литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № 197 [1’2026]

«АФФЕКТИВНЫЙ ПОВОРОТ»: КУЛЬТУРА И ЧУВСТВЕННЫЙ ОПЫТ

7 От редакции

LACUNAE

12 *Константин Бурмистров.* Метафизика боли и жалости: малые религиозно-философские тексты Бориса Поплавского

16 *Борис Поплавский.* «Соблазн любви к небытию»

ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ АФФЕКТА

31 *Бернхард Вальденфельс.* Внимание как ответ чужому. Внимание в перспективе респонзивной феноменологии (*пер. с англ.* Арсения Никонова)

43 *Сара Ахмед.* Аффективные экономики (*пер. с англ.* Елизаветы Хереш)

55 Аффект и культура: перспектива философа. Анкета *Олег Аронсон, Артемий Магун, Оксана Тимофеева, Алла Митрофанова, Нина Савченкова*

ЧУВСТВЕННЫЙ ОПЫТ И ПРЕОДОЛЕНИЕ НОРМАТИВНОСТИ

67 *Александра Володина*. Ненормативная темпоральность: аффект, письмо и опыт

85 *Мария Стенина*, *Софья Порфирьева*. «Вот я, мне же вопреки»: к феноменологии эпистемологического бессилия

105 *Елена Костылева*. Труд и Оргия: Фрейд, Батай, Симона Вейль

123 *Екатерина Хан*. Ревность как соревновательность: феноменология ревностных кризисов

КУЛЬТУРНАЯ ИСТОРИЯ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА

141 *Олег Ларионов*. Место чувства: сентиментализм, природные ландшафты и национальное воображение в России XVIII–XIX веков

161 *Петр Будрин*. «Мерцающая иллюзия»: Стерн, Шкловский и «литературная личность»

(БЕС)ЧУВСТВЕННОСТЬ И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА

181 *Елена Петровская*. Ужас Запада: Конрад, Коппола, Лаку-Лабарт

201 *Борис Подорога*. Машинное восприятие: феноменология остранения в фильме «Центральный регион» Майкла Сноу

215 *Николай Нахшунов*. Нелюбовь: к феноменологии бесчувствия в публичной сфере

238 Аффект и культура: перспектива литератора. Анкета *Игорь Гулин*, *Данила Давыдов*, *Анна Глазова*, *Владимир Аристов*, *Анна Родионова*, *Станислав Снытко*

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ШТУДИИ

254 *Алена Еременко*. Два случая «литературной климатологии»: незамеченные места у Шамшада Абдуллаева и Андрея Левкина

271 *Наталья Игнатьева*. Музыкальные жанры поэзии Елизаветы Мнацакановой: синтез словесных и музыкальных ритмов

290 *Илья Морозов*. «дынц рта»: рождение русскоязычной блэкаут-поэзии из духа ирфаеризма

Б И Б Л И О Г Р А Ф И Я

ЧУВСТВА, ЭМОЦИИ, АФФЕКТЫ

304 *Федор Николаи*. Культурная история и антропология чувств: два запоздалых манифеста (Рец. на кн.: Howes D. The Sensory Studies Manifesto: Tracking the Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences. Toronto; Buffalo; London, 2022; Smith M.M. A Sensory History Manifesto. University Park, 2021)

313 *Максим Котельников*. Инструменты и структуры любви: две социологии романтических отношений (Рец. на кн.: Иллуз Е. Почему любовь уходит? Социология негативных отношений. М., 2024)

318 *Карина Левитина*. Еще раз про любовь и другие психические страдания (Рец. на кн.: Engdahl E. Depressive Love: A Social Pathology. London; New York, 2018)

322 *Глеб Коломиец*. Философская ода к радости (Рец. на кн.: Protevi J. Regimes of Violence: Toward a Political Anthropology. Minneapolis; London, 2025)

329 *Земфира Саламова*. Аффект в исследованиях цифровых практик (Рец. на кн.: Affective Formation of Publics: Places, Networks, and Media. London; New York, 2024. Affect in Fandom: Fan Creators and Productivity. Amsterdam, 2025)

340 *Надежда Крылова* «Странные формы» новой теории кино (Рец. на кн.: Anger J. Towards a Film Theory from Below: Archival Film and the Aesthetics of the Crack-up. New York, 2024)

353 *М.В. Дмитриев*. Средневековый Ярославь: город или… иеротопический проект? Заметки о книге Д.Ф. Полознева (Рец. на кн.: Полознев Д.Ф. Ярославль: кем и когда был основан город? М., 2024)

363 *Алексей Козлов*. Преступления без наказаний (Рец. на кн.: Булахова М. Генезис русской уголовной прозы 1860–1890 гг. Тарту, 2025)

369 *Геннадий Жарников*, *Елена Погорельская*. Бабель в контексте (Рец. на кн.: Зихер Э. «Еврей на коне»: культурно-исторический контекст творчества И.Э. Бабеля. СПб., 2024)

376 *А.В. Стогова*. Остранение Средневековья (Рец. на кн.: Каррас Р.М. Секс в Средневековье. М., 2024)

385 *Галина Заломкина*. Вымысел в толще культуры (Рец. на кн.: Хоруженко Т. Культурные мифы в современном фэнтези: монография. М.; Екатеринбург, 2025)

КНИГИ «НЛО»

Булдаков В. Страсти революции. Эмоциональная стихия 1917 года. — М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 432 с. — (Что такое Россия).

389 *Борис Колоницкий, Владимир Булдаков*. Политические страсти как объект изучения (интервью)

Аксенов В. Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918). — М.: Новое литературное обозрение, 2020. — 992 с.

395 *Николай Нахшунов, Владислав Аксенов*. История эмоций в эпоху неопределенности (интервью)

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

405 *Глеб Навильников*. «Когда наши глаза соприкасаются...» Конференция «Кинофеноменология восприятия: артикуляция взгляда» (РГГУ, НИУ ВШЭ, Москва, 24–26 октября 2024 года)

418 *Марина Аристова*. Любовь и шок: исследования предельных аффективных состояний. Международная конференция «Революционная любовь» (Фестиваль Свободной Республики Вены, Австрия, 20–21 июня 2025 года). Международная конференция «Состояния шока: деструктивные медиа в гипериндустриальную эпоху» (Университет Лилля, Франция, 5 июня 2025 года)

427 *Ольга Борисова*. Конференц-фест «Страшные чтения» (Тверской государственный университет, 30 октября — 1 ноября 2024 года)

435 Наши авторы

437 Summary

442 Table of Contents

445 Our Authors

Редакция

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

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

Арсений Куманьков (теория) *канд. филос. наук*

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

Александр Скидан (практика)

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

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

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

Валерий Отяковский (выпускающий редактор) *PhD*

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.

От редакции

Дорогие читатели НЛО!

В социальных и гуманитарных науках под «**аффективным поворотом**», который начался несколько десятилетий назад[1], чаще всего понимают обращение широкого ряда исследований к чувственным, иррациональным, личным и сокровенным аспектам жизни человека. Приверженцы «аффективного поворота» противопоставляют его лингвистическому повороту и смещают фокус внимания с языка и сознания на тело и, в частности, сердце — место, которому традиционно приписывались душевные страсти и переживания. «Аффективный поворот» позволяет мыслить культуру не как исключительно осознанную и целенаправленную деятельность; на волне поворота к аффекту ее многообразие расширяется за счет включения новых форм, агентов, измерений, условий и обстоятельств, в том числе продиктованных ситуативно. «Аффективный поворот» продолжается до сих пор и только набирает обороты.

Не существует единого определения аффекта, и тем более обретает притягательность аффективное как недискурсивное, невербальное, алогичное и непредставимое. Но, с другой стороны, при таком концептуальном плюрализме размываются границы между аффектом, чувством, эмоцией, настроением, страстью, сентиментом, переживанием, ощущением и пр., так что, например, между «аффективным» и «эмоциональным поворотом» нередко ставится знак равенства, и это может приводить к заблуждению.

---

1 Начало аффективного поворота чаще всего связывают с публикацией двух знаковых работ — «Автономия аффекта» Брайана Массуми и «Стыд в кибернетической складке: читая Сильвана Томкинса» Ив Кософски Седжвик и Адама Франка, — в которых аффект рассматривался с позиций постделезианской философии и деконструктивизма соответственно. С середины 1990-х интерес исследователей к аффективному измерению жизни человека стал только расти. См., например: The Affect Theory Reader / Ed. by M. Gregg, G.J. Seigworth. Durham; London: Duke University Press, 2010; The Affective Turn: Theorizing the Social / Ed. by P.T. Clough, with J. Halley; foreword by M. Hardt. Durham; London: Duke University Press, 2007.

Эмоции гораздо лучше знакомы русскоязычному читателю благодаря работам Люсьена Февра, Барбары Розенвейн, Яна Плампера, Андрея Зорина и многих других. В «Новом литературном обозрении» вышло более 20 книг, посвященных культурной истории эмоций[2]. Однако в исторических интерпретациях конкретных эмоций часто упускается из виду, что же такое эмоция вообще, какую роль она играет в системе восприятия и какие нормативные функции за ней закреплены. В соответствии с уже классическим определением Эрика Шоуза, эмоции являются *социальным* отражением чувств[3]. Выражение одних эмоций и сокрытие других позволяет создавать и поддерживать отношения внутри общества на основе внутреннего состояния индивидов, сочувствия между людьми и отторжения тех, кто чувствует «неправильно».

Что же такое аффект? Этимологически он восходит к латинскому *adficere*, что буквально переводится как *воздействовать* на что-то. С середины 1990-х годов понятие аффекта активно развивается в феноменологии и постделезианской философии. Одним из ярких представителей последней по праву можно считать Брайана Массуми, который в 1987 году на страницах своего переводческого предисловия к «Тысяче плато» Делёза и Гваттари определил аффект как «доличностную интенсивность, соответствующую переходу от одного ощущаемого состояния тела к другому и подразумевающую увеличение или уменьшение способности этого тела действовать»[4], то есть изменяться, в том числе в своем чувственном состоянии и восприятии, под воздействием внешнего мира. Из этого следует, что аффект телесен (поскольку ощущается телами в форме психофизиологического «раздражения») и в то же время автономен, он бросает вызов субъект-объектной дифференциации, и все те, кто способен воспринимать аффект, уравниваются в своей способности чувствовать. На другие черты аффекта, его анонимность и внеположность, обращает внимание один из крупнейших ныне живущих феноменологов Бернхард Вальденфельс. Аффект, по Вальденфельсу, выражается в затронутости Я чем-то внешним, чуждым, что приводит к чувственному «раздражению» (*Affektion*) различных нормативных порядков, смещению или расширению их границ. Посредством аффекта Я обнаруживает или, говоря более чувственным языком, испытывает новое, начинает ощущать себя иначе и вместе

---

2 См., например: Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций / Под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат, М. Эли. 2010; *Юханнисон К.* История меланхолии. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и теперь. 2022; Сквозь слезы. Русская эмоциональная культура / Сост. К. Богданов. 2023; *Розенвейн Б.* Любовь. История в пяти фантазиях. 2023; *Плампер Я.* История эмоций. 2024; *Зорин А.* Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. 2024; *Аксенов В.* Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918). 2024; *Булдаков В.* Страсти революции. Эмоциональная стихия 1917 года. 2024; *Боддис Р.* Познавая боль. История ощущений, эмоций и опыта. 2024; *Мельхиор-Бонне С.* Оборотная сторона любви. История расставаний. 2024; *Винсент Д.* История одиночества. 2024; *Вигарелло Ж.* История усталости: от Средневековья до наших дней. 2024; *Старобинский Ж.* Чернила меланхолии. 2024; *Мюшембле Р.* Оргазм. Или Любовные утехи на Западе. История наслаждения с XVI века до наших дней. 2025.

3 *Shouse E.* Feeling, Emotion, Affect // M/C Journal. 2005. Vol. 8. № 6 (URL: https://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/2443).

4 *Massumi B.* Notes on the Translation and Acknowledgements // Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. P. xvi.

с этим открывает для себя новые режимы восприятия культуры и внимания к ее нюансам.

Обыденное выражение «находиться в состоянии аффекта» означает пребывание в неких предельных состояниях и ситуациях эксцесса. Но полное «отсутствие» аффекта, часто характеризуемое как апатия или бесчувствие, также является своего рода пределом. Эмоции и чувства в самом общем смысле представляются тем, что хотя и не является аффектом как таковым, но не лишено аффективной природы и может существовать в промежуточных состояниях и пространствах на пересечении с аффектами. Таким пространством и является **культура**.

На протяжении всей истории человечества культурная сфера преимущественно базировалась на аффекте, чувствах и эмоциях. Остановимся подробнее на последних. Сара Ахмед в своей одновременно фундаментальной и неортодоксальной «Культурной политике эмоций» (2004/2014) называет эмоции «плотью» времен[5]:

> [Эмоции] показывают нам, что время, необходимое для перемещения или движения вперед, превышает время жизни отдельного человека. Через эмоции прошлое остается на поверхности тел. Эмоции демонстрируют, как истории остаются живыми, даже когда они осознанно не запоминаются; как истории колониализма, рабства и насилия формируют жизни и миры в настоящем. Время эмоций не всегда связано с прошлым и тем, как прошлое к нам прилипает. Эмоции также открывают будущие, поскольку они включают в себя различные ориентации по отношению к другим. Требуется время, чтобы понять, что мы можем делать с эмоциями. Конечно, когда мы говорим об эмоциях, мы говорим не только об эмоциях. Объекты эмоций скользят и прилипают, они соединяются с интимными историями тел, с публичным измерением справедливости и несправедливости. Справедливость — это не просто чувство. И чувства не всегда справедливы. Но справедливость включает в себя чувства, которые перемещают нас по поверхности мира, создавая колебания в интимных контурах наших жизней. Куда мы идем с этими чувствами, остается открытым вопросом.

Здесь можно представить продуктивный диалог между «аффективным поворотом» и культурной историей эмоций, чуткой к чувственному измерению прошлого. Так, *эмотивы*[6] — эмоциональные акты (по аналогии с речевыми) —

---

5 *Ahmed S.* The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. P. 202.

6 Используемые понятия: «эмотивы», «эмоциональные стандарты», «эмоциональные режимы», «эмоциональные сообщества», «эмоциональные репертуары», «эмоциональные страдания», «навигация чувств» и «эмоциональные убежища» отсылают к разным, но пересекающимся и взаимодополняемым традициям внутри культурной истории эмоций. Об «эмотивах», «эмоциональных режимах», «эмоциональных страданиях», «навигации чувств» и «эмоциональных убежищах» см. *Reddy W.M.* The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions. New York: Cambridge University Press, 2001. Об «эмоциональных стандартах» см. *Stearns P.N., Stearns C.Z.* Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards // The American Historical Review. 1985. Vol. 90. № 4. P. 813–836. Об «эмоциональных сообществах» см. *Rosenwein B.H.* Emotional Communities in the Early Middle Ages. Ithaca: Cornell University Press, 2006. Об «эмоциональных репертуарах» см. *Зорин А.* Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2024.

при помощи перформативного нормополагания формируют *эмоциональные стандарты*, которые расширяются до *эмоциональных режимов* (диктаторских, демократических, авторитарных, тоталитарных, революционных, национальных и т.д., которым соответствуют аналогичные политические режимы) и распространяются на целые *эмоциональные сообщества* (семья, приход, двор, салон, нация, представители одного гендера или сексуальной ориентации, а иногда и целая цивилизация), оседая затем в конкретных *эмоциональных репертуарах*. Репрессивность ряда «режимов» порождает *эмоциональные страдания*, которые побуждают задействовать *навигацию чувств* и искать *эмоциональные убежища* в новых формах и логиках чувствования. Сегодня дискуссия об эмоциональных убежищах и других формах чувственного эскапизма представляется особенно своевременной.

В современной публичной сфере язык чувственных переживаний все чаще одерживает верх над рациональной риторикой, что может приводить и к другой крайности: возникновению «интимных публичных сфер»[7]. Этот оксюморон (поскольку интимная сфера противопоставлена публичной в соответствии с классическим определением Хабермаса[8]) означает своеобразное слияние личных, публичных, культурных и идеологических идентичностей, обусловленное деприватизацией эмоций и (политической) необходимостью выражать определенные чувства и привязанности публично.

В противовес подобному процессу иерархической и организованной циркуляции эмоций, конструирующей в обществе отношения различия и замещения, которую Ахмед назвала «аффективной экономикой»[9], мы предлагаем использовать вспомогательное понятие внутреннего аффективного, или **чувственного опыта**. Встречаясь друг с другом, с другими и чужими голосами, образами и текстами в пространстве культуры, мы не стремимся определить аффект, эмоции, страсти, сентименты и ощущения с помощью какой-либо одной из известных нам -логий, а задаем вопрос: как ты себя чувствуешь? Как себя чувствую я? Именно этот вопрос может стать отправной точкой как для развития и углубления теорий, так и для новых описаний, исследований и процессов[10].

Мы понимаем чувственный опыт как многообразие реакций и испытываемых состояний, будь то психические или соматические, краткосрочные или долгосрочные, сознательные или бессознательные, легко наблюдаемые или незаметные, почти неразличимые. В связи с этим культура будет рассматриваться нами как живое пространство для артикуляции чувственного опыта, связующего различные объекты, перспективы, самих людей, их отношения, ощущения и чувства. Говоря феноменологически, она обеспечивает выражение единства сознания и мира, наполняющее человека чувством самой жизни, в том числе жизни среди многих разных других и вместе с ними.

---

7 См. введение к *Berlant L.* The Queen of America Goes to Washington City. Essays On Sex And Citizenship. Durham; London: Duke University Press, 1997.

8 «Сентиментальность по отношению к личности и соответствующий цинизм по отношению к институтам <…> подрывают способность субъекта к рациональной критике публичной власти» (*Habermas J.* The Structural Transformation of the Public Sphere. Cambridge: The MIT Press, 1991. P. 172).

9 *Ahmed S.* Affective Economies // Social Text. 2004. Vol. 22. № 2 (79). P. 119. Перевод этой статьи см. в настоящем выпуске.

10 *Cvetkovich A.* Depression: a Public Feeling. Durham; London: Duke University Press, 2012. P. 4–5.

В этом тематическом номере мы хотим не только сопоставить теории аффекта, культурную историю эмоций, исследования чувственного в литературе, кинематографе, философском письме, личном опыте и публичной сфере, но и отвлечься от дихотомии *чувства* vs *рассудок*, некогда привычной для культурной антропологии и феноменологии. Вопросы, которые мы ставили перед авторками и авторами спецвыпуска: что нового в условиях «аффективного поворота» могут сказать о культуре исследования чувственных феноменов? Как аффект, эмоции и чувства способны трансформировать субъективное восприятие культуры? Какую роль они играют в производстве социальных и культурных норм? Способны ли проявления чувств в разных исторических, культурных, социальных и политических условиях субверсировать властные иерархии и отношения? Являются ли безразличие и равнодушие просто отсутствием чувств или производными культурных и социальных обстоятельств? Какие новые формы чувствования создаются при помощи современных технологий? Почему чувственный опыт становится одновременно местом фиксации культурных травм и их преодоления, пространством для пересмотра существующих нормативных порядков и удостоверения жизни?

