева находится на левом берегу. Правильно у Надеждина. Но неправильно в комментарии, где мы читаем «церковь св. Женеьевы — ныне Пантеон». Ныне-то она, конечно, Пантеон, но и во времена Надеждина она церковью уже не была. Комментатор сообщает о здании много необязательных подробностей: «было построено по проекту архитектора Ж.-Ж. Суффло; строительство началось в 1758 г. и продолжалось около 30 лет». Это все верно, но это никак не объясняет нам, в каком статусе предстало это здание Надеждину в 1835 году. А между тем построенное в самом деле как католическая церковь Святой Женеьевы на одноименной горе (точнее, холме), оно не однажды меняло свое предназначение и название: во время Революции конца XVIII века было превращено в Пантеон — усыпальницу великих людей; в эпоху Реставрации опять стало церковью, но после 1830 года снова превратилось в Пантеон, и именно Пантеон, а не церковь видел в Париже Надеждин, что и следует из его текста. И вот тут я возвращаюсь ко второму вопросу: нужно ли в примечании об Адольфе Тьере (с. 7) сообщать, что он был первым президентом Третьей республики (1871–1873), что Эдгар Кине «был активным участником революции 1848 г. и противником Второй Империи» (с. 52), а Эжен Сю — автором романа «Парижские тайны» (1842–1843), тогда как в тексте речь идет о том, что «Сю жует табак, тянет грог и ругается по-матросски» (с. 55) — легенда, которую Надеждин тут же и опровергает. Не лучше ли вместо того, чтобы писать о том, что случилось с Эженом Сю в 1840-е годы, объяснить, что в начале 1830-х годов он был славен как автор морских романов, и именно поэтому читатели предполагали, что он «ругается по-матросски»¹.

Точно так же, на мой взгляд, не нужно в примечании к тексту о Париже 1835 года писать, что в 1845 году на вершине колонн на площади у заставы Трона

1 А вот в том единственном случае, когда последующая информация была бы совсем не лишней, комментатор вперед не заглядывает: Надеждин упоминает судебный процесс Эмиля Ла Ронсьера, и комментатор сообщает, что лейтенанта судили за попытку изнасилования и приговорили к десяти годам заключения; тут бы и сказать, что жертва оклеветала Ла Ронсьера, и он через восемь лет вышел на свободу, а в 1849 году был полностью реабилитирован.

установили статуи Филиппа II и Людовика IX (с. 18): Надеждин-то их не видел. А вот что сейчас площадь, где располагалась эта застава, называется площадью Нации, сообщить было бы небесполезно для ориентации читателя. Иногда комментатор такие сведения приводит, но не всегда впопад: например, из примечания на с. 20 читатель узнает, что церковь Сен-Сюльпис расположена в 6-м округе, но не узнает, что во времена Надеждина нумерация округов была совсем другая, и церковь эта располагалась в одиннадцатом округе! А про пригороды Со, Медон и Сюрен нам сообщают, что они находятся в департаменте О-де-Сен — который основан в 1968 году, и Надеждин, не будучи пророком-ясновидцем, этого знать никак не мог.

Но здесь мы касаемся одной из главных черт творческой манеры комментатора Корлякова: он комментирует прежде всего не то, что читателю скорее всего неизвестно, а то, что лежит на поверхности и легко может быть выписано из Википедии. Военному инженеру Вобану (с. 9) и скульптору Жирандону (с. 10) посвящены пространственные примечания по 6 строк, хотя сведения о них общедоступны. Но вот чуть ниже Надеждин упоминает статую Боссюэ в городе Мо, воздвигнутую «художником Риттиелем». А это кто такой? В русской Википедии его нет, да и во французской не сразу найдешь, потому что Надеждин не вполне точно транскрибировал его фамилию: речь идет о франко-бельгийском скульпторе Анри Жозефе Рюкстеле (Ruxthiel; 1775–1837). Про то, что Буало был поэт и литературный критик, нам сообщают дважды, на с. 35 и 42, хотя человек, который этого не знает, вряд ли станет читать путевые заметки Надеждина, а вот о том, при каких обстоятельствах покончили с собой поэты Эскусс и Леба (с. 59), комментатор молчит. Если Надеждин пишет: «Вы узнаете в Шатобриане суровое величие Арморики, в Бальзаке цветистую роскошь Турени» (с. 36), то в примечании мы найдем много географических подробностей про эти регионы, но ни слова о том, как они связаны с упомянутыми писателями.

Надеждин приближается к Парижу. «Скоро зазвучало в ушах моих имя Ренси» (с. 11). Что это такое — Ренси? В самом деле имя или, может быть, местность? Комментатор не объясняет. Объясняет сам Надеждин в авторском примечании: «Читатели “Телескопа” помнят “Ренсийский телеграф” Жюля Жанена» (с. 12). Читатели «Телескопа» помнят. А читатели «Алетейи»? Тут бы и написать, что перевод этого рассказа Жюля Жанена был опубликован в надеждинском «Телескопе» в 1832 году (№ 14), и пояснить, что это печальная история человека, который все бурные годы французской истории, от начала Революции до вторичного падения Наполеона, передавал сигналы по оптическому телеграфу, так называемому телеграфу Шаппа, установленному на башне в парижском пригороде Ренси, но сам ничего не знал про те происшествия, о которых сигнализировал.

Точно так же не лишне было бы объяснить, что значат слова «торговки сентябрьствовали в Париже» (с. 60) — речь идет о страшной резне в сентябре 1792 года, когда озверевшие «народные массы» врываются в тюрьмы и убивали без суда и следствия находившихся там аристократов и священников. Сентябрьствовать — это калька с французского глагола *septembriser*, и его не так уж трудно найти во французских словарях, в частности в словаре Французской академии. Но современному российскому читателю этот глагол вряд ли понятен. Тем более непонятен ему такой пассаж: «Предмесье Сен-Мартен! Кто не знает этого имени, кто не был воображением в этом предместии с Бальзаком, с Жуи, со всею фалангою ста одного чичероне?» (с. 14). Примечание тут сделано только к Жуи и сообщает, что он «писатель и драматург», хотя неплохо было бы добавить, что он прославился своими очерками о парижской повседневной жизни, которые печатал под названием «Пустынник из квартала Шоссе д’Антен». А кто такие сто один чичероне? Об

этом комментатор умалчивает, а можно было бы сказать, что имеется в виду пятнадцатитомник «Париж, или Книга Ста и одного» — собрание очерков о Париже, которые авторы (числом не сто и один, а гораздо большим, в общей сложности 171) бесплатно предоставили издателю Ладвока, чтобы спасти его от банкротства. Надеждин эту книгу прекрасно знал: в «Телескопе» (1832. № 1) он поместил на первые три тома подробную рецензию. Это — минимум, который можно (и нужно) было бы сообщить читателям. Впрочем, интересно было бы пойти дальше и предположить, что дальнейшее описание фланера в надеждинском тексте во многом восходит к одноименному очерку в шестом томе этого издания (1832)².

Но это, конечно, уже интерпретация. А нам бы разобраться с фактами. Вот, например, с таким: француз «ходит в Оперу и в Итальянский театр, имеет билет в палату депутатов» (с. 26). Про билет в палату депутатов нам ничего не объясняют, а ведь не всякий современный читатель знает, что на заседания могли попасть по билетам простые смертные, и за этими билетами выстраивались очереди, потому что некоторые заседания пользовались успехом не меньшим, чем театральные спектакли. А объясняют нам совсем другое: «Во Франции палата депутатов называется *Assemblée nationale*. Она состоит из 577 депутатов, которые избираются на пятилетний срок». Это все сейчас; а как было при Надеждине? Депутатов действительно избирали на пять лет, но было их 459; палата депутатов так и называлась тогда палатой депутатов, а не ассамблеей. Но комментатору ассамблея полюбилась так сильно, что на с. 28 в примечании к Дворцу Бурбонов, где палата депутатов заседала, он сообщает: «важное историческое здание в Париже, в котором находится Национальное собрание Франции, ныне Национальная ассамблея». А что «собрание» — это и есть русский перевод слова «ассамблея», комментатор, видимо, не подозревает. Это все про палату депутатов. Но Надеждин ведь упомянул еще и Итальянский театр. Про него нам сообщают массу ненужных, а частично и неверных подробностей: «основан в 1716 году ... находился в других зданиях, включая театр на улице Сент-Антуан. В 1791 г. театр был закрыт, но в 1801 г. возобновил свою деятельность под названием *Théâtre de l'Opéra Comique*». Тут прежде всего хочется спросить: а при Надеждине-то где находился Итальянский театр? И если он возобновил свою деятельность под названием Комическая опера, то почему его по-прежнему называют Итальянским театром? Театры эти в самом деле много переезжали, меняли название, но если Надеждин упоминает в 1836 году Итальянский театр, достаточно сказать достаточно сказать, что это был оперный театр, где представляли итальянские оперы, и что располагался он в это время в зале Фавара на площади Итальянцев; все его прежние переезды и переименования в данном случае только сбивают читателя с толку. Комическая же опера работала сама по себе, совершенно независимо от Итальянцев, и в этот период давала представления в здании театра Новинок на Вивьеновой улице, а на улице Сент-Антуан не работал ни один из этих двух театров.

Вообще с театрами у комментатора Корлякова дело ладится плохо. Надеждин пишет: «...француз отправляется во Французский театр... к Воротам Сен-Мартенским...» (с. 30). Про Французский театр примечание сообщает: «“Комеди Франсез” (*Comédie Française*), известный так же как Театр Франсе или Французский театр (*Théâtre Français*) — единственный во Франции репертуарный театр, финансируемый правительством». Заметим, во-первых, выражение «известный как»; оно повторяется в этих примечаниях так часто, что возникает ощущение, будто перед

2 Перевод этого очерка см. в кн.: Мильчина В.А. Парижане о себе и своем городе: «Париж, или Книга Ста и одного». М.: Дело, 2019. С. 437–455. Очерк опубликован анонимно, за подписью Фланёр.

нами уголовная хроника, повествующая о мошеннике, подвизающемся под разными именами. Между тем известность эта зачастую весьма специфическая. Особенно впечатляет в этом смысле такое примечание: «Олимпийский цирк, также известный как *Cirque Olympique*, был знаменитом цирком в Париже» (с. 31). На это, конечно, возразить нечего. Но вот насчет «единственного репертуарного театра, финансируемого правительством» возразить придется. При Июльской монархии, когда Надеждин побывал в Париже, их было целых пять: Опера, или Королевская Академия музыки, упомянутые выше Итальянцы, или Опера-буффа, Комическая опера, Французский театр и театр «Одеон», который, впрочем, как раз в 1835 году субсидии лишился, поскольку в это время не имел собственной труппы и предоставлял свою сцену другим театрам. Формулировка же насчет «единственного», перешедшая в примечание напрямую из русской Википедии, не соответствует не только 1835 году, но и сегодняшнему времени. А что «к Воротам Сен-Мартенским», это не просто указание места на карте Парижа, а название театра «У ворот Сен-Мартен», где ставились в 1830-е годы многие нашумевшие романтические драмы, об этом у современного читателя узнать из примечания шансов нет, потому что и примечания такого в книге нет.

Анахронизмы в примечаниях возникают в самых неожиданных местах. Например, Надеждин упомянул «полный обед у Вери» (с. 26). Комментатор решил уточнить, что предлагали посетителям в этом знаменитом ресторане, располагавшемся в Пале-Руаяле. Если верить ему, там подавали луковый суп, а также «мясные и рыбные блюда включая утку и говядину». А вот реальное меню ресторана Вери, приведенное в очерке «Прожигатель жизни»: «остендские устрицы, весенний овощной суп, камбала, баранья нога, фасоль и спаржа», а также бордо и мадера, потому что какой же полный французский обед без вина³. Звучит несколько более конкретно. «Мясные и рыбные блюда, утка и говядина» — определения, невозможные в настоящем французском ресторанном меню, потому что и утку, и говядину можно было приготовить десятком способов, и посетители ценили эти оттенки; вдобавок важно было, о какой части утки идет речь и даже каково происхождение говядины: если бык — прекрасно, если корова — гораздо хуже, потому что на мясо пускали только очень старых коров, от которых уже нельзя было получить молоко. А что касается лукового супа, то это деревенское блюдо вошло в меню роскошных ресторанов гораздо позже описываемого периода; оно, конечно, описывается в кулинарных книгах первой половины XIX века, но репутация у него была, так сказать, неоднозначная. Еще в 1867 году в одном из водевилей действующее лицо по имени Глупость объявляет, что это она ввела в моду луковый суп, хотя он дурно пахнет и плохо переваривается⁴.

Надеждин вспоминает совет, который Буало предписал стихотворцам: «Connaissez la cour, étudiez la ville» (с. 35). В примечании читаем, во-первых, что эти слова — поговорка (хотя ничего фольклорного в них нет), а во-вторых, что «Буало советует писателям хорошо знать как высшее общество (двор), так и жизнь обычных людей (город), чтобы создавать правдивые и глубокие произведения». Но, во-первых, это еще одна описка Надеждина, он переставил местами глаголы; у Буало в «Поэтическом искусстве» (III, 827): «Étudiez la cour et connaissez la ville». А во-вторых, в XVII веке во Франции под двором понималось не просто высшее общество, а конкретно Версаль, а под городом, противопоставляемым двору, — Париж, причем не «обычных людей» (кто это такие во времена Буало?), а буржуазия и те

3 Les Français peints par eux-mêmes. Paris: Léon Curmer, 1840. T. 1. P. 371.

4 Jallais A. de. Le Royaume de la bêtise. Paris: Michel Levy frères, 1867. P. 15.

аристократы, которые начали выстраивать светскую жизнь и салонную культуру отдельно от двора; об этом прекрасно написано в книге М.С. Неклюдовой⁵.

Комментатор допускает анахронизмы в примечаниях. Публикатор идет еще дальше, и приписывает анахронизм публикуемому автору. Если верить изданию 2025 года, в очерке описан «счастливый обитатель бистро, который, владея полным умом и наслаждаясь совершенной независимостью, сушит на солнце табачный платок, чертит палкой независимые арабески на песке или водит любопытного путешественника по своему жилищу и рассказывает ему по доверенности, на ухо, о привезенной ночью карете с шестью неизвестными, которые вон там, в пятом этаже, где окна с железными решетками» (с. 26). Даже того, кто не знает, что французские словари датируют возникновение во французском языке слова *bistrot* 1892 годом, а утверждение о его связи с появлением в Париже в 1814 году казаков, которые якобы приказывали кабатчикам «быстро! быстро!», не более, чем позднейшая выдумка, — даже такого читателя этот портрет не может не удивить. Почему счастливцев «обитает» в бистро? Причем тут железные решетки? К счастью, у нас есть возможность заглянуть непосредственно в «Телескоп» 1836 года, по которому публикатор Маргарита Бирюкова готовила тексты и «переводила их в современную орфографию» (с. 325). И тогда выяснится, что «бистро» — плод этого перевода, а в надеждинском журнале (№ 1. С. 196) упомянут «Бисетр» (именно так, с прописной буквы). А Бисетр — это отнюдь не бистро, а пригород Парижа, где располагались одновременно и богадельня (отсюда «счастливый обитатель»), и тюрьма (отсюда решетки).

Казалось бы, после всех приведенных выше примеров говорить о стиле разбираемых примечаний уже излишне. Но если в каких-то из них стиль просто неряшливый (на с. 55 читаем «грязетками называли молодых работниц низкого социального происхождения» — а что, бывали работницы высокого социального происхождения?), то в других нагромождение общих слов не дает прорваться к смыслу. Например, Надеждин упоминает бороды: «Мелькает и это почтенное украшение на устах многих, вероятно, последователей отца Анфантена или питомцев «Юной Франции»» (с. 14). Комментарий имеется. Про Анфантена сообщают, что он философ-утопист, последователь Сен-Симона. А про «Юную Францию» — что это «литературное и художественное движение романтизма во Франции 1830-х гг.» и что она «фокусировалась на культурном и художественном обновлении». Эти слова можно с успехом применить едва ли не к любому «литературному и художественному движению» XIX века. Вывести из него, чем отличались члены «Юной Франции», невозможно. А они были отнюдь не движением, а маленькой группкой единомышленников, репутацию которой создали прежде всего карикатурные зарисовки в газете «Фигаро» от августа — сентября 1831 года, где описан утрированный стиль жизни этих юношей: подражание средневековым обычаям, пристрастие к неологизмам и, в частности, отращивание бороды, которая была призвана отличать их от бритых «мещан-филистеров». Только борода, пожалуй, и роднила этих ультра-романтиков с серьезными и пекущимися о судьбах человечества сенсимонистами. И про бороду, а не про «художественное обновление» уместно было написать в примечании. Между прочим, теперь все очерки о времяпрепровождении членов «Юной Франции» можно прочесть в русском переводе⁶; другое

5 Неклюдова М.С. Искусство частной жизни. Век Людовика XIV. М.: ОГИ, 2008; Изд. 2-е. СПб.: Азбука-Аттикус, 2025.

6 Готье Т. Младофранки. Новеллы. Сказки: В 2 кн. / Пер. с фр. Зенкин С.Н., Гринберг О.Э., Пахсарьян Н.; подгот. изд. С.Н. Зенкина, Е.В. Трынкиной. Кн. 2. М.: Ладомир, 2022. С. 636–662.

дело, что их там не так легко узнать, потому что, к великому сожалению, Сергей Николаевич Зенкин предложил для них перевод «Младофранки», хотя Надеждин свидетель: «*Jeune France*» современники переводили как «Юная Франция» и никому из них не приходило в голову прибегать здесь к старославянизму.

Выше уже говорилось, что Корляков комментирует, как правило, то, что можно почерпнуть из Википедии. Но и в этих сведениях он порой пропускает важное, а оставляет второстепенное. Например, Надеждин упоминает «г-жу Дюдеван». Комментатор сообщает нам, что это — «настоящее имя французской писательницы, более известной под псевдонимом Жорж Санд» (с. 61). Но ведь писательница не родилась мужней женой, и ее «настоящее», то есть девичье имя — Аврора Дюпен. Девичьего имени комментатор лишил на той же странице и Жермену де Сталь, а меж тем она, урожденная Неккер, боготворила отца, последнего министра финансов Людовика XVI, увольнение которого стало одним из толчков для Революции, и для нее ее девичье имя было не пустым звуком. В недавно вышедшей во Франции истории женской литературы⁷ именной указатель с целью эмансипации от мужской и мужней власти составлен по девичьим фамилиям писательниц. Это, конечно, нонсенс: литературе важна не Аврора Дюпен, а Жорж Санд. Но лишать ее исконной фамилии так же несправедливо, как наделять Вильмена именами и датами жизни другого человека.

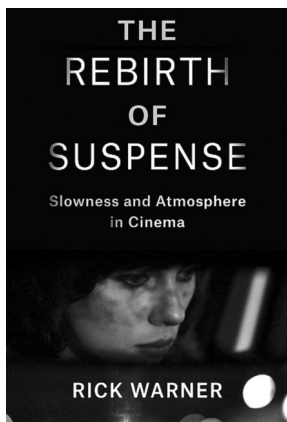
Рассказ Надеждина о Париже кончается словами: «Я устал сам, конечно, утомились и вы» (с. 63). Чтобы не утомлять читателя, не стану продолжать свои «горестные заметы», хотя я выбрала только самые вопиющие места и многого не упомянула. Но надеюсь, что из сказанного понятно: Надеждин таких комментариев не заслужил.

7 Femmes et littérature. Une histoire culturelle / Martine Reid dir. Paris: Gallimard: 2020.

Новые книги

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_398

Warner R.
**The Rebirth of Suspense:
Slowness and Atmosphere
in Cinema.**



New York: Columbia University Press,
2024. — 312 p.

В книге «Перерождение саспенса» американский киновед Р. Уорнер решает три задачи: теоретическое осмысление феномена атмосферности, возобновление дискуссии об эффекте саспенса и развитие критического подхода к «медленному кино». Отправной точкой служит классический саспенс А. Хичкока, использующего подчеркнуто лаконичные приемы, чтобы поставить эффект «тревожного ожидания» на службу конвенциональному сюжету. Далее показано, как в лентах Ш. Акерман, П. Кошты, Дж. Глейзера, К. Райхардт, Л. Алонсо, Л. Мартель, К. Куросавы, А. Вирасетакула и Д. Линча возникают альтернативные виды саспенса. «Подвешенное» состояние зрителя поддерживается как сюжетом (социальное неблагополучие, болезни, сны, гипноз, галлюцинации, контакт с потусторонним), так и стилем

(медленный ритм, пустота мизансцен, скудость шумов, непредсказуемость звуковых иллюзий). Цель новых мастеров саспенса — воздействовать на зрителя «мягче» (с. 2). Что имеется в виду?