Мы приглашаем читателей к (пере)осмыслению того, как чувства *живут* в культуре и как культура *живет* чувствами.

Lacunae

Константин Бурмистров

Метафизика боли и жалости

МАЛЫЕ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ ТЕКСТЫ БОРИСА ПОПЛАВСКОГО

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_12

Konstantin Burmistrov

Metaphysics of Pain and Pity: Religious and Philosophical Essays by Boris Poplavsky

Константин Бурмистров
Институт философии РАН, старший научный сотрудник; кандидат наук
kburmistrov@hotmail.com.

Konstanin Burmistrov
Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Senior Research Fellow; PhD
kburmistrov@hotmail.com.

Так бывает, что поэт или писатель, достаточно известный и даже прославленный уже при жизни и впоследствии удостоившийся многочисленных публикаций, переизданий и собраний сочинений, остается почти незамеченным в иных ипостасях своего таланта, например как философ или богослов. Особенно же часто такое случается с теми, кто был вынужден бежать из своей страны в период гражданской смуты сто лет назад. Таков случай Бориса Юлиановича Поплавского (1903–1935). Едва ли сегодня кем-то ставится под сомнение его талант как поэта и прозаика. Вместе с тем история его архивного наследия до сих пор почти не изучена, хотя после его смерти остались интереснейшие рукописные материалы, имевшие впоследствии сложную судьбу. Если его стихотворения и проза, а также литературно-критическая публицистика и отчасти дневники изданы достаточно хорошо и продолжают тщательно разбираться и комментироваться[1], куда менее повезло его теоретическим работам в области

1 Из последних важнейших публикаций, основанных на тщательном изучении рукописей, стоит назвать «трилогию», опубликованную издательством «Гилея»: *Поплавский Б.* Дирижабль осатанел: Русский дада и «адские» поэмы. М.: Гилея, 2023; *Поплавский Б.* В смирительной рубашке: Стихи первых парижских лет. М.: Гилея,

философии, богословия и эзотерики. Между тем можно предположить, что сам Поплавский относился к этим жанрам своего творчества как если не к главным, то исключительно важным, поскольку в них фиксируется и раскрывается его духовный путь, психологические и мистические опыты и эксперименты, которыми он был занят всю свою жизнь, буквально ежедневно. К сожалению, значительная часть его «теоретического» наследия в настоящее время недоступна для исследователей, какая-то попросту была утрачена в связи с историческими событиями, однако и сохранившийся материал, рассеянный по архивам и частным собраниям, свидетельствует о том, что мы имеем дело с исключительно образованным и самобытным мыслителем, а в области эзотерического знания, — вероятно, наиболее крупным теоретиком первой волны русского рассеяния.

Что же это за тексты? В основном это черновики небольших сочинений (объемом от 1–2 до 20 страниц), посвященных анализу философских систем, проблем онтологии, космогонии, натурфилософии, эпистемологии, логики, психологии, а также обсуждению эзотерических доктрин. Большая часть этих текстов была написана в 1929–1934 годах (хотя отдельные трактаты о христианстве, Ницше и пр. датируются уже 1921–1922 годами) и собрана самим Поплавским в особые тетради. В 1935 году, незадолго до своей кончины, он критически пересмотрел весь этот материал и оставил в рукописях свои исправления и комментарии, возможно, собираясь тогда написать какое-то большое сочинение на эти темы. Среди проблем, обсуждаемых Поплавским, — вопрос о появлении конечного из безначального, об Абсолюте как Первоначале и природе множественности, о мире ноуменов и феноменов, индивидуальном и коллективном, причинности и времени (трактаты «О принципах», «О первых принципах», «О началах», «О аксиомах» и даже «Опыт краткого изложения моего учения о трансцендентальном количестве» и др.). Особенно важным для него как мыслителя был вопрос о диалектике мироздания как динамической системы, в которой взаимодействуют две силы, мужская и женская, — метафизическая сексуальность становится предметом целого цикла небольших трактатов Поплавского. Наряду с трактатами, еще одним источником сведений о мировоззренческих проблемах, волновавших Поплавского, служат его дневники, которые он вел на протяжении всей жизни. Они также подразделяются на несколько типов: если некоторые посвящены его личным, житейским переживаниям, другие были специально задуманы как запись его духовного опыта. К сожалению, до сих пор опубликована лишь малая часть этих необычных текстов, наполненных размышлениями о сложных религиозных переживаниях, мистических экспериментах, философских проблемах и творческих планах[2].

Поплавского как мыслителя можно назвать систематиком-самоучкой. Действительно, он учился сам, ходил на лекции в университет, читал запоем, вечерами сидел в библиотеках — и писал каждый день, постоянно уточняя свои позиции. Круг его источников при этом необычайно широк — это и древ-

---

2024; *Поплавский Б.* Истерика истерик: Стихи времен революции и Гражданской войны. М.: Гилея, 2024.

2 См. прежде всего: *Поплавский Б.* Неизданное. Дневники, статьи, стихи, письма. М.: Христианское издательство, 1996; *Поплавский Б.Ю.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3 / Сост. Е. Менегальдо. М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2009.

негреческая (Платон, Аристотель, Гераклит), и западноевропейская философия (Кант, Фихте, Гегель, Ницше и др.), схоластика, восточное богословие, русская и французская литература, восточные религии (прежде всего индуизм, буддизм и даосизм), гностицизм, герметизм, европейский эзотеризм (Бёме, Сведенборг, Сен-Мартен, Элифас Леви, Ст. де Гуайта, Папюс, Е. Блаватская, Р. Штайнер и др.)[3]. Особенно сильное влияние он испытал со стороны каббалы и гностицизма.

Для теоретических текстов Поплавского характерен своеобразный язык, некоторые термины используются им в непривычном смысле и контекстах (среди излюбленных слов, например: выпрастывать, положенность, нормативность, конкретизация, иммобилизовать, фиксировать, темп, тема, аэон, электричество, интеллигибелии, номос, вменяемость и др.). При разборе этих текстов нетрудно заметить, что по ним кочуют одни и те же метафоры, понятия, заимствованные из оккультизма, музыковедения, естествознания (например, электричество, полюса, тональность, модальность, жизненная сила, астральный огонь, символическая сперма и пр.). Читать их непросто, нужно вжиться в понятийный контекст его рассуждений и его своеобразный лексикон. Вместе с тем содержащиеся в этих небольших трактатах и дневниковых записях размышления об эстетике и метафизике, гносеологии и эротической философии, каббале сфирот и онтологии Дао оказываются важными для понимания не только поэзии Поплавского, но и его романов, в которых эти же темы обсуждаются в несколько ином ракурсе, на другом образном языке. Без учета мыслей Поплавского-теоретика непросто понять, скажем, его рассуждения о «бесплотской любви», «слиянии без греха», «взаимоискуплении» и «взаимовоскресении без чувственности», о боли и жалости как условии и основе мироздания и т.п.

Теоретические тексты Поплавского, на первый взгляд написанные сухим, рациональным языком, при внимательном изучении оказываются документами его личной духовной биографии, свидетельствами интенсивного мистического опыта, переживаний, находящихся на грани выносимости. Вот какими словами начинается один из них: «Эта тетрадь должна явиться как бы дневником мистической жизни, документом боли и гибели жизни от жалости, жизни, от природы очень богатой и могущественной, могшей иметь иную и блестящую участь»[4].

Ниже мы публикуем подборку небольших текстов Поплавского, относящихся к охарактеризованной нами группе его рукописных материалов. Нами отобраны, если можно так сказать, «простые» записи, не содержащие специальных оккультно-эзотерических идей и символов, расшифровка которых — дело сложное, потребовавшее бы обширных комментариев. Многие тексты такого рода к тому же содержат символические рисунки, схемы, записи на разных языках (французский, латынь, иврит и пр.) — их публикация остается делом будущего. Необходимо отметить также, что дневниковые записки и тео-

---

3 См. *Бурмистров К.Ю.* В поисках Зефиреи. Заметки о каббале и «тайных науках» в русской культуре первой трети XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 217–225.

4 Отдел рукописных фондов Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля (далее — ОРФ ГЛМ). Ф. 435. Оп. 1. Д. 85 («Логика № 17», ноябрь 1929 года). Л. 5об.

ретические сочинения Поплавского написаны весьма специфическим языком, содержат многочисленные неологизмы, орфографические ошибки и описки. Пунктуация в них часто не соответствует современным нормам, а потому в публикуемых текстах она в основном приведена к принятым в наше время правилам.

На наш взгляд, отобранные нами тексты достаточно репрезентативны, поскольку отражают если не все, то многие важные вопросы, которыми был занят Поплавский как философ, выстраивающий собственную мировоззренческую систему. Они дают хорошее представление о нем как о мыслителе, о его стиле рассуждений, понятийном аппарате и языке.

Борис Поплавский

«Соблазн любви к небытию»

1. Голоса[1]

1

Судьба — это стеснение возможных жизней, но так устроенное, чтобы заставить жить именно ту особую жизнь, которая называется — назначенье.

2

Обстоятельства жизни как-то так скомбинированы, чтобы не дать ничего делать <не дать разлиться>[2] кроме того, что она хочет. Для меня — жить в своих книгах и достичь освобождения от страха и жажды. Но я все не могу поверить, что моя судьба находится в области писанья, смириться на это. Какие-то великие дела, тени их снятся мне, и писанье кажется мне жалким, и это соблазн.

3

В конце концов, я прожил 29 лет, никогда не работая, и мне всегда везло на нищую и духовную жизнь, однако сколько я лет уже потерял на страх жизни! Боясь потерять, терял время. Страх — это главный враг мой. Тайна «провиденциальности» невроза моего может быть в том, чтобы научиться ни с кем не считаться. Жить против всех. Быть Божьим Рабом, а не человеческим. Мысль, которая мне больше всего помогает жить. Моя работа, которую ищу. Не знаю, что это, или то страх перед жизнью-улицей, или желание, предчувствие необходимости принести эту жертву на время.

2. Conclusion mélancolique[3]

1

Конечно, каждый из нас пишет свою собственную каббалу, которой он чаще всего и единственный читатель. Ибо кто станет трудиться над расшифровыванием чужого символизма? У меня даже и того нет, ибо я сам себя мало читаю. К ногам своим, Gebura, складываю труд свой, а по окончании труда и руки свои[4].

---

1 Отдел рукописей Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (далее — ОР ИМЛИ). Ф. 694. Оп. 3.1. № 13. Тетрадь «Логика 35. Париж, весна 1932 г.». Л. 81об–82.

2 Здесь и далее угловые и круглые скобки проставлены самим автором, уточнения и дополнения в квадратных скобках добавлены нами.

3 «Меланхолическое заключение» (фр.). Там же. Л. 137–137об.

4 Вероятно, правильно — «к ногам твоим». *Gebura*, Гвура (ивр. «строгость»), 5-я сфира каббалистического Древа сфирот, сила суда и строгого ограничения.

Конечно, никакое «я» не наследует жизни вечной, ни следующей, кто-то непохожий и торжествующий родится победителем, однако никто и не требует от меня этих жертв, я свободен учить или умереть [в] Иисусе. Однако пусть жизнь будет все-таки кому-то немного легче, когда мои слоновые силы найдут, дождутся наконец себе применения. Боль и небытие. Соблазн любви к небытию. Любовь к Иисусу?

Газ шумит, кошка моется, поет сердце, белый день длится бесконечно, но это я всего этого хотел и все это создал.

2

Ми и Ма[5], *кто* и *что* Каббалы, есть субъект и объект мира. Тройственный субъект: гносеологический, психологический и волевой. Между субъектом и объектом протягивается все. Все сперва появляется в субъекте как чувство и качество, затем рождается в объекте как система вещей, затем просыпается к действию одновременно и как объективная идея, тело, и [как] самосознающая себя объективная идея.

3. Conclusions prematurees[6]

1

Вечером медленно гас свет, и соловьи пели в закрытом Люксембурге[7], где в отчаянье одиночества и тепла тела я прислонился, прежде чем пойти якобы к Лиде[8], но Лиды не было дома, и я сразу, смирившись, пошел мимо ярких магазинов FSF к Дине[9], ввинчиваясь с каждым шагом все глубже в стоическую нечувствительность. У Дины же были мне рады, и я до странности был опять влюблен в нее, так что обоим может быть хотелось даже поцелуев каких-то. Потом на сеансе[10] опять «некто Блок», хваля мои стихи, уверял меня, что Наташа[11] не имеет ко мне отношения и что настоящая жена моя в России, и я верил, изму-

---

5 Поплавский обращается здесь к интерпретации слов «Кто сотворил эти?» (Ис. 40:26) в контексте обсуждения библейского рассказа о начале Творения в каббалистической Книге Сияния (Зоґар 1:3б–4а), в которой говорится о двух аспектах и космогонических уровнях, «ми» (ивр. «кто») и «ма» (ивр. «что»), «высшем» и «низшем» краях небес. См.: Книга Зоґар. Акдама (Пролог) / Пер., коммент. М. Кравцова и др. Иерусалим: Маханаим, 2024. С. 43–57.

6 «Преждевременные выводы» (фр.; точнее — *Conclusions prématurées).* ОР ИМЛИ. Ф. 694. Оп. 3.2. № 9. Тетрадь «Общая 50. О свободе. 1934» (пер. с фр. и правка Н. Столяровой, коммент. А. Богословского). Л. 42–43.

7 Люксембургский сад — дворцово-парковый ансамбль неподалеку от Латинского квартала в центре Парижа.

8 Лидия Давыдовна Червинская (1907–1988) — поэтесса, жившая в Париже, автор нескольких сборников стихов, публикаций на литературные и философские темы в сборниках «Числа». Одно из увлечений Поплавского.

9 Дина Григорьевна Шрайбман (Татищева, 1906–1940), возлюбленная Бориса Поплавского.

10 Имеется в виду спиритический сеанс.

11 Наталья Ивановна Столярова (1912–1984), литературовед, переводчик, в 1934 году вернувшаяся в СССР; муза и невеста Бориса Поплавского.

чившись от юмора Наташи в кафе, когда сердце так хотело чего-то отчаянно нежного. Но сейчас опять сердце возмутилось, пусть в России, но Наташа, счастливое ее крепкое тело буквально захватывало, но сердце не таяло, только симпатически темнело[12], и от этого душа наливалась обреченным горем до краев.

Потом с Диной, дрожа от страха быть открытыми, говорили, целуясь глазами, о Grand Arcane[13], о евреях и Люцифере, так что Татик заснул, прикрывшись меховым ковриком, и опять она мне показалась овеянной нежностью и сумасшествием духа без тела, хотя тело ее тянуло. Но сюда [относятся] слова Наташи о том, что с теми, с которыми нельзя соединиться, нужно быть особенно строгими, чтобы жар тела восходил в свет моральных поцелуев дружбы. Учитель мой беспорочный, как я тебя люблю. Ночь. Сейчас буду читать.

2

Дух и Отец суть противоположение друг друга, и вместе они ничто-покой, но разделенные, борются ритмически, и темпы их борьбы есть Хореб и Ионах, прилив и отлив жизни к земле[14]. От их совокупления и стремления соединиться рождается энергия, крутящая колесо жизни. А Христос, который их разлучил, собирает энергию их притяжения как молнию, и сам, будучи пассивным, — за счет их активности. Так Дьявол вечно возносит Христа на крышу храма, хотя он[15] именно как Логос, Любовь, создал их разлуку и все вообще.

3

Ибо творит только Сын и берет на себя всю ответственность творения, увлекая в бытие абсолютный разум и свободу Отца-Люцифера и противополагая ему бытие Дьявола-Духа.

4. Rapports sexuels abstracts[16]

1

Первые супруги есть Две непознаваемые бездны. Бездна добытия и бездна донебытия. Непознаваемый Бог в себе и вне его спящая бесформенная глубина возможности всякого Бога.

---

12 Возможно — «теплело».

13 «Великая Тайна» (фр.); в рукописях Поплавского имеются тексты и рисунки с таким названием. См. *Бурмистров К.Ю.* В поисках Зефиреи. С. 302–322.

14 Две космогонические силы, «связывающая» и «расширяющая», обозначаются Поплавским вслед за французским оккультистом Ст. де Гуайтой (1861–1897) как «Хореб» и «Ионах/Йонах» (от ивр. эрев и йона). Эта пара сил играет значительную роль в философии Поплавского и часто упоминается в его трактатах.

15 Т.е. Христос.

16 «Абстрактные половые отношения» (фр.). ОРФ ГЛМ. Ф. 435. Оп. 1. Д. 90. «Тетрадь Общая 43. *Logique* XXIII. Сентябрь 1933». Л. 2–4об. На полях: «*Серый ветер осени развевает занавеску над дверью. Сколько уже написано, а еще ничего. Блохи. Бледное солнце. Живу <…> в облаке холода и чепухи. 18.9.1933*».

2

Затем положительная бездна посылает, источает в отрицательную бездну свое семя — свое присутствие. Это семя, интеллектуальная сперма, немой прототип слова, есть Даат каббалы[17].

От его присутствия мать озарилась изнутри и превратилась в огромный мыслящий разум. И это второе явление, еще вовсе не персонализованное, не породившее еще никакой личности в Боге, есть первая Божья светлая дочь темной матери, сефира Кетер, дочь в себе, но относительно будущего — мать, несущая во чреве прототипы всякого бытия.

3

И это в этой сефире-то и происходит обдумывание будущего творения, которое в христианстве символизируется колебаниями Пресвятой Девы: выслушать ли ей или отвергнуть Гавриила [в момент,] во время которого все небеса и Господь замерли в ожидании, а вдруг она откажется[18].

4

И это перед этим неперсональным, грустно-спокойным теоретическим оком возникает наконец после нескольких неудачных опытов идея Христа, и она, едва принятая к исполнению, полагает то, что только что было субъектом в себе, объектом в себе и инициативой мышления-воображения как личность в Боге-отце, Божественную Природу-мать, <которую персонализуют бесконечные иерархии духов природы, исполненные слушателей Бога — от великих богов до духов стихий>, и Сына Христа, мгновенно вне времени рожденного, еще не согрешившего Адама, ибо Адам и Христос есть то же самое, и история отпадения и возвращения Адама иными словами есть история смерти и воскресения единородного Сына Отца. <Но не будем забывать, что личность в Боге, выдвинутая, собранная, созданная творческой радостью, есть рожденный от Духа невидимого Сын Первобездны и матери своей, первой теоретической Сефиры.> Он как бы член набухший и выдвинувшийся вперед, и выбросивший из себя творческое *да будет* — Fiat lux, *да будет свет*, одобривший свою радость, поток своего творчества.