Теоретики кино рассматривают саспенс в качестве разновидности так называемого нарративного интереса, аффективной силы (или эмоции) или, как в нашем случае, эффекта атмосферности. Так, Д. Бордуэлл поставил в центр проблеме когнитивной «обработки» сюжета зрителем. Саспенс зависит от неравного распределения информации (зритель знает больше персонажа), то есть переживается при наблюдении за тем, как постоянно откладывается заполнение лакун в сознании героя фильма. В отличие от любопытства, направленного на события прошлого, саспенс — это «нарративный интерес», направленный на ближайшее будущее. Эту когнитивистскую линию продолжил Н. Кэрролл, указавший на то, что эффект саспенса держится на зрительском ментальном и этическом «взвешивании» возможностей, на удовольствии от «подвешенного» сюжета. А. Тейн переосмыслила когнитивистскую трактовку саспенса, увидев в нем не нарративный прием, а некую силу, которая реструктурирует, «расстраивает» время, отменяет психологическую идентификацию зрителя с персонажами и втягивает его в сложные, нелинейные процессы экранного мира. Уорнер, интерпретирующий саспенс как атмосферный эффект, намеренно обращается к современному «медленному кино»: саспенс необязательно связан с интересом к сюжетным перипетиям или с острыми эмоциональными переживаниями — он может представлять собой тревожное пребывание

на пороге между (кажущейся) бессобытийностью и событием, переживаемое телом зрителя.

В кинотеории тема атмосферности не нова: из классиков к ней обращались Ж. Эпштейн, Б. Балаш, В. Беньямин и З. Кракауэр; из современных теоретиков кино ее исследуют Р. Синнербринк, И. Поллман, С. Хвен, Д. Иаковон и Дж. Ханих. Подходы к исследованию атмосферности в кино обобщил Хвен; он спорит с когнитивистами и утверждает, что не бывает атмосферных и неатмосферных фильмов: атмосферность — это спектр более или менее выраженных в фильме эффектов. Создание в кино «атмосферной среды» означает создание для зрителя возможности погружения в иной мир, дорефлексивного контакта с ним (см.: *Hven S. Enacting the Worlds of Cinema*. Oxford, 2022. P. 41). Уорнер делает следующий шаг, ставя вопрос: какова польза подобного представления об атмосферности для понимания такого классического эффекта, как саспенс? И, шире, как изменится методология анализа фильма, если в ее основу ляжет не когнитивная «обработка» нарратива, а «атмосферная перцепция»?

Уорнер предпринимает амбициозную, но убедительную попытку типологии видов кинематографического саспенса — выделяет сюжетный (*plot-based*), персонажный (*character-based*), структурный, атмосферный и перцептивный саспенсы. Они не возникают в чистом виде, а присутствуют в фильме в сложных комбинациях. Подчеркивая первичность воздействия атмосферы, Уорнер опирается на работы немецкого психиатра и феноменолога Э. Штрауса, выделявшего два измерения восприятия: гностическое (*gnostic*) и патическое (*pathic*). Ощущение атмосферности фильма возникает «патически», то есть на уровне нервной системы, прежде чем развернется нарратив; оно управляет восприятием фильма и не сразу покидает зрителя после финальных титров.

Для уточнения своей типологии кинематографических саспенсов автор обращается к теме атмосферных расширений экранных ландшафтов. Согласно канадскому киноведущему М. Лефевру, в киноленте следует различать сеттинг и ландшафт. Если первый выполняет нарративную функцию, то второй менее связан с сюжетом, экспрессивен сам по себе. При этом одно и то же место зритель может воспринимать то как функциональное, то как самодовлеющее. В этих колебаниях Уорнер видит основу нового саспенса. В ленте Алонсо «Хауха» (2014) формат экрана (4:3) в сочетании с необъяснимыми звуками и загадками нарративной структуры создает у зрителя ощущение нехватки информации, ведущее к саспенсной тревожности: что остается за кадром, о чем мы не знаем, как связаны разные пласты сновидческой реальности? В фильме Мартель «Зама» (2017) использование тона Шепарда (вида звуковой иллюзии) призвано одновременно «прокомментировать» происходящее с персонажем (испытывающим разочарование) и дать возможность зрителю погрузиться в пространство звуковых конфигураций: нисходящая последовательность звуков производит «одурманенное, мечтательное состояние» (с. 103). Важно, что ответов на свои вопросы окруженный эффектами фильма зритель так и не получает.

Следующая глава посвящена изображениям болезней и исцелений; недугу персонажа (тремору, хромоте, бессоннице и т.д.) как элементу атмосферности и саспенсным переживаниям зрителя, который наблюдает за телами, находящимися между болезнью и здоровьем или жизнью и смертью. Здесь обсуждаются фигуры, не синхронизированные с окружающей средой и даже «расстраивающие» ее своим появлением; в подобных персонажах «медленного кино» зритель видит субъектов, чувственно влияющих на пространство вокруг себя. Это — отказ от саспенса

в его классическом понимании в пользу экспериментов с такими сюжетами, в которых отождествление с персонажем является «мерцающим», подвижным. Атмосферный саспенс происходит от взаимодействия тела и среды, при котором главным героем фильма попеременно становятся то действующее лицо, то ландшафт, то разные способы опосредования (свет, звук).

Для характеристики особого состояния тел в медленном кино Е. Горфинкель предложила термин *enduration*, в котором соединены *endurance* (выносливость, прочность, способность сопротивляться изнашиванию) и *duration* (продолжительность): мы продолжительное время наблюдаем, как тело «встречается» с собственными границами (усталостью, болезнью, опасной или неблагоприятной средой обитания) и преодолевает их. Опираясь на тезис Ж. Эпштейна, согласно которому усталость обладает большим креативным и перцептивным потенциалом, Горфинкель подчеркивает, что *enduration* — это состояние, когда тело проявляет устойчивость, противостоит «износу» и настаивает на своем присутствии несмотря на ограничения и сопротивление. По мысли Уорнера, зритель встречается с этим, например, в фильме Кошты «Лошадь Деньги» (2014). Будучи свидетелем, «благополучный» зритель почти не допускается к атмосферным перформансам, поскольку едва ли можно поделиться с ним изображаемыми видами опыта; лента Кошту постоянно обсуждает с нами пределы того, что можно разделить с другим.

Далее Уорнер распространяет анализ взаимодействия тел и сред на фильмы, в которых эффект саспенса проявляется на иных уровнях — актуализирует жанровые и медийные компетенции зрителя. Поскольку речь по-прежнему идет о дорефлексивном атмосферном воздействии, предполагается, что зритель владеет этими компетенциями доста-

точно глубоко и органично, чтобы они переросли в особые жанровые и медийные интуиции. В главе «Готическая неопределенность, граничащая с ужасом» обсуждается не жанр, а настроенческий режим «готики»; в частности, показывается, как К. Куросава сопоставляет разные жанровые «арены чувств» (с. 161) и играет с ними («Харизма», 1999; «Жуткий», 2016). Уорнер переосмысляет привычную фрейдовскую концепцию жуткого (*uncanny*), различая вслед за М. Фишером странное (*weird*) и жуткое (*eerie*) и анализирует, как разные виды этого аффекта изменяются в атмосферном спектре фильма. Следить за изменениями, испытывать тревогу, ожидая смены настроения, — в этом и заключается задача зрителя. Демонстрируя в своих фильмах разные виды фатальных ловушек, Куросава превращает в ловушку сам процесс кинопросмотра: стиль фильма, «ткущий» атмосферные эффекты, создает завораживающие ситуации, подталкивающие аудиторию к чувственным и ментальным откликам.

Завершает книгу глава о связи между медиумом (пленкой, телетрансляцией, стриминговым сервисом) и эффектом саспенса. В центре внимания здесь — «Твин Пикс: возвращение» (2017) Линча, где атмосферным становится сам факт медиации, промежуточное положение фильма между требованиями разных диспозитивов (кинотеатр vs. стриминг). Процесс опосредования и окружающая среда, в которую мы чувственно погружены, выходят на первый план. Сам фильм как медиум становится объектом саспенсного переживания: знакомое сплетается с незнакомым, а аффордансы из прошлого — с медийными возможностями будущего.

Рассмотрение «медленного кино» — это своего рода исследование человека созерцающего. А созерцание (Уорнер придерживается делёзианского его понимания) — это форма пассивного синтеза, позволяющая нам «выманивать»

нечто у внешнего мира, в результате наполняясь образом самого себя. В процессе созерцания мы производим мысли и идеи, начиная с пристального вслушивания в собственные ощущения. Растянутая, саспенсная атмосферность «медленного кино» создает условия как для созерцания, так и для самосозерцания.

Полина Рыбина

HistoriCity: городские исследования и история современности / Под ред.

Б. Степанова, К. Левинсона,
О. Запорожец.



М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 456 с. — (Серия STUDIO URBANICA). — 1000 экз.

СОДЕРЖАНИЕ: Борис Степанов. *HistoriCity*: город в пространстве исторической рефлексии (вместо введения). **История современности:** Бенедикт Мауэр. Инстанции конструирования городского пространства: элиты, заказчики, мастера; Кирилл Левинсон. Европейский город раннего Нового времени как объект репрезентации в тексте и в изображении; Юлия Иванова, Павел Соколов. Урбанистические теории Ренессанса и

барокко как модели коммуникации власти и подданных; Наталья Осминская. Городские образы в европейском изобразительном искусстве XVII–XVIII веков и их функция в коммуникативной среде; Анна Стогова. Город как кунсткамера: описание Парижа в контексте культуры любопытства XVII века; Петр Резвых. От мира соблазнов к аттракциону: трансформация образа города в немецких путеводителях первой половины XIX века. **Современность истории:** Александр Дмитриев. Советская городская память в юбилейных форматах (конец 30-х — конец 80-х годов XX века); Юлия Камаева. Изображение города в советских альбомах и путеводителях 1960–1970-х годов по Золотому кольцу; Елизавета Березина. Образ города в русской и советской лаковой миниатюре; Ирина Савельева, Александр Махов. Городское прошлое в практиках публичных историков США; Алиса Максимова. Город и музей: пересечения и противоречия; Александра Колесник. Музыкальное прошлое в городском пространстве: история популярной музыки в Ливерпуле; Наталья Самутина, Оксана Запорожец. Чем больше закрашивают, тем сильнее вдохновляют: небольшие уличные надписи и борьба за коммуникацию в публичном пространстве Москвы.

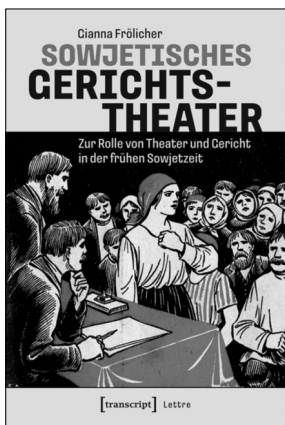
Frölicher G.

Sowjetisches Gerichtstheater: Zur Rolle von Theater und Gericht in der frühen Sowjetzeit.

Bielefeld: transcript, 2024. — 246 S. — (Lettre).

В книге Джанны Фрëлихер «Советский судебный театр: к роли театра и суда в раннесоветское время» исследуется более полусотни сохранившихся в российских и белорусских библиотеках бро-

шюр со сценариями пропагандистских театральных представлений в форме судебного заседания. К самым ранним примерам такого рода произведений относятся «Суд над разведкой, не выполнившей боевого задания» (1921) Д. Кина и «Суд над гр. Киселевым по обвинению его в заражении жены его гонореей, последствием чего было ее самоубийство» (1922) Е. Демидович (наряду с ними кратко упомянут еще «Суд над Лениным» 1920 года), а к самым поздним — «Суд над музыкальной халтурой» (1931) В. Виноградова и «Суд над виновником в умышленной порче и задержке книг» (1932) Б. Герасимова. Число подобных произведений резко сокращается в 1931 году, а после 1932 года они вовсе исчезают.



Интерес Фрëлихер к исследуемой теме связан, во-первых, с современным постдраматическим театром; в частности, автор описывает собственный опыт участия в постановке «Пожалуйста, дальше (Гамлет)» Я. Дюйвендака и Р. Берна (в 2019 году этот спектакль ставился и в России — в рамках фестиваля «Точка доступа» — в форме суда над молодым человеком, убившим отца возлюбленной в одном из районов Петербурга). Целью такого рода постановок могут быть не только отказ от следования заранее определенному сценарию, вовлечение зрителей в конструирование хода

действия и обсуждение сложных социальных проблем, но и более эксплицитные политические высказывания, как в случае с «Московскими процессами» (2013) М. Рау в Сахаровском центре (годом позже признанном «иностранным агентом») или «Болотным делом» (2015) П. Бородиной и Е. Греминой в московском «Театр.doc». В театрализованные акции могут превращаться и реальные процессы над художниками (см.: *Frimmel S. Kunsturteile. Köln, 2015*). На рубеже 1990–2000-х годов появляются судебные шоу на телевидении — в диапазоне от «Суда присяжных» на НТВ до «Модного приговора» на Первом канале. Во-вторых, раннесоветские театрализованные суды интересуют Фрëлихер в связи с дискуссией об их роли в создании условий для сталинских показательных процессов 1930-х годов. (см.: *Cassiday J.A. The Enemy on Trial. DeKalb, 2000*; *Wood E.A. Performing Justice. Ithaca, 2005*). В более широком плане эти суды важны для понимания соотношения авангардных экспериментов 1920-х и репрессивных практик последующего времени, что стало активно обсуждаться после выхода книги Б. Гройса «*Gesamtkunstwerk Сталин*» (1988, рус. пер. 1993).

Фрëлихер отмечает, что тексты постановок до сих пор не становились предметом систематического исследования, а между тем они показывают, что переход от 1920-х к 1930-м происходил гораздо более постепенно, чем считалось до сих пор, и затрагивал целый ряд аспектов, которые нуждаются в особом рассмотрении. Существовало большое многообразие в решении авторами вопросов права рядовых людей на активное участие в заседании и на собственный голос, объективности и авторитетности высказываний, допустимости множества перспектив, роли масок и разоблачений. Судебные постановки отличались сложным балансированием между наделянием властью и дисциплинированием, спонтанным высказыванием и его

инсценированием, личным свидетельством и взаимным надзором.

Для становления судебного театра были важны идеи В. Мейерхольда — об активной роли зрителя, Н. Евреинова — о естественном стремлении человека к игре и преобразованию мира, а также П. Керженцева — о том, что разделение на действующих актеров и пассивную публику соответствовало социальным условиям царизма, и о необходимости вернуться к более ранним формам театра, где такого разделения не было. Вместе с этим переосмыслилась роль права: прежняя юридическая система рассматривалась как инструмент угнетателей. При этом еще в дореволюционную эпоху возникло представление о том, что право как справедливость не может быть письменно зафиксировано (ср. о противоречии понятий совести и законности в России XIX века: *Борисова Т.* Когда велит совесть. М., 2025) и приговоры должны в большей мере соотноситься с конкретными обстоятельствами, а не с абстрактными нормами. С этим было связано и стремление к депрофессионализации судебного корпуса в пореволюционные годы, что было схоже со стремлением к депрофессионализации театра. Прежней процессуальной упорядоченности противопоставлялась искренняя спонтанность в принятии решений. Так, постановка «Суд над “нашей газетой”» (1926) предполагала, что зрители в конце ворвутся на сцену и низвергнут старый суд. Судебный театр служил также цели просвещения масс — издание брошюр с примерами сценариев курировал Наркомпрос. Такие пьесы, как «Суд над бациллой Коха» К. Лапина и С. Степанова или «Суд над трехпольем» Г. Лебедева (обе — 1924), включали в себя длинные выступления экспертов, напоминающие лекции, при этом на роль экспертов рекомендовалось приглашать настоящих врачей, агрономов и других специалистов.

Согласно Фрëлихер, при всей важности теоретических обоснований новых

театральных практик инициатива их появления исходила снизу. Во многом это было связано с ролью еще дореволюционного пореформенного суда как легального места публичных дискуссий о важнейших социальных проблемах. В 1920-е же годы постановки выглядели так, что порой их было трудно отличить от настоящих судебных процессов, они не воспринимались как нечто искусственное. В. Беньямин, оказавшийся на одном из таких «судов», не сразу догадался, что это инсценировка. Иногда границы реальности и вымысла нарушались прямо в ходе спектакля, например когда мать одного комсомольца, игравшего суеверного дурака, встала и призналась, что ее сын верующий и ходит в церковь, а в комсомол вступил для виду, чтобы его оставили в покое.

В конце 1920-х годов идея низового самодеятельного театра начинает исчезать как из брошюр, так и из теоретических дискуссий. Сценарии теперь предусматривают запланированные реплики из зала — эти голоса не вступают в диалог, а требуют жестокого наказания, обличают, хохочут. Отчасти это было связано с печальным опытом более ранних постановок, когда публика, несмотря на все попытки включить ее в действие, оставалась пассивной. На такой случай предлагалось разместить в зале несколько подготовленных людей, которые должны были к тому же пресекать возможные нежелательные проявления активности публики. В конце 1920-х, однако, спонтанной активности зала уже и не требовалось — она организовывалась заранее. Это предвосхищало практику «московских процессов» конца 1930-х, на которых А. Вышинский ссылался на реплики из зала. Здесь выводы Фрëлихер убедительны лишь отчасти, поскольку не подкрепляются исследованием трансформации роли публики на судебных процессах. Как известно, уже на процессе правых эсеров 1922 года «правильные» голоса

из зала играли немаловажную роль. Анонимные, но не вполне спонтанные голоса из зала звучали и на пленумах ЦК второй половины 1920-х годов, где происходил разгром «уклонов».

Особое внимание в книге уделяется конструированию активной и сознательной фигуры свидетеля в театрализованных судах. Поначалу его роль заключалась в том, чтобы осветить рассматриваемый вопрос с самых разных сторон. Посредством фигур свидетелей выстраивались основная рамка повествования, очерчивалась суть рассматриваемого дела. Зачастую свидетели как бы случайно выявляли настоящего виновника, обеспечивая ключевой для интриги момент узнавания. Фрелихер ссылается на деконструктивистские дебаты о свидетельстве начала 1990-х годов (см.: *Felman S., Laub D. Testimony*. New York; London, 1992), в которых подчеркивалось: свидетельство всегда связано с трансформирующим действием языка, приводящим реальность к форме нарратива, что создает неразрешимое противоречие между (подлинной) субъективностью и фикциональностью. С этим противоречием сталкивался и советский судебный театр 1920-х годов, в котором от свидетелей требовались, с одной стороны, правдивость и искренность, а с другой — сознательность, то есть способность облечь свое свидетельство в правильные нарративные формы, соответствующие их классовой позиции. При этом свидетели не только наблюдали за другими, но и сами становились объектами наблюдения: насколько правилен их взгляд? Свидетель в ходе суда мог превратиться в обвиняемого. К концу 1920-х уникальный личный опыт и столкновение разных взглядов теряют значение, но в то же время от людей все больше требуется быть активным свидетелем, постоянно наблюдать за происходящим вокруг, что, по мнению Фрелихер, соответствует определению тоталитаризма у Х. Арендт —

как такого политического режима, при котором каждый постоянно вынужден доказывать, что не является врагом. Это можно сопоставить с наблюдавшейся в 1920–1930-е годы примечательной практикой подробно рассказывать о себе в доносах, которые большей частью отнюдь не были анонимными.

В книге также исследуются менявшиеся представления об авторитетности знания, что проявлялось в вытеснении фигуры эксперта фигурой прокурора в качестве ключевой для судебного процесса. Роль эксперта изначально заключалась в помещении обсуждаемого вопроса в более широкий контекст, в отнесении конкретного фикционального случая с реальностью; во многом это было связано с еще дореволюционной ролью экспертов как публичных интеллектуалов. Однако опыт ранних советских постановок показал, что, как только начиналось похожее на лекцию выступление эксперта, зрители теряли интерес к происходящему. С середины 1920-х годов речи экспертов делаются все более короткими и наконец исчезают вовсе. Свою роль сыграло и «шахтинское дело» (1928), с которым был связан рост подозрительности в отношении «буржуазных» специалистов. Одновременно происходит усиление роли прокурора, выступающего защитником рабоче-крестьянского государства. Государство перестает рассматриваться как временное явление, становится основой советского строя. В течение 1920-х годов в сценариях растет число ссылок на статьи закона, все больше внимания уделяется соблюдению действующих процессуальных норм. Вопреки изначальному правовому нигилизму судебный театр превращается в инструмент распространения знаний о письменном законе. Больше не может быть разных толкований закона, он однозначно воплощается в речи прокурора. Роль же адвоката — помочь суду избежать ошибок при изобличении врагов. Вместо

бактерий и грибов, выступавших подсудимыми в прежних просветительских постановках на санитарно-гигиенические темы, под судом теперь оказывается кулак, и кажется естественным, что его, как и бактерию, нельзя оправдывать и защищать. Вредитель может быть только уничтожен.