5

Надо сказать, что Первый Христос Адам, Сын двух бездн, не сын в точности, а отчасти ровесник своего Отца, Первой личности в Боге, но жизнь его, именуе-

---

17 В каббале Даат (разумение) понимается как результат соединения (ивр. йихуд) мужского и женского принципов Древа сфирот, фактически — единство всех 10-ти сфирот (или же 2-й и 3-й сфирот, Хохма и Бина). Иногда рассматривается как отдельная, 11-я сфира.

18 Имеется в виду Благовещение, евангельское событие объявления архангелом Гавриилом Деве Марии о будущем рождении во плоти от нее Иисуса Христа. Слова Гавриила «не бойся, Мария» отражают ее внутренние колебания в этот момент. См.: Лк. 1:28–33.

мая светом в Библии[19], проистекала к нему от Отца. Грехопадение есть разрыв этих мистически половых сношений Бога и Христа-Адама и прекращение истечения благодати Бога к Адаму, который в некотором отношении сначала был как бы дочерью, невестой, интеллектуальной Женой Бога. Искупление же — возвращение благодати — есть в точности восстановление этих любовных отношений между Отцом и Сыном, символизуемое воскресением Сына из мертвых.

6

Итак, Отец есть субъект, Мать — объективность, Св. Дух — инициатива мышления, стремительно извергающийся из уст Субъекта Логос, Сын же — рождение и этот Логос в Матери, или ответ на Слово, в котором совмещаются особенности Отца говорящего и Матери отвечающей.

7

Ибо это и есть первоначальная Троица — кватернер[20] естеств. Во-первых, Субъект, во-вторых, Объективность, в-третьих, инициатива мышления — Логос, наконец, рожденное Слово, ответ, видимый Субъекту, пластически реализованный Объект — Сын.

Однако Св. Дух есть тот же Сын еще в процессе рождения, тот же Логос, который в падшей земной жизни есть сперма, — Астральный Огонь[21], Анима Мунди[22] — Первоначальный Свет Библии.

8

Эти три есть триада, предшествующая Троице, Богу, Богам и детям их, людям — ангелам, Отцу — Матери — Сыну.

Мать есть второе Лицо Троицы, но есть четвертое, и это Св. Дух, Астральный Свет.

9

Так Сын впервые пропитывает Атзилутический мрак[23] своими десятью лучами[24], Отец же его, Субъективный Абсолют, и даже Мать (Кетер) в себе, то есть размышления о нем, остаются совершенно непознаваемыми.

---

19 Ср. слова Иисуса: «Я — свет миру. Тот, кто пойдет за Мной, не будет блуждать во тьме — с ним будет свет жизни» (Ин. 8:12).

20 Т.е. четверица.

21 Одно из центральных понятий оккультизма, воспринятое Поплавским.

22 Т.е. Душа Мира (лат.).

23 Т.е. пространство мира эманации божественного света (ивр. Олам ѓа-ацилут), одного из четырех миров каббалистической космогонии.

24 Т.е. десятью сфирот каббалы. Подробнее о значении учения о сфирот в мировоззрении русских мыслителей первой трети XX века см.: *Бурмистров К.Ю.* В поисках Зефиреи. С. 131–136, 282–302 и др.

5. К проекту статьи[25]

1

Писать, наконец, писать, без стиля — по-Розановски, а также наивно, педантично, искать скорее приблизительного, чем точного, животно-народным смешным языком, но писать, ибо пришло время писать, и все оборвалось, остановилось в жизни, смотрит на меня издали в летнем изнеможении, унижении недоумения.

2

Поток мирового бывания в своем безостановочном беге вперед, как легендарные реки в пустыне, которые днем текут в одну сторону, а ночью в другую, попеременно, что из глубины бездны — субъективности рвется — стремится, жаждет прилить на поверхность, и тогда скелет зимней действительности просыпается, мир покрывается цветами, и все формы радостно наливаются краской и тяжестью, то реализовав что-то и как-то, застряв, иммобилизовавшись на мгновение в формах, вдруг чувствует какую-то метафизическую всеобщую тягу ко сну, стремление вернуться, углубиться в себя, успокоиться, обдумать случившееся. Здесь осенью свет становится прозрачнее, и как-то дальше видно и, наконец, в октябре, как стрела, высоко отделяющаяся от лука, жара сгоревшего лета уходит в глубину творения.

Эти два темпа, прилив и отлив жизни из глубины творения и обратно в глубину его, и верхние две силы, вызывающие его, традиция и называет колоннами I∴ и Б∴[26].

3

Первый темп есть жажда конкретности инобытия, проявления; второй темп — жажда сосредоточения, возвращения на себя воспоминаний, извлечения квинтэссенции.

---

25 ОРФ ГЛМ. Ф. 435. Оп. 1. Д. 93. «Логика 41. Logique XXI. 1933, 1935». Л. 63–63об.

26 Имеются в виду Яхин (у Поплавского — Якин) и Боаз, две космогонические и космологические силы, дуализм и диалектика которых исключительно важны для эзотерических текстов Поплавского и часто упоминаются им при обсуждении философских вопросов. Яхин и Боаз, представляя собой правую и левую стороны каббалистического Древа сфирот, символизируют два столпа в Храме Соломона, а в масонском и оккультном символизме обозначают силы света/истины и мрака/смерти. Это также мужское и женское начала, взаимоотношения между которыми играют значимую роль в предлагаемых Поплавским интерпретациях проблем космогонии и психологии.

6. Логика Третья (фрагменты)[27]

202

Небытие — не есть никакое бытие — следственно, его нет. Его идея не соответствует никакой реальности. Следст[венно], никто не отрицает, все согласны, все виноваты, все произвольно живут.

203

Есть Нечто, тьма, которое есть все же бытие, но почти бессознательное — столь глубоко спящее. Всякая воля сознает себя и свою сферу, сферу, в периферии которой она переходит в сонное иное и ощущает эту сферу как некие тяжелые сонные крылья. Это и есть ее тело, которое есть та сфера духовной жизни, где воля есть еще, еще присутствует, но не может активно проявляться, тоскует, силится проснуться.

204

Для того, чтобы оживить свое тело, следует проявить огромное количество воли, перевести ее в актив, самосоздать ее, в то время как три силы все время катят камни в обратную сторону — сон, страсть и эгоизм.

205

Небытия нет. Но вокруг света есть огромный ореол саморасточения отражений, первая, сонная жизнь тьмы, и это и есть, может быть, сфера пробуждения, эта тьма.

206

Или же тьма существует космически как реальность — пространство, наполненное движением? В нем три рода сознания. Самосознание пространственности, внеположение — рождение материи, то есть реализация в воображении. Второе сознание формы пространства — внеположение, рождение стремления к движению, чувство чего-то вовне, во что рвется частица — внеположение. Наконец, движение непрестанное — Пракрити[28], наслаждение, купание в пространстве.

---

27 Написано в марте 1930 года. ОРФ ГЛМ. Ф. 435. Оп. 1. Д. 86. «Логика № 19. III. 1930». Л. 40–510б (фрагм.).

28 Пракрити (санскр. «психо-материальное начало») — фундаментальное понятие философии школы санкхья в индуизме, означающее изначальную природу, первопричину Вселенной. Было воспринято теософией, откуда, скорее всего, его и перенял Б.П.

224

О Нирване[29]. Нирвана есть погружение в Единое общее мышление, где конститутивно невозможно уже думать о никакой личности. (Может быть, также ни о каком моменте времени.) В ней воля монады как потенц[иального] субъекта должна как бы счастливо кончиться. Поэтому из Нирваны может вернуться только та монада, в которой в глубине звучит голос жалости, ибо он звучит изнутри нирванической воли и может двигать монаду также и тогда, когда Воля и Нирвана перестает быть двигателем, ибо осуществлена.

225

Жалость, таким образом, будучи силой, идущей изнутри даже нирванической истины, толкает спасенного покинуть Нирвану (изнутри, а не тогда, когда все остальные позывы к действию есть иллюзии и разоблачаются Нирванической Волей.)

226

Откуда изнутри? Это Христос говорит, он внутренéе Нирваны. И его Тайна глубже, а именно: только она могла некогда заставить Нирванический субъект завернуться в мир. Нирвана хочет только саму себя как бы, то есть восстановления Истины, а Он хочет даровать — он хочет иных нас, он смотрит вовне и опять спасает нас и из Нирваны. Приходит туда за нами, тогда как ничто уже не звучит там, ибо все остальное есть лишь внешнее Нирванической Воле. Тоска призраков — их обманчивая тоска жизни.

229

Рождение Божества напоминает часто описываемый мною факт отождествления Грезящего начала с Героем своей грезы (сын) в обстановке грезы (мать). Причем с этой минуты Грезящий становится активным и сознательным, то есть обладающим свободой воли в обстановке грезы. То есть до этого момента Грезящее начало руководило своим персонажем изнутри, как вещью — призраком, с этой же минуты оно как бы поселяется в нем, и он, этот призрак, наделяется свободной Волей. Это как будто герой картины ожил бы среди обстановки картины, и отныне к нему стало возможным обращаться как к живому существу, тогда как до того им руководили на расстоянии.

---

29 Концепция нирваны привлекала Поплавского, обсуждается им в разных неопубликованных текстах (в т.ч. в отдельном трактате «О Нирване»).

7. О природе природы[30]

1

В начале не было начала. Оно внеположило себя сразу во все моменты времени, и настоящее его подобие — мгновение. Так прошлое продолжает существовать и будущее предсуществует.

2

Однако внеположению естеств предшествовало безразличие. Тогда не было ни ощущения мира, ни его образа, не было ни воображающего, ни воображенного, ни процесса между ними, матерью и отцом, ни воинства сына их — Млечного Пути.

3

Чем было оно в себе? Мы не видим в нем никакого процесса и никакой поляризации между полюсами, [благодаря] которой он мог происходить. Однако было время, когда процесса мира еще не было. Были ли предыдущие циклы этого процесса? Принципиально нет, ибо Оно не имеет истории.

4

Оно увидело сон и тотчас проснулось, однако сон продолжал существовать, сон был вечностью времени, будучи мгновением. И во сне этом Оно увидело себя в инобытии.

5

Причина этого сна есть любовь, породившая сына его как тему сна. Спрашивается, была ли любовь в нем от века, если да, то почему от века сын не был порожден? Ответ: потому что оно вечно дышит. То изнутри вовне рождает сына в инобытии, то извне вовнутрь, становясь единым вновь. Что есть мотив этого дыхания? Он есть утверждение единства или гибели множественного в Едином, затем переход изнутри вовне, утверждение множественности, любовь.

6

Так от века любовь, порождая мир и в инобытии рождая сына, переходит затем в веру или жажду абсолютизации в отце. Дойдя же до предела абсолютизации,

---

30 ОРФ ГЛМ. Ф. 435. Оп. 1. Д. 88. Л. 5–6. На полях: «*Библиотека. Мука невроза, злоба Дины. Усталость, дела, кружки, мужество. Весна, ясность неба. 14.1.1932*».

Оно свободно утверждает не дальнейшее углубление, а новый период разлития изнутри вовне. Так вечно пульсирует волна жизни то изнутри вовне, то опять собираясь вовнутрь.

7

Там, у предела исчезновения до полной нейтрализации, Дух утверждает в себе любовь как после самой глубокой точки сна уже начало нового бодрствования.

8

Так пульсирует Его жизнь. Изнутри вовне, затем извне вглубь. Проливаясь, она есть любовь, засыпая, она есть справедливость.

9

Эта любовь была темой рождения Личности Бога и мира, затем тема смерти объемлет все.

8. Дневник мой и Твой[31]

1

Любовь рождается от согласия двух восхищений. Ах, как красиво это глухое пламя фонаря в переулке. Да, как красиво, я всегда это думал, но никто, кроме Вас, этого не понял. И этот фонарь становится Ангелом их любви и их судьей, перед которым они обвиняют друг друга, когда они входят в неравенство.

2

Редко богатые души хотят любить. Вернее, только уставшие от своего богатства и уже несчастные души. Любить же можно только счастливых, нашедших что-то, не нуждающихся в любви. Так двум жаждам, двум болям легко сговориться, хотя вряд ли они утолят друг друга. Два счастливых же ценят себя и не хотят уступать любви. Несчастные души ищут любить, счастливые же диким счастьем своей неправоты не хотят даже властвовать.

4

Если один из борющихся с Богом, то есть с другим, вдруг оказывается безвозвратно побежденным, то почему это? Потому что он уступил до подлости. Он согласился на рабскую жизнь, лишь только бы видеться.

---

31 ОРФ ГЛМ. Ф. 435. Оп. 1. Д. 89. «Логика 39. 1932». Л. 8об.

Тот, кто считает другого неправым явно, перед ангелом любви должен, как ему это ни больно, уйти и оставить другого, наказать его, иногда даже и смертью. Он не должен уступать всего своего интимного богатства, всей своей теплоты, без взаимности. Иначе он оскудеет, противник его займет всю его тепловую, прогретую болью живую область и, согревшись в ней, покинет его навсегда. В этом, пожалуй, тайна существования отрицательного электричества. Извне отрицательный полюс кажется простым вместилищем, пустотой, в которую падает положительный огонь. Но существует отрицательный заряд. Следственно, положительный заряд падает не в ничто, а в нечто, дополняющее его, и жаждет этого падения, но не жаждет падения в ничто. Борьба продолжается, пока оба чувствуют, что другой может еще его покинуть. Если уже не может, то теряет свой интерес для того, кто меньше любит. «Он и так мой». Сила личности исчисляется силой злого одиночества ее и нежелания уступать меньше чем за целую плату, взаимную и всецелую. И женщина так же, как и поэзия, только те ее сохраняют, кто не боится ее потерять и умеет отказываться от недостойного писания, как и от рабских встреч.

5

Но к чему победа[?]

Как ни странно это покажется, что в последней инстанции женщине необходимо зрение и понимание, реализация себя в субъективном духе, ибо тогда она совместит то, что ей уже само собою дано, и другое, которого она лишилась, необходимо для того, чтобы приобрести свое.

Всякая женщина как София хотела бы рожать без мужа одна или — то от Бога. Всякий мужчина ищет в женщине то, чего ему не хватает, и в силу того, что он его лишился, приобретя свое. Зрелище объективации того, что есть, или воплощенной красоты мучающего его духа.

6

Женщина на Слово Отца отвечает Сыном. Сын есть реализованный ответ, в котором совмещено слово Отца и слово Матери.

7

Согласившись на чем-то, муж и жена стремятся сделать свое согласие, ангела своей любви, видимым, и эта его инкарнация и есть рождение сына или дочери, когда атмосфера между небом и землей достаточно сгустилась и небо и земля хотят, чтобы она сделалась видимой, объективировалась, воплотилась в солнце. Сын есть солнце, видимое воплощение любви неба-отца и материземли, того света, который начал быть до того, как вспыхнуло солнце на день раньше до его рождения, и сразу и мать, и отец были им прославлены, то есть возвратно освещены.

8

Так посылают они в мир заместо себя ангела своей любви, воплощенного в тело, дабы когда они умрут, он продолжал жить. Наша любовь переживет смерть.

9

Отец видит в матери свой дух в объективности, то есть в вещности и красоте, причем внутреннее согласие духа с самим собой и разрешенность его противоречий и есть энтелехия красоты сына реальная, а пока до брака она видит себя как объект.

Он наконец видит, чему соответствует в формах в бытии жизнь, то, что он чувствовал в себе как должное, лучшее, заветное. Жена же видит в муже то милое, то сто́ящее, то победившее себя (свои руки) и действующее, наконец проявленное, но не объективированное. <Ибо следует сделать важное различие между проявлением духа и объективацией духа. Так, раскрывающийся жест руки есть проявление интуиции внеположности, а представление пространства в виде модели внеположности геометрии есть объективация этого же чувства внеположности. Мышление и действие в человеке, или большая и малая нервная система, есть объективация и проявление его духа или, еще точнее, действие есть проявление чувства, но лишь художественное произведение есть его объективация.>

Итак, в мужчине дух проявлен, в женщине же объективирован, в м[ужчине] он пришел в действие, в женщине он родился как вещь — живое целое. Итак, пожалуй, ни муж не может спастись, бежать, ни жена без мужа, ибо Бог есть и действующий, и объективный воплощенный дух, он и отец, и мать, и часть его, душа, познает через себя, но другую его часть <логическую> он может познать только через любимого или любимую.

9[bis]

Поэтому мужская красота есть скорее красота силы или, во всяком случае, полной выраженности воли — стремлений м[ужчины] в его теле. Значительное выражение делает интересным лицо мужчины. Тогда как женщина — ее красота есть объективация того же духа, рождение его как искренность, как самодовлеющее целое. Откуда и каббалистическое утверждение, что мужчина смотрит раньше всего на внешность женщины <он смотрит по солнцу, от солнца на мир, как отразился, воплотился в нем свет, а женщина мало обращает внимания на внешность, то есть на форму лица и тела, а скорее на выражение лица мужчины, ибо она смотрит на солнце от мира, а в солнце не его тело, а его свет видит>.

Так женщины, во-первых, не пластические художницы, ибо пластическое искусство есть объективация, и не эстетические сладострастницы, или редко, ибо каббалистически женщина смотрит снизу вверх на небо, а мужчина сверху вниз на землю, и поэтому женщина любит тело мужчины за его душу и видит свет неба сперва, а мужчина любит душу женщины, доходит до нее, только пораженный зрелищем ее воплощения, зрительного, в теле, одежде, стиле, манерах и красоте женщины.

10

Так женщине сексуально сложно и кажется грубым тело мужчины, ибо в его органах сексуальная воля выявлена, обнажена как хотящая действовать, отчего и органы меняют форму, а так только женщины-сладострастницы любят зрелище возбужденного тела мужчины, а мужчины, с большей все-таки долей целомудрия, способны представлять себе тело женщины, как, напр[имер], это делают скульпторы, часто страдающие импотенцией от привычки к любованию без возбуждения.

11

Мужчина ищет в женщине объективацию своего духа как живого целого, как жизни. Женщина ищет в мужчине выявление своей заветной ценности как деятельности и воли. Ибо мужчина колеблется между родáми деятельности, жена же помогает фиксации оной, а позже удерживает в одном и том же русле. А женщина колеблется между родáми любви, родáми ценностей, которые меняются у нее немного в зависимости от того, кого она любит. Ибо мужественный мужчина постоянен в своих убеждениях и ищет подругу им, а женственная женщина непостоянна в своих, ибо легко усваивает убеждения претендентов на ее жизнь, которых она любит до замужества, в которой изменчивой ресептибильности[32] она и постоянна.

12[33]

Кстати, о самых тайных вещах. Бог создал человека как жену себе, ибо жить есть поток сил между двумя полюсами. Однако эта жена отвергла своего мужа, соблазненная более грубыми удовольствиями, узренными ею во сне, в который она впала, не желаючи усилием воли держать себя в чистоте, в то время когда муж ее ушел от нее на время. Тогда как иначе видя, что жена без мужа, одно без другого вообще не имеет жизни, Он разделил ее в себе на две половины, Адама и Еву, ибо не надо забывать, что Адам до творчества Евы не имел пола. Итак, жизнь рождается во всяком естестве, если оно изолировано только, если оно будет разделено в себе на электрического мужа и жену, и жизнь как процесс и будет совокуплением их или потоком огня между отцом и матерью.