Наконец, Фрёлихер рассматривает антисудебные пьесы С. Третьякова («Хочу ребенка!», 1927) и А. Платонова («Дураки на периферии», 1928), в которых демонстрируется ненадежность любых свидетельств, обнажаются механизмы конструирования судебных приговоров. Такие пьесы, конечно, не могли быть поставлены. Уже в 1927 году Агитпроп начинает критику «любительщины», а после посвященного 15-летию советской власти Всесоюзного фестиваля народных театров (1932) происходит окончательный разворот к классическому пониманию драматургии, и связанные с авангардными экспериментами театрализованные суды исчезают. В заключение Фрёлихер возражает Гройсу, видевшему преемственность между авангардной культурой 1920-х и соцреализмом 1930-х годов, но, как представляется, изложенные в книге наблюдения скорее подтверждают тезис о вырастании сталинизма из проблем с последовательной реализацией задач экспериментального судебного театра — неразрешенных противоречий между искренностью и сознательностью, необходимостью носить маски и срывать их, совестью и правом и т.д.

Евгений Савицкий

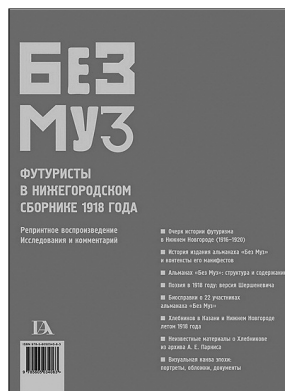
«Для голоса» Маяковского/Лисицкого:

комментированное издание
к 100-летию шедевра конструктивизма / Сост., коммент. и науч.
ред. А.А. Россомахин.



М.: Арт Волхонка, 2024. — 64 с., 164 с. —
Тираж не указан.

«Без муз»: футуристы в нижегородском сборнике 1918 года: (Репринтное воспроизведение. Исследование и комментарий) / Сост. и науч. ред. А.А. Россомахин.



Санкт-Петербург: НИУ Нижегородский
кампус ВШЭ; Да, 2024. — 232 с. — 700 экз.

Продолжается работа по републикации
и комментированию текстов русского
авангарда начала XX века.

Изданный сто лет назад сборник стихов Маяковского, оформленный Эль Лисицким, оказал большое влияние на искусство книги, визуальную поэзию, дизайн, рекламу. Он был репринтно воспроизведен в Чехословакии, США, Италии, Нидерландах, Испании, Японии. В работах А. Россомехина и М. Карасика анализируются примененные Лисицким способы типографской выразительности: не иллюстрации, а попытка дизайнерскими средствами передать голос и жест поэта. Художник рассматривал это и как аккомпанемент, и как универсальный наднациональный визуальный язык. Конструктивист Лисицкий опирался на типографские эксперименты футуристов Ильи Зданевича и Игоря Терентьева, но пошел дальше (в футуризме, например, Давид Бурлюк применял для оформления обложки традиционный, пусть и примитивистский, рисунок, а не динамику геометрии). А. Россомехин предполагает, что дизайн книги оказал обратное влияние и на поэта, на окончательный переход Маяковского на графику стихов «лесенкой». С другой стороны, плакатному дизайну оказались свойственны схематичность, отсутствие нюансов, идеологизация. М. Карасик отмечает, что юным читателям другой книги Лисицкого, посвященной арифметике, предназначалась роль винтиков огромного механизма, подобного строгому порядку марширующих букв.

Интересна история восприятия книги. Начало 1920-х годов — время, когда Россия была в первых рядах художественного процесса. Работа Лисицкого вызвала большой интерес и отклик в Германии, Лисицкий сотрудничал с германскими изданиями. А в России революция уже угасала. Было несколько подражаний, но ни одной рецензии на сборник не появилось. Новым хозяевам требовался более спокойный стиль. Впрочем, и в Европе открытия Лисицкого быстро приспособили для дизай-

на, оторванного от литературы. М. Карасик анализирует это на примере работ Пита Зварта по оформлению рекламы Голландской кабельной фабрики.

Поскольку книга Маяковского/Лисицкого названа «Для голоса», отдельная работа А. Россомехина посвящена мифу о голосе Маяковского. Сам поэт этот миф поддерживал, голосом Маяковского восхищались многие критики (Б. Эйхенбаум говорил о пафосе богатырской трубы, И. Эренбург — о монументальности речи), но это противоречит многим описаниям слушателей выступлений Маяковского, не эпатированных буржуев, а самых настоящих пролетариев, обвинявших поэта в том, что тот не умеет читать стихи, что его голос хриплый или пропитый. Интересно, что чтение Маяковского воспринимали как очень сильное многие эмигранты, которым явно не было необходимо подлаживаться к советской идеологии. Можно очень различным образом попытаться объяснить приведенные исследователем факты. Может быть, это было восприятие по контрасту с гораздо менее энергичными традиционными поэтами? Или кто-то из слушателей переносил на Маяковского свое представление о мощи революции? А в не слишком грамотной аудитории кто-то ждал от стихов сладкоголосия? Неоднократно слышавший поэта Алексей Чичерин, «один из пионеров того, что позднее получило название сонорной и саунд-поэзии» (А. Россомехин), утверждал, что Маяковский не владел ни дыханием, ни регистрами, ни тембром, а просто форсировал звук, «рывкал» в сильных местах.

Комментарии к книге «Два голоса» содержат также публикации теоретических работ Лисицкого (который мог и автобиографию превратить в манифест) и образцы полемики в России того времени, где даже введение нового шрифта сталкивалось с обвинениями в нечувствительности к политическо-

му моменту, буржуазной установке и вредительстве.

На примере сборника «Без муз», вышедшего в Нижнем Новгороде в июне 1918-го, рассматривается распространение авангарда в провинции. Оно было быстрым и интенсивным (несмотря на войну) благодаря гастролям футуристов и авторам из провинции, обучавшимся в столичных университетах. Авангард проникал в Нижний Новгород не только через литературу. Были художественные мастерские, была постановка пьесы В. Каменского «Стенька Разин». Работы А. Крусанова, А. Россомехина, А. Парниса, Л. Барышниковой, Л. Большухина и О. Замятиной передают атмосферу времени.

Интересны сведения об авторах сборника, показывающие динамизм и катастрофичность времени авангарда и его создателей. Федор Богородский учился в Московском университете, выступал цирковым эквилибристом, стал авиатором, был сбит на фронте в 1917 году, полгода лечился, в революцию стал замначальника нижегородской ЧК, комиссаром Волжской флотилии, а закончил жизнь в 1959 году видным советским художником. Ему, впрочем, повезло — из 22 участников сборника 5 умерли до 1937 года, а из 17 оставшихся трое были расстреляны или умерли в заключении. Кто-то приспособливался, как дважды лауреат Сталинской премии, один из организаторов травли Пастернака Борис Лавренев, кто-то был вытолкнут из литературы, как Неол Рудин, чьи тексты публиковались в 1923 году, а затем уже в 2022-м.

В первые годы после революции власть на литературу не давила. Несмотря на то, что вдохновителями «Без муз» были замначальника ЧК и член горкома РКП(б), содержание сборника в основном вне политики. Анонс сборника был в издании анархистов. Еще существовало единое литературно-художественное пространство, рецензия на

сборник появилась в газете в белогвардейском Новочеркасске. Эстетические разногласия тоже были возможны. На первой странице сборника подписанный Богородским, Предтеченским и Спасским манифест о том, что музы умерли, уже на шестой странице в стихотворении Николая Беляева присутствует «моя тоскующая муза», в сборнике и символист Иван Рукавишников (причем в его стихотворении полемически заявлено: «Вы без муз. Я был с Музой»), и готовивший имажинизм Вадим Шершеневич (который в своем очень пристрастном обзоре литературы прямо указывал, что его будут интересовать в первую очередь произведения, свободные от революционной тематики). Впрочем, и в манифесте урбанизм городских площадей сочетался со стеблями цветов и драгоценными камнями росинок. А воззвание футуриста Хлебникова переполнено церковной лексикой. У многих других авторов также присутствуют библейские мотивы.

Хлебников попытался записать в футуристы Ленина: Ульянов значит одним из подписавших его воззвание, инициалы не указаны, в случае чего можно было сказать, что это нижегородский автор Юрий Ульянов. В сборнике нашлось место и обращенным друг к другу стихам влюбленных Галины Владычиной и Сергея Спасского, и «Манифесту одинокого» Евгения Недзельского (А. Россомехин отмечает внутреннюю противоречивость появления такого текста в групповом сборнике). А Константин Большаков взял у футуризма свободу формы и образности, но ничего не собирался взрывать в своих очень тонких и личных стихах.

Впрочем, для многих авангард был труден эстетически или как образ жизни. Сергей Малашкин в письме А. Парнису говорит, что нижегородцам Надсон, Плещеев, Некрасов были гораздо ближе Хлебникова. Герой автобиографического романа С. Спасского восхи-

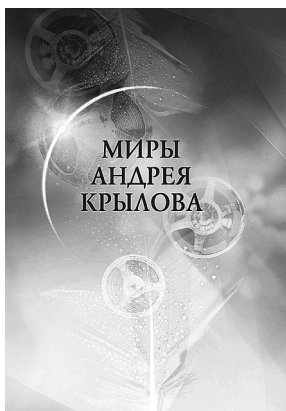
щается Хлебниковым, но сбегает от него. Интерес к Хлебникову проявил случайно оказавшийся с ним в одном полку поляк Владислав Земацкий, А. Парнис обнаруживает в творчестве Хлебникова следы их бесед. Возможно, хлебниковский проект «Братства рыцарей духа» связан с идеей «Ордена кузнецов» польского философа Викентия Лютославского, которым интересовался Земацкий.

Обе книги содержат много иллюстративного материала, от обложек альманахов до фотографий нижегородских улиц начала XX века.

А. Кислов

Миры Андрея Крылова:

Юбилейный сборник статей и материалов об авторской песне / Сост. А.В. Кулагин, В.Ш. Юровский.

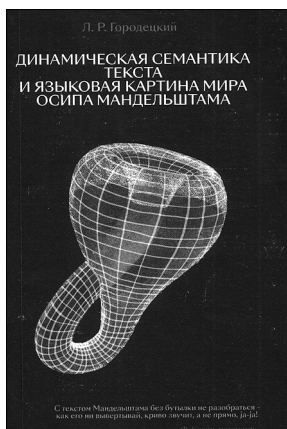


М.: Булат, 2025. — 313 с. — 100 экз.

СОДЕРЖАНИЕ: От составителей. **Статьи и публикации:** Жуков Б. Свято место. Утопия в авторской песне 1960–1980-х годов; Костромин А. Из опыта нотного расшифровщика авторских песен; Романова В.М. Конфликт поэзии и «песенности» в произведениях бардов-композиторов: на прокрустовом ложе песни; Александрова М. Подозрительный инструмент: о литературной судьбе

гитары; Ревич Ю. Реабилитация идеала: вариант Анчарова; Стафёрова Е.Л. «Резервы радости». (Размышления над текстом из архива Михаила Анчарова); Свиридов С.В. «Сраженный ужасной загадкой». О дефицитном списке в ряду мироописательных текстов В. Высоцкого; Владимир И. Высоцкий и фантастика; Бойко С.С. Феликс Светов и Булат Окуджава: свидетельство о поколении; Кулагин А.В. «Желание славы». Пушкинская тема в интерпретациях Галича и Кушнера; Глушаков П.С. «...К прогулкам в одиночестве пристрастье». О Юрии Лотмане, Булате Окуджаве и Александре Галиче; Кантор В, Юровский В. Булат Окуджава на вечере «Радио Свободы»: малоизвестные выступление, интервью, фотоснимки; Булат Окуджава в Болгарии: шесть неизвестных интервью / Публ., предисл., пер. с болг. и примеч. М.А. Раевской; Юрий Визбор в «Колесе Фортуны» / Предисл. и публ. Г. Бородина. **В свободном жанре:** Абельская Р. Крыловская энциклопедия; Гизатулин М.Р. Буква Ё и три тире; Зимин И.М. Самое начало... / Публ. И.В. Хвостовой; Каримов И.М. Спасибо всем!; Алексеева И. Незабываемое путешествие на фестиваль «БАМ-80»; Фрумкин В. «Дождусь я лучших дней...»; Арбенин К. Поэтический театр Александра Галича. Заметки зрителя; Невзглядова Е. К истории одного стихотворения; Юровский В.Ш. «В собрание сочинений я бы это не включал...» О годах общения с Михаилом Анчаровым; Рыков Ю. Последний приезд Высоцкого в Ленинград.

Городецкий Л. Р.
**Динамическая семантика
 текста и языковая
 картина мира Осипа
 Мандельштама.**



М.: Таргум, 2023. — 416 с. — 100 экз.

Сказав, что «Дант может быть понят лишь при помощи теории квант», Мандельштам провоцирует на применение подходов, основанных на аналогиях из квантовой физики, и к нему самому. Книга Городецкого полна ссылок на физику и математику. Но если приглядеться — из квантовой механики применяется только принцип дополненности Бора, возможность объекта быть во взаимоисключающих состояниях волны и частицы. Так связаны, например, непрерывность мышления и дискретность высказывания, гармония и разрыв. Но кажется, что сам исследователь к этой двойственности не привык и привлекает для объяснения еще и шизоидность Мандельштама. Об одновременности существования у Мандельштама противоположных смыслов говорилось еще в 1974 году в основополагающей статье Ю. Левина, Д. Сегала, Р. Тименчика, В. Топорова и Т. Цивьян «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма», без ссылок на кванты. И аналогии часто подводят — принцип Бора говорит толь-

ко о двух состояниях, у Мандельштама несколько смыслов, которые ветвятся далее. Верно ли уподобление текстов Мандельштама ленте Мебиуса? Они, конечно, неожиданно криволинейные — но не односторонние.

В книге много математических операторов, но они переводимы без потерь на обычный язык. «“Смысл” вербального текста A — это оператор (отображение) $S: A \rightarrow B$ или пара $(S: A \rightarrow B) + (S: B \rightarrow A)$, где B — некий вербальный текст» (с. 15). При переводе получится: «Текст A переходит в текст B », вопрос о том, чем отличается текст B , при этом отсутствует. Далее сказано, что вопрос «Какой смысл утверждения?» «означает на самом деле “в какой более понятный текст отображается это утверждение”» (с. 16). То есть исследование ведется с установкой на упрощение текста. Работы философов на тему смысла, начиная с «Логики смысла» Ж. Делеза, Городецкому, видимо, не известны. Паронимия, идиоматика, межъязыковая интерференция важны при порождении текста, но много ли им прибавится от возведения в чин операторов? Да еще и суггестивно-имплицативных? (с. 63 и далее).

Исследование подходит к текстам Мандельштама как к шифру, имеющему однозначную расшифровку. Так, «малиновая ласка» в «Канцоне» имеет смысл «малиновый лоскут» (с. 52). Но стихи — не шифровки, а многозначные связи. Да и зачем шифровать? Религиозный текст может стремиться скрыть истину от непосвященных, но Мандельштам при необходимости говорил «с последней прямой». Городецкий приписывает Мандельштаму мышление готовыми блоками. Если в одном тексте «бесстыдница» связана с наклоном и золотом, то и в другом тексте, где есть наклон и золото, «безбожница» «с большой вероятностью имеет смысл “бесстыдница”» (с. 46). И смысл ли это? Или одна из возможных ассоциаций?

Множественно повторяется, что Мандельштам текстоцентричен. Но у Мандельштама немало выходов в действие — от юношеских симпатий к эсерам до пощечины А.Н. Толстому и самоубийственной эпиграммы на Сталина. Текст Мандельштама рассматривается как система, изучающая саму себя (с. 21), но Мандельштам именно очень разомкнут к миру, другому человеку, игре. Городецкий считает Мандельштама ловким манипулятором, навязывающим читателю свою картину мира: «Мне вообще представляется, что подобное “психологическое манипулирование” реципиентом и есть (может быть, не всегда осознаваемая) цель Мандельштама как генератора текста» (с. 66, о том, что дискурс Мандельштама «принципиально манипулятивен», повторяется и на с. 202). Кажется, трудно предположить что-то более противоположное Мандельштаму, никогда не стремившемуся к власти и презиравшему ее.

В предпринимаемых в книге анализах стихотворений Мандельштама отклонения от прямой очень редки. Например, в связи с сеновалом вспоминается «хаос иудейский» — но и «Воз сена» Босха, и нидерландское выражение «отвезти сена кому-нибудь», означающее «высмеять», «надуть» (с. 356). Но эти ответвления развития не получают. «Вечная склока — между “еврейской” и “греческой” цивилизациями» (с. 357) — будто Мандельштам с другими склоками не сталкивался. «Косматым» связано с космосом (с. 360), хотя в русском это скорее хаос. Причем Городецкий уверен в единственности ответа. Он приводит много аргументов, пытаясь выяснить, кто такой «садовник и палач» из «Стансов» — Гитлер или Сталин. Но Мандельштам мог иметь в виду их обоих, и любого из тиранов, которые порой и садики устраивают.

Многие сопоставления выглядят произвольными. Слово как опасную силу рассматривали многие, начиная с Пла-

тона, изгнавшего поэтов из своего идеального государства. В строке из стихотворения «Армения» «и каждое слово — скоба» вероятнее отсылка к графике армянских букв, чем к псевдонику Сталина Коба (с. 237). Вряд ли атлет, жонглирующий пустыми гириями, заимствован Мандельштамом из статьи Троцкого (с. 330), скорее это общее представление о цирковой фальши. Акцент Троцкого на динамике, сопоставляемый с таким же у Мандельштама, очевиден: не бывает революционера, настаивающего на статике.

При анализе языковой картины мира Мандельштама за теми или иными словами часто закрепляются только положительные или отрицательные коннотации. Поэт сложнее. Черемуха по мнению Городецкого — «негативное растение» (с. 202), иногда да, но вряд ли в стихотворении «На меня нацелились груша да черемуха». Воздух — конечно же, свобода, чего стоит один «ворованный воздух». Но есть у Мандельштама и «шапка воздуха, что томит». Осторожное отношение Мандельштама к концепту правды — сопротивление скорее не русской языковой картине мира, а советской пропаганде. Порой за русскую языковую картину мира Городецкий принимает что-то совсем ретроградное, где подозрительно воспринимаются книги или город. Все же «горожанин и друг горожан» Мандельштам сказал о русском поэте Батюшкове (хотя, конечно, и о себе).

Создаваемое Мандельштамом пространство текстовых связей, видимо, действительно имеет много общего с еврейской традицией мидраша, с Талмудом. Но комментатор религиозного текста нацелен на выявление смыслов, уже созданных Богом, Мандельштам — на создание новых. «Комментарий для Мандельштама важнее комментируемого» (с. 136) — да, но вряд ли так мог сказать о своей работе комментатор Торы. Толкование священного текста стремится

найти некие правила — поэт, наоборот, уклоняется от стандарта. Мандельштам — и в греческой культуре, и в еврейской, и в итальянской, и в русской, Городецкий заставляет его выбирать между еврейской и греческо-русской цивилизациями (с. 348).

Но нельзя сказать, что книга пуста. В 120-страничном приложении к ней приведены результаты огромной работы по выявлению межъязыковых интерференций. Обнаружено около 650 случаев связи с немецким (или идишем, «чистых» идишизмов не более 50). Характерно, что со следующим по частоте французским только около 80 интерференций, а на все остальные языки (итальянский, латынь, польский, украинский, греческий, армянский, арабский) приходится около 70 (с. 67). (Впрочем, не путает ли Городецкий строительные леса и дом? Возможно, интерференция с немецким *Blut*, «кровь», помогла Мандельштаму найти строки «есть блуд труда / и он у нас в крови» (с. 66), но в стихотворении далее работают уже ас-

социации, связанные со словами «блуд» и «кровь» в русском.)

Есть интересные наблюдения. «Век-волкодав», может быть, кидается на плечи не для того, чтобы загрызть, а скорее с лаской — только герою стихотворения такой союзник не нужен (с. 24). «Бог Нахтигаль» связывается со стихотворением Гейне «Im Anfang war die Nachtigall», «В начале был соловей» (с. 49). Очень элегантно объяснение перехода от казни к песне в стихотворении, посвященному Андрею Белому, при помощи созвучия казни с немецким *Gesang*, «песнь, стих» (с. 76). Интересна выявленная у Мандельштама связь растений с порывом, грозой (с. 104). Строки «И в траве гадюка дышит / Мерой века золотой» через немецкое *viper*, «гадюка», связываются с выпущенной в 1922 году книгой историка Р. Виппера, оправдывающего тиранию Ивана Грозного (с. 369). Но многие ли проберутся к этому через операторы и упрощения?

Александр Уланов

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

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

Хроника научной жизни

Международный семинар **Переосмысление современности и социализма** (Принстонский университет, 11–12 октября 2024 года)

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_412

В октябре 2024 года Совет по гуманитарным наукам Принстонского университета инициировал цикл ежегодных семинаров «Переосмысление современности и социализма». Основная цель этой серии мероприятий — перезапуск исследований в области российских, восточноевропейских и евразийских исследований.

На первом семинаре, проходившем 11–12 октября, в Принстоне собралось пятьдесят участников с широкой академической географией, в основном из североамериканских университетов, известных своими исследовательскими программами в области постсоветских исследований. Простое перечисление этих университетов: Колумбийский, Джорджтаунский, Гарвардский, Нью-Йоркский, Северо-Западный, Принстонский, Раттерский, Сетон-Холл, Темпл, Хьюстонский, Иллинойса, Канзаса, Мичигана, Пенсильвании, Конкордия и Йеля, — логически подводит к идее дополнить понятие «глобальный Север» еще одним прилагательным — теоретический. К этой же географии теоретического глобального Севера при небольших уточнениях относятся некоторые независимые участники и исследователи из университетов Европы: Университета Цюриха, Свободного университета Берлина, Университетского колледжа Лондона, Центра современной истории имени Лейбница в Потсдаме, — и Азии: Евразийского национального университета в Астане и Университета Гонконга.

Организаторами и модераторами двухдневного семинара выступили *Сергей Ушакин* (Принстонский университет, США) и *Алексей Голубев* (Университета Техаса, США). Сергей Ушакин исследует переходные процессы формирования новых независимых национальных культур, связанные с распадом Советского Союза. Публикации Алексея Голубева посвящены советской материальной культуре, а также эпистемическим условиям производства знания в различные периоды истории СССР. Рассчитывая на теоретический бэкграунд и погруженность в советский и, шире, модернистский дискурс, которым обладали такие участники, как Майкл Бринли, Кевин Платт, Йохен Хелльбек, Артемий Калиновский, Марк Липовецкий, Юлиане Фюрст, Брэдли А. Горский, Алессандро Яндола, Сохи Рюк, Кулшат Медеуова, Маша Салазкина, Оскар Санчес-Сибони, Россен Джагалов, Владимир Ищенко, Максим Матусевич, Эрик Скотт и Анна Уиттингтон, организаторы семинара задали установку на исключительно коллективную работу, которая по-

могла бы всем вновь *увидеть* советскую современность, поскольку, по словам Сергея Ушакина, то, что казалось уже достаточно прочно занявшим междисциплинарные дискурсивные ниши после последней перезагрузки, вдруг вновь стало эфемерным и как будто бы растаяло в воздухе.

Обновление российских, восточноевропейских и евразийских исследований интересно само по себе. Однако вслед за организаторами важно отметить, что текущий разрыв в трансдисциплинарных подходах к советскому наследию и постсоветскому историческому пути сопровождается «созданием телеологических нарративов, которые стремятся установить линейные причинно-следственные связи между советским социализмом и текущими геополитическими конфликтами и ведут к новому разделению обществ на “прогрессивные” и “варварские” под видом деколонизации», тогда как эту войну следует рассматривать в «глобальном контексте современного империализма и провала международной системы безопасности»¹.

Участников семинара образно можно разделить на старших и младших. Старшие — это теоретики и исследователи, инициировавшие и поддерживавшие дискуссии о наследии Советского Союза после его распада. За ними не одна книга, написанная на материалах советской и постсоветской эмпирики, задававшая тон семинара. Так, гостевую лекцию «Дилеммы “социалистической” империи СССР и его миссия цивилизаторства» прочитал Рональд Григор Сунн (Мичиганский университет, США), историк, политолог и классик советских и постсоветских исследований. Младшие — это молодые исследователи и докторанты, настроенные еще более решительно, чем сами организаторы, если не на совершенно новые теоретические схемы, то по крайней мере на обновление прежних концептуальных рамок, которые буквально на глазах теряют свой объяснительный потенциал. У каждого такого участника свои практические задачи, будь то проведение полевых исследований или написание диссертации. И если их объект, в той или иной степени сфокусированный на истории Советского Союза как целостности и как постсоветской вариативности, находится в состоянии разфреймизации и разгерметизации, то очевидно, что как раз это поколение более заинтересовано в обновлении исследовательских оптик.

Интересы молодых участников можно разделить на три блока. Первый, самый большой и многоплановый, объединяет тех, кто занимается изучением восточноевропейской, евразийской или же транснациональной интеллектуальной истории, с фиксацией на эпистемических перифериях и использовании концептов множественных модерностей. Это Маша Фесенко, Лия Се, Фридрих Ашкенфельдт, Цзыцяня Чжэн и Николаус Вицтум. Второй блок посвящен сравнительным историческим исследованиям, микроистории и культурной истории, с описанием если не маргинализированных сообществ, то по крайней мере имеющих свой особый эпистемический статус, — особой популярностью эти темы пользовались у молодых участников. В их поле зрения оказались такие темы, как цензура, литература, бюрократия, миграция и эмиграция, сельская агентность, женщины, гендер, археологи-марксисты и многое другое. Среди представителей этого блока — Назерке Мухлисова, Адхип Амин, Филип Деккер, Эса Пуршке, Арарат Шекерян, Грегори Мартин, Алексей Швырков, Дмитрий Блышко, София Гуэрра, Анна Линецкая, Амир Сайфуллин и Натан Голдстоун. Третий блок представлен Екатериной Кулиничевой, Владимиром Прудниковым и Сохи Рюк — исследователями, чьи интересы связаны с вопросами глобального модернизма и авангарда, в рамках которых особое значение придается многоаспектной и многонациональной материальнос-

1 Из описания на сайте серии семинаров: SovMode: A Series of Annual Workshops. Princeton University (URL: <https://sovmode.event.princeton.edu>).

ти, художественному производству, кинематографу и отношениям между «вторым» и «третьим мирами» во время холодной войны.

Принимая во внимание такое разделение, можно представить, в каком направлении мигрируют теоретические дискурсы. В то же время необходимо отметить еще одну важную черту семинара — исходившее от организаторов опасение в отношении деколонизального активизма как слишком эмоционального ответа на текущую ситуацию. Поэтому в качестве основного формата работы было предложено обсуждение текстов. В аннотации к семинару его задача сформулирована следующим образом: «Приглашаем вас прочитать эти тексты о советском прошлом энергично, но щедро, прагматично, но не педантично, исторически, но с явным интересом к их нынешней потребительной стоимости. Конечно, может возникнуть необходимость — время от времени — в некотором риторическом усилении и интерпретационном расширении, возможно, даже в некотором эпистемическом насилии. Однако цель благородна — активировать наши творческие способности в процессе диалогического обмена»².

В принстонском семинаре не было больших презентаций, но каждый участник подготовил по два коротких полемических ответа на выбранные тексты из хорошо структурированного списка. На первой сессии «*Империя, нация, класс*» мы читали и интерпретировали тексты Георгия Сафарова «Восток и революция» (1921) и «Национальный вопрос и пролетариат» (1923). В рамках дискуссии участники пытались определить, насколько важно находить «утерянные», забытые тексты и свидетельства о первых годах советской власти и выяснять, могут ли эти тексты, посвященные колониальной революции, угнетенным народам — пасынкам мировой истории, — быть включены в новые теоретические формулы многообразия не только модерностей, но и Востоков.

Вторая сессия «*Деколонизация. Модернизация. Развитие*» основывалась на двух текстах: «Модернизация советской Средней Азии. Пример социалистического строительства» Ага Шаукат Али (1964) и «Лаборатория социалистического развития: политика холодной войны и деколонизация в советском Таджикистане» (2018) Артемия Калиновского. Их обсуждение было центрировано не только вокруг новых подходов к интерпретации басмаческого движения, руральной электрификации и культурного развития Центральной Азии. Также различные кейсы того, как построить самое лучшее, быть самым передовым, обладать или не обладать имперским превосходством или интернациональным характером, рассматривались в фокусе интерпретаций локального воображения, индивидуальных переживаний современности и глобального контекста.

Подобная логика связки регионального неравенства с парадигмами развития, экспансией, трансфером социализма и их восприятия как практики повседневности и концепта будущего прослеживалась и в дискуссиях третьей сессии «*Социализм и некапитализм*». Здесь в центре оказался текст Алессандро Яндола «Замедленное развитие: Советский Союз в Гане, Гвинее и Мали» (2022), а работа участников была нацелена на раскрытие проблем географии, трансфера и применения социалистических идей в независимых странах Африки и Азии, позиционировавших СССР в качестве главного игрока в экономике XX века.

Лично для меня, по большей части работающей с примерами убывающей и вытесняющейся фактуры советской модерности, эта сессия была по-особому интересной. Действительно, сегодня происходит быстрая девальвация советского как социалистического, но у социализма, помимо экономической и политической применимости, есть еще одна привлекающая внимание грань — это воображение будущего. Именно в этой модальности сохраняется потенциал для воображения различ-

2 Там же.

ных сценариев, в том числе из текущего момента одновременности холодной и горячей войны. Если заниматься пересборкой советского как исследовательского объекта, то это, несомненно, важный модус для дальнейшего теоретического развития.

Четвертая сессия «*Индустрия. Насилие. Кино*» оказалась самой зрелищной, потому что была посвящена киноискусству. Участники семинара читали текст Маши Салазкиной «Мировые социалистические кинематографические альянсы, родство и солидарность в глобальной холодной войне» (2023). Так же, как и в предыдущей сессии, баланс между советским и социалистическим мог быть интерпретирован таким образом, что в случае экспансии социалистических идей на уровне помощи в виде культурных и экономических инвестиций, социалистическое выглядело как не просто прогрессивное, но рационально-прогрессивное. Это было хорошо представлено и в обсуждении художественного фильма Юсефа Шахина «Однажды... на Ниле», отобранного самой авторкой книги для просмотра в рамках семинара. В свое время картина не понравилась ни заказчикам, ни самому режиссеру, но она послужила прекрасным примером для этой сессии.

Пятая сессия «*Всеобщность. Раздвоение. Гражданство*» была посвящена обсуждению еще неопубликованной книги Анны Уиттингтон «Разделенный дом: гласность и судьба советского народа, 1985–1991». Оттолкнувшись от этого текста, участники обратились к историям неравенства в советской Евразии и тому, как географически, лингвистически и пространственно формировались разные представления о гражданственности на всей территории Советского Союза.

Вся коллекция текстов, по которым строилась работа семинара, повторяет навигацию по обозначенным выше исследовательским блокам: сначала на советское было предложено посмотреть антропологически через поиск акторов, производивших знание, следом — исторически, а потом — концептуально.

Вместо вывода, поскольку в таком формате дружественных обменов мнениями и идеями, видимо, подытоживающая аналитика невозможна, я поделюсь собственной позицией и реакцией на опыт участия в прекрасно организованном семинаре. В текущих политических условиях на постсоветском пространстве все эти обсуждения множественности пугают отсутствием целостности и привычной теоретической стройности. Поэтому мне как автору из постсоветской страны, погруженному в различные версии центральноазиатской деколонизальной повестки, представляется возможным заменить теоретически осторожное отношение к концептам и подходам деколонизальной оптики на радикально конструктивистское, то есть отпустить процесс производства новых аргументов как «за», так и «против» деколонизальной повестки в пространство анархической пролиферации, как об этом писал Поль Фейерабенд³. По итогам этой работы можно было бы получить новые эмпирические данные о советском, например в каком-то самом отдаленном изводе, о самых необычных воображениях о социализме как о прогрессе или тупике развития. И главное, мы бы смогли получить более или менее полный список колониальных обид и деколонизальных рецептов по восстановлению теоретического абриса этого неспокойного поля. Выход для эпистемической перезагрузки мне видится в расширении эмпирических пластов того, что еще недавно представлялось как гомогенная советскость. И если деколонизальный «шторм» будет поднимать новые и новые пласты данных, тем лучше. Только перерабатывая вновь и вновь этот массив данных, можно перейти к большей структурированности в новой искомой теоретической повестке.

Кульшат Медеуова

3 Фейерабенд П. Против метода. Очерк анархистской теории познания. М.: АСТ; Хранитель, 2007. С. 53.

Момент перехода:

СОВЕТСКАЯ СИСТЕМА В ПОИСКАХ НОВОГО РАВНОВЕСИЯ

Международная конференция «1954: первый год новой эры»

(Московская высшая школа социальных и экономических наук,
Национальный исследовательский ядерный университет «МИФИ»,
16–17 сентября 2024 года)

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_416

С 16 по 17 сентября 2024 года в Москве на площадках Московской высшей школы социальных и экономических наук и Национального исследовательского ядерного университета «МИФИ» состоялась международная научная конференция, посвященная переломному моменту советской истории — 1954 году.

После смерти Сталина советская система показала свою гибкость и способность к быстрой модернизации. В 1954 году начинается процесс освоения целины, создается технологическая база для массового жилищного строительства, запускается первая в мире промышленная атомная электростанция, обновляется государственный аппарат и вновь открывается ВДНХ. В значительной степени именно в 1954 году закладываются основы позднесоветского периода, а многие аспекты пережили крах СССР и оказывают влияние на современную Россию и постсоветское пространство. Конференция была призвана актуализировать дискуссию о переходе от позднего сталинизма к позднему социализму.

Первая секция концентрировалась на трансформациях в советской аграрной политике и науке послесталинского периода. В ней приняли участие три докладчика: Александр Никулин (МВШСЭН) с докладом «Оттепель в советской аграрно-экономической науке 1950–1960 годов», Штефан Мерль (Билефельдский университет, Германия) с докладом «Особенности аграрной политики Н.С. Хрущева» и Владимир Ильиных (Институт истории СО РАН, Новосибирск) с докладом «Программа Н.С. Хрущева по реформированию аграрного строя: доктринальные основания, содержание, реализация». Объединяющей темой секции стал анализ изменений в аграрной сфере после смерти Сталина. Докладчики рассмотрели различные аспекты этих трансформаций: от теоретического осмысления в научной среде до практической реализации реформ. Особое внимание было уделено идеологическим основаниям хрущевских преобразований и их связи с марксистской теорией. В докладах прослеживалась общая линия исследования противоречий между доктринальными установками и практикой их реализации в сельском хозяйстве периода «оттепели».

В рамках второй секции было рассмотрено освоение целинных и залежных земель. С докладом «Новые аспекты целинной эпопеи в свете архивных источников» выступила Елена Джалилова (Российский государственный архив экономики, Москва), а Сергей Андреенков (Институт истории СО РАН, Новосибирск) рассказал о «Результатах и значении освоения целинных и залежных земель в Сибири в 1954–1960 годах». Центральной темой докладов стало комплексное изучение целинной кампании как масштабного государственного проекта. Исследователи рассмотрели как предысторию освоения целины, опираясь на архивные документы

1920–1940-х годов, так и конкретные результаты этой кампании в сибирском регионе. В докладах прослеживался общий подход к анализу противоречий между краткосрочными достижениями и долгосрочными проблемами целинного проекта. Особое внимание было уделено роли научных исследований в подготовке освоения новых земель и социально-экономическим последствиям этой кампании. В целом секция продемонстрировала важность архивных исследований для понимания как исторических предпосылок, так и реальных результатов масштабных государственных проектов периода «оттепели».

Третья секция сфокусировалась на критическом анализе сельскохозяйственных преобразований 1954 года. С докладами выступили *Олег Арзунов* (Государственный архив Курской области, Курск) — «*1954-й в сельском хозяйстве: на пороге революции или деградации отрасли?*» и *Полина Замогильная* (НИУ ВШЭ, Москва) — «*Этим землям нет цены: влияние освоения целинных земель на экспорт советского зерна в 1950–1960-х годах*». Сообщения объединил критический подход к анализу аграрных преобразований хрущевского периода. Исследователи сосредоточились на различных аспектах сельскохозяйственной политики: от регионального уровня до внешнеторговых показателей. В докладах прослеживалась общая тенденция противопоставления краткосрочных успехов и долгосрочных проблем аграрных реформ. Важным аспектом обоих выступлений стало использование статистических данных и архивных материалов для демонстрации реальных результатов преобразований. Докладчики показали противоречие между пропагандистским образом успешных реформ и их фактическими последствиями для сельского хозяйства.

Четвертая секция представила исследования социальной истории и повседневности. Выступление *Александра Чацухина* (Пермский государственный национальный исследовательский университет) было озаглавлено «*Мы помним гудок заводской. Локальные исторические нарративы прикамских городов и рабочих поселков, попавших в зону затопления КамГЭС*», *Марии Пономаревой* (Южный федеральный университет) — «*Антропология повседневности: семейно-брачные отношения в эпоху позднего социализма*», *Михаила Кулагина* (НИУ ВШЭ, Москва) и *Михаила Зимирева* (МФТИ) — «*Киберсваха: позднесоветская машина знакомства (1960–1980-е)*», *Наталии Никифоровой* (ИИЕТ РАН, Москва) — «*Электрификация быта. Техника и идеология на советской кухне*». Ключевой идеей докладов стало исследование различных аспектов социальной трансформации советского общества в послесталинский период. Докладчики рассмотрели широкий спектр вопросов: от влияния индустриализации на локальные сообщества до технологических инноваций в быту. Характерной чертой всех выступлений стало внимание к взаимодействию официальных норм и повседневных практик, государственной политики и частной жизни. Исследователи продемонстрировали, как технологическая модернизация и идеологические установки влияли на повседневную жизнь советских граждан.

Пятая секция анализировала трансформацию системы власти после смерти Сталина. С докладами выступили *Кирилл Болдовский* (Санкт-Петербургский институт истории РАН) — «*Реформы или импровизации? Как менялась власть в первые послесталинские годы*», *Никита Пивоваров* (НИЯУ МИФИ, Москва) — «*Война всех против всех: ЦК КПСС и трансформация советской политической системы в конце 1953 — начале 1955 года*», *Глеб Забродин* (НИУ ВШЭ, Москва) — «*Побаловались немножко в “ленинские принципы управления”, и хватит: новые практики разделения полномочий между партией и правительством в СССР в 1953–1955 годах*». Центральной темой всех сообщений стал анализ изменений в системе власти и управления в первые послесталинские годы. Исследователи со-

средоточились на институциональных аспектах трансформации политической системы, уделяя особое внимание перераспределению полномочий между партийными и государственными органами. В докладах прослеживался общий подход к рассмотрению политической борьбы как сложного процесса, включавшего как планомерные реформы, так и ситуативные решения. Важным аспектом всех выступлений стал анализ альтернативных вариантов развития политической системы СССР в период «коллективного руководства».

Шестая секция исследовала изменения в партийном руководстве и экономической политике. С докладами выступили *Олег Лейбович* (Пермский государственный институт культуры) — «*Вот как надо строить нашу партийную работу...*» *Партийные организации перед хозяйственным вызовом в 1954 году*, *Алексей Сафронов* (РАНХиГС, Москва) — «*1948–1954: удивительные приключения сельхозналога*», *Артем Чуриков* (Югорский государственный университет, Ханты-Мансийск) — «*Выход из мобилизации: плановая экономика 1950-х в поисках дальнейшего пути развития*». Общей нитью всех выступлений стало исследование трансформации экономического управления в послесталинский период. Исследователи рассмотрели различные аспекты этого процесса: от изменения роли местных партийных организаций до конкретных механизмов экономической политики. В докладах прослеживалась общая тенденция анализа перехода от жестко централизованной мобилизационной системы к более гибким формам управления. Особое внимание было уделено роли партийных структур в экономическом управлении и изменению инструментов экономической политики, в частности налоговой системы.

Седьмая секция охватывала административно-территориальные и национальные преобразования в СССР. Доклад *Владимира Круглова* (Институт российской истории РАН, Москва) назывался «*Административно-территориальная реформа 1954 года — плановое мероприятие или смена парадигм?*», *Юрий Никифоров* (Ярославский государственный педагогический университет) выступил на тему «*1954 год в жизни областей Верхней Волги: влияние политики Центра на региональную власть и общественные настроения*», *Антон Аверьянов* (Южный федеральный университет) подготовил доклад «*Национальная политика в постсталинский период: основные направления и особенности реализации (на примере Северного Кавказа)*». Смысловой основой всех выступлений стало исследование территориальных и национальных аспектов государственной политики в послесталинский период. Исследователи рассмотрели различные уровни преобразований: от масштабных территориальных реформ до региональных особенностей их реализации. В докладах прослеживался общий подход к анализу взаимоотношений центра и регионов, особое внимание было уделено роли местных элит и специфике реализации общегосударственной политики в различных регионах СССР. Важной чертой всех выступлений стало использование широкого круга региональных архивных источников.

Восьмая секция затрагивала политическое руководство и социальные реформы послесталинского периода. С докладами выступили *Марат Бисенгалиев* (независимый исследователь) — «*1954 — год Георгия Максимилиановича Маленкова*», *Татьяна Петрова* (Институт российской истории РАН, Москва) — «*От коллективного руководства к единоличному лидеру: трансформация визуального образа Н.С. Хрущева в советской прессе в 1954–1958 годах*», *Любовь Климова* (Российский государственный архив новейшей истории, Москва) — «*Лучшая жизнь пришла, но не для нас: подготовка пенсионной реформы 1956 года*». Главной линией обсуждений стало исследование трансформации политического руководства и социальной политики в первые послесталинские годы. Исследователи

рассмотрели различные аспекты этого процесса: от персональной роли лидеров до конкретных социальных реформ. В докладах прослеживался общий подход к анализу перехода от коллективного руководства к единоличной власти Хрущева, а также внимание к механизмам разработки и реализации социальных реформ. Важной чертой всех выступлений стало использование новых архивных материалов, позволяющих детально реконструировать процессы принятия политических решений в этот период.