9. J’ai Peur[34]

[8]

Как это ни странно, Адам-Христос <ибо это лишь два этапа того же самого> должен был научиться и затем упал, чтобы научиться именно жестокости и

32 Т.е. восприимчивости (от фр. *réceptibilité*).
33 Приписано: *Scolia mystiqua* (искаж. лат. «Мистический комментарий»).
34 «Я боюсь» (фр.). ОРФ ГЛМ. Ф. 435. Оп. 1. Д. 89. «Логика 39. 1932». Л. 41–45 (фрагменты).

жалости вместе. Жестокости, чтобы сметь творить, поняв, что, любя, она[35] не смертельна, а жалости, чтобы понимать, каково творимому, каково глине под ударом резца, камню под ударом молота.

Творящий должен быть не только жизнью творимого, но и смертью его на лоне этой жизни, засыпанием его на лоне своего бодрствования. И создателем «пуговиц», и Травильником, расплавляющим устарелые пуговицы, чтобы дать им новую форму тогда, когда жизнь в них застревает и они в точности как испорченный диск [граммофона] бесконечно повторяют все ту же музыкальную фразу[36].

9

Научиться, что смерть не смертельна, а необходима для жизни как отдых и возобновление. Чтобы уметь ее наносить, не дрогнув, но и почувствовать, каково умирающему или мертвому заживо, спустился Адам во врата смерти. <Где твоя постылая свобода, страх познавший дон Жуан, Каменный гость, неумолимое окаменение заживо, погребение заживо духа, отпавшего от источника жизни — Донны Анны? Слуги спят, силы жизни иссякли. Страшный рассвет расплаты.>

10

Люциферический опыт — аэон, не может он отвергаться совсем, как тяжесть крышки каменного гроба, едва она поднята давлением жизни изнутри, как думает Дина. Ибо Бог не есть слабость, не могшая сразу дать человеку полноту добра, и ему не нужно прибегать к таким средствам. Нет, Люциферический момент по его отменению остается в человеке как возможность — строгости, суровости в Боге[37]. Как будущее судьбы и лишения-смерти в Адаме Кадмоне[38]. Истреблю эту жизнь, ибо она только объект, жертва принципа индивидуации, замороченная иллюзией, нечто, вообразившее себя чем-то, — мыслит Люцифер, моралист последнего периода <буддийского>. Ибо все есть имперсональный разум, и то, что в логическом порядке есть объединение ряда вещей в общее понятие с отстранением их несущественных различий, то в практической логике Люцифера есть убийство отдельной личности. «Возвращу Тебя в ничто, — думает он. — Освобожу ничто, скованное в Тебе иллюзией, вообразившее себя Тобою». И как это ни странно, это не грех, а добродетель, ибо так и нужно, так и будет в конце со всяким отдельно-бытием, незаконно реализо-

---

35 Т.е. жестокость.

36 Ср. Мал. 3:2–3: «И кто выдержит день пришествия Его, и кто устоит, когда Он явится? Ибо Он — как огонь расплавляющий и как щелок очищающий…»; ср. также Пуговичника в «Пер Гюнте» Ибсена.

37 Т.е. сфира Гвура.

38 Адам Кадмон (ивр. «Предвечный Человек»), первое проявление Божества, имеющее антропоморфный облик, важнейшая концепция каббалистической космогонии. См. подробнее в: *Бурмистров К.Ю.* В поисках Зефиреи. С. 109–117 и др.; *Бурмистров К.Ю.* Концепция Предвечного Человека (Адам Кадмон) в еврейском мистицизме // Вестник ПСТГУ. Сер. I: Богословие. Философия. Религиоведение. 2019. Вып. 84. С. 97–117.

ванным как индивидуальность. «И не обретшие настоящей личности, солому же собирают и бросают в огонь»[39]. И только то отдельно-бытие, которое искуплено Христовой личностью, достойно своей претензии на это и должно быть сохранено. Ergo, всякая отпавшая и погибшая окончательно жизнь, замершая в механичной антимузыкальности порока, десницею Люцифера будет некогда уничтожена, то есть тогда, когда он, покаявшись, из врага всякой жизни превратится в дружественного жизни величайшего ее строителя, ангела смерти, Пуговичника «Пера Гюнта» Ибсена[40].

11

В сефире строгости — Гебуре-Гимель[41] — будут они духовно укоренены по искуплению Христом. «Ибо если даже Солнце извратит путь свой и его настигнут Ерании, блюстители справедливости»[42]. Справедливость — бездна ее, равная в Боге бездне милосердия, я теперь считаю логику творения — собрание ее законов, обеспечивающих жизнь и здоровье, удачным их созданием, погребенные же заживо освобождаются ими. «Смерть дщерью тьмы Тебя не назову я»[43]. «Смерть внутри жизни и часть ее», — говорил голубь, и «лазурного» моря.

Публикация К.Ю. Бурмистрова

---

39 Ср. Мф. 3:12: «Он очистит гумно Свое и соберет пшеницу Свою в житницу, а солому сожжет огнем неугасимым». Поплавский цитирует здесь Гераклита: «Солнце не преступит [положенных] мер, а не то его разыщут Эринии, союзницы Правды» (пер. А.В. Лебедева).

40 Тема искупления Люцифера была очень важна для мысли Поплавского; см.: *Бурмистров К.Ю.* В поисках Зефиреи, с. 236–237 и др.

41 Гвура (это слово начинается с ивр. буквы гимел), сила космической строгости и Суда, отвечающая за индивидуальность, отличие объектов друг от друга, постоянно привлекает внимание Поплавского, о чем свидетельствуют и записи в его дневниках, и размышления его героев в романах, и даже некоторые стихотворения. См.: *Бурмистров К.Ю.* В поисках Зефиреи, с. 285–286.

42 Эринии (др.-греч. «гневные», у Поплавского — «Ерании») — в древнегреческой мифологии богини мести.

43 Неточная цитата из стихотворения Е.А. Боратынского «Смерть» («Смерть дщерью тьмы не назову я...»).

Теория *и философия а*ффекта

Бернхард Вальденфельс

Внимание как ответ чужому[1]

ВНИМАНИЕ В ПЕРСПЕКТИВЕ РЕСПОНЗИВНОЙ ФЕНОМЕНОЛОГИИ

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_31

Bernhard Waldenfels

Attention as Response to the Alien. Attention in the Perspective of Responsive Phenomenology

Бернхард Вальденфельс
Рурский университет в Бохуме; почетный профессор философии; Dr. h.c.
Bernhard.Waldenfels@ruhr-uni-bochum.de.

Bernhard Waldenfels
Ruhr University in Bochum; Professor emeritus of Philosophy; Dr. h.c.
Bernhard.Waldenfels@ruhr-uni-bochum.de.

С позиции радикальной феноменологии, начинающейся с чужого как того, что предшествует нашей собственной инициативе и ускользает от нашей диспозиции, внимание — не просто один из многих феноменов. Напротив, это ключевой феномен, который открывает путь к корням вещей и к нашим собственным сердцам. Внимание ставит под вопрос разные современные формы эгоцентризма. В какой-то мере [здесь] мы возвращаемся к античным философам, Платону и Аристотелю, для которых философия начинается с патоса удивления и изумления. Этот сильный патос отсылает к тому, что беспокоит нас и отклоняется от наших обычных ожиданий. Поэтому всякая борьба за внимание есть прежде всего борьба с самими собой, с собственными предрассудками и пристрастиями. Знаменитые слова Фрейда о том, что человек не хозяин в собственном доме, подрывают любые формы индивидуальной или коллективной зацикленности на себе. Картезианская формула *я мыслю* имеет

1 Текст доклада на Международной летней школе «Борьба за внимание в публичной сфере. Перспектива критической феноменологии», организованной Клавдией Смолой, Татьяной Вайзер и Аннели Бахмайер на базе кафедры славянских литератур и культур Института славистики Дрезденского университета 23–29 июля 2023 года. Печатается с разрешения автора.

признаки чего-то вроде *оно мыслит*, что Лихтенберг сравнивает с опытом пораженности ударом молнии: *coup de foudre, Blitzschlag: оно сверкает*. Ницше развивает этот переход от личного *Я* к безличному *Оно*, когда утверждает: «Мысль приходит, когда “она” хочет, а не когда хочу “я”»[2]. Все это входит в перцептивную и языковую прелюдию, которая удостоверяет странные черты внимания.

Далее я поэтапно раскрою человеческий опыт чуждости и другости, намереваясь ухватить основные черты и эффекты внимания. Я буду опираться на респонзивную феноменологию, которую я развиваю уже давно[3]. Этот подход во многом вдохновлен феноменологиями Эдмунда Гуссерля, Мартина Хайдеггера, Мориса Мерло-Понти, Эммануэля Левинаса и Жака Деррида. В то же время это не исключает его близости к таким авторам, как Уильям Джеймс, Анри Бергсон и Людвиг Витгенштейн, а также к партизанам феноменологии, Полю Валери и Михаилу Бахтину. После этого мы обратимся к достижениям гуманитарных, лингвистических и социальных наук и время времени будем ссылаться на работы художников, религиозные практики, политические и экономические институты. Ведь, как и другие аспекты человеческой жизни, внимание проходит через самые разные дисциплины.

Proomium: Овидий, Брейгель и Оден

Для затравки я предлагаю обратиться к мифу о Дедале и Икаре из «Метаморфоз» Овидия, который был не раз воплощен в художественном творчестве и поэзии. Как известно из этого древнего текста, изобретения — это не просто плоды фантазии, скорее, они возникают как ответ на ситуацию определенной необходимости. Дедал создал крылья, чтобы вместе с сыном бежать из лабиринта, где они содержались в заключении и охранялись чудовищем Минотавром. Когда работа была завершена, Дедал наставил сына придерживаться середины: лететь не слишком низко, близко к морю, и не слишком высоко, близко к солнцу. Однако Икар ослушался и взлетел слишком высоко, из-за чего солнце расплавило воск, удерживающий конструкцию крыльев. Тогда мальчик упал с неба в море и утонул. Опустим ту часть истории, в которой говорится, что несчастный юноша остался жив символически, в названии острова Икария. Как бы то ни было, эта катастрофа представляет собой нагляднейший пример патоса — того, что настигает кого-то благосклонно или враждебно. Смертельное падение Икара изображено Брейгелем на холсте, который можно увидеть в брюссельском Музее изящных искусств. Эта картина обрела поэтическую метаморфозу у Уистена Хью Одена. Его стихотворение «В музее изобразительных искусств» (*Musée des Beaux Arts*) начинается с простого утверждения: «На страданья у них был наметанный глаз. Старые мастера». Дальше мы начинаем осознавать, что происходит и как оно происходит. Приведу цитату:

---

2 *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 5 / Пер. с нем. Н. Полилова и К. Свасьян. М.: Культурная революция, 2012. С. 28.

3 Подробнее об этом подходе в феноменологии см. *Вальденфельс Б.* Мотив чужого. Минск: Пропилеи, 1999; *Waldenfels B.* Phenomenology of the Alien: Basic Concepts. Evanston: Northwestern University Press, 2011; об особенностях феномена внимания см.: *Waldenfels B.* Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.

В «Икаре» Брейгеля, в гибельный миг,
Все равнодушны, пахарь — словно незрячий:
Наверно, он слышал всплеск и отчаянный крик,
Но для него это не было смертельною неудачей, —
Под солнцем белели ноги, уходя в зеленое лоно
Воды, а изящный корабль, с которого не могли
Не видеть, как мальчик падает с небосклона,
Был занят плаваньем, все дальше уплывал от земли...[4]

Мы становимся свидетелями того, как случилось нечто удивительное, но одновременно видим, как этот внепорядковый характер события тут же заслоняется повседневными делами моряков или пахаря: «[и]ли с дубиной пастух, иль пахарь, на плуг приналегший»[5]. Нечто *второстепенное* (нем. *Nebensache*) заменяет собой *главное* (нем. *Hauptsache*). Так мы упускаем из виду то, что видим или не видим. То, что предстает перед нашими глазами, скрывается в неприметности. Или, говоря точнее, процесс *заметности* (нем. *Auffallen*) почти отрывается от акта *замечания* (нем. *Aufmerken*). Таким образом работа внимания обнаруживается *ex negativo*. Но остается вопрос: каким образом внимание пробуждается от сна нормальности? Что заставляет нас переступить порог, отделяющий известное от неизвестного? С этого места и начинается наше исследование.

Внимание как изначальный факт

Вернемся к самим вещам, как этого требует радикальная феноменология. Прежде чем мы реализовываем и оцениваем внимание как процесс, оно сопрягается с тремя фактами. Во-первых, с фактом того, что нечто вообще появляется; во-вторых, с фактом того, что появляется именно это нечто, а не другое; и, в-третьих, с фактом того, что нечто воздействует на нас именно так, а не иначе. Первоначальный вопрос, поставленный Лейбницем и переформулированный Хайдеггером — «Почему вообще есть сущее, а не, наоборот, Ничто?»[6], — мелькает на заднем плане нашей ежедневной и еженочной жизни и становится явным через наше внимание. В этом контексте мы сталкиваемся с изначальным фактом, *Urtatsache* Гёте, к которому также обращались Гуссерль и Витгенштейн. Этот факт является первичным, поскольку он задает отправную точку для последующих вопросов вроде «Что это?», «Кто я?» или «Почему это так?» Первофакт провоцирует эти вопросы еще до того, как у нас получается описать его как нечто определенное. Мы начинаем с помутненного *je ne sais quoi* (фр. я не знаю что).

Добавлю одно методологическое замечание. На изначальный факт мы можем указать лишь постфактум косвенным образом, без возможности его

4 В музее изобразительных искусств (пер. с англ. П. Грушко) // Современная американская поэзия. Антология / Сост. А. Зверев и И. Левидова. М.: Прогресс, 1975. С. 103.

5 *Овидий П.Н.* Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / Пер. с лат. С. Шервинского. М.: Художественная литература, 1983. С. 255.

6 *Хайдеггер М.* Что такое метафизика? / Пер. с нем. В. Бибихина. 2-е изд. М.: Академический Проект, 2013. С. 62.

продемонстрировать. Поэтому в немецком языке мы различаем *указывать* (*aufweisen)* и *доказывать* (*beweisen*). Так или иначе, мы можем *показать* (*show*), что нечто является действительно изначальным. Как подчеркивает Витгенштейн, любой указывающий жест превосходит акт высказывания. «Что может быть показано, о том не следует говорить»[7].

За этим следует одно историческое замечание. Аристотель в своей «Никомаховой этике» подчеркивает, что в области практики «то, что [дано]» (ὅτι) предшествует «почему» (διότι)[8]. Это включает и роль неисчислимой τύχη (др.-греч. удача. — Прим. пер.). Что касается Канта, то он также принимает во внимание так называемые остенсивные демонстрации, которые предполагают, что с самого начала наше убеждение в истинности связано с пониманием ее источников[9].

Внимание как двойственное и промежуточное событие

Если попытаться описать внимание минимально, в духе минималистического искусства, то получится следующее. В каждом случае я сталкиваюсь с двойственным событием. С одной стороны, нечто поражает меня (*es fällt mir auf*), с другой — я обращаю внимание на нечто (*ich merke auf*).

Первую часть (*Auffallen*, близкая к *Einfallen*) можно охарактеризовать как нечто, происходящее со мной; как нечто, что касается или воздействует на меня. Это соответствует греческому смыслу слова *πάθος*, который объединяет в себе сразу три значения. Во-первых, *πάθος* относится к грамматической форме пассивного залога; во-вторых, он означает страдание от чего-то угрожающего или нарушающего; и, наконец, вызывает ассоциации с усиленными формами страсти. В немецком языке этому соответствуют слова пассивный (*Passiv*), страдание (*Leiden*) и страсть (*Leidenschaft*). В целом этот богатый и многогранный феномен состоит в некотором событии (или, лучше сказать, *ad-vent* [лат. прибытии. — Прим. пер.]), в которое я более или менее вовлечен. Однако я вовлечен в него не в именительном падеже, указывающем на эго как на автора поступков и слов, а скорее в дательном или винительном, в которых относятся ко мне, как к кому-то затронутому или обращенному. В своей фундаментальной «Теории языка» Карл Бюлер рассматривает особый тип «датив адресата» (нем. *Adressendativ*). К нему близок винительный падеж, который буквально означает «падеж обвинения» (*Anklagekasus*)[10]. Грамматическое расщепление местоимения первого лица на *Я* (*Ich*) и *меня* (*Mich*), на *I* и *Me* или на *je* и *moi* может служить препятствием для всякой мании величия, сосредоточенности на самом себе.

Вторую часть двойственного события внимания можно понимать как *ответ*, возникший откуда-то, постоянно стимулируемый чем-то, воздействующим на нас, или кем-то, кто к нам обращается. Без этих импульсов, прихо-

---

7 *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат / Пер. с нем. Л. Добросельского. М.: АСТ, 2018. С. 47.

8 *Аристотель.* Никомахова этика // Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т. 4 / Пер. с др.-греч. Н. Брагинской. М.: Мысль, 1983. С. 57.

9 *Кант И.* Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. Лосского. М.: Наука, 1999. С. 585.

10 См. учение о падежах в *Bühler K.* Sprachtheorie. Stuttgart. New York: Gustav Fischer, 1982. S. 250 f.

дящих извне, наше *слово* (нем. *Wort*) никогда бы не стало *от-ветом* (нем. *Antwort*), то есть своего рода контр-словом. Кроме того, всякий вид респонзивного (ответного. — Прим. пер.) акта артикулируется в содержании ответов, которые мы даем или в которых отказываем. Это соответствует респонзивному различию, отделяющему событие говорения от того, что сказано[11]. Следовательно, отвечание — это *событие*, которое приходит *ко мне* и преобразуется в *акт* или *действие*, совершаемое *мной*. Как мы увидим далее, респонзивная феноменология обретает черты трансформирующей феноменологии, а также своеобразного полиолога, представленного Михаилом Бахтиным[12].

В целом все события внимания предстают как *двойственные* и *промежуточные* события. Они неизменно пересекают порог инаковости, который одновременно соединяет и разделяет, подобно соединительной черте (*hyphen*) как знаку пунктуации. С одной стороны, порог *соединяет*: не бывает патоса без того, в отношении кого он происходит — будь то удовольствие, боль, радость или печаль. Как это выразил Поль Валери: «Боль — это чуждость чувствительности: существует нечто, что есть я и не я — иное, пребывающее во мне»[13]. Значит, не бывает ответа без того, на что он дается. Но это только одна сторона. С другой стороны, внимание *разделяет*: одно не может быть выведено из другого. Речь идет не о различии в качестве, а о разных направлениях движения — как в том случае, когда нечто подходит *ко мне* или уходит *от меня*. Эта двухтактность исключает любую форму опосредования или круговорота в духе всеобъемлющей диалектики Гегеля.