Девятая секция раскрывала международные отношения СССР в 1950-е годы. С докладом «Адаптация к внезапным изменениям: индийские коммунисты и советская внешняя политика в 1950-е годы» выступил Илья Спектор (ИСАА МГУ), «Советско-индийское сотрудничество после 1954 года: начало новой эры» — Судхир Кумар Сутхар (Университет Джавахарлала Неру, Нью-Дели, Индия), «Соглашение 12 октября 1954 года: формирование новой парадигмы советско-китайского сотрудничества в области науки и техники» — Ольга Нагорных (Приволжский исследовательский медицинский университет, Нижний Новгород). Фокусом всех докладчиков стало исследование трансформации внешнеполитического курса СССР после смерти Сталина. Выступающие сосредоточились на азиатском направлении советской внешней политики, особенно на развитии отношений с Индией и Китаем. В докладах прослеживался общий подход к анализу изменений в советской дипломатии: от конфронтации к сотрудничеству. Особое внимание было уделено научно-техническому взаимодействию и влиянию изменений советской политики на коммунистические партии в азиатских странах. Важной чертой секции стало участие иностранного исследователя, представившего взгляд с индийской стороны.

Десятая секция была посвящена изучению международной интеграции СССР. С докладами выступили Алексей Попов (НИУ ВШЭ, Москва) — «Пересборка социалистического содружества: эффекты Сессии СЭВ 1954 года», Александр Глазов (Институт всеобщей истории РАН, Москва) — «Освоение Западно-Сибирского нефтегазоносного бассейна как один из факторов углубления интеграции СССР в мировую экономику», Анастасия Евнушанова (Европейский университет в Санкт-Петербурге) — «Смешанные комиссии по содержанию учебников истории: Организация международного культурного сотрудничества в СССР (1968–1989)». Объединяющей темой выступлений стало исследование различных аспектов интеграции СССР в международные процессы. Исследователи рассмотрели экономическое сотрудничество в рамках СЭВ, влияние советской нефтедобычи на мировую экономику и культурное взаимодействие в образовательной сфере. В докладах прослеживался общий подход к анализу того, как СССР постепенно встраивался в мировые экономические и культурные процессы. Особое внимание было уделено институциональным механизмам международного сотрудничества как в рамках социалистического содружества, так и в более широком международном контексте.

Одиннадцатая секция освещала международные отношения периода «оттепели». Георгий Филатов (Институт всеобщей истории РАН, Москва) выступил с докладом «1954 год — отправная точка для контактов СССР и франкистской Испании», Кристина Буйнова (МГИМО) — «Иностранные гости II съезда писателей СССР», Денис Родин (МГУ) — «Советские мирные инициативы в области разоружения в 1953–1954 годах». В докладах секции прослеживалась общая тема нормализации международных отношений СССР в первые послесталинские годы. Исследователи рассматривали этот процесс через разные аспекты: восстановление дипломатических отношений с Испанией, культурную дипломатию на примере писательского съезда, инициативы в области разоружения. Объединяющим элементом стал анализ механизмов выхода СССР из международной изоляции через

различные каналы взаимодействия: дипломатические, культурные и военно-политические. Важной методологической особенностью докладов являлось использование архивных материалов для реконструкции конкретных механизмов трансформации советской внешней политики.

Двенадцатая секция обращалась к трансформациям в культурной сфере послевоенного СССР. С докладами выступили *Татьяна Круглова* (Уральский федеральный университет, Екатеринбург) — «*Поствоенный синдром в СССР: искусство до и после 1954 года*» и *Полина Морозова* (Европейский университет в Санкт-Петербурге) — «*Ленинградская студия телевидения в 1960-е годы: между столицей (столичным) и провинцией (провинциальным)*». В выступлениях прослеживалась общая тема анализа культурных изменений послевоенного и послесталинского периодов. Исследовательницы рассмотрели различные аспекты этих трансформаций: от переосмысления военного опыта в искусстве до институционального развития регионального телевидения. Объединяющим элементом стало внимание к проблеме взаимоотношений центра и периферии в советской культуре, а также компаративный анализ советского опыта с опытом других стран. Методологически доклады отличало использование современных подходов к изучению культурной истории, в том числе анализ институциональных структур и практик репрезентации.

Тринадцатая секция отражала литературную жизнь периода «оттепели». С докладами выступили *Геннадий Кузовкин* (НИУ ВШЭ, Москва) — «*Поэзия и повседневность “оттепели”. Журнал “Юность” в 1955–1968 годах как индикатор поэтического бума*», *Жанна Левина* (Омский государственный педагогический университет) — «*Первый год новой эры в публикациях журнала “Сибирские огни” 1954 года*», *Александр Куляпин* (Алтайский государственный педагогический университет, Барнаул) — «*Илья Эренбург в борьбе за здоровое питание*». В выступлениях прослеживалась общая тема анализа литературной жизни периода «оттепели» через различные исследовательские оптики. Исследователи применили широкий спектр методологических подходов: от количественного анализа публикаций до изучения культурных метафор в литературных текстах. Объединяющим элементом стало внимание к трансформации литературной жизни как в центральной, так и в региональной периодике. Важной особенностью докладов было сочетание традиционных литературоведческих методов с новыми подходами цифровой гуманитаристики и культурной истории для исследования различных аспектов литературного процесса периода «оттепели».

Четырнадцатая секция исследовала экологическую историю и охрану природы в СССР. *Александр Гужаловский* (Белорусский государственный университет, Минск) выступил на тему «*Становление природоохранной деятельности в БССР в период хрущевской “оттепели”*», *Михаил Маклаков* (Европейский университет в Санкт-Петербурге) — «*Титул “Рыцаря Байкала” достанется только одному: региональные практики производства природы в Академии наук СССР*», *Роман Бугаев* (Тюменский государственный университет) — «*Три взгляда на Экополис Пуццо: философия, урбанистика, девелопмент*». В докладах секции прослеживалась общая тема трансформации отношения к природе в послесталинский период. Исследователи рассмотрели различные аспекты этого процесса: от институционального оформления природоохранной деятельности до конкретных проектов экологического градостроительства. Объединяющим элементом стал анализ изменения подходов к взаимодействию человека и природы: от сталинского «преобразования природы» к более комплексному пониманию экологических проблем. Методологически доклады отличало использование подходов экологической истории и междисциплинарность исследований, сочетающих методы социальной истории, истории науки и урбанистики.

Пятнадцатая секция освещала историю высшего образования и науки в СССР. С докладами выступили Андрей Ильин (МФТИ) — «Социалистический конкурс: вступительные экзамены в послесталинских вузах» и Тимофей Раков (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) — «Новые пространства для новой эпохи: наукограды в позднесоветском обществе». В их выступлениях прослеживалась общая тема трансформации научно-образовательной сферы в послесталинский период. Исследователи рассмотрели различные аспекты этого процесса: от изменения системы набора студентов до создания новых научных центров. Объединяющим элементом стал анализ противоречий между масштабными планами модернизации и реальными возможностями их воплощения в советских условиях. Методологически доклады отличало использование междисциплинарных подходов, сочетающих методы социальной истории, истории науки и урбанистики, а также особое внимание к материальной инфраструктуре научно-образовательных учреждений.

Шестнадцатая секция была посвящена истории советских научных городов и научных сообществ. С докладами выступили Ирина Антошук (МФТИ) — «*Не место красит: Долгопрудный в воспоминаниях выпускников МФТИ*», коллектив авторов: Константин Белов, Никита Ерохов, Яна Паршина, Елизавета Самохвалова (все — НИУ ВШЭ, Москва) — «Техносоциальная акселерация современности в Дубне (по результатам мониторинга и визуализации оперативных журналов ускорителя протонов за 1957–1959 годы)», Алексей Жемчугов (Объединенный институт ядерных исследований, Дубна) и Галина Орлова (НИУ ВШЭ, Москва) — «*Де-мобилизация атома: инфраструктуры и риторики для нового мира*». В сообщениях прослеживалась общая тема формирования и функционирования научных пространств и сообществ в СССР. Исследователи рассмотрели различные аспекты этого процесса: от повседневной жизни научных городов до трансформации секретных проектов в публичные. Объединяющим элементом стал анализ взаимосвязи пространственных, социальных и технологических аспектов научной жизни. Методологически доклады отличал междисциплинарный подход, сочетающий методы социальной истории, истории науки и *memory studies*, а также внимание к материальной культуре науки.

Семнадцатая секция рассматривала эпистемологические и материальные аспекты советской науки и технологий. С докладами выступили Анастасия Кириллова (СПбГУ) — «Кибернетическая эпистемология и темпоральность систем», Георгий Николаенко и Анна Чернулич (Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого) — «От научной информации к научной коммуникации» — и Ольга Ульянова (Европейский университет в Санкт-Петербурге) — «Конструирование пластмассового будущего в архитектуре СССР рубежа 1950–60-х гг.». Суть всех выступлений заключалась в оценке влияния научно-технологических инноваций на формирование представлений о будущем в позднесоветский период. Исследователи рассмотрели различные аспекты этого процесса: от философского осмысления кибернетики до практического применения новых материалов в архитектуре. Объединяющим элементом стал анализ взаимосвязи между научными идеями, технологическими решениями и социальными практиками. Методологически доклады отличало использование подходов истории науки и технологий (*Science and Technology Studies*), истории идей и материальной культуры, а также внимание к международному контексту развития советской науки.

Широкий спектр тем представленных докладов — от аграрных реформ до научно-технологического развития, от международных отношений до повседневности — показал комплексный характер трансформаций, начавшихся после смерти Сталина. Представленная конференция не сколько ставит точку в осмыслении периода, сколько поднимает ряд важных вопросов: В чем заключается природа ис-

торических разрывов и преемственности? Насколько глубокими должны быть изменения, чтобы мы могли говорить о «новой эре»? Как соотносятся между собой различные темпоральности исторического процесса — от *momentous events* до *longue durée*? Какое место занимают переломные моменты в длительной исторической перспективе? Возможно ли реформирование сложившейся системы без ее фундаментального переустройства? Эти вопросы выводят нас за рамки конкретного исторического момента к более широкому осмыслению механизмов социальных изменений и природы исторического процесса. В этом контексте 1954 год представляется важным *case study* для понимания того, как работают механизмы трансформации сложных социальных систем. Очевидно, что Россия в будущем столкнется с подобным вызовом и осмысление опыта прошлого поможет легче адаптироваться к новым условиям.

Александр Фокин

Международная конференция «Теории и практики литературного мастерства: “Диалог с читателем”»

(НИУ ВШЭ, Москва, 13–14 сентября 2024 года)

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_422

Можно ли считать литературу диалогом? Какие отношения связывают участников такого «диалога» — читателей и писателей? Как можно описать особые случаи писательского, цензорского, оценивающего чтения? Эти и другие вопросы были рассмотрены участниками ежегодной международной конференции «Теории и практики литературного мастерства», проводимой под эгидой магистерской программы «Литературное мастерство» Школы филологических наук НИУ ВШЭ. Участниками конференции по изучению творческого письма стали ученые из России, США, Германии, Великобритании и Эстонии. Помимо исследовательских докладов, на конференции были проведены переводческая секция, круглый стол о влиянии искусственного интеллекта на современную литературу и презентация книг выпускников магистратуры «Литературное мастерство».

Конференция открылась пленарным докладом *Сергея Зенкина* (РГГУ, НИУ ВШЭ, Москва, Санкт-Петербург) «Диалог и власть». «Что такое диалог и как он возможен в литературе?» — таким был отправной проблемный вопрос доклада. Актуализация диалогового компонента литературы, считает Зенкин, произошла в XIX веке, когда время сообщения между автором и читателем сократилось, а литератор стал зависеть от мнения анонимной публики. В XX веке эта тенденция продолжилась созданием текстов, рассчитанных на активное участие читателя в их «расшифровке». В науке о литературе в это же время произошел поворот от изучения авторской деятельности к рассмотрению читательской рецепции. Однако нужно помнить, что «диалог» автора с читателем оставался заочным. Чтобы диалог действительно состоялся, уточняет Зенкин, собеседники должны: 1) реально обра-

щаться друг к другу, 2) пользоваться одним языком (или, по крайней мере, понимать языки друг друга), 3) толковать об одном предмете. При заочном обмене текстами эти условия соблюсти трудно. Так, при взаимодействии читателей с классикой не происходит обращения к автору, читатели судят о текстах анахронически, перерасставляя смысловые акценты, поэтому, несмотря на иллюзию состоявшегося диалога с автором, на самом деле происходит диалог читателя с самим собой. Зенкин полемически подчеркнул, что роман по своей прагматике в особенности не нацелен на диалог: автор стремится убедить читателя, заслужить его оценку, но не получить от него ответ. Но и в целом в литературе взаимодействие читателя и писателя осуществляется не по диалогической, но по миметической (сопереживательной) модели, так как текст требует от читателя определенной реакции. Предметами такого коммуникативного мимесиса могут выступать ритм стихотворения, сюжетные перипетии, переживания персонажей, остроумное построение речи. Миметические стимулы скрыты в тексте, они должны воспроизводиться психологическо-физиологическим аппаратом читателя, даже если он не будет отдавать себе в этом отчета. В некоторых случаях читатель может извлечь миметический стимул и реконтекстуализировать его: так работает цитирование, семантизация имен (героев, писателей). Например, ставшая крылатой фраза Остапа Бендера — «Лед тронулся, господа присяжные заседатели» — изначально создавалась авторами запоминающейся (содержащей миметический стимул), и ее убедительная сила воспроизводилась при цитировании. Читательская реакция может выражаться также в согласии или отказе читать, выборе текста как ключевого для самоидентификации членами определенной социальной группы. Зенкин подытожил, что в отношении литературы имеет смысл говорить о взаимодополнении знаковой и подражательной коммуникации.

Первую секцию конференции «Диалог в теории» открыла Татьяна Венедиктова (МГУ) с докладом «(Не)сочиненное Я: фикционализация субъекта и практики литературного чтения». По мысли исследовательницы, трудности в определении термина «автофикшн» вызваны тем, что этим словом обозначаются тексты, не столько отличающиеся устойчивыми жанровыми признаками, сколько предполагающие определенный способ письма и чтения. Автофикшн отсылает к значимому для современности понятию подлинности. Американский критик Лайонел Триллинг описывал, как в литературе предромантизма разграничиваются понятия «искренность» (соответствие чувства его наружному выражению) и «подлинность» как более трудноуловимая сущность¹. В случае подлинности правда о себе не предзадана, но выступает предметом поиска. Шотландский философ Томас Карлейль в романе «Sartor Resartus» изображал стремление к подлинности при помощи метафоры одежды: человек, привыкая к одежде, воспринимает ее как часть собственного тела, но он может выступать и в роли портного и кроить одежду самостоятельно. Уолт Уитмен в «Песне о себе» изображает подлинность при помощи метафоры раздевания, наготы: «I will go to the bank by the wood and become undisguised and naked». Поэтическая, как и автофикциональная, подлинность не означает прямой репрезентации пишущего в тексте, но предполагает инвестицию доверия со стороны читателя, несмотря на растождествление. Именно создавая пространство доверия, автофикшн создает «прорыв в подлинное».

В докладе Николая Поселягина (МВШСЭН, НИУ ВШЭ, Москва) «Слишком творческое письмо: как авторы учебных пособий по creative writing создают своих читателей?» рассмотрено, как пособия по творческому письму инструмен-

1 Trilling L. Sincerity and authenticity. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

тализируют фигуру автора. Опираясь на корпус англоязычных пособий², Поселягин продемонстрировал, что подобные тексты часто (хотя и не всегда) транслируют мысль, что сверхзадачей литературы является решение социальных проблем. В этом проявляется двойная адресация пособий по творческому письму: основная практическая часть адресована потенциальным литераторам, но широким адресатом оказывается общество в целом. Подчинение обучаемого индивида нуждам социума свидетельствует о том, что учебники по творческому письму функционируют аналогично пособиям по техническим специальностям и ремеслам, которые также ориентированы на нужды потребителей, а не на интересы выполняющего работу. Так особая дискурсивная форма пособий по креативному письму, моделирующих писателя по образцу ремесленника, способствует отчуждению авторов письма от результатов их труда, поскольку, как писал Ханс-Роберт Яусс, общественная функция литературы выражается в том, что «литературный опыт читателя переходит в горизонт ожиданий его повседневной жизненной практики, изменяя при этом его понимание мира и тем самым воздействуя и на социальное поведение»³.

Секция «Конфликтный диалог с читателем» открылась докладом *Алины Бодровой* (НИУ ВШЭ, Москва, Санкт-Петербург) «*Цензоры как читатели иностранной литературы в Российской империи в 1820–1840-е годы*», посвященным цензорскому чтению. В докладе проанализированы особенности распространения в Российской империи переводной литературы (ею занимались локальные цензурные комитеты) и книг на иностранных языках (для них с 1828 года существовал Комитет цензуры иностранной) на материале трех кейсов: текстов Адама Мицкевича⁴, Джорджа Гордона Байрона и Алессандро Мандзони. Печать многих произведений Мицкевича на польском языке была запрещена приказом Министерства просвещения 1834 года, когда тексты поэта были обнаружены среди бумаг, связанных с Польским восстанием (1830), однако переводы продолжали появляться в русской печати, но без указания имени автора оригинала. В случае Байрона цензурирование также произошло постфактум: в 1820–1823 годы ассортимент изданий Байрона в Российской империи рос⁵, но с 1823 года Главное управление цензуры стало запрещать отдельные произведения. После появления Комитета цензуры иностранной в 1828 году произошло повторное рассмотрение запрещенных произведений Байрона, однако большинство текстов осталось под запретом. Итальянские издания и французские переводы Мандзони активно продавались на книжном рынке в 1830-е годы, но русский перевод Павла Цветкова не был одобрен цензором Павлом Гаевским из-за описания народного бунта, которое накладывалось, в частности, на холерные бунты начала 1830-х годов. В 1834 году был запрещен и польский перевод (впрочем, не только из-за содержания романа, но и из-за языка перевода). На вопрос о том, могла ли репутация переводчика влиять на

-
- 2 В докладе были процитированы пособия: «История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только» (Р. Макки), «Как сторителлинг сделал нас людьми» (Д. Готтшпалл), «Анатомия истории. 22 шага к созданию успешного сценария» (Д. Труби), «Школа литературного и сценарного мастерства. От замысла до результата» (Ю. Вольф), «Как написать гениальный роман» (Д. Фрэй), «Сторителлинг. Как использовать силу историй» (А. Симмонс) и «The Cambridge Introduction to Creative Writing» (D. Morley).
 - 3 Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. №12. С. 53.
 - 4 Книги, изданные в Царстве Польском, рассматривались цензурой как иностранная литература.
 - 5 Рак В.Д. Раннее знакомство Пушкина с произведениями Байрона // Русская литература. 2000. № 2. С. 3–25.

судьбу публикации, Бодрова ответила утвердительно и привела пример запрещенного издания байроновского «Гяура» в переводе Мицкевича (иные издания не запрещались), но подчеркнула, что такие ситуации были редкими.

Следующим участником секции был *Сергей Гуськов* (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург), выступивший с докладом «*Гончаров как читатель Тургенева*», в котором рассматривалась ситуация граничащего с плагиатом заимствования авторов, когда один писатель выступает как читатель другого. Гуськов обратился к истории одного литературного скандала 1860 года, когда Гончаров обвинил Тургенева в плагиате, утверждая, что поделился с Тургеневым замыслом «Обрыва» в 1855 году, после чего Тургенев посчитал допустимым воспользоваться некоторыми сюжетными элементами. Свою позицию Гончаров изложил в автобиографической «Необыкновенной истории». Как считает Гуськов, причиной конфликта стало изменение социального статуса Гончарова. Первоначально поведение Тургенева было обусловлено взглядом на Гончарова как на писателя-любителя, ведь основной его деятельностью в тот момент была чиновничья служба, но к 1860 году ситуация изменилась: после выхода в 1859 году романа «Обломов» и статьи Николая Добролюбова «Что такое обломовщина?» Гончаров стал признанным писателем «первого ряда», что заставило его ревностнее относиться к своей интеллектуальной собственности. Помимо этого, к 1860 году усиливается профессионализация литературного поля, уходит в прошлое культура литературных салонов, предполагавшая взаимообмен идеями в личных беседах, из-за чего допустимая ранее манера поведения становится неприемлемой.

Завершил секцию доклад *Михаила Свердлова* (НИУ ВШЭ, ИМЛИ, Москва) «*Записные книжки Л. Гинзбург: от учителей-читателей к учителям-персонажам*». В качестве гипотезы докладчик выдвинул идею, что адресат письма Гинзбург менялся по ходу записей, и соответственно, менялся и замысел текста. Свердлов подчеркнул, что сначала Гинзбург создавала записные книжки как оммаж учителям-формалистам. Виктор Шкловский сподвигал ученицу к смещению от чисто филологических статей к литературным текстам. В 1920-е годы, когда Гинзбург готовила к публикации и комментировала записную книжку Петра Вяземского, она писала собственную записную книжку (по модели Юрия Тынянова, создающего одновременно статью и роман о Вильгельме Кюхельбекере). В записных книжках Гинзбург фиксирует как масштабные наблюдения за литературным и историческим процессом, так и психологические детали — функция «отчета» перед учителями соединяется с летописной функцией (отчетом о коллективной работе перед современниками). К 1930 году намечается конфликт и размежевание с учителями: Гинзбург создает противоречивые портреты старших формалистов. Она продолжала говорить «мы», поскольку по-прежнему относилась к той же научной группе, но терялось ощущение значимости этой группы в историческом процессе, формализм описывался теперь как уходящий в прошлое. В 1930-е годы Гинзбург приходит к отказу от адресации к современникам, обращаясь к вневременному читателю. Она подчеркивает, что написание записных книжек — единственный способ сохранения интеллектуальной свободы. Так, записные книжки проходят путь от ориентированности на синхронию до ставки на «большое время» и читателя в потомках.

Секцию «Читатели писателей: тенденции, институции, личности» открыла *Елена Глуховская* (Европейский университет в Санкт-Петербурге) с докладом «*(Не)научный разговор о тексте на рубеже XIX–XX веков: графология и русская литература*», демонстрирующим, как графологический анализ почерка стал методом скрытого диалога писателя с читателем. В начале XX века повысился интерес к рукописному тексту и авторскому почерку, и значимую роль в этом процессе сыграла графология, постулировавшая наличие связи между почерком и психоло-

гическим портретом пишущего. Развитие графологии в России началось с перевода в 1889 году учебника Анри Варинарда «Графология (определение характера по почерку)»⁶. Графология применялась в психологии и криминалистике, использовалась для мистических предсказаний судьбы человека. Популярным в литературных кругах графологом был Илья Моргенштерн, написавший книгу «Психо-графология, или Наука об определении внутреннего мира человека по его почерку»⁷ и издававший журнал «Психо-графология». С распространением графологии в литературе появляются психологические интерпретации почерка⁸ (а не только социальные и физиологические, что было и ранее). Графология становится центральной темой в рассказе В. Микулича (псевдоним Лидии Веселитской) «Графолог» (1905): судьба героини иллюстрирует предсказания графолога. Особенности почерка оказываются скрытыми знаками, при помощи которых писатель дает читателю портрет героя или подсказки о будущем развитии сюжета.

Дискуссию о читателях и чтении продолжила Александра Пахомова (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) с докладом «*Михаил Кузмин, его читатели и почитатели*». В фондах Кузмина в ЦГАЛИ СПб и РГАЛИ сохранились письма, отправленные ему читателями, которые позволяют составить представление о рецепции текстов Кузмина. Письма указывают на то, что Кузмин был особенно значимым поэтом для читателей, относивших себя к гомосексуальной культуре: один из них подписался «служитель культа», что, вероятно, было отсылкой к культу Антиноя из повести «Крылья». «Служитель культа» могло использоваться для обозначения представителей гомосексуального сообщества: в этом значении образ реализуется в книге Зигфрида Кельсона «Маргэрот» (1924). Читатели называют Кузмина учителем, наделяющим правильными словами и мыслями, — кузминская «прекрасная ясность» переносится ими из литературного плана на собственную жизнь. В письмах поэту читатели апеллируют к некоторым константам образа Кузмина (гомосексуал, аббат, александриец, денди, последователь Пушкина), распространенным в критике. Эти наблюдения позволяют сделать вывод о том, что литературная репутация Кузмина была известна за пределами символистского круга и усваивалась его читателями.

В докладе Александры Каверкиной (НИУ ВШЭ, Москва) «*Система оценки абитуриентов Литературного института, 1950–1952*» рассматривалась ситуация особой читательской позиции, когда читатель оценивает автора. Исследовательница описала, как была устроена оценка абитуриентов в Литинституте: в 1950 году рецензентов было в два раза меньше, чем в 1952-м, хотя количество абитуриентов было относительно постоянным; большая часть рецензентов были известными писателями; рецензии 1952 года отличаются краткостью, среди них нет ни одной положительной. Сборник абитуриентских работ 1952 года предваряет статья «О приеме в Литературный институт», в которой обозначен ряд проблем, связанных с оценкой абитуриентов (тексты не на русском языке оцениваются по подстрочнику, нет четких критериев оценки, многие рецензии низкого качества). Несмотря на то что критерии, по которым абитуриент рекомендовался или не рекомендовался к зачислению, не были прописаны, можно отметить некоторые закономерности: рецензенты оценивали негативно тематически разнородные ра-

6 Графология (определение характера по почерку): Курс в семи уроках / Сост. А. Варинард. Одесса: Типография А. Шульце, 1889.

7 Моргенштерн И. Ф. Психо-графология, или Наука об определении внутреннего мира человека по его почерку. СПб.: Тип. А.К. Вейерман, 1903.

8 А.Н. Апухтин «Дневник Павлика Дольского» (1891), М.П. Арцыбашев «Преступления доктора Лурье» (1912), Ю.Л. Слезкин «Ольга Орг» (1914), Ф. Сологуб «Смерть по объявлению» (1907), М. Криницкий «Женщина в лиловом» (1916).

боты, подражательные произведения, абитуриентов, не обладавших, по мнению рецензентов, достаточным «жизненным опытом».

Доклад *Майи Кучерской* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Иосиф Бродский против американской цивилизации: к истории одной редакторской правки*» был посвящен рукописному эссе Бродского, хранящемуся в его архиве. Неопубликованное эссе, озаглавленное сотрудником библиотеки «On teaching», — это единственный текст, где поэт делится своим педагогическим опытом. Бродский в эссе выражает сомнение, что поэзии можно научить, и заявляет: программы по *creative writing* звучат как «программы соловьиного пения» (*nightingale singing program*). Сама рукопись представляет собой машинописный текст с большим количеством письменных редакторских правок, которые, по мнению докладчицы, оставил профессор Мичиганского университета, славист и издатель Карл Проффер. Проффер на полях рукописи вступает в диалог с Бродским: например, указывает, что поэт звучит «провинциально» и что некоторые пассажи написаны «в стиле Ленина», советует не приводить в эссе слухи для подтверждения «своих печальных предрассудков». Литературовед Валентина Полухина датирует эссе Бродского 1973 годом⁹, однако установленная личность редактора, переключки эссе Бродского со статьей Розетта Ламонта¹⁰, наконец, тот факт, что Бродский начал свободно писать на английском значительно позже, свидетельствуют о необходимости датировать эссе позднее, возможно, 1975–1976 годами. Таким образом, рассмотренное в докладе эссе Бродского является примером «диалога» писателя-эмигранта и профессора, где Проффер «учит» Бродского существовать в пространстве американской академической сферы.

Секцию «Читатели писателей: тенденции, институции, личности» завершил доклад *Анны Герасимовой* (Рурский университет в Бохуме, Германия) «*Культура соучастия: когда читатели вмешиваются*». Исследовательница опиралась на теоретическую рамку *participatory culture*¹¹, которая изучает низовые сообщества и рассматривает поклонников популярной культуры как активных участников, а не пассивных потребителей контента. Герасимова в докладе сфокусировалась на одном кейсе «мозаичного плагиата» (цитатагейта): на онлайн-портале *Author. Today* осенью 2023 года был опубликован роман «Гранат и Омела» Даяны Морган, в котором читатели заметили многочисленные заимствования и метафоры из других текстов, которые автор выдавала за свои собственные. Реакция читателей была неожиданной: они написали множество комментариев, создали программу (скрипт), распознающую заимствования, составили большую таблицу с цитатами, которые Морган внедряет в свое произведение из других текстов. Этот кейс показывает взаимодействие читателя и автора текста, их меняющиеся позиции в поле литературы, а острая эмоциональная реакция читателей ставит этические вопросы: какие заимствования допустимы, а какие — нет.

В конце первого дня конференции состоялся круглый стол «*Искусственный интеллект и творческое письмо*», модератором которого выступил профессор *Михаил Павловец* (НИУ ВШЭ, Москва). Открыл дискуссию *Сергей Марков* (Москва),

9 Полухина В. Эверпа и Клио Иосифа Бродского. Хронология жизни и творчества. М.: ИД СК-С, 2012.

10 Lamont R.C. Joseph Brodsky: Poet's classroom // The Massachusetts Review. 1974. Vol. 15. № 4. P. 553–577.

11 Jenkins H. et al. Confronting the Challenges of Participatory Culture. Cambridge; London: The MIT Press, 2009. О сообществе читателей также см.: Самутина Н.В. Ускользающие читатели: трансформации популярной культуры на русском языке как вызов исследователям литературных практик // Russian Literature. 2020. Т. 118. С. 1–24.

специалист по машинному обучению, основатель портала о науке «XX2 Век» и автор книги «Охота на электроовец». Он отметил, что искусственный интеллект (далее — ИИ) полезен для писателя, так как помогает решить проблему «чистого листа» и может генерировать идеи. Литературный критик *Галина Юзефович* рассказала о монетизации литературы, созданной с помощью ИИ. Авторы на англоязычных онлайн-платформах, таких как *Kindle Direct Publishing*, в короткие сроки должны опубликовать большое количество книг, так как их аудитория ожидает новых текстов. Если писатель не успевает уложиться в срок, то высок риск потерять подписчиков. Авторы в таких случаях начинают использовать ИИ, который пишет некоторые части итогового произведения и, таким образом, становится полноценным соавтором художественного текста. Во время дискуссии Юзефович поделилась еще одним случаем, когда для создания книги использовался ИИ. Японская писательница Риэ Кудан, получившая престижную литературную премию имени Рюноскэ Акутагавы за книгу «Токийская башня сочувствия», на церемонии награждения призналась, что пять процентов ее текста сгенерированы ИИ. Этот пример вызвал обсуждение на тему этичности использования ИИ писателями. *Татьяна Соловьева* (Москва), продюсер издательства «Альпина.Проза» и первый заместитель главного редактора журнала «Юность», поделилась опытом использования ИИ в редакторской работе: ИИ помогает сократить большое количество рутинных задач, например, отсеивает присланные в редакцию рассказы, которые не соответствуют формальным критериям. Другая участница круглого стола — современная писательница *Екатерина Манойло* (Москва), автор романа «Отец смотрит на запад», — подчеркнула, что ИИ лишь помогает в редактуре и корректировке текста и не может справляться со сложными задачами. Писательница утверждает, что настоящее творческое письмо не исчезает при использовании новых технологий. Хотя в итоге дискуссантам не удалось прийти к консенсусу в отношении к ИИ, получилось рассмотреть волнующие сейчас и филологов, и писателей, и читателей вопросы, связанные с ИИ: обладает ли он на самом деле креативным мышлением, этично ли писателям использовать ИИ, кто и как потребляет тексты, созданные с помощью ИИ.

Завершением первого дня конференции стала презентация книг выпускников магистерской программы «Литературное мастерство» в НИУ ВШЭ, выпущенных в 2024 году. *Надежда Толстоухова* презентовала повесть для детей «Я бегемот, но это неважно», которая сочинялась ею для сына и позже была подготовлена для публикации на широкую аудиторию. С помощью детских героев в тексте отражены «взрослые» проблемы социализации, взаимоотношений в семье и в коллективе. *Ярослав Жаворонков* рассказал о своем первом романе «Неудобные люди»: главная героиня текста — Настя — дефектолог в коррекционной школе. Текст Жаворонкова посвящен описанию бытовых трудностей, с которыми сталкивается героиня, работая с детьми. *Яна Москаленко* представила вышедший в «Редакции Елены Шубиной» дебютный роман-антиутопию «Аукцион». Главным героем романа становится «душа», которую можно купить на аукционе. На фантастическом фоне разворачивается история любви со счастливым финалом. Наконец, главный организатор конференции *Майя Кучерская* представила новую книжную серию «Фабрика слов» издательства НИУ ВШЭ и презентовала вышедшие в этой серии первые две книги: «Зал ожидания», сборник рассказов выпускников магистерской программы, и «Горшочек, вари: рецепты писательской кухни», предлагающую практические советы по написанию художественных текстов, выстраиванию публикационной стратегии и преодолению литературного кризиса от более чем двух с половиной десятков авторов.

Второй день конференции открылся секцией «Диалог с читателями в Средневековье». Первой с докладом «Формула между аудиторией и текстом: “синий

плащ” в древнеисландских сагах» выступила Дарья Глебова (НИУ ВШЭ, Москва). Формулы в сагах часто интерпретируются исследователями как интертекстуальные элементы, связывающие в сознании читателя одну сагу со всеми другими известными ему сюжетами. Одной из распространенных саговых формул является появление синего плаща, которое часто предшествует эпизоду насилия, как правило завершающегося убийством. По мысли исследовательницы, проблема заключается в том, что формулу можно воспринимать либо как сигнал для читателя (экстрадиететическая функция), либо же как сигнал для героев мира саги (диететическая функция). Значимым для интерпретации сюжета саги является понимание того, осведомлены ли герои о значении синего плаща. Глебова рассмотрела реакцию героев на синий плащ в «Саге о Бьёрне Герое Долины реки Хит», а также других сагах из корпуса Славицы Ранкович¹² и пришла к выводу, что синий плащ может становиться узнаваемым элементом одежды конкретного героя (как в случае Гисли из «Саги о Гисли») или являться индикатором благородной и статусной одежды, но синий плащ сам по себе не провоцирует предчувствия опасности¹³, что говорит об отсутствии у формулы диететической функции.

Тема саг была продолжена в докладе Маши Орловской (НИУ ВШЭ, Москва) «Переписанные сюжеты: особенности и отличия нарратива о разделении Оркнейских островов, скорректированного под влиянием “Круга Земного”». В момент записи сохранившихся до наших дней фрагментов «Саги об оркнейцах» некоторые из глав подверглись корректировке под влиянием свода «Круг Земной», но анализ нарративных особенностей саги позволяет отделить скорректированные главы. Так, Орловская выделяет описание Рёгнвальда в «Саге об оркнейцах»: по своему устройству оно отличается от большинства описаний саги, но схоже с описаниями из «Круга Земного» (их сближает большая формульность, акцент на мудрости и куртуазности героя). Провести разделение позволяют и фактографические расхождения: не соответствуют основному сюжету «Саги об оркнейцах» слова о служении ярлов норвежским королям. Другим отличием является включение/невключение в сагу религиозного контекста: «Сага об Олаве Святом» из «Круга Земного» содержит непрямую цитату из Священного Писания, тогда как в ранних главах «Саги об оркнейцах» христианство почти не упоминается. Таким образом, можно говорить о разделении основного текста «Саги об оркнейцах» и глав 15–20, скорректированных под влиянием «Круга Земного».

О средневековой английской литературе рассказала Мария Волконская (МГУ, НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «“Полихроника” Ранульфа Хигдена и ее читатели: переводчики и книгопечатники». Для носителей средневекового английского языка существовало разделение на юг и север (*north-south divide*): считалось, что южане и северяне плохо понимают друг друга, хотя южный и северный варианты языка были лишь диалектами английского. «Полихроника» честерского монаха Ранульфа Хигдена XIV века отражает это представление. В 59-й главе автор размышляет о языках, которые существуют в Британии, и критикует фонетические особенности северного диалекта, называя себя южанином, несмотря на северное расположение графства Честер. Первым переводчиком латинской «Полихроники» на английский язык был Джон де Тревиза, перевод был сделан в 1380-е годы. Тревиза родился

12 Rankovic S. The Temporality of the (Immanent) Saga: Tinkering with Formulas // Dating the Sagas: Reviews and Revisions. Chicago: The University of Chicago Press, 2013. P. 149–194.

13 Исключения составляют «Сага о Ньяле», «Сага о Льоте из Полей» и «Сага о людях из Лососьей долины», которые, по мысли исследовательницы, можно считать творческим переосмыслением существующей нормы.

в Корнуолле, учился в Куинз-колледже, откуда был отчислен в результате конфликта между северянами и южанами, после чего жил в Беркли. В переводе «Полихроники» Треви́зы много спорит с Хигденом, во фрагменте об английских диалектах он увеличивает количество пейоративных характеристик северного языка. Перевод Треви́зы можно сопоставить с другими сохранившимися переводами «Полихроники»: переводчики XV века не называют себя ни южанами, ни северянами и не дополняют характеристику Хигдена. В 1482 году перевод «Полихроники» Треви́зы был дополнен, исправлен и издан книгопечатником Уильямом Кэкстоном. Кэкстон избавляется от черт юго-западного диалекта Треви́зы и приводит текст к лондонскому диалекту, при этом сохраняя критику северного произношения и формулировку «мы южане». На этом материале можно увидеть, как менялись наполнение понятия «южане» и дискурс о языке: от абстрактных рассуждений латинских книжников о языковых особенностях к локальному патриотизму и формированию нормирующего литературного языка.

Последней в этой секции выступила *Мария Зенкова* (НИУ ВШЭ, Москва) с докладом «Новые идеалы выдающегося человека в средневековом обществе (к рассуждению о семи свободных искусствах в древнеисландской “Саге о Клименте”)». Древнеисландские саги о святых были сначала переводами латинских агиографических текстов, которые начали делать в XII веке. Так, «Сага о Клименте» (1220-е годы) посвящена жизни раннехристианского мученика Климента Римского. Основными прагматическими функциями «Саги о Клименте» являются разъяснение основ христианства и демонстрация образа праведника, идеального епископа. При этом древнеисландская сага подчеркивает мудрость и образованность Климента. В эпизоде «состязания в навыках» переводчик отходит от оригинала («Рекогниций» IV века). Тогда как в «Рекогнициях» Климент участвует в трехдневной беседе для переубеждения сомневающегося в Боге старика, в «Саге...» старик сомневается в природе Бога, которому молится необразованный апостол Петр, поэтому для его переубеждения устраивается семидневное соревнование в навыках (*íþrótt*) — в семи свободных искусствах. Сага создавалась в епископстве Скальхольта, крупном образовательном центре, поэтому подробное описание семи свободных искусств было, вероятно, нацелено на укрепление значимости семи свободных искусств в клирической среде.

В короткой секции «Писатели как читатели: диалог с литературой. XVIII–XIX столетия» *Александр Ивинский* (ИМЛИ РАН, Москва) представил доклад «М.Н. Муравьев — читатель Вергилия, Лефрана, Вольтера и Княжнина». Трагедия «Дидона» создавалась Муравьевым в 1772–1774 годах. Читая Вергилия, Муравьев отмечал, что в IV книге фигура Энея и связанный с ней эпический сюжет отходят на второй план, уступая место психологическим переживаниям Дидоны. Именно Дидону Муравьев представляет главной героиней трагедии. Исследовательница Любовь Кулакова сделала вывод, что Муравьева не удовлетворила реализация замысла трагедии¹⁴, в 1780-е на полях рукописи Муравьев записал автоэпиграмму: «Кто эту написал “Дидону”, / Не должен попрекать погрешности Прадону». Однако значение эпиграммы неоднозначно: под автором «Дидоны» мог иметься в виду и французский драматург Ж.-Ж. Лефран де Помпиньян, чью одноименную трагедию 1734 года Муравьев критиковал в предисловии к своей пьесе, так как Лефран де Помпиньян, по мысли Муравьева, искажил естественность образа Вергилия. Критиковал пьесу Лефрана и Вольтер. В 1760 году он создает стихотворение-мистификацию «Le Russe à Paris», в котором от лица русского подданного критически

14 Кулакова Л.И. Поэзия М.Н. Муравьева // Муравьев М.Н. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1967. С. 16.

изображает состояние нравов во Франции и в том числе высмеивает Лефрана, противопоставляя ему Михаила Ломоносова (который также переводил из IV книги Вергилия). В 1760-е Ломоносов выделялся Муравьевым как образцовый автор, поэтому, по мысли Ивинского, критикуя Лефрана в предисловии к трагедии, Муравьев встраивал себя в ряд Вергилия, Ломоносова и Вольтера, противопоставляя себя линии Сумарокова и Княжнина (также интерпретировавших образ Дидоны).

Секцию завершил доклад Юлии Красносельской (МГУ) «*“Духовное наследство” Льва Толстого: дневник как форма собственности и диалога с читателем*». Как известно, Толстой в конце жизни стремился избавиться от любой собственности, в результате чего отказался от авторских прав на свои произведения. Дневники, как отмечает Ирина Паперно, должны были стать той интеллектуальной лабораторией, в которой Толстой фиксировал этапы постепенного освобождения¹⁵. К своим дневникам Толстой относился не как к частному эго-документу, но как к просветительскому тексту, создаваемому для потомков («Думал о том, что пишу я в дневнике не для себя, а для людей, — преимущественно для тех, которые будут жить, когда меня, телесно, не будет»¹⁶). В то же время дневники Толстого читали и его близкие (В.Г. Чертков, А.Л. Толстая). В дневниках Толстой фиксировал свои посмертные желания, описывал, как хочет распорядиться собственностью, и, боясь их уничтожения, он скрывал дневники от Софьи Толстой. В письме 1904 года Толстой поручил Черткову отредактировать и опубликовать дневники после его смерти. Так, несмотря на философские установки последних лет жизни, Толстой трепетно относился к личному духовному наследию. Это противоречие осознавал и сам Толстой, но в письме Черткову 1909 года объяснял его заботой о потомках, желанием произвести на них правильное впечатление.