Вдобавок сам факт того, что нечто случается с нами, исключает две крайности. Он исключает любой *фундаментализм*, предполагающий, что наш ответ уже содержится в том, что дано. Но он также исключает и любого рода *конструктивизм*, утверждающий, что нет ничего, на что мы отвечаем, а есть лишь нечто, из чего необходимо создать что-то.

Наконец, хиазм между патосом и ответом, который пересекается, но не устраняется вниманием, соответствует расщеплению так называемого субъекта на двойственную фигуру *принимающего* (*patient*) и *отвечающего* (*respondent*). Процитируем Валери еще раз: «Дух есть момент ответа тела миру»[14]. Не существует субъекта, нет ὑποκείμενον (др.-греч. материальный субстрат), лежащего в основании всего, что мы делаем. Напротив, мы становимся теми, что мы есть, в затронутости и отвечании.

По итогу событие внимания не следует понимать ни как коллаж из внешних механизмов и внутренних актов, ни как непрерывную шкалу активности и пассивности; напротив, внимание осуществляется в радикальной форме пас-

---

11 Я ссылаюсь на свою книгу (*Waldenfels B.* Antwortregister. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994. S. 242) и на левинасовское различение между *le dire* (фр. сказывание) и *le dit* (фр. высказанное) в *Waldenfels B.* Idiome des Denkens. Deutsch-Französische Gedankengänge II. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005. Кар. 11.

12 *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. Бахтин оказал на меня огромное влияние при разработке респонзивной феноменологии, см. *Waldenfels B.* Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999. Кар. 7; *Waldenfels B.* Platon. Zwischen Logos und Pathos. Berlin: Suhrkamp, 2017. Кар. 1. Об отношении Бахтина к феноменологии см. *Pape C.* Autonome Teilhaftigkeit und teilhafte Autonomie. Paderborn: Fink, 2015.

13 *Valéry P.* Cahiers. In 2 vols. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1973. P. 1161.

14 Ibid. P. 1125.

сивности, которую можно обнаружить в этике инаковости Левинаса. Проще говоря, отвечание можно определить как процесс, начинающийся откуда-то из другого места, от чего-то чуждого нам.

Внимание как временное смещение

Двойственное событие внимания не просто протекает во времени, оно оформлено в особый тип темпоральности. Два движения, о которых идет речь, разделены специфическим смещением или временным лагом, который, следуя Плотину и Левинасу, можно назвать *диастазом*, что буквально означает «расхождение». Следовательно, то, что удивляет меня, всегда случается слишком рано, а мой ответ — *слишком поздно*. Так, ученый-физик Г.К. Лихтенберг замечает: «Иногда, когда я выпивал много кофе и оттого становился пугливым от всего, я мог совершенно точно заметить, что я пугался еще до того, как слышал шум; значит, мы слышим также с помощью инструментов, отличных от наших ушей»[15]. Радикальный опыт не протекает полностью непрерывно. Напротив, мы никогда полностью не своевременны. Мы сталкиваемся с изначальным видом предшественности (нем. *Vorgängigkeit*, фр. *avant coup*) и запоздалости (нем. *Nachträglichkeit*, фр. *après coup*). Приходить слишком рано или слишком поздно — не то же самое, что приходить раньше или позже, будто бы два события просто следуют друг за другом на временной шкале. С точки зрения принимающего, которого не следует путать с наблюдателем, каждый или каждая из нас одновременно старше и моложе самого или самой себя. Это пересечение прошлого и будущего уже предполагается у Платона в его теории становления во времени[16]. Вещи суть то, чем они были, и то, чем они будут. Поль Валери переносит эту мысль в область современной поврежденной субъективности: «*То, что есть* Я, наставляет, изумляет *то, чем я являюсь*. И есть определенное время между мной и мной. Я рождаюсь от себя»[17]. Иными словами, перформативное Я не совпадает с предикативным мной, через которое я лишь возвращаюсь к себе.

Внимание как отбор

То, что предоставляет внимание, разительно отличается от панорамного [восприятия]. Даже следа внимания не может быть без толики селективности. *Обратиться к* чему-то значит одновременно *отвернуться от* чего-то другого. Именно поэтому гештальт-теория всегда описывает предпочитаемые (нем. *bevorzugte*) формы восприятия или движения, контрастирующие с нейтральным фоном, который включает все, что остается незамеченным. Тот, кто утверждает, что видит все, не видит ничего. Но при этом мы всегда видим больше, чем смотрим, и слышим больше, чем слушаем. Этот процесс отбора, возни-

15 *Lichtenberg G.C.* Sudelbücher // Schriften und Briefe: In 2 vols. Vol. 2. München: Hanser, 1968/1971. S. 62.

16 *Платон*. Парменид // Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2 / Пер. с др.-греч. Н. Томасова. М.: Мысль, 1993. С. 367–368.

17 *Valéry P.* Cahiers. In 2 vols. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1973. P. 1001.

кающий в сердце внимания, сопротивляется *реалистической* интерпретации Уильяма Джеймса. Для Джеймса внимание означает выделение чего-то одного при подавлении остального[18]. Но процесс чувственного отбора сопротивляется также и *субъективистской* интерпретации Вильгельма Вундта, который предполагал, что внимание есть не что иное, как простой сентимент, сопровождающий определенное содержание сознания[19]. Селективность, включая ограниченность ума и горизонты чувств, не просто дана сама по себе и не просто принята нами. Опыт организуется как поле сознания, более того, как «поле свободы»[20]. Литовско-еврейский автор Арон Гурвич разработал эту позицию во всех деталях и в тесной связи с гештальт-теорией. У него многое перенял Мерло-Понти[21]. Поле опыта организуется в терминах тематических объектов, тематических полей и границ. Таким образом, опыт, включая внимание, обретает определенный рельеф. То, на *что* мы намереваемся, не может быть отделено от того, *как* мы намереваемся. В этом отношении внимание принадлежит к азам опыта. Помимо своих когнитивных и практических аспектов оно имеет аффективные корни. Следуя платоновской теории любви или даже фрейдовской теории влечений, можно утверждать: «Скажи мне, что или кого ты любишь, и я скажу тебе, кто ты».

Внимание как креативный ответ

Будучи встроенным в базовую организацию опыта, внимание не ограничивается особым содержанием, но действует в определенных модусах данности и совершения актов. Как показал Гуссерль, феномен внимания обозначает множественность *способов данности* (нем. *Gegebenheitsweisen*), *модусов совершения* (нем. *Vollzugsmodi*) или аттенциональных сдвигов (нем. *attentionale Wandlungen*)[22]. Эти различные модусы придерживаются самих вещей; однако они не находят себе места ни во внешнем мире физических вещей, ни во внутреннем мире ментальных актов и состояний. Они создаются или изобретаются посредством преобразования ментального или практического поля через определение того, что остается неопределенным[23]. Но это создание не означает чистого *creatio ex nihilo*, которое перенесло бы нас в мир воображения; человеческое создание скорее происходит из ответов, которые становятся креативными. В ходе такого процесса респонзивного создания все, что воздействует на (нем. *wovon*) нас, и все, на что (нем. *worauf*) мы отвечаем, становится чем-

18 *James W.* Principles of Psychology. In 2 vols. Vol. 1. New York: Dover, 1950. P. 288.

19 *Вундт В.* Очерк психологии / Пер. с нем. Д.В. Викторова; под ред., с предисл. и прим. проф. Н. Грота. М.: Кушнерев и К°, 1897. С. 143.

20 *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая / Пер. с нем. А. Михайлова. М.: Академический Проект, 2009. С. 251.

21 Его основная работа, как и многие другие, написанные эмигрантами в непростых условиях, впервые появилась в 1954 году на французском языке, затем в 1964 году на английском и только в 1975 году в немецком варианте: *Gurwitsch A.* Das Bewußtseinsfeld / Trans. by W. Fröhlich. Berlin; New York: De Gruyter, 1975.

22 См. *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1 / Пер. с нем. А. Михайлова. М.: Академический Проект, 2009. С. 292–297.

23 См. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. Вдовиной и С. Фокина. СПб.: Наука, 1999. С. 55–60.

то (нем. *etwas*), что мы имеем в виду как нечто (нем. *als etwas*), следуя определенным правилам действия (нем. *wonach*). Эта трансформация может быть проиллюстрирована через хайдеггеровское различие между «*От-чего* ужаса» (*Wovor* der Angst) и «*Что* страх» (*Was* der Furcht)[24].

В целом креативное внимание предполагает особое измерение, которое можно охарактеризовать как *патическое* и *респонзивное*. То, что происходит в каждом отдельном случае, предшествует любому смыслу и любому правилу и превосходит их; оно выходит за пределы базовых функций интенциональности и регулярности. Все, что поражает или воздействует на нас, само по себе не предполагает никакой смысл и не следует никакому правилу. Оно становится значимым и регулярным лишь благодаря креативности наших ответов.

Инкорпорированное внимание

Внимание не ограничивается мгновенными вспышками; реализованное как воплощенное внимание, телесное внимание (нем. *leibhaftige Aufmerksamkeit*) инкорпорировано в определенном наборе структур. Со стороны объектов и целей мы обнаруживаем то, что примечательно (нем. *Auffälligkeiten*) и бросается нам в глаза, то, что посредством повторения создает мир примет и эффектов. Это соответствует перцептуальному миру (нем. *Merkwelt*) и операциональному миру (нем. *Wirkwelt*), описанным в биологии Якоба фон Икскюля[25]. Со стороны субъективного поведения мы находим привычки и диспозиции, которые конституируют определенные формы готовности — то, что по-немецки называется готовностью ко вниманию (нем. *Aufmerksamkeitsbereitschaft*).

Следовательно, мы должны различать *первичные*, *инновативные* и *вторичные* формы внимания и *нормальные* факты. В первом случае мы подвергаемся тому, что удивляет, поражает или пугает нас, тогда как во втором мы *grosso modo* видим или слышим то, что уже знаем. Приведем еще одну насмешливую ремарку Лихтенберга: «Многие люди, и, возможно, большинство из них, должны знать, что что-то существует, прежде чем обнаружить это»[26]. В конечном счете эти закаленные (*abgebrüht*) люди на самом деле ничего не находят, они лишь снова находят то, что уже знают.

Практики и техники внимания

Двойственный процесс стабилизации, которому подвергается наше внимание, относится к промежуточной сфере практик, техник и медиумов, которые различными способами формируют внимание. Мы можем ухватить эти искусственные обходные пути нашего опыта, лишь *приостанавливая* естественную и привычную склонность принимать данное как само собой разумеющееся и полагаться на уроки здравого смысла. Эти приостановки выглядят по-разному.

---

24 См. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 184–191.

25 *Uexküll J. von.* Theoretische Biologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.

26 *Lichtenberg G.C.* Sudelbücher // Schriften und Briefe: In 2 vols. Vol. 1. München: Hanser, 1968/1971. S. 572.

Прежде всего, мы сталкиваемся со *спонтанными* формами прорыва через то, что мы привыкли ожидать, и отклонения от этого. Мы становимся жертвами всевозможных помех, начиная с простого жужжания у нас в ушах, мешающего нам четко мыслить[27]. К этому следует добавить различные модусы *парапраксиса*, такие как заикание, запинки или хромоту, которые систематически изучались Фрейдом и связывались с многочисленными глаголами, отмеченными в немецком языке приставкой *ver-*, как в *versehen* (осмотреться), *vertun* (оделаться), *versprechen* (оговориться) или *verdrängen* (вытеснить), — все они функционируют в качестве шлюзов для бессознательных устремлений. В греческой традиции различные *ошибочные действия* (нем. *Fehlleistungen*) иллюстрируются хромыми фигурами, такими как Эдип, или пародируются падением Фалеса, вызывающим смех фракийской служанки[28]. Наконец, уровень внимания может снижаться в дневных грезах или в бесцельном блуждании фланера, который оживляет улицы большого современного города. Все это образует определенную ауру внимания, чьи плавные переходы сопротивляются цифровым калькуляциям.

Кроме того, внимание может быть подавлено и в то же время обнаружено с помощью специальных форм искусственного прерывания. Самая известная из них — эпохе. Она была введена греческими скептиками как воздержание от вынесения суждений, однако ее следует распространять на всю сферу опыта. Та феноменология, с позиции которой мы выступаем и которая сосредоточена на патосе и ответе, требует особого *респонзивного эпохе*. Такое воздержание не только подавляет смысл и правила в терминах *в-видах-чего* (*Woraufhin*) и *куда* (*Wonach*) нашего опыта, как это делает интенциональное эпохе. Респонсивное эпохе проникает глубже, в глубинный слой опыта. Оно ставит под вопрос все, что на нас воздействует, в терминах того, *на-что* (*Worauf*) дается наш ответ. Эта процедура включает в себя своего рода *внимательное эпохе*, позволяющее прояснить работу внимания. Эта работа выражена во вспышках удивления, как в известном *ага-переживании* (нем. *Aha-Erlebnis*). Даже смех обладает чертами внепорядкового ответа: «Смех — это *ответ, притязанием* которого является определенная невозможность»[29].

К феноменологическому эпохе близка фрейдовская процедура *свободно парящего внимания* (нем. *gleichschwebende Aufmerksamkeit*). Фрейд четко противостоит произвольному пониманию внимания в духе Вильгельма Вундта, у которого патический элемент *заметности* (нем. *Auffallen*) оттесняется активным элементом *замечания* (нем. *Aufmerken*). Поэтому Фрейд пишет:

> Мне кажется неправильным и вредным для творческой работы души, когда разум, словно стоя на страже, слишком критически разглядывает стекающиеся идеи...И наоборот, у творческих умов, как мне кажется, разум снимает с ворот

---

27 *Паскаль Б.* Мысли / Пер. с фр. Ю. Гинзбург. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1995. С. 83.

28 *Платон.* Теэтет // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2 / Пер. с др.-греч. Т. Васильевой. М.: Мысль, 1993. С. 230.

29 *Valéry P.* Cahiers. In 2 vols. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1973. P. 930. См. также *Бергсон А.* Смех / Предисл. и примеч. И. Вдовиной. М.: Искусство, 1992; *Plessner H.* Lachen und Weinen // Gesammelte Schriften: in 10 vols. / Hg. von Günter Dux u. a. Ausdruck und menschliche Natur. Vol. 7. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 201–387.

> свою стражу, идеи вырываются в беспорядке, и лишь затем он осматривает и оценивает их огромное скопище[30].
>
> Свободно парящий модус внимания сохраняет открытыми пути для хода свободных ассоциаций, которые не дают пациенту просто заново находить и возвращать лишь то, что ему уже известно[31].

И не в последнюю очередь я хотел бы обратиться к тому, как работают разные искусства, которые можно охарактеризовать как *искусства внимания*. Это особенно касается современного искусства, когда оно ставит под вопрос видимость, слышимость, подвижность и выразимость как таковые. Часто используются методы *остранения* (нем. *Verfremdung*), дистанцирования, которые восходят еще к аристотелевскому разбору языковых форм чуждого (ξενικόν[32]) и которые были заново актуализированы русским формализмом[33]. Эта техника создания из привычного непривычного касается пределов внимания. Рассмотрим несколько примеров.

Малевич, рисуя черные квадраты и круги, задействует изменчивый контраст фигуры и фона. Кейдж сочиняет появляющиеся и исчезающие звуки на фоне тишины. Каннингем расчленяет движение танца. Рембо говорит о процессе превращения, в котором медь просыпается горном. Кафка в «Исследованиях одной собаки» открывает переход от шума к звукам. Благодаря подобным изменениям феноменология не упраздняется, а дополняется тем, что Гастон Башляр называет *феноменотехникой*[34]. Логос феноменов поддерживается рядом техник, которые определяют, как мы переживаем то, что переживаем. Эта техника глубоко укоренена в нашем теле, функционирующем как первичный инструмент, — начиная с нашей руки, которую Аристотель называл «органом органов»[35].

---

30 *Фрейд З.* Толкование сновидений // Фрейд З. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2 / Пер. с нем. А. Боковикова. М.: Фирма СТД, 2004. С. 122.

31 См. *Фрейд З.* Советы врачу при психоаналитическом лечении // Сочинения по технике лечения / Пер. с нем. А. Боковикова. М.: Фирма СТД, 2008. С. 171–173; см. также комментарий в моей книге *Waldenfels B.* Erfahrung, die zur Sprache drängt: Studien zur Psychoanalyse und Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2019. S. 53 f.

32 См. *Аристотель*. Риторика. Поэтика / Пер. с др.-греч. О. Сычева и И. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000. Стр. 114–119.

33 См. *Hansen-Löve A.* Der russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien: Verlag der öster. Ak. der Wissenschaften, 1978.

34 По поводу связи между феноменологией и феноменотехникой см. мой комментарий в *Waldenfels B.* Bruchlinien der Erfahrung: Phänomenologie — Psychoanalyse — Phänomenotechnik. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002. S. 361, 374–377; *Waldenfels B.* Globalität, Lokalität, Digitalität. Herausforderungen der Phänomenologie. Berlin: Suhrkamp, 2022. S. 112, 169.

35 Прим. пер.: в рус. переводе — «инструмент инструментов». См. *Аристотель*. О частях животных / Пер. с др.-греч. В. Карпова. М.: Государственное издательство биологической и медицинской литературы, 1937. С. 151; и в дополнение к этому см. палеонтологические исследования *Leroi-Gourhan A.* Le geste et la parole. Paris: Albin Michel, 1964–65.

Поляризованное и блокированное внимание

Наконец, говоря о различных сбоях и аномалиях внимания, необходимо учитывать, что патическая и респонзивная составляющие внимания редко находятся в равновесии. Напротив, наш обычный опыт демонстрирует восприимчивость к разным формам патологических отклонений. Более того, границы между патогенным и патологическим не очерчены четко, так что они остаются подвижными.

Непростой характер внимания проявляется, во-первых, в постоянном процессе поляризации. С одной стороны, мы предаем себя определенному *laisser-faire*. Мы позволяем блуждать нашим чувствам, нашим мыслям и нашим желаниям, открывая пространство для таких маргинальных форм опыта, как грезы, мозговой штурм, променад или фланирование. С другой стороны, мы упрямо сосредоточены на одних задачах, при этом отодвигая другие. В наших давних культурных традициях различаются *рассеивание* (англ. *dispersion*) и *собирание* (англ. *collection*), *Zerstreuung* и *Sammlung*, причем обычно предпочтение отдается последнему. Но обе тенденции, доведенные до крайности, становятся патологией. Если крайняя степень концентрации приводит к фиксации на идеях, то чрезмерная рассеянность — к бегству идей или нарушениям вроде гиперактивности и дефицита внимания.