Секцию «Писатели как читатели: диалог с литературой. XX век» открыл доклад Елены Куранды (Санкт-Петербург, независимая исследовательница) «*Игорь Северянин как читатель (рецепция текстов мировой и русской литературы и своих собственных)*», посвященный сборнику Игоря Северянина «Медальоны». Сборник вышел в 1934 году в Белграде с подзаголовком «Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах» и включал 100 сонетов. Изученный Курандой первоначальный план книги, который хранится в Литературном музее Эстонии, представляет собой список из 94 поэтов. Исследовательница восстанавливает творческую историю создания «Медальонов» и утверждает, что сборник изначально воспринимался Северяниным как читательский конспект, в котором поэт предпринял попытку каталогизировать имена известных и неизвестных писателей XIX и XX веков. Этот «читательский список» Северянина свидетельствует о филологизме¹⁷ его поэтического мышления и диалоге с литературными предшественниками.

Мария Рубинс (Университетский колледж Лондона, Великобритания) в докладе «*Какой-то бред, принимающий разные формы: Гоголь в прочтении писателей Русского Зарубежья*» продолжила разговор о классиках и каноне, который был сформирован в среде эмигрантов первой волны. Исследовательница сфокусировалась на образе Гоголя, который в критике эмиграции (статьях Бицилли,

15 Паперно И. «Кто, что я?»: Толстой в своих дневниках, письмах, воспоминаниях, трактатах. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

16 Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 22. М.: Художественная литература, 1985. С. 216.

17 Термин «филологизм» Куранда заимствует из работ Эйхенбаума, см., например: Эйхенбаум Б.М. «Чрезмерный?» писатель (К 100-летию рождения Н. Лескова) // Эйхенбаум Б.М. О прозе: Сборник статей / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского; вступ. ст. Г. Бялого. Л.: Художественная литература, 1969. С. 327–345.

Набокова, Шестова, Чижевского и Зайцева) предстает как «реалист», «гуманист» и «учитель жизни». Младоземigrant, представитель «незамеченного поколения» Гайто Газданов в статьях о Гоголе («Эссе об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» и «О Гоголе») и в повести «Ночные дороги» оспаривает устоявшиеся интерпретации классика. Каноническому представлению о Гоголе, по мнению исследовательницы, Газданов противопоставляет образ «антигуманиста», который создает «страшный» и нечеловеческий мир.

Разговор о писателях-эмигрантах продолжил Александр Долинин (Висконсинский университет в Мадисоне, США): в докладе «Проза Набокова и проблема “хорошего читателя”» он подробно проанализировал отношение Владимира Набокова к своей читательской аудитории. В поздний этап творчества, после выхода «Лолиты», Набоков в интервью признавался, что его не интересовало читательское восприятие его прозы, однако так было не всегда. В европейский эмигрантский период из писем писателя к жене видно, что Набокова волновала реакция публики на его выступление: «Из-за занавеса я услышал, как в полной тишине Ясинский назвал меня. И сразу обрушились рукоплескания. <...> Я трижды выходил. Грохот все не умолкал»¹⁸. В этот же период литературный критик Герман Хохлов от лица женщины инициировал переписку с Набоковым, в которой выражал восхищение его творчеством. Набоков активно отвечал на письма и проявлял нескрываемый интерес к похвалам Хохлова, замаскированного под поклонницу, что указывает на интерес Набокова к мнению каждого читателя. Уже в американский период Набоков-преподаватель четко сформулировал черты «хорошего» читателя, который должен обладать воображением, памятью, эстетическим чувством, обращать внимание на детали, от частного переходить к общему¹⁹. Таким образом, Долинин проанализировал «диалог» Набокова с читателями в разные периоды творчества: Набоков то конструировал «идеального» и «хорошего» читателя, то подчеркивал безразличие к читательской аудитории, в то время как в ранний период творчества для него был важен отклик поклонников.

Доклад Михаила Трунина (Таллин, независимый исследователь) «Перевод как присвоение и диалог: случай Елены Скульской» посвящен наследию таллиннской писательницы, переводящей эстонскую поэзию на русский язык. Стихотворные переводы Скульской, по мнению Трунина, можно считать актом культурного присвоения. Например, при переводе стихотворения Калева Кескюла «Me tegime teatrit» (в подстрочнике Трунина «Мы играли театр», у Скульской «На театральные подмостки этим летом...») Скульская не только превращает первую пятистопную строфу свободного стиха в шестистопную строфу пятистопного ямба с парной рифмовкой и с элементами «лесенки», но и добавляет новые интертекстуальные связи: отсылки на стихотворение «На смерть Т.С. Элиота» Бродского и поэму «Облако в штанах» Маяковского. Трунин приходит к выводу, что переводы Скульской — это примеры творческой апроприации: переводческий текст становится новым произведением с традиционными уже для русской, а не эстонской, поэзии стихотворными размерами и литературными отсылками.

Доклад Анджелины Айманнсбергер (Пенсильванский университет, Филадельфия, США) «Читатели, платформы, жанры: изучение читателей любовных романов с помощью количественных подходов, опросов, интервью и медленного чтения» посвящен исследованию сообществ любителей романов, которые делятся

18 Набоков В. Письма к Вере. М.: АСТ; CORPUS, 2024. С. 89.

19 Набоков В.В. Хорошие писатели и хорошие читатели // Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. А. Люсого, С. Паскарь // Книжное обозрение. 1989. № 3. С. 23–29.

своими книжными рекомендациями и отзывами на таких онлайн-платформах, как *Goodreads* и *Instagram**. Айманнсбергер ссылается на исследовательскую традицию изучения роли читателей в поле литературы²⁰. Исследовательница провела опрос среди подписчиков и блогеров, которые активно пользуются *Goodreads* и *Bookstagram* (термин, который означает книжные блоги в *Instagram*, где блогеры делятся книжными обзорами и романтизируют чтение книг). Количественный метод был дополнен глубинными интервью, которые исследовательница взяла у пользователей, чтобы более детально понять мотивы и цели читателей и создателей книжных блогов. Во время доклада и последовавшей за выступлением дискуссии участники конференции пытались понять, как книжные блоги формируют круг чтения, как популяризуют некоторые жанры (например, романы в стиле *dark academia*, эстетизирующем университетское образование), какие характеристики имеют герои популярных романов и как меняются читательские практики в современном обществе.

Конференция завершилась докладом «Чтение/письмо: диалогический подход к поэтическому сочинению» [*Reading / Writing: A Dialogic Approach to Poetic Composition*], который представила Тиффани Аткинсон (Университет Восточной Англии, Норидж, Великобритания), профессор программы *Creative Writing*. Исследовательница поделилась опытом работы со студентами, обучающимися писательскому мастерству, рассказала, какие методы чтения черновиков и уже готовых произведений они применяют на семинарах, объяснила, чем различаются читательское и авторское чтение. Наконец, Аткинсон представила различные способы взаимодействия со студентами, помогающие выстроить диалог с обучающимися. За докладом последовала оживленная дискуссия о преподавании дисциплины *Creative Writing*.

Онлайн параллельно с филологическими докладами проходила переводческая секция «Переводчик и читатель». Первой выступила переводчица и преподавательница Анна Слащева (СПбГУ) с докладом «О читателях японской литературы в России». По данным Российской книжной палаты на 2022–2023 годы, японский язык занимает четвертое место по численности переводов на русский язык. Переводчица классифицирует переводную японскую литературу на высокое и мейнстримное (хайку, Рюноске Акутагава), массовое и мейнстримное (Рю Мураками, детективы), массовое и фанатское (манга), высокое и фанатское (Осаму Дадзай, модернистские авторы). В зависимости от класса литературы изменяется и статус переводчика: переводчик высоко-мейнстримной литературы считается гением, приобщившимся к авторитету классики; переводчик массово-мейнстримной литературы, как правило, остается не замечен; переводчики массово-фанатской литературы часто становятся объектами критики вовлеченных фанатов; переводчиков высоко-фанатской литературы ценят за их редкость. Далее Слащева рассматривает возможные траектории переводчиков в этом поле: перевод, повторный перевод, ведение соцсетей для повышения значимости фигуры переводчика, создание собственных изданий.

О переводах с корейского языка рассказала Александра Михэску (РГГУ) в докладе «Начало диалога с читателями корейской литературы». Переводчица использует слово «начало», так как переводить актуальную корейскую литературу на русский язык начали только в конце XX века. Увлечение молодых людей южнокорейской музыкой и кино привело к повышению спроса на корейскую литера-

* *Instagram* внесен в реестр запрещенных в России сайтов.

20 Radway J.A. *Reading the romance: Women, patriarchy, and popular literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009; Pianzola F. *Digital social reading: Sharing fiction in the 21st century*. Cambridge: MIT Press, 2021.

туру в последнее десятилетие. Еще недавно переводчики придерживались доместицирующей стратегии при переводе корейских названий, однако в последние годы ситуация изменяется. Так, при издании перевода книги «Гоблин. Романтическое заклятие» (авторы: Ким Ынсук, Ким Суён) в 2021 году фанатов возмутило обозначение фантастического существа токкэби словом «гоблин», после чего книга была переиздана, и все упоминания гоблина были заменены на «демона». В последние годы также появилась тенденция ставить ударения в корейских словах и именах, что облегчает работу дикторов при записи аудиокниг. Одной из неразрешенных проблем переводов с корейского языка, подчеркивает Михэеску, остается отсутствие единой системы транскрипции имен собственных.

Об отношениях читателя и переводчика размышляли следующие докладчицы. Переводчица Александра Борисенко (МГУ, НИУ ВШЭ, Москва) представила доклад с провокативным названием, отсылающим к строкам Анны Ахматовой, «*“Но, Боже, как их замолчать заставить”: читатель как клиент*». Борисенко отмечает рост значимости роли читателя в создании перевода и связывает это с появлением у читателей площадок для критики. Переводчица очерчивает основные пункты читательского недовольства — от оформления книги до деталей перевода — и демонстрирует, как читатели могут напрямую влиять на переводчика. Переводчица и филолог-германист Ирина Алексеева (ВШП РГПУ, Санкт-Петербург) в докладе «*Читатель читает Кафку*» рассмотрела читательскую рецензию перевода. На примере отзывов на переводы «Замка» Кафки Алексеева демонстрирует, что читатель оценивает перевод не посредством сличения с оригиналом, но исходя из своего представления о хорошей литературе в целом (читатель ищет привычное).

Специфике перевода иностранных произведений XIX века был посвящен доклад Веры Мильчиной (РГГУ) «*Туфли без задков и двуличная шаль: нужно ли шокировать читателя?*». Переводчики часто прибегают к приему темпоральной стилизации: для перевода с иностранного языка XIX века используются слова и обороты из русского языка того же периода. Однако в некоторых случаях это может смущать читателя. Переводчица приводит фрагмент из «История короля Богемии и его семи замков» Шарля Нодье, вызвавший у нее затруднения. В нем встречаются слова *je vais sonner Spinette* (в значении «позвать Спинетту, позвонив в колокольчик»). Это предложение можно перевести при помощи темпоральной стилизации как «позвонить Спинетту»: такое управление глагола «позвонить» было распространено в русском языке XIX века, но для современного читателя оно непривычно. Другим решением будет использовать привычное управление «позвонить Спинетте», но у современного читателя этот глагол вызывает ассоциации с телефонным звонком. После доклада слушатели обсудили свои проблемные кейсы, связанные с темпоральной стилизацией.

Ольга Дробот (гильдия «Мастера литературного перевода», Москва) в докладе «*Рулетка читательской любви*» исследовала корреляцию между успехом писателей на родине и успехом их переводных текстов в других странах на материале норвежской художественной литературы. Докладчица сравнила авторов известной онлайн-платформы *Livelib* по нескольким параметрам: по частоте переизданий, по тому, сколько пользователи портала прочитали или планируют прочитать текстов того или иного автора, по читательской оценке писателей (по пятибалльной системе). Среди современных норвежских переводных авторов лидируют Ю Несбё, Тур Хейердал и Карл Уве Кнаусгор, в нише детской литературы самыми читаемыми оказались Мария Парр и Бьёрн Рёврик. Однако, как было показано в докладе, установить и предсказать успешность переводной книги почти невозможно, корреляция между популярностью писателя на родине и его переводного текста в другой стране практически отсутствует.

Алина Перлова (НГУ) в докладе «*Какой читатель, такие и примечания: степень адаптации в переводах современной китайской литературы*» сосредоточилась на анализе примечаний как способе прямого общения переводчика с читателем. Перлова проследила то, как менялась специфика примечаний от переводчиков в китайской литературе за последние двадцать лет: если в начале 2000-х китайскую литературу переводили преимущественно для научных целей, то в районе 2016 года случился заметный перелом — китайская жанровая литература (Мосян Тунсю и Лю Цысинь) приобрела популярность у массового читателя, после чего начали распространяться любительские переводы, выполненные фанатами. Непрофессиональные переводчики-энтузиасты, публиковавшие свои тексты онлайн, оставляли большие и подробные комментарии, посредством которых общались с аудиторией. Примечательный случай перевода романа Лю Цысиня «Задача трех тел», выполненный Ольгой Глушковой: перевод, вышедший вначале онлайн, в печатной версии сохранил обилие детальных комментариев. Перлова, проанализировав отзывы читателей, пришла к выводу, что подробные примечания для читателей, как правило не знающих китайский язык, свидетельствуют о «качественности» и «душевности» перевода.

Светлана Арестова (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Переводчик как читатель*» подчеркнула значимость для переводчика чтения художественной и переводной литературы: хорошего понимания оригинального текста не всегда хватает, чтобы справиться со сложностями. Арестова посоветовала иногда заимствовать методику перевода у «коллег по цеху». Например, Ольга Дробот в книге «Вратарь и море» Марии Парр, предназначенной для юных читателей, переводила детские ругательства на русский так, что они были похожи по звучанию на фразы из оригинального норвежского текста. Арестова переняла такую методику: в книге Эндрю Грира «Less» говорящее имя главного героя вынесено в название, переводчица решила в заглавии оставить созвучное имя, и в итоге книга вышла под заголовком «Лишь». Таким образом, в докладе Арестова обозначила, как важно для переводчика иногда выступать в роли читателя переводной литературы.

Мария Сизарева (МГУ, НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*“Назвавши крокодила по латыни”: комментарии издательства “Academia”*» выделила общие черты академического комментария и рассмотрела этот жанр как способ сделать классические произведения более доступными массовому читателю. Сизарева сосредоточилась на анализе переводческого подхода Густава Шпетта, вице-президента Государственной академии художественных наук и переводчика и комментатора книг, изданных в «Academia». Свой метод комментирования Шпет описывает в заметке, приложенной к проекту диккенсовской энциклопедии и хранящейся в его архиве. Шпет утверждает, что постраничные сноски должны быть минимальными и могут быть ограничены разъяснением игры слов. Намного важнее для него послетекстовые пояснения, которые должны включать толкование образов, мифов, метафор, героев в соотношении с творчеством автора текста и культурным контекстом. Исследовательница подчеркнула, что если предложенные Шпетом обильные академические комментарии, предполагающие интерпретацию и глубокий анализ текста, вызвали критику, упреки в чрезмерной «учености», и в дальнейшем в издательстве «Academia» отошли от такого подхода, то отказ от постраничных сносок, которого придерживался Шпет, был принят другими комментаторами.

Игорь Мокин (НИУ ВШЭ, Москва) в завершающем переводческую секцию докладе «*Переводчик и редактор: диалог двух читателей о третьем (на примерах из документальной литературы)*» поделился опытом коллективного перевода книги Гертруды Белл «Сирия: пустыни и поля». Мокин рассказал о трудностях, с которыми столкнулись переводчики: например, как учитывать трехуровневый культурный трансфер (перевод на русский язык книги английской писательницы,

которая пишет об *арабах* и *турках*); как передать географические названия (придерживаться принятого библейского варианта или следовать за автором текста, которая использует восточные топонимы, например *Heshbän* (при библейском *Heshbon*)); как переводить имена героев, сохраняя интертекстуальные связи? Такие нетривиальные случаи заставляют задуматься о читателе, о культурном бэкграунде предполагаемой аудитории; переводчику приходится выбирать между гаспаровскими «распространением вширь» или «вглубь»²¹.

В рамках двухдневной конференции были рассмотрены разные формы диалога в литературе: не только между читателями и писателями (в том числе заочный «диалог» с авторами прошлого), но и между комментаторами и авторами, переводчиками и читателями. Сами доклады и дискуссии, состоявшиеся во время конференции, являются примером продуктивного диалога между писателями, исследователями, преподавателями и редакторами.

Анна Исаева, Дарья Стрижкова

21 Гаспаров М. Брюсов и буквализм // Поэтика перевода. М.: Радуга, 1988. С. 29–62.

Наши авторы

Антон Азаренков

Доцент НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге; кандидат филологических наук
aazarenkov@hse.ru.

Ольга Балла

Литературный критик, эссеист
gertman65@gmail.com.

Надежда Баткина

Независимый исследователь; Москва
nbatkina@gmail.com.

Лиана Батцалигова

Университет Оберлин, доцент; доктор философских наук
battsali@oberlin.edu.

Алексей Вдовин

НИУ ВШЭ (Москва); профессор; доктор филологических наук, PhD
avdovin@hse.ru.

Валерий Вьюгин

ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), ведущий научный сотрудник Отдела теоретико-литературных и междисциплинарных исследований; СПбГУ, профессор кафедры истории русской литературы; доктор филологических наук
valeryvyugin@gmail.com.

Настя Денисова

Поэтесса
robokukla@gmail.com.

Евгений Добренко

Университет Венеции Ка Фоскари; профессор; PhD
evgeny.dobrenko@unive.it.

Александр Житенев

Воронежский государственный университет; профессор; доктор филологических наук
zhitenev@phil.vsu.ru.

Дарья Журкова

Государственный институт искусствознания, старший научный сотрудник, кандидат культурологии
jdacha@mail.ru.

Дмитрий Зернов

Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского; доцент; кандидат политических наук
zervd@mail.ru.

Анна Исаева

НИУ ВШЭ; стажер-исследователь
isaevanna23@gmail.com.

Гундо Карпи

Неаполитанский Университет Л'Ориентале; профессор, кандидат филологических наук
gcarpi@unior.it.

Игорь Кобылин

РГГУ; доцент; ПИМУ; доцент; кандидат философских наук
kigor55@mail.ru.

Анатолий Корчинский

РГГУ; доцент, заведующий кафедрой теории и истории гуманитарного знания; кандидат филологических наук
korchinsky@mail.ru.

Дмитрий Костоготов

РГГУ; преподаватель
dakostogotov@gmail.com.

Татьяна Красильникова

Колумбийский университет в Нью-Йорке; исследовательница, преподавательница
tak2159@columbia.edu.

Е Лэй

Аспирант Института языковых наук Шанхайского университета иностранных языков
blkserene@gmail.com.

Кульшат Медеуова

Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилева, доктор философских наук
mkulshat@gmail.com.

Вера Мильчина

ИБГИ РГГУ; ведущий научный сотрудник; ШАГИ ИОН РАНХиГС; ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук
vmilchina@gmail.com.

Федор Николаи

Профессор НИУ ВШЭ; доктор философских наук
fvnik@list.ru.

Алексей Порвин

Поэт, критик
sensus.interni@gmail.com.

Николай Поселягин

НИУ ВШЭ (Москва); доцент; Московская высшая школа социальных и экономических наук; доцент; кандидат филологических наук
poselyagin@gmail.com.

Анна Разувалова

НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге; доцент; кандидат филологических наук
arazuvalova@hse.ru.

Полина Рыбина

МГУ им. М.В. Ломоносова; старший преподаватель; кандидат филологических наук
rybina_polina@mail.ru.

Евгений Савицкий

РГГУ; доцент; ИВИ РАН;
старший научный сотрудник;
кандидат исторических наук
savitski.e@rggu.ru.

Дарья Стрижкова

НИУ ВШЭ; стажер-
исследователь
strizhkova.2003@mail.ru.

Сунь Сяоли

Старший преподаватель Юго-
восточного университета
(Нанкин); кандидат филоло-
гических наук
sunxiaoli_smile@163.com.

Сергей Ташкенов

Независимый исследователь
(Москва); кандидат филоло-
гических наук
sergey.tashkenov@gmail.com.

Александр Уланов

Самарский государственный
аэрокосмический универси-
тет; доцент; доктор техни-
ческих наук
alexulanov@mail.ru.

Александр Фокин

ИОН РАНХиГС; старший
научный сотрудник; МВШ-
СЭН (Шанинка); доцент;
кандидат исторических
наук
aafokin@yandex.ru.

Сергей Фокин

СПбГЭУ; профессор; доктор
филологических наук
serge.fokine@yandex.ru.

Цай Цзяфэн

Аспирант Института
иностранных языков Юго-
восточного университета
(Нанкин)
cai.jiafeng@mail.ru.

Ли Цинь

Доцент Института иностран-
ных языков Юго-Восточного
университета (Нанкин).
Доцент Центра региональных
и страноведческих исследова-
ний Юго-Восточного универ-
ситета. Кандидат филологи-
ческих наук
chineseli@mail.ru

Викентий Чекушин

СибГУ им. М.Ф. Решетнева;
старший преподаватель
vikesha@bk.ru.

Данил Швед

Студент НИУ ВШЭ в Санкт-
Петербурге
shved-da@yandex.ru.

Дина Шулятьева

НИУ ВШЭ (Москва); доцент;
кандидат филологических
наук
dshulyatyeva@hse.ru.

Тао Юань

Профессор Юго-восточного
университета (Нанкин), заве-
дующий факультета европей-
ских языков
tao1973@mail.ru.

Summary

The Historical Imaginary and The Limits of Historicity

Guest Editor: Anatoly Korchinsky

Igor Kobylin's article «The Annoying Companion of the Cosmic Sovereign: Historical Imagination and Fantastic Materialism» explores the Soviet fantastic imaginary as a form of historical imagination. Through a comparative analysis of Ilyenkov's «Cosmology of Spirit» and Gennady Gore's «The Most Annoying Companion», it reveals how tragic-optimistic futurology of Soviet modernity in 1950s–60s is linked with today's alarmist projections.

The paper «War cinema and the regime of historicity: “Saving Private Ryan” and “Jojo Rabbit”» by **Dmitry Kostoglotov** is devoted to the analysis of films about the Second World War: «Saving Private Ryan» (1998) and «Jojo Rabbit» (2019) in their relationship with the regimes of

historicity. The problem of transition from one regime of historicity to another, discussed by many contemporary theorists of history, is posed and tested through the example of mass historical cinema.

Dmitriy Zernov and **Fedor Nikolai**, in their paper «Historical Imagination, Media Nostalgia and Alternative History in Video Games: *Fallout-4* vs. *Atomic Heart*», explore how historical imagination is transformed by contemporary video games. Based on data received from the 8 focus groups, the study compares *Fallout-4* and *Atomic Heart*, revealing how shifting timelines and media-driven nostalgia shape new forms of historical perception and begin to reconfigure the modern public sphere.

The Social Imaginary in Russian Prose

In the essay «Between Hegel and Fourier: The Enigma of “The Landlady”» by **Guido Carpi**, Dostoevsky's novella «The Landlady» (1847) is dissected as a juncture between diverse political and intellectual currents: on one hand, the Fourierist utopianism, and on the other, the idea of liberating human personality as advocated by Russian Westernizers influenced by Hegel's philosophy of history. This intersection of ideologies, both familiar to the young Dostoevsky, enables us to fathom the metaphorical construct of the novella.

Alexey Vdovin in his article «“Village Detective Story”: The Origin of Crime Fiction About Peasants in the Russian Empire of the 1850s» analyzes a series of crime fiction stories of the 1850s written by Alexei Pisemsky and Ilya Selivanov. Using genre, narratological, and contextual analysis, the author shows how these stories follow a familiar crime-investigation structure, making them precursors to Russian detective fiction.

The article «In the shadow of the “Short Course”: How A.N. Tolstoy's novel “Bread”

did not become the model of socialist realism» by **Vikentiy Chekushin** examines the complex of sociocultural factors that prevented A.N. Tolstoy's story «Bread» (1937) from becoming a benchmark of socialist realism literature. The relative failure of the book was due to

a number of extra-literary reasons, the main ones being Stalin's changing attitude to the historical narrative. Apparently, «Bread», written a year earlier than «A Short Course...», was competing with it in the field of mythmaking about the recent past.

Socialist Realism After Socialist Realism

Guest Editor: Valery Vyugin

Valery Vyugin's piece «Socialist Realism as a MacGuffin» approaches socialist realism as a narrative built around a device known as a «MacGuffin». According to this point of view, for «socialist realism» to exist, it does not matter what it really is. The only thing that matters is the discourse about it, or, rather, the narrative constructed around it. From a semiotic perspective, socialist realism resembles Baudrillard's simulacrum; from a narratological perspective, it is akin to Lyotard's grand narrative. The term MacGuffin is advantageous, because it combines both of these meanings.

The paper «Socialist Realism: Life and Death in Developed Socialism» by **Evgeny Dobrenko** examines the process of reform and decline of Socialist Realism in the late Soviet period, when Socialist Realist theory was gradually liberalized as a consequence of its doctrinal dysfunction in the post-Stalinist period. Since what is primary in Socialist Realism are institutions and not theory, which serves only to camouflage them, with their collapse came the collapse of Social Realism itself.

Anna Razuvalova in her article «Building the Distance: the Reception of Socialist Realist Aesthetics in the Journalism of Village Prose Writers in the 1970s-1980s (Sergei Zalygin and Viktor Astafyev)» examines strategies of dissociation from So-

cialist Realism used by neo-pochvenniki writers S. Zalygin and V. Astafyev in the 1960s–1980s. These writers regarded realism and its opponents (Socialist Realism and the avant-garde) as fundamentally different modes of representation of «the real» and «the ideal», as well as different strategies of relating to «reality» and the possibilities of its radical transformation.

The article «The Socialist Realist Canon in Popular Music: Late Soviet Songs about the Motherland in the Television Festival «Song of the Year» (1971–1986)» by **Daria Zhurkova** is dedicated to the transformation of the Socialist Realist canon on the late-Soviet musical stage. In the first part of the article, the principles of Socialist Realism are defined on the basis of the work of Soviet musicologists on mass song. The second half of this article traces the reflection of these principles in the repertoire policy of the «Song of the Year» television festival. It offers a generic-thematic classification of the musical compositions which were heard in the year-in-review episodes from 1971–1986.

When Timur Novikov announced the creation of the «New Academy of Fine Arts» in the 1980s, his primary theoretical impulse was the desire to make «Russian» art «beautiful» again. But was late Soviet Russian art truly so «ugly»? And why

emphasize «beautiful» rather than «great» or «relevant»? **Liana Battsaligova** in her paper «Metamorphoses of the Post-Soviet Aesthetic: Georgy Gurianov and the Seduction of Socialist Realism» explores the revival of the aesthetics of

beauty and the ideology of Socialist Realism in painting as an attempt to define a new, post-Soviet identity for «Russian» art and a new identity for the «Russian» artist.

Poetological Studies

Anton Azarenkov and **Danil Shved** in their article «Music on the edge: *Tactile Instruments* as a Poetic Testament by Genrikh Sapgir» analyses Sapgir's last poetry collection. Each cycle of the book is built around one or another pan-European poetological topos. All these topoi come together in an original meta-plot about the peculiar physical and mental nature of the poet, who transforms himself into an instrument of his own poetry, but does so playfully, even on the brink of death, avoiding a dramatic conflict between literature and life.

Tatiana Krasilnikova's piece «“The Time is Night”, Hilarious: Laughter as Resistance in Ludmila Petrushevskaya's Novel» explores the comical aspect of Petrushevskaya's novel «The Time is Night» (1991). Manipulation of the reader's consciousness is made pos-

sible in this book by the form of the diary, in which the author has the last word. However, readers have the opportunity to resist this imposed perspective and interpret the text not as a melodrama, but as a comedy.

The article «Nodal Point, Turning Point, and Future Narratives: between Interactive and Non-interactive Forms» by **Dina Shulyatyeva** examines forking-path narratives and mosaic narratives in contemporary fiction and film. «Turning points» in forking-path narratives involve the reader in «a flux of activity and agitation», while in mosaic narratives they produce the effect that events occur «everywhere all at once». Interactivity in these forms is replaced by interpassivity: the reader delegates part of his functions to the narrative, which gives him the right to actualize one of the versions of events.

Table of contents

No. 194 [4'2025]

NEW POETRY

- 7** *Nastya Denisova. weighted blanket*

THE HISTORICAL IMAGINARY AND THE LIMITS OF HISTORICITY

- 12** *Anatoly Korchinsky. From the Guest Editor*
- 14** *Igor Kobylin. The Annoying Companion of the Cosmic Sovereign: Historical Imagination and Fantastic Materialism*
- 32** *Dmitry Kostoglotov. War cinema and the regime of historicity: «Saving Private Ryan» and «Jojo Rabbit»*
- 44** *Dmitriy Zernov, Fedor Nikolai. Historical Imagination, Media Nostalgia and Alternative History in Video Games: *Fallout-4* vs. *Atomic Heart**

THE SOCIAL IMAGINARY IN RUSSIAN PROSE

- 59** *From the Editor*
- 62** *Guido Carpi. Between Hegel and Fourier: The Enigma of «The Landlady»*
- 76** *Alexey Vdovin. «Village Detective Story»: The Origin of Crime Fiction About Peasants in the Russian Empire of the 1850s*
- 93** *Vikentiy Chekushin. In the shadow of the «Short Course»: How A.N. Tolstoy's novel «Bread» did not become the model of socialist realism*

SOCIALIST REALISM AFTER SOCIALIST REALISM

- 114** *Valery Vyugin. From the Guest Editor*

PARTS I. GENERAL OBSERVATIONS

- 118** *Valery Vyugin. Socialist Realism as a MacGuffin*
- 134** *Evgeny Dobrenko. Socialist Realism: Life and Death in Developed Socialism*

PART II. INDIVIDUAL CASES

- 154** *Anna Razuvalova. Building the Distance: the Reception of Socialist Realist Aesthetics in the Journalism of Village Prose Writers in the 1970s-1980s (Sergei Zalygin and Viktor Astafyev)*

- 175** *Daria Zhurkova.* The Socialist Realist Canon in Popular Music: Late Soviet Songs about the Motherland in the Television Festival «Song of the Year» (1971–1986)
- 200** *Liana Battsaligova.* Metamorphoses of the Post-Soviet Aesthetic: Georgy Gurianov and the Seduction of Socialist Realism

POETOLOGICAL STUDIES

- 210** *Anton Azarenkov, Danil Shved.* Music on the edge: *Tactile Instruments* as a Poetic Testament by Genrikh Sapgir
- 227** *Tatiana Krasilnikova.* «The Time is Night», Hilarious: Laughter as Resistance in Ludmila Petrushevskaya's Novel
- 242** *Dina Shulyatyeva.* Nodal Point, Turning Point, and Future Narratives: between Interactive and Non-interactive Forms

FROM THE CORRESPONDENCE OF L. M. BATKIN

- 259** *Nadezhda Batkina, Nikolay Poselyagin.* From the Guest Editors
- 261** «Maybe we'll see each other sometime, who knows»:
From the Correspondence of L. M. Batkin

CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

- 308** *Olga Balla.* That's where we'll fly (a review of O. Yuriev *Vineta: novel.* Moscow, 2024)
- 313** *Aleksandr Zhitnev.* The Strolls and Conversations of Aleksandr Ilyannen (a review of A. Ilyanen *The Nanny's Little House.* Petrograd, 2025)
- 319** *Aleksandr Ulanov.* The Survival of Feelings (a review of A. Frolov *Intuitive Pages.* Moscow, 2024)
- 323** *Aleksei Porvin.* Indicate the Girl (a review of V. Baronetz *Farewell Words.* Almaty, 2024)

BIBLIOGRAPHY

CHINESE STUDIES OF RUSSIAN LITERATURE

- 328** *Li Qin.* Russian literature and criticism at the turn of the century: a view from China (A review of *Current trends and tendencies in Russian literature and criticism.* Beijing, 2023)
- 334** *Sun Xiaoli.* The results of the development of Russian «new realism»: a view from China (A review of Xue Ranran *Studies in Contemporary Russian New Realist Prose.* Hanzhou, 2021)

- 341** Cai Jiafen, Ye Lei, Tao Yuan. From «holy foolishness» to Russian classical literature (A review of Wang Zhigeng. *The Aesthetic Dimension of the «Holy Foolishness»: Cultural Interpretations of Russian Classical Literature*. Beijing, 2013)
- 347** Fedor Nikolai. Studies of nostalgia: memory politics, history of emotions, and the discussions of temporality (A review of Becker T. *Yesterday: A New History of Nostalgia*. Cambridge (MA); London, 2023; The Routledge Handbook of Nostalgia. Abingdon; New York, 2025)
- 358** Yevgeny Savitsky. The Text as a Mirror, Trace, and Anamorphosis: Iconic Narratives of Pre- and Post-Modernity (A review of Eick A.-L. «Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten»: *Visualität in der literarischen Geschichtsdarstellung*. Paderborn, 2024; Hoffmann U. *Dimensionen von «bilde» – Ansätze zu einem ikonischen Erzählen im späthöfischen Roman*. Berlin; Boston, 2023)
- 370** Sergei Tashkenov. From entertaining coprology to scatological excess: the limits of the «unculture» in cultural sciences (A review of R. Lyuin *Shit: forays into scientific, cultural, и socio-historical coprology*, 2024; D. Laport. *A History of Shit*, 2024)
- 379** Sergei Fokin. Charles Baudelaire, Yakov Shiffrin, «Pleiades», or how the author of *The Flowers of Evil* became canonical (A review of Baudelaire Ch. *Œuvres complètes*. Paris, 2024)

HACKWORK

- 390** Vera Milchina. «Sparks grow dim out in midair...» On the Commentaries to the Parisian Impressions of Nikolai Nadezhdin (A review of N.I. Nadzhedin *The Sparks of Divine Light. From European Impressions* / compiled by M.G. Talalay, M.A. Biryukova; edited text by M.A. Biryukova. St. Petersburg, 2025)
- 398** New Books

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

- 412** Kulshat Medeuova. International seminar «Reconsidering Modernity & Socialism» (Princeton University, October 11–12, 2024)
- 416** Aleksandr Fokin. The Moment of Transition: The Soviet System in Search of a New Equilibrium. International conference «1954: The First Year of a New Era» (МВШСЭН, МИФИ, September 16–17, 2024)
- 422** Anna Isayeva, Darya Strizhkova. International conference «Theories and Practices of Literary Craft»: «Dialogue with the Reader» (HSE University (Moscow), September 13–14, 2024)
- 439** Summary
- 442** Table of Contents
- 445** Our Authors

Our authors

Anton Azarenkov

Lecturer, HSE University
at St. Petersburg, PhD
aazarenkov@hse.ru.

Olga Balla

Literary critic, essayist
gertman65@gmail.com.

Nadezhda Batkina

Independent researcher;
Moscow
nbatkina@gmail.com.

Liana Battsaligova

Oberlin College, Assistant
Professor; PhD
battsali@oberlin.edu.

Guido Carpi

University of Naples
L'Orientale; Full Professor;
PhD
gcarpi@unior.it.

Vikentiy Chekushin

Reshetnev Siberian State
University of Science and
Technology; Senior Lecturer;
PhD
vikesha@bk.ru.

Nastya Denisova

Poetess.
robokukla@gmail.com.

Evgeny Dobrenko

Ca' Foscari University of
Venice; Professor, PhD
evgeny.dobrenko@unive.it.

Aleksandr Fokin

ISS RANEPa; Senior Research
Fellow; Moscow School of So-
cial and Economic Sciences;
Assistant Professor; PhD
aafokin@yandex.ru.

Sergei Fokin

Saint Petersburg State Univer-
sity of Economics; professor;
Doctor of Philology
serge.fokine@yandex.ru.

Anna Isaeva

HSE University (Moscow);
Junior Research Fellow
isaevanna23@gmail.com.

Cai Jiafeng

PhD student of the School of
Foreign Studies, Southeast
University (Nanjing)
cai.jiafeng@mail.ru.

Igor Kobylin

Russian State University
for the Humanities; Associ-
ate Professor; Privolzhskiy
Research Medical University;
Associate Professor; PhD
kigor55@mail.ru.

Dmitry Kostoglotov

Russian State University for
the Humanities; lecturer
dakostoglotov@gmail.com.

Anatoly Korchinsky

Russian State University for
the Humanities; associate
professor, chair of the depart-
ment of theory and history
of the humanities; Candidate
of Sciences in Philology
korchinsky@mail.ru.

Tatiana Krasilnikova

Columbia University in the
City of New York; researcher,
graduate student instructor
tak2159@columbia.edu.

Ye Lei

PhD student at the Institute
of Language Sciences,
Shanghai International
Studies University
blkserene@gmail.com.

Kulshat Medeuova

L.N. Gumilyov Eurasian
University (Astana); PhD
mkulshat@gmail.com.

Vera Milchina

Institute of Higher Human-
ities Research Russian State
University for the Humanities;
leading researcher; School of
Current Humanities Research,
Institute of Social Sciences,
RANEPa; leading researcher;
Candidate of Sciences in
Philology
vmilchina@gmail.com.

Fedor Nikolai

HSE University (Moscow);
Professor; PhD
fvnik@list.ru.

Aleksei Porvin

Poet, critic
sensus.interni@gmail.com.

Nikolai Poselyagin

HSE University (Moscow);
associate professor; Moscow
School of Social and Econo-
mic Sciences; associate pro-
fessor; Candidate of Sciences
in Philology
poselyagin@gmail.com.

Li Qin.

Associate Professor at the
Institute of Foreign Languages,
Southeast University (Nanjing);
associate Professor at the
Center for Area Studies,
Southeast University. Asso-
ciate Doctor of Philological
Sciences
chineseli@mail.ru.

Anna Razuvalova

HSE University (Saint-Peters-
burg); Associate Professor;
PhD
arazuvalova@hse.ru.

Polina Rybina

Moscow State University;
senior lecturer; Candidate
of Sciences in Philology
rybina_polina@mail.ru.

Evgenii Savitski

Russian State University for the Humanities; associate professor; Institute of World History Russian Academy of Science; senior researcher; Candidate of Sciences in History
savitski.e@rggu.ru.

Dina Shulyatyeva

HSE University (Moscow); Associate Professor; PhD
dshulyatyeva@hse.ru.

Danil Shved

Student, HSE University at St. Petersburg
shved-da@yandex.ru.

Daria Strizhkova

HSE University (Moscow); Junior Research Fellow
strizhkova.2003@mail.ru.

Sergei Tashkenov

Independent researcher (Moscow); Candidate of Sciences in Philology
sergey.tashkenov@gmail.com.

Aleksandr Ulanov

Samara State Aerospace University; associate professor; Doctor of Engineering
alexulanov@mail.ru.

Alexey Vdovin,

HSE University (Moscow); Professor; PhD, Dr. Habil
avdovin@hse.ru.

Valery Vyugin

Head Research Fellow, Center for Literary Theory and Interdisciplinary Research, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences; Professor, Department of the History of Russian Literature, St. Petersburg State University; Dr. habil
valeryvyugin@gmail.com.

Sun Xiaoli

Senior Lecturer at Southeast University (Nanjing), PhD
sunxiaoli_smile@163.com.

Tao Yuan

Professor, Head of European Language Department, Southeast University (Nanjing); PhD
tao1973@mail.ru.

Dmitriy Zernov

Lobachevsky University (Nizhny Novgorod); associate Professor; PhD in political science
zerdv@mail.ru.

Aleksandr Zhitnev

Voronezh State University; professor; Doctor of Philology
zhitnev@phil.vsu.ru.

Daria Zhurkova

State Institute for Art Studies, Senior Research Fellow; PhD
jdacha@mail.ru

Editorial board

Irina Prokhorova	PhD (founder and establisher of journal)
Tatiana Weiser	PhD (editor-in-chief)
Arseniy Kumankov	PhD (theory)
Kirill Zubkov	PhD (history)
Alexander Skidan	(practice)
Abram Reitblat	PhD (bibliography)
Vladislav Tretyakov	PhD (bibliography)
Nikolai Nakhshunov	M.A. (chronicle of scholarly life)
Valerii Otiakovskii	PhD (executive editor)

Advisory board

Konstantin Azadovsky
PhD

Henryk Baran
PhD, State University of New York at Albany, professor

Evgeny Dobrenko
PhD, Università Ca' Foscari Venezia, professor

Tatiana Venediktova
Dr. habil. Lomonosov Moscow State University, professor

Elena Vishlenkova
Dr. habil. HSE University, professor

Tomáš Glanc
PhD, University of Zurich, professor / Charles University in Prague, professor

Hans Ulrich Gumbrecht
PhD, Stanford University, professor

Alexander Zholkovsky
PhD, University of South Carolina, professor

Andrey Zorin
Dr. habil. Oxford University, professor / The Moscow school of social and economic sciences, professor

Boris Kolonitskii
Dr. habil. European University at Saint Petersburg, professor / Saint Petersburg Institute of History, Russian Academy of Sciences, leading researcher

Alexander Lavrov
Dr. habil. Full member of Russian Academy of Sciences Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences, leading researcher

Mark Lipovetsky
Dr. habil. Columbia University, professor

John Malmstad
PhD, Harvard University, professor

Alexander Ospovat
University of California, Los Angeles; Research Professor

Pekka Pesonen
PhD, University of Helsinki, professor emeritus

Oleg Proskurin
PhD, Emory University, professor

Roman Timenchik
PhD, The Hebrew University of Jerusalem, professor

Pavel Uvarov
Dr. habil. Corresponding member of Russian Academy of Sciences. Institute of World History, Russian Academy of Sciences, research professor / HSE University, professor

Alexander Etkind*
European University Institute (Florence)

Mikhail Yampolsky
Dr. habil. New York University, professor

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.