Во-вторых, следует упомянуть распространенные формы блокирования. Между двумя сторонами — затронутостью и отвечанием — может случиться разрыв. Это разрывание может усилиться вплоть до того, что принимающий окажется пораженным и неспособным ответить; или, наоборот, когда он будет отвечать, не будучи затронутым. С одной стороны, мы сталкиваемся с феноменами, подобными тормозной колодке, которая парализует наше поведение[36]. В других случаях мы имеем дело с очарованием, когда нечто приковывает наш взгляд и желание. С другой стороны, существуют стереотипы, то есть застывшие или окаменелые формы ответа, лишенные всякого колебания, беспокойства. В этом случае мы приближаемся к состоянию равнодушия, подобного смерти.

Наконец, особенно тяжелым является случай травмы, то есть пагубного, насильственного события, которое блокирует всякий ответ и проявляется лишь впоследствии, косвенно в форме симптомов.

Внимание и уважение

Внимание — это не только то, чем мы управляем и что контролируем, но и то, что мы дарим, в чем отказываем или что одалживаем другому. Тем самым мы вступаем на территорию этики. Немецкий язык обнаруживает примечательное родство между *вниманием* (*Aufmerksamkeit*) и *уважением* (*Achtung*) или *внимательностью* (*Achtsamkeit*), то есть между вниманием и уважением. Но чтобы это родство стало плодотворным, нам необходима этика снизу, которая исходит из притязаний и аффектов и которая предшествует любым нормам,

36 См. описание *étonnement* [фр. удивление] в *Декарт Р.* Страсти души // Декарт Р. Сочинения в 2 т. Т. 1 / Пер. с франц. А.К. Сынопалова. М.: Мысль, 1989. С. 513.

целям и фактам. Речь здесь идет об *этосе чувств*, возникающем из актов вглядывания и вслушивания, — в противоположность всем актам незамечания, когда мы закрываем глаза и отводим уши. Необходимо различать простой акт видения и слышания, *sehen* и *hören*, и две его альтернативы: либо всматриваться и вслушиваться, *hinsehen* и *hinhören*, либо пренебрегать, отводить взгляд (*wegsehen*) и отводить уши (*weghören*), либо пропускать мимо глаз (*übersehen*) и ушей (*überhören*). Даже в представлении Гуссерля все, что мы переживаем здесь и сейчас, появляется как нечто, что обращается к нам и взывает к нашему ответу в терминах *отвечающего всматривания и вслушивания* (нем. *antwortendes Hinsehen und Hinhören*)[37]. Уделять внимание тому, что поражает и затрагивает нас, становится этически предопределенным, поскольку мы отдаем то, что должны другому. В этом смысле проживаемое и привлекаемое внимание превосходит наши собственные проекции, а также те различные техники и практики, которые формируют наше поведение. И если существует первичная форма внимания, она сохраняет черты дикого внимания (фр. *attention sauvage*).

Перевод с английского Арсения Никонова

37 *Husserl E.* Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Teil 1: 1905–1920 / Hg. von Iso Kern. Husserliana XIII. Den Haag: Nijhoff, 1973. S. 462.

Сара Ахмед

Аффективные экономики[1]

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_43

Sara Ahmed

Affective Economies

Сара Ахмед
Независимая исследовательница

Sara Ahmed
Independent scholar

> Глубина Любви укоренена очень глубоко в душе и духе настоящего белого националиста, и никакая «ненависть» не может даже сравниться с ней. По крайней мере, не та ненависть, которая основана на беспочвенных рассуждениях. Не ненависть вынуждает обычного белого мужчину с хмурым выражением лица и отвращением в сердце смотреть на смешанную пару. Не ненависть вынуждает белую домохозяйку с гневом и неприязнью отбрасывать ежедневную «еврейскую газету» после прочтения истории об очередном растлителе детей или насильнике, которого коррумпированные судьи приговорили всего к паре коротких лет тюрьмы или вовсе выпустили по условно-досрочному освобождению. Не ненависть вынуждает белого рабочего проклинать чужаков, высадившихся на наших берегах, чтобы забрать работу у белого гражданина, который обустроил эту страну. Не ненависть вызывает ярость в сердце белого фермера-христианина, когда он читает о миллиардах, которые дали в долг или «подарили» в качестве «помощи» для иностранцев, в то время как он сам не может добиться от безжалостного правительства хотя бы небольшой поблажки, чтобы спасти свою ферму, находящуюся на грани разорения. Нет, это не ненависть. Это любовь[2].

Как эмоции могут объединять одних субъектов и противопоставлять им других? Каким образом они перемещаются между телами? Я считаю, что эмоции имеют решающую роль в том, как индивидуальные и коллективные тела «проявляют себя» (*surfacing*) посредством циркулирования эмоций между телами и знаками. Этим предположением я собираюсь оспорить то, что эмоции — всего лишь личное дело каждого, что они просто свойственны отдельным людям и что они появляются внутри и лишь только *потом* выходят наружу, навстречу другим. Я уверена, эмоции существуют не просто «внутри» или «вовне», но создают эффекты поверхностей и границ тел и миров.

Например, в приведенном выше отрывке с веб-сайта «Арийских наций» эмоции, в частности ненависти и любви, играют решающую роль в разграничении тел отдельных субъектов и тела нации. В нем субъект (белый националист, обычный белый мужчина, белая домохозяйка, белый рабочий, белый гражданин и белый фермер-христианин) представляется как тот, кто находится под угрозой исчезновения из-за воображаемых других. Близость этих

---

1 Печатается с сокращениями. См. полную версию статьи: *Ahmed S.* Affective Economies // Social Text. 2004. Vol. 22. № 2 (79). P. 117–139.

2 Aryan Nations website. 2001 (URL: www.uiowa.edu/~policult/politick/smithson/an.html).

других может не только отнять что-то у субъекта (работу, безопасность, богатство), но и вообще заместить его. Иначе говоря, наличие этих других — угроза для объекта любви. Такое повествование включает в себя переписывание истории, в которой труд других (мигрантов, рабов) заслоняется фантазией о том, что именно белый человек «обустроил эту землю»[3]. Белые субъекты претендуют на место хозяев («наши берега»). И в это же время они претендуют на позицию жертв, тех, кто пострадал от «безжалостного правительства». Можно прийти к выводу, что именно любовь к нации вынуждает белых арийцев ненавидеть тех, кого они считают чужими: тех, кто крадет у них нацию, стирает роль арийцев в ее истории и отнимает у нации ее будущее.

Можно заметить, что считывание других как заслуживающих ненависти согласовывает воображаемого субъекта с определенными правами, а воображаемую нацию — с основанием. Так, и права субъекта, и основы нации уже заранее представляются как находящиеся под угрозой. *Именно эмоциональное прочтение ненависти связывает воображаемого белого субъекта и нацию воедино.* Обычный белый мужчина испытывает «страх и отвращение»; белая домохозяйка — «гнев и неприязнь»; белый рабочий посылает «проклятия»; белый фермер-христианин чувствует «ярость». Одержимость подобными негативными привязками к другим одновременно переопределяется как позитивная привязанность к воображаемым субъектам, объединенным через повторение означающего «белый». Именно любовь к белым или к тем, кто признается белыми, по всей видимости объясняет этот разделяемый «общий» внутренний ответ ненависти. *Мы ненавидим вместе, и эта ненависть — то, что нас объединяет.*

В этом нет ничего необычного. То, что эта история показывает нам на самом деле, так это производство обычного. Обычное здесь фантастично. Обычный белый субъект — это фантазия, которая возникает за счет мобилизации ненависти, как страстная привязанность, находящаяся вплотную к любви. Эмоция ненависти должна оживить обычного субъекта, воплотить эту фантазию в жизнь, представив обычное как находящееся в кризисе, а обычного человека — как настоящую жертву. Обычным становится то, что уже находится под угрозой со стороны воображаемых других, чья близость начинает считаться преступлением против личности и против места. Обычный или нормативный субъект воспроизводится в качестве потерпевшей стороны: как тот, кто «был задет» или даже пострадал в результате «вторжения» других. Так, тела других превращаются в «заслуживающие ненависти» через дискурс боли. Считается, что они наносят «увечье» обычному белому субъекту, поэтому их близость прочитывается как причина плохих чувств: подразумевается, что хорошие чувства белого субъекта (любовь, забота, верность) «отнимаются» у него из-за того, что другие злоупотребляют этими чувствами.

Так кого же ненавидят на самом деле в этой истории о нанесенном увечье? Очевидно, что ненависть распределяется по разным персонажам (в данном случае — смешанная пара, растлитель детей, насильник, чужаки и иностранцы). Эти персонажи воплощают угрозу потери: потери работы, денег, земли. Они означают опасность нечистоты, перемешивания или заражения крови. Они угрожают «чистым» телам осквернением; а эти тела могут считаться чис-

3 За это замечание я благодарна Дэвиду Ингу.

тыми, только если постоянно прокручивать в голове фантазии о насилии. Результат этого метонимического сдвига примечателен: межрасовые связи и иммиграция могут считываться как (похожие на) формы изнасилования или растления: некое вторжение в тело нации, представленное здесь как уязвимое и поврежденное тело белой женщины или ребенка. Смещение между персонажами конструирует отношение сходства: то, что делает их подобными друг другу, заключается в их «непохожести» на «нас». В этом нарративе ненависть не сосредотачивается в одном персонаже, но создает очертания разных образов и объектов ненависти. Очертания объединяют все образы и представляют их как «общую» угрозу. Важно, что ненависть не присуща какому-то одному человеку или объекту. Ненависть — это экономика; она циркулирует между означающими в отношениях различия и замещения.

В таких аффективных экономиках эмоции *выполняют определенную работу*, они объединяют индивидов с сообществами — или телесное пространство с пространством социальным — с помощью самой интенсивности тех привязанностей, которые они создают. Вместо того чтобы рассматривать эмоции как психологические особенности, нужно рассматривать, как именно они работают, опосредуя отношения между психическим и социальным, а также между индивидом и коллективом. В частности, я хочу показать, как действуют эмоции, сцепляя образы (склеивая их друг с другом). Склеивание создает эффект уравнивания беженца и международного террориста. Экономическая модель эмоций, которую я предлагаю, предполагает, что, хотя эмоции не присутствуют позитивно в самом субъекте или образе постоянно, они все же связывают субъект и образ воедино. Выражаясь более строго, отсутствие эмоций — это то, что делает их «связующими».

Экономики ненависти

Повседневная речь, безусловно, конструирует эмоции как форму позитивного присутствия (*residence*). Так, мы говорим, что «у меня [есть] чувство». Или что фильм «является грустным». Говоря так, мы превращаем эмоции в собственность; в нечто, принадлежащее субъекту или объекту и принимающее форму характеристики или качества. Однако я не согласна с тем, что у меня есть некая эмоция; или что нечто или некто заставляет меня чувствовать себя определенным образом. Меня интересует, как эмоции *задействуют* субъекты и объекты, но без позитивного присутствия в них. Действительно, может показаться, что эмоции — это только форма присутствия, то есть эффект определенной истории, которая может действовать, заметая собственные следы. Очевидно, что такой подход взят из психоанализа, который к тому же является теорией субъекта, лишенного позитивного присутствия; в психоанализе эта нехватка бытия формулируется как «бессознательное». В своей статье о бессознательном Фрейд вводит понятие бессознательных эмоций — когда мы воспринимаем аффективный (или эмоциональный) импульс, но распознаем его неверно и привязываем к чему-то другому[4]. В сознании вытесняется не само чувство, а идея,

4 *Фрейд З.* Бессознательное // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 т. Т. 3: Психология бессознательного / Под ред. А.М. Боковикова и С.И. Дубинской. М.: Фирма СТД, 2006. С. 147–148.

с которой это чувство могло быть первоначально (но временно) связано. Психоанализ позволяет нам увидеть, что эмоциональность включает в себя движения и ассоциации, посредством которых «чувства» переносят нас на разнообразные уровни значений; не каждый из этих уровней может быть приемлемым на сегодняшний момент. Это можно назвать эффектом колебания (*rippling*) эмоций; эмоции движутся вбок (через «клейкие» ассоциации между знаками, образами и объектами) и назад (вытеснение всегда оставляет свой след в настоящем — соответственно, «то, что приклеивается» также связано с «отсутствующим присутствием» историчности). На примере цитаты в начале статьи можно отчетливо увидеть, как ненависть «передвигается» между персонажами, огибая их, и в обратном направлении от них, переоткрывая ассоциации из прошлого, которые позволяют распознавать отдельные тела как поводы для «нашей ненависти» или как «заслуживающие» ненависти.

Если задействовать психоанализ как теорию субъекта с нехваткой, то можно представить теорию эмоций как экономику, *как отношения различия и замещения, не имеющие положительного значения*. То есть эмоции работают как форма капитала: аффект не присутствует позитивно в знаке или товаре, а производится только как эффект их обращения (*circulation*). Я говорю об «экономике», потому что эмоции циркулируют и распределяются по всему социальному и психическому полю. Здесь я заимствую марксову критику логики капитала. Маркс в «Капитале» исследует, как движение товаров и денег, по формуле Д — Т — Д (деньги — товар — деньги), образует прибавочную стоимость[5]. То есть через циркуляцию и обмен Д получает бóльшую ценность. Или, как пишет сам Маркс, «первоначально авансированная стоимость не только сохраняется в обращении (circulation), но и изменяет свою величину, присоединяет к себе прибавочную стоимость, или самовозрастает. *И как раз это движение превращает ее в капитал*»[6]. Я обнаруживаю похожую логику: движение между знаками конвертируется в аффект. Маркс связывает ценность с аффектом через фигуры капиталиста и скупца: «Это стремление к абсолютному обогащению, эта страстная погоня за стоимостью, является общей и для капиталиста и для собирателя сокровищ»[7]. Страсть движет накоплением капитала: капиталист заинтересован не в потребительной стоимости товаров, а в «растущем присвоении [абстрактного] богатства»[8]. На мой взгляд, страсть в этой теории — не стремление к накоплению (ценности, власти или значения), а то, что накапливается с течением времени. Аффект не присутствует в объекте или знаке; это — аффект самой циркуляции между объектами и знаками (= накопление аффективной стоимости со временем). Некоторые знаки увеличивают свою аффективную стоимость как эффект движения между другими знаками: чем больше они циркулируют, тем более они насыщаются аффектом, и тем более видимым становится их аффективное содержание. Можно также описать этот процесс, сравнив его с «товарным фетишизмом»: чувства возникают в объектах или сами выступают *как* объекты с собственной жизнью только благодаря

5 *Маркс К.* Капитал. Критика политической экономии. Т. 1. Кн. 1: Процесс производства капитала. М.: Государственное издательство политической литературы, 1952. С. 157.

6 Там же. Курсив мой — *С.А.*

7 Там же. С. 160.

8 Там же. С. 159.

тому, что они скрывают свою обусловленность историями, включая истории производства (труд и рабочее время), а также циркуляции и обмена.

Конечно, сравнение аффекта с экономикой не учитывает важное марксово различие между потребительной и меновой стоимостью и, следовательно, опирается на ограниченную аналогию. Поэтому, возможно, мой подход имеет больше общего с психоанализом, который делает акцент на различии и замещении как форме или языке бессознательного, что я описывала выше. Но мой подход расходится с психоанализом в том, что я отказываюсь отождествлять эту экономику с психикой (хотя *не* психической она тоже не является), то есть я отказываюсь возвращать эти отношения различия и замещения к означающему «субъекта». Это «возвращение» встречается не только в работах Фрейда, но и в лакановском определении «субъекта» как собственно сцены отсутствия и потери[9]. Как утверждали Лапланш и Понталис, если Лакан определяет «субъект» как «локус означающего», то «локус означающего устанавливается именно в теории субъекта»[10]. Это конституирование субъекта как «установления» (*settlement*), даже если то, что устанавливается, отсутствует в настоящем, означает, что приостановленные контексты означающего ограничены контурами субъекта. В отличие от этого, мое понимание ненависти как аффективной экономики показывает, что эмоции не обитают позитивно в любых телах, как и в любых объектах, подразумевая, что «субъект» — всего лишь один узел в этой экономике, нежели ее источник и направление. Это крайне важно: получается, что боковое и обратное движение эмоций, таких как ненависть, не содержится в контурах субъекта. Значит, бессознательное — это не бессознательное субъекта, а провал (*failure*) в присутствии — или неспособность присутствовать, — который конституирует относительность субъектов и объектов (то есть относительность, которая работает через циркуляцию знаков). Учитывая это, аффективные экономики следует рассматривать как социальные и материальные, а также как психические. В самом деле, если движение аффекта имеет решающее значение для того, как различаются «внутри» и «вовне», то психическое и социальное не могут быть установлены как правильные объекты. Вместо этого материализация, которую Джудит Батлер описывает как «эффект границы, неподвижности и поверхности»[11], включает в себя процесс интенсификации. Другими словами, накопление аффективной стоимости формирует поверхности тел и миров.

Здесь мы можем задаться вопросом, как циркуляция аффективных знаков придает форму материализации коллективных тел — таких, например, как «тело нации». Мы уже увидели, как ненависть проходит между разными фигурами и конституирует их как «общую угрозу» в том, что называется *hate speech*. Но подвижная работа эмоций не дает нам противопоставить экстремистские дискурсы и «повседневную» работу по воспроизводству нации. В качестве примера мы можем обратиться к речи о беженцах бывшего лидера Консервативной партии Великобритании Уильяма Хейга. В период с апреля по

9 Подробнее об этом см. *Ahmed S.* Differences that Matter: Feminist Theory and Postmodernism. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 97–98.

10 *Laplanche J., Pontalis J-B.* The Language of Psychoanalysis / Trans. by David Nicholson-Smith. London: Karnac, 1992. P. 65.

11 *Butler J.* Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex». New York: Routledge, 1993. P. 9.

июнь 2000 года были и другие выступления, которые из-за их хронологической близости «приклеились» к теме «беженцев», а также повторения риторики и одних и тех же *клейких слов*. Так что содержание речей Хейга вполне предсказуемо. Такие слова, как *наводнили* и *погрязли*, создают ассоциации между беженцами и потерей контроля, *грязью* и *отходами* и, следовательно, работают на мобилизацию страха или тревоги по поводу реальной или потенциальной «переполненности» присутствием других людей. Эти же слова недавно повторил нынешний министр внутренних дел Великобритании Дэвид Бланкетт, использовавший слово *наводнение*, чтобы описать эффект, который бы произошел, если бы дети беженцев обучались в местных школах. После критики в свой адрес он заменил это слово на *переполненность*. Кажется, что *переполненность* снимает значение *наводненности*, но, как мы можем увидеть, оно все еще вызывает ощущение захваченности другими. Это слово конструирует нацию как субъекта, который «не может справиться» с присутствием этих других. Слова здесь генерируют эффекты: они создают впечатления о других как о тех, кто вторгается в пространство нации, угрожая самому ее существованию.

В своих более ранних речах Хейг, как правило, проводил различие между теми, кому рады, и теми, кому нет, различая настоящих и фиктивных беженцев. Такое разделение отчасти позволяет субъекту нации поверить в свое собственное радушие по отношению к некоторым другим. Эта нация гостеприимна, потому что позволяет настоящим беженцам остаться. И в то же самое время это разделение конструирует некоторых других как заранее ненавидимых (поскольку они ненастоящие беженцы), тем самым определяя пределы или условия этого гостеприимства. Создание образа фиктивного беженца как объекта ненависти также включает в себя нарративы неопределенности и кризиса, которые *заставляют этот образ работать еще сильнее*. Как можно отличить ненастоящего беженца от настоящего? В соответствии с логикой этого дискурса всегда есть вероятность, что мы не сможем определить разницу, и тогда обманщики проникнут в наше общество. Это проникновение функционирует как некая технология, которая связывает физическое движение с формированием идентичности: проникнуть в пространство можно только в роли определенного субъекта, чье различие незаметно и непримечательно[12]. Эта двойственность, то есть возможность проникновения как настоящих, так и фиктивных беженцев, требует от Права и воли нации продолжать поиск различий и оправдывает формы насильственного вторжения в тела других.

Действительно, вероятность того, что мы не сможем увидеть между ними разницу, быстро становится вероятностью того, что любое из прибывающих тел может оказаться ненастоящим. Еще до своего прибытия беженцы рассматриваются как увечье для тела нации. Теперь обратимся к тому, как беженцы и представление об увечье телу нации уравниваются через приближение к ненавидимым персонажам. Образ фиктивного беженца может пробуждать образ бугимена, который преследует нацию и ослабляет ее способность защищать свои границы. Бугимен может быть где угодно и кем угодно, подобно призрачной фигуре в настоящем, он вызывает кошмары о будущем, а именно о буду-

12 Более подробно о том, как люди считываются расово или остаются незамеченными, см.: *Ahmed S.* Passing through Hybridity // Theory, Culture, and Society. 1999. № 6. P. 87–106.

щем увечье. Мы видим «его» снова и снова. Такие ненавидимые персонажи циркулируют и накапливают аффективную стоимость, потому что у них нет закрепленного референта. Так, образ фиктивного беженца отделен от конкретных тел: любые прибывающие в страну тела могут оказаться ненастоящими, так что их «бесконечное» прибытие воспринимается как пространство для «нашего ущемления»[13]. *Невозможность свести ненависть к конкретному телу позволяет ей циркулировать в экономическом смысле, чтобы отличать одних от других, — этот процесс различения никогда не «заканчивается», потому что ожидаются те другие, которые еще не прибыли*. Такой дискурс «ожидания фиктивных беженцев» оправдывает повторение насилия над телами других.

Выступление Хейга произвело определенный эффект из-за хронологической близости к другой речи, о Тони Мартине — человеке, приговоренном к пожизненному тюремному заключению за убийство шестнадцатилетнего мальчика, который пытался ограбить его дом в сельской местности в Великобритании. Одно предложение Хейга получило особенное распространение. Он утверждал (без упоминаний Мартина или беженцев), что закон «куда больше заинтересован в правах преступников, чем в правах людей, которых грабят». Подобное утверждение отсылает к истории, которая хотя и не упоминается в речи (в этом случае «приклеивание» может не совпадать со своим буквальным значением), но при этом выставляет Мартина жертвой, а не преступником. Теперь жертва убийства становится преступником: намеченное преступление, которого не произошло из-за убийства (а именно ограбление), замещает убийство и становится истинным преступлением и реальной несправедливостью. Эта замена жертвы на преступника становится скрытым высказыванием в поддержку права убивать тех, кто незаконно посягает на собственность.

Если разобрать это утверждение, то два случая «склеиваются» вместе: и ограбление, и предоставление права на убежище теперь становятся вопросом права на самозащиту. Фигура беженца приравнивается к фигуре грабителя. Их сопоставление выполняет важную работу: оно позволяет предположить, что человек в ситуации поиска убежища в чем-то «грабит» нацию. Эти «характеристики» одного образа замещаются или переносятся на другой. Или можно сказать, что это происходит за счет ассоциации между этими двумя персонажами, которые начинают жить «своей собственной жизнью», как если бы они обладали эмоциональным качеством. Грабитель стал иностранцем, а беженец — преступником. В то же время тело убийцы (который был переосмыслен как жертва преступления)[14] стало телом нации, чьи собственность и благосостояние подвергаются риску из-за вынужденной близости другого. В итоге уравнивание образов работает как нарратив о защите: нация / субъект нации вынуждены защищать себя от «вторжения» других. Этот нарратив не прого-

13 Для Британской национальной партии модель «любой может оказаться обманщиком» означает, что «все» являются или могут оказаться фиктивными беженцами: «Мы отменим программы, связанные с позитивной дискриминацией, из-за которых белые британцы стали гражданами второго сорта. Мы также будем жестко пресекать поток тех беженцев, которые либо врут, либо могут найти убежище гораздо ближе к своим родным странам». См. веб-сайт Британской национальной партии (URL: www.bnp.org.uk/policies.html/immigration).

14 *Rachman S.* Anxiety. Howe, U.K.: Psychology Press, 1998. P. 2–3; *Fischer W.* Theories of Anxiety. New York: Harper and Row, 1970.

варивается прямо, скорее, он работает посредством «движения» между персонажами. Циркуляция делает свое дело: она создает различие между «нами» и «ними», где «они» представляют собой повод или оправдание для «нашего» чувства ненависти. Действительно, можно увидеть, как привязка включает в себя смещение между болью и ненавистью: существует такое увечье, при котором близость другого (грабителя / фиктивного беженца) ощущается как насилие отрицания, направленное одновременно как против тела индивида (в данном случае фермера), так и против тела нации.

Мы видим, что аффективность ненависти — это то, что затрудняет ее определение, локализацию в теле, объекте или образе. Именно эта трудность заставляет эмоции, подобные ненависти, работать именно так, как они работают; *дело не в невозможности ненависти как таковой, а в способе ее действия, посредством которого она проявляется на поверхности мира из других тел.* Другими словами, именно неспособность эмоций располагаться в теле, объекте или в конкретных персонажах позволяет эмоциям (вос)производить или порождать те эффекты, о которых идет речь.

Страх, тела и объекты

Теперь я попробую связать мою модель аффективной экономики эмоций со страхом и материальным измерением тела. Примечательно, что страх — это эмоция, которая часто существует только *о-чем* своего объекта, а значит, как мне кажется, не действует в той экономической логике, которую я описывала выше. Страх часто противопоставлялся тревоге, поскольку у него *есть* объект. Например, как утверждает Стэнли Рахман, тревогу можно описать как «напряженное ожидание угрожающего, но неясного события» или чувство «беспокойного томления», в то время как страх — эмоциональная реакция «на распознаваемую угрозу»[15].

Я не согласна с этой моделью, поскольку мне кажется, что страх связан с «прохождением мимо» объекта. К примеру, мы можем предположить, что история о беженцах, «наводняющих» нацию, работает как нарратив страха. Страх создает ощущение переполненности: вместо того чтобы содержаться в рамках объекта, он, напротив, усиливается из-за невозможности удержания. Если те, кого боятся, «проходят мимо», то другие также могут проникать в общество и вообще оказываться где угодно. Хайдеггер также полагал, что страх усиливается, когда он перестает удерживаться в приближающемся объекте:

---

15 См.: *McGurran A., Johnston J.* The Homecoming: It's Too Painful: Martin's Sad Return to Farm: Daily Mirror. 2003. August 9. P. 4–5. Тони Мартин был освобожден в августе 2003 года, и его история широко освещалась в британской прессе. В таблоидах Мартин представлялся как «обычный фермер», чей дом был разрушен. Заголовок на первой странице «Mirror» подытоживает: «Он убил, чтобы защитить свой дом… но теперь об этом слишком много воспоминаний». Трагедия этой истории заключается не в смерти «подростка-грабителя», а в потере Мартином своего дома: «Это больше не дом. Это пустая оболочка». Учитывая клейкую связь между «грабителем» и «ненастоящим беженцем», между «домом» и «Родиной», трагедия этой истории увязывается с трагедией, которую беженцы одним своим присутствием создают для «обычных людей», таких как «фермеры». Другими словами, мораль этой истории заключается в следующем: если мы впустим их, они превратят нацию в пустую оболочку и захватят землю, которую «обустроили мы».

> Вредоносное как угрожающее еще не в поддающейся овладению близости, но близится. <...> В приближении возрастает это «может и в итоге все же нет». Страшно, говорим мы. Здесь заложено: вредоносное как близящееся в близи несет с собой открытую возможность не наступить и пройти мимо, что не уменьшает и не угашает страха, но формирует его[16].

Важно, что Хайдеггер связывает страх с тем, чего еще нет «здесь и сейчас» ни в пространственном, ни во временном отношении. Страх отвечает на нечто приближающееся, а не на то, что уже есть в настоящем. Именно будущность страха делает возможным то, что объект страха, вместо того чтобы проявить себя, может просто пройти мимо нас. Но то, что объект страха «проходит мимо», вовсе не означает, что страх преодолен: напротив, возможность потери приближающегося объекта делает то, что внушает страх, еще более пугающим. Когда страх воплощен в конкретном объекте, то он может удерживаться этим объектом. Когда объект страха угрожает пройти мимо, страх больше не может удерживаться в пределах объекта. В своем непосредственном отношении к объекту, в интенсивности своей направленности на этот объект страх усиливается потерей. Мы можем охарактеризовать это отсутствие как не вполне настоящее присутствие, но не как полное отсутствие, как в случае тревоги. Или тревога привязывается к определенным объектам, которые начинают оживать, — но не из-за нее самой, а в результате ее перемещений. При тревоге мысли будто скачут между разными объектами, само это движение усиливает чувство тревоги. Сразу увеличивается количество «вещей», по поводу которых следует беспокоиться; отсоединение от объекта позволяет тревоге накапливаться. Иными словами, тревоге свойственно приклеиваться к объектам. Учитывая это, она становится приближением к объектам, нежели приближением самого объекта, как это действует в случае страха. Переход между страхом и тревогой случается именно тогда, когда объект «проходит» мимо.

Более того, связь страха с потенциальным исчезновением объекта гораздо глубже его связи с самим объектом страха. Другими словами, в чувстве страха на карту поставлен не только сам страх. По Фрейду, страхи сами по себе могут функционировать как симптомы, как механизмы защиты эго от опасности. В статье «Торможение, симптом и тревога» Фрейд обращается к истории Маленького Ганса. У Ганса была фобия лошадей. Фрейд утверждает, что этот страх сам по себе является симптомом, который «заместил» другой страх, гораздо глубже угрожающий эго: страх кастрации[17]. Ганс мог «управлять» своим страхом лошадей с помощью избегания, так же, как он (не) мог управлять своим страхом перед отцом. Можно вспомнить, что в модели бессознательных эмоций Фрейда аффект сам по себе не вытесняется: скорее, вытесняется идея, с которой был связан этот аффект. Так что аффект страха поддерживается за счет замещения между объектами.

Замещение также связывает эти объекты друг с другом. Такие связки не создаются страхом, ведь они уже могут занимать свое место в социальном воображении. Во фрейдистской модели движение между объектами является

---

16 *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. Харьков: Фолио, 2003. С. 165.

17 См. *Фрейд З.* Торможение, симптом и тревога // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 т. Т. 6: Истерия и страх / Пер. с нем. А.М. Боковикова. М.: Фирма СТД, 2004. С. 227–308.

интрапсихическим и идет в обратном направлении; оно восходит к первичному страху кастрации. Или, если говорить более конкретно, боковое движение между объектами (в данном случае — между лошадью и отцом) само по себе объясняется как обусловленное вытеснением идеи, с которой первоначально был связан этот аффект (угроза кастрации)[18]. Можно предположить, что боковое движение между объектами, склеивающее объекты друг с другом и наделяющее их значением угрозы, формируется посредством множества историй. Движение между знаками берет свое начало не в психике, а свидетельствует о том, что истории из прошлого живут в настоящем.

В качестве примера можно рассмотреть язык расизма, который обеспечивает поддержание страха посредством замещения, и то, как это воплощается в телах. Возьмем следующую цитату из книги «Черная кожа, белые маски» Франца Фанона:

> Мое тело мне вернули раздавленным, искалеченным, четвертованным, погруженным в тоску белого зимнего дня. Негр — зверь, негр — плохой, негр — злой, негр – урод; смотрите, негр, на улице холодно, негр дрожит, негр дрожит, потому что ему холодно, маленький мальчик дрожит, потому что боится негра, негр трясется от холода, пронизывающего его тело до костей, симпатичный мальчуган трясется от страха, он думает, что негр трясется от ярости, маленький белый мальчик хочет к маме на ручки: «Мама, этот негр хочет меня съесть!»[19]

Страх здесь ощущается как холод; он заставляет тела дрожать от холода, проникающего с поверхности в глубины тела, как холод, «который пробирает до костей». Страх одновременно обволакивает тела, которые его ощущают, а также дает им ощущение окутанности, наполненности им, как будто он пришел снаружи и движется вовнутрь. В этой встрече страх не сближает тела: он не является разделяемым чувством, напротив, он действует на различение между белыми и черными телами. Белый ребенок ошибочно воспринимает дрожь черного тела как ярость, и это создает «основания» для его страха. Иначе говоря, другой прочитывается как устрашающий только из-за неправильного распознавания, прочтения, которое возвращается черному другому через ответный страх, а именно через страх перед страхом белого субъекта. Это не означает, что страх исходит от белого тела, как будто оно является источником этого страха (и его автором). Скорее, страх открывает истории из прошлого, которые приклеиваются к настоящему (в самом повторении детских фантазий о «том, чтобы быть съеденным», которые «берут на себя» значение социальных норм как «истин» о другом) и позволяют белому телу конструироваться отдельно от черного.

Здесь следует отметить, что у страха *есть свои функции*: он переустанавливает дистанцию между телами, различие между которыми стирается с их поверхности при помощи считывания, производящего саму эту поверхность (дрожь, изменение цвета кожи). Но что здесь совершенно ясно, так это то, что

---

18 Конечно, аргумент Фрейда о «бессознательных эмоциях» опирается на модель первопричины, или «истинной связи» между идеей и чувством; см. *Фрейд З.* Бессознательное // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 т. Т. 3: Психология бессознательного / Под ред. А.М. Боковикова и С.И. Дубинской. М.: Фирма СТД, 2006. С. 147–148.

19 *Фанон Ф.* Черная кожа, белые маски / Пер. с англ. Д. Тимофеева. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. С. 106.

объектом страха остается черный мужчина, который чувствует чей-то страх как свой собственный, как угрожающий его существованию. Страх не исходит изнутри субъекта, равно как и не располагается в его объекте: мы не боимся других потому, что они просто устрашающие. Черный другой «становится» устрашающим из-за этой циркуляции знаков страха. Но разве этот пример не демонстрирует нам, что страх действительно содержится в объекте, в данном случае — в черном мужчине? В некоторой степени это так: циркуляция знаков страха действительно приводит к сдерживанию одних и движению для других. Страх сдерживается в теле, которое в результате этого сдерживания становится объектом страха. Но очевидный страх белого ребенка приводит не к сдерживанию, а к расширению; его восприятие мира угадывается в том, как он переизобретает себя как находящегося-дома (залезть на руки матери как «возвращение домой»). Это черный субъект боится «последствий» страха белого ребенка, это он, заключенный в тело, которому отводится меньше места, раздавлен этим страхом. Иначе говоря, страх ограничивает одни тела посредством движения или экспансии других.

Такое сдерживание является эффектом движения как между знаками, так и между телами. Это движение завязано на ассоциациях из прошлого: негр, зверь, плохой, злой, урод. Другими словами, это движение страха между знаками, которое позволяет создавать объект страха в настоящем (негр — это зверь, плохой, злой, урод). Движение между знаками — это то, что позволяет приписывать другим эмоциональное значение, например, в этом конкретном случае — быть устрашающим; процесс приписывания зависит от истории, «приклеившейся» настолько сильно, что ее уже не нужно проговаривать вслух. Удержание позволяет предугадывать события: черный мужчина, зная, что он является объектом страха, всегда может пройти мимо. То есть физический аспект такого «минования» может ассоциироваться с прохождением страха между знаками: именно это движение усиливает аффект. Черный мужчина становится еще более угрожающим, когда он проходит мимо: его близость воспринимается как возможность будущего увечья. Таким образом, экономика страха направлена на сдерживание тел других — «успех» этого сдерживания зависит от его провала, поскольку сдерживание должно оставлять основания страха открытыми. В этом смысле, несмотря на кажущуюся направленность на объект, страх работает как аффективная экономика. Он не присутствует в конкретном объекте или знаке, и именно эта нехватка присутствия позволяет страху перемещаться между знаками и между телами. Это смещение прерывается лишь на время, в самой привязанности знака к телу, в то время как знак приклеивается к телу, конституируя его как объект страха; подобное конституирование тела окружает его страхом, который становится его собственным.

Боковое движение страха (где есть метонимическая «клейкая» связь между знаками) — это также и движение назад: со временем объекты страха замещают друг друга. Это замещение включает в себя прохождение мимо объектов, которых субъект, на первый взгляд, избегает. Страх и тревога создают эффект «того, кем я не являюсь», посредством аффекта отворачивания от объекта, которое тем не менее сохраняет угрожающий характер по мере прохождения мимо или замещения. В этом смысле страх не включает защиту границ, которые уже существуют; скорее, страх устанавливает эти границы через создание объектов, от которых субъект может держаться в стороне и которые за счет

этого становятся «не теми» — кого субъект в прямом смысле избегает. Страх не только влияет на границы между я и другими; отношения между объектами страха (а не просто отношения между субъектом и его объектами) формируются «клейкими» историями, которые делают одни объекты более устрашающими, чем другие.

<...>

Перевод с английского Елизаветы Хереш
Редактор перевода Мария Вятчина
Научный редактор Николай Нахшунов

АНКЕТА

Аффект и культура

ПЕРСПЕКТИВА ФИЛОСОФА

1 Что такое аффект? Чем он может являться и чем определенно не является? Где проходят границы между аффектом, эмоцией, страстью, чувством и ощущением?

2 Как чувственный опыт взаимосвязан с этикой? Возможны ли «моральные» чувства в условиях современной культуры?

3 Такие антагонистические чувства, как страх, гнев, ненависть, ресентимент, зависть, отвращение и другие, скорее свойственны человеческой природе, чем являются следствием образования политических сообществ? Как эти чувства влияют на современные демократические процессы?

4 Является ли бесчувствие всего лишь отсутствием чувств либо же представляет собой более сложный культурный феномен?

Олег Аронсон

(сектор эстетики Института философии РАН, старший научный сотрудник; кандидат философских наук)

Мне кажется, важно не столько определить, что такое аффект, сколько понять, почему сама концепция аффективности становится столь значимой в современных гуманитарных науках. При этом различия между философией, социологией и *cultural studies* оказываются не столь существенны. Уже сама постановка вопроса, пытающегося задать границы между аффектом и эмоцией, аффектом и чувством, аффектом и страстью, для меня весьма показательна. Фактически в самом этом вопросе есть неявное указание: аффект принадлежит сфере чувственности, а не разума. Но, например, для Спинозы или Лейбница это было совсем не так.

Сегодня многие исследователи полагаются на биологическое и даже скорее нейробиологическое понимание аффектов. Это позволяет установить те или иные характеристики для разного рода индивидуальных состояний, таких как грусть, удивление, гнев и т.п. Подобная линия рассуждений восходит к дуализму (разума и тела) Декарта и его знаменитому трактату «О страстях души». Телесные состояния (он выделял шесть базовых) вызывают в душе особый тип перцепции, который и производит то, что он называл страстями. То есть картезианская «страсть» оказывается в самой сердцевине взаимодействия души и тела, абсолютно отделенных друг от друга независимых субстанций *res cogitans* и *res extentia*. Декарт, следуя физиологическим идеям своего времени, предполагает, что в организме (в крови и мозге) действуют некие «животные духи»,

с помощью которых душа приводит тело в движение. Центром же этого взаимодействия божественной души (или — богом данного людям разума) и материального тела для него становится шишковидная железа.

С высоты наших научных достижений можно умиляться наивности Декарта, но если говорить серьезно, то современные физикалистские интерпретаторы аффектов заняты лишь уточнением того, *что*, если не «животные духи» и «шишковидная железа», производит аффект. При этом то, что для самого Декарта представляло определенную проблему, которую он пытался решить, а именно проблему дуализма мысли и тела, сегодня словно и не замечают: телесные реакции (эмоции, переживания, страсти) оказываются просто первичными данными для их обработки сознанием. То, что для Декарта было религиозной проблемой (обуздание страстей, затмевающих разум, откуда и рождался принцип *dubito*, тождественный принципу *cogito*, который можно интерпретировать не просто как сомнение, а как развитие идеи христианского смирения), сегодня оказывается проблемой в лучшем случае этической, а в худшем и не проблемой вовсе.

Между тем именно нерефлексивное следование картезианскому дуализму как данности приводит к постоянному смешению аффекта и телесной (эмоциональной) сферы.

В этой связи радикальна и, как мне кажется, особенно интересна та интеллектуальная линия, которая выводит аффект за рамки подобного дуализма. Она отсылает прежде всего к философии Спинозы, который в третьей главе своей «Этики» определяет аффект не как телесные реакции, а как внешние силы, воздействующие на тело. Собственно, *affectus* для него — способность тела воздействовать на другие тела и испытывать воздействие. Когда Спиноза говорит о воздействии, то это также значит и изменение состояния тела в результате такого воздействия. Аффект, следовательно, — это всегда переход из одного телесного состояния в другое — для Спинозы тело и разум не разделены радикально, а являются атрибутами одной и той же субстанции (Бог, он же Природа) и действуют по одним и тем же законам. Аффекты, таким образом, — это аффекты мышления. В XX веке спинозистскую линию очень продуктивно реанимировал Жиль Делёз, Антонио Негри сделал идеи аффективной революционной трансформации частью своей политической теории, а в наши дни в этом ключе продолжает работать Брайан Массуми.

Конечно, просто так перенести метафизические рассуждения Спинозы в современность непросто. Его рационализм зачастую выглядит слишком противоречащим реалиям наших дней. Но «рационализм» Спинозы становится таковым для нас только потому, что мы в паре «Бог-Природа» делаем акцент именно на «природу», ставшую для нас «физикой мира». Это характерно и для Делёза, и для Негри как атеистов, интерпретирующих и самого Спинозу как протоатеиста.

Мне кажется, что спинозистское понимание аффекта не как «внутреннего переживания», а как следа внешнего отпечатка воздействия иного тела, стоит рассматривать не столько как «физику мира», сколько как его «семиотику», но не в смысле ее нынешнего понимания как науки об уже данных знаках, а о знаках проявляющихся, возникающих в результате аффективных трансформаций. Такое явление знаков, если угодно — язык Бога.

В данном случае я не пытаюсь вернуть Спинозу в область веры. Просто хочу уравновесить «бога» и «природу». В каком-то смысле философия Спинозы — не атеизм и не протоатеизм, а своеобразная теология без бога, где аффективные

знаки внешнего воздействия можно интерпретировать как чудеса и откровения, а можно как явления природы, к которым мы сопричастны в силу того, что сами являемся частью этой природы. Это не просто нечто неопознанное, но «знание» о том, что не входит в способности нашего познания. Потому так важно, что для теории аффектов Спиноза обращается к «геометрическому методу». Это способ понять не то, как устроен мир, а логику его изменчивости, закон его трансформации, где «чудо» оказывается тем божественным знаком, который находим (предсказуем) в нужной комбинации аффектов.

Все это не имеет никакого отношения к эмоциям, но относится к разным образам мира, данным нам через математику (или семиотику, понимаемую именно как логика выявления новых знаков, новых аксиоматик, построение спекулятивных миров) и физику (а также примыкающие к ней все естественные науки).

Кстати, и то, что можно вполне соотнести с аффектами у Лейбница, его теория «невоспринимаемых перцепций», имеет прямое отношение к его анализу бесконечно малых величин в математике. Часто цитируемая лейбницева фраза о том, что музыка — неосознанное упражнение души математикой, — не афоризм и не поэтизм, а очень строгое суждение. Поэтическим оно становится в силу того, что мы стали воспринимать музыку через эмоции, порождаемые сочетаниями звуков, то есть физически и физиологически. В этом смысле эпоха барокко оказывается пограничной. Именно в эту эпоху музыка перестает быть в полной мере *musica mundana* (то, что называют «гармонией мира», но я бы назвал «математикой мира»), а становится музыкой-для-публики, для безучастного самоудовлетворения посредством мелодических сочетаний физических звуков. Так аффекты интериоризируются и отождествляются с эмоциями.

Это происходит и в обыденной жизни, и в биологических, и когнитивистских подходах, и даже в очень тонких и продуктивных гуманитарных исследованиях. Так, в прекрасной книге Джонатана Флэтли «Аффективное картирование», где через индивидуальные практики литературного письма выявляются странные и пограничные настроения (в смысле хайдеггеровского *Stimmung*) общества, не фиксируемые идеологией, именно использование термина аффект вызывает большие вопросы.

В каком-то смысле современные науки разделили судьбу музыки, они физикализировали и индивидуализировали аффект. И даже математика стала мыслиться как прикладная к физике дисциплина, а геометрию так и вовсе многие считают частью физики. Но, начиная с квантовой механики и вплоть до современных информационных технологий, математическое отношение к миру становится все более актуальным. Эмоции — удел лампового мира, аффекты — мира цифрового.

Musica mundana — подсказка для понимания аффекта математически. Это музыка не для слуха, а для ума. Но не аристотелевского ума, связывающего причины и следствия, владеющего логикой силлогизма, и даже не спинозистского ума, осознающего причину аффекта. Это ближе к тому, что Кант называл *Witz* и что Жан-Люк Нанси передавал как «искусство ума». Это искусство состоит в моментальном схватывании Целого, полноты отношений мира. И эту полноту кто-то называет богом, кто-то — природой, кто-то — *musica mundana*. Аффект как отпечаток внешнего — след этой нечеловекомерной полноты отношений мира.

По Спинозе, в рамках этой аффективной логики действует *conatus*, жизнь себя утверждающая. И в рамках такого понимания жизни ум — не замедляющая все процессы рефлексия, а аффективный импульс, приходящий всегда извне, но не от единого бога монотеизма (бога истины и насилия), а от множественного бога аффективного мира.

Симона Вейль в своей версии христианства ищет утраченный его исток, игнорируя Ветхий Завет, в доплатоновской и доаристотелевской Греции. Ее небольшой текст «Илиада, или поэма о силе» можно противопоставить хайдеггеровскому обращению к досократикам в поисках истока бытия. Она же обращается не к философам, а к Гомеру, показывая, насколько значимым для того мира было понимание силы, действия, превосходящего любые возможности нашего мышления. Вейль определяет силу как то, что превращает каждого в вещь, на кого она воздействует, и, в пределе, делает человека вещью в самом буквальном смысле — трупом (вспомним Спинозу: смерть — один из эффектов трансформации жизни). В мире Гомера нет рациональности, а есть динамика и столкновение сил разной интенсивности. Это мир гераклитовой распри, *polemos*. В таком мире сама мысль аффективна, а не рефлексивна. Она есть интервал между порывом к действию и действием. Чем он короче, тем мысль интенсивней. Она действует как стихия, наглядно реализующая природу силы по переделыванию людей в вещи или в трупы.

В каком-то смысле *polemos* Гераклита та же *musica mundana*, но почеловечески («эмоционально») первое воспринимается нами как «война» (столкновение сил), а второе как «гармония» (полнота отношений). Если же мы рассматриваем аффект как основу анализа динамических процессов, основу неосвоенной еще семиотики стихий, то разницы между ними нет. И то, и другое — базовый математический объект, который Альбер Лотман описал как «структуру», а мы, вслед за Спинозой и Делёзом, можем интерпретировать как элемент самовоспроизводящегося Целого (жизни). Той жизни, которой люди мыслят, когда им не хватает разума.

Сегодня же, когда силы разума слабы как никогда, семиотика аффектов (она же — логика стихий) позволяет усмотреть иные возможности для мира, где тотально и эффективно неиндивидуальные (коллективные) аффекты каждодневно превращаются в политические страсти.

Артемий Магун

(Институт глобальной реконституции, научный сотрудник; PhD)

Что такое аффект? «Аффект», или «страсть», означает пассивное претерпевание. Но в реальности этими словами обозначается вовсе не пассивное претерпевание, а некая заторможенная и поэтому экспрессивная *деятельность*, переживаемая также как тяга или сила. Часто в языке бывает так, что какое-то слово через эллипсис означает некое более общее явление, отчасти противоположное значению исходного слова. Например, «демократия» может означать парламентскую республику, которая в какой-то момент стала управляться более «демократично». И таким же образом «страсть» означает сильнейший порыв к деятельности, который сам по себе не деятелен, пассивен, приходит извне.

Как я пишу в книге «От триггера к трикстеру», в современном виде «аффект» — это идеологический феномен, заключающийся, во-первых, в самообъективации субъектом целого ряда своих состояний и актов, а во-вторых, в апроприации личностью (принятии «на себя») всевозможных макропроцессов, которые не имеют к ней прямого отношения. В последние 50 лет в северных сообществах происходит активная ре-эмоционализация, поэтому все больше субъектных ориентаций и макросоциальных процессов списывается на «травмы», «депрессии», «расстройства» и их «триггеры». На этом процессе хорошо видна диалектика: под видом свободы и раскрепощенности выражения торжествует самый что ни на есть отчужденный *рационализм*. «Эмоциональный человек» попросту переводит свой мир значений на язык позитивистской психологии или медицинского диагноза. Все это — объективирующая идеология капитализма.

Терминология. В ответ на ваш терминологический вопрос о синонимическом ряде «аффект, эмоция, страсть, чувство, ощущение» скажу, что никакого единого распределения значений в психологической философии на эту тему нет. Разные авторы определяют эти слова по-разному. Это именно синонимы, в основном отражающие полисемию разных языков и теорий. Аффект — это старое латинское понятие, эмоция — изначально английское, а чувство (*Gefühl*) — немецкое. Наиболее древнее и ясное из этих понятий — «страсть», если брать русский термин как кальку древнегреческого «патоса». Есть еще, кстати, «настроение» и «переживание». То, что разные авторы пытаются в этом ряду распределить, — это степень активности и пассивности, а также долговременность переживания. В русском языке опять же именно «страсть» отвечает и за перевес активности в активной пассивности, и за долговременность. Поэтому этически она мне наиболее симпатична. То, что изначально могло быть пассивным переживанием, сиюминутным желанием, локальной эмоцией потери, в страсти переживается как бесконечное стремление к реализации некоего утопического идеала и восстановления утерянного момента счастья. Объект такой страсти превращается тогда из фетишистской вещи в обволакивающую ауру. Например, объектом любовной страсти, как показал Марсель Пруст, является не тело возлюбленной и даже не ее внутренняя душа, а область («страна», в неверном русском переводе) и имя. Если душа и может быть объектом и субъектом любви, то только понятая как внешнее, обволакивающее человека образование (о роли души, кстати, сейчас много пишет Оксана Тимофеева).

Этика и эмоция. Вся современная культура построена на этике моральных чувств (идущей, как известно, от шотландской сентиментальной философии XVIII века). Главным моральным чувством является симпатия (сострадание), ей сродни любовь и ненависть. Особняком стоят возвышенные чувства, которым отдавали предпочтение немцы, — достоинство, мужество и т.п.

В то же время в качестве этической позиции данная философия является нечестной. В ней субъект как бы делегирует своей бессознательной части некоторые поступки. Так что этических решений тут два, первое — «отдаться», и второе — собственно действовать «по наитию». Условием такого раздвоения обычно является некий кризис — своего рода чрезвычайное положение души, где телесная проприоцепция назначается диктатором положения. Было бы лучше, если бы решения все-таки принимались субъектом сознательно, а это значит с пониманием своего скромного места по отношению к мощным безличным силам мироздания и дистанции по отношению к ним.

Я отнюдь не хочу сказать, что возможен какой-то бестелесный и неангажированный субъект. Напротив, на мой взгляд, этика заключается в том, чтобы понимать свои страсти и маневрировать между ними. Но откуда берется точка зрения ума — этой холодной нейтральности, высшей доступной человеку этической позиции? Она (вопреки рабовладельческой или даже рабской философии Аристотеля и стоиков) не дается никому от природы, но может возникнуть только в точке трансформации возвышенной страсти, как бы накаленной добела.

Аффект и демократия. Так называемая «демократия» была задумана как проекция некоей невиданной власти «масс» на политический режим английского типа. Этот «демократизм» был в основном лицемерием со стороны элит и поэтому с самого начала носил эмоциональный оттенок: «не дадим народу реальной власти, но расширим электоральную базу, пусть он эмоционально выпускает пар». «Масса» понималась как по своему определению эмоциональная, и в реальности демократизация западных обществ в XX веке привела к их эмоционализации, причем в основном негативной. Ясно, что такого рода низовые страсти зачастую выплескиваются в реальное действие бунта, и народный гнев может привести к освободительному обновлению общества. В то же время Ницше в своей теории ресентимента показывает, как эти страсти пронизывают собой мораль высших классов, которая тоже становится негативистской, но при этом стерильной. В своей «Отрицательной революции» я анализировал меланхолический поворот интеллигенции вскоре после революции, который и интериоризировал революционный порыв, и выражал страх перед народом, вместо того чтобы конвертировать народный гнев в творческие энергии.

Можно говорить, конечно, что эмоция лежит в «природе» человека, но только понимая, что сама эта природа насквозь политична. «Эмоция» (слово, которое как раз раньше и означало «бунт» и только в XVIII веке приобрело психологический смысл) — это политическое понятие, просто оно исходит из политического понимания человеческой души как своего рода государства. Сначала мы в этом «государстве» конституировали эмоции как своего рода угнетаемые массы, а потом объявили демократию души, но, как уже сказано, эта демократизация, которая могла бы привести к творческой эмансипации, на деле, в силу интериоризации, ведет к тотальной меланхолии.

Чувство или бесчувствие? «Бесчувствие», по-гречески — «апатия», может быть этическим идеалом, как у стоиков. Но в бытовом понимании оно означает безучастность к жизни, которая только по видимости не эмоциональна, — на самом деле она является высшим проявлением меланхолии как обращения субъектом отрицательных энергий против самого себя. Политическая апатия, например, является следствием интериоризированной ненависти к властям, радикализованной анархии. По известному выражению Ницше, современный человек зачастую предпочитает вожделеть «Ничто» вместо того, чтобы ничего не хотеть. Эта воля к ничто, в частности, выражается в пропаганде отчаяния и апокалиптизма, которую ведут сегодня представители интеллигенции — как либеральной, так и консервативной.

Оксана Тимофеева
(Берлинский университет искусств; доктор философских наук)

На вопрос о различиях между чувствами, аффектами, страстями, эмоциями и ощущениями нельзя ответить однозначно — часто мы используем эти слова как синонимы. Границы между ними подвижны и эфемерны, поэтому я предлагаю не фокусироваться на терминологических различиях, а говорить по сути.

Почему разговор о чувствах так важен? Потому что наш многообразный чувственный опыт выходит за рамки практической рациональности. Бывает, читаешь новости, слушаешь публичные дискуссии на актуальные политические темы и думаешь: а почему бы им всем — тем, кто принимает решения — просто не договориться? Почему нам всем просто не договориться — о том, чтобы жить спокойно в мире, основанном на разумных началах? Почему все попытки договориться разумно, учитывая интересы всех сторон и проявляя взаимное уважение и признание, неизбежно проваливаются, даже если все участники действуют из самых, казалось бы, лучших намерений? Дело в том, что наши способности рационально мыслить и договариваться ограничены. Есть то, что в них не учитывается.

Страсти, аффекты — это неподконтрольная разуму территория. Силы, определяющие характер наших действий до того, как мы успеем понять, что натворили. Причем совсем необязательно это какие-то злые силы, что-то от лукавого. Можно сказать, что аффекты вообще располагаются по ту сторону добра и зла и не подлежат моральной категоризации. Но можно сказать и так: чувства бывают моральные и аморальные.

Аморальные чувства связаны с удовольствием и даже счастьем. Например, любовь, как бы ее не пытались привязать, например, к институтам семьи и государства, остается в своей свободе чувством глубоко аморальным. Она часто заставляет нас действовать неразумно, нерационально, вопреки собственным интересам или общественному благу. В некотором смысле влюбленность можно считать формой умопомешательства: бросить все и уйти за любимым в ночь, на край света.

А вот моральные чувства связаны часто как раз с неудовольствием и даже несчастьем. Например, чувство вины. Оно съедает нас изнутри. Оно даже более губительно, чем страх. Как жить с чувством вины? Можно ли от него избавиться? Оно находит опору в мировых религиях, где есть наказание или прощение. Бог наказывает или прощает. Это инстанция наивысшей власти, которая помогает человеку найти управу для невыносимого внутреннего морального чувства. Мы, кстати, можем даже не знать и не понимать, что это чувство у нас есть, и путать его с каким-то другим. Например, с чувством гнева. Мы выражаем негодование по поводу действий других, подобных себе, снова и снова. Мы ищем не просто виновных, но тех, чья вина не очевидна, — таких же, как мы, но не вполне, с нашей точки зрения, морально безупречных. Мы, как говорят, надеваем «белое пальто» — облачение, которое должно защитить нас от собственного мучительного переживания вины. В гневе по поводу морального несовершенства других мы проецируем, переносим на других свое же собственное бессознательное чувство вины.

Сострадание — еще одно моральное чувство с негативным знаком. Мы не просто страдаем, мы со-страдаем, то есть страдаем за других, чувствуем их

боль. Коллективный гнев как превращенная форма коллективной вины находит в сострадании свою очередную мишень: для белого пальто сострадание уже почти как любовь — перешло в разряд аморальных чувств. Аморальных потому, что сострадание может распространяться на всех без разбора — в том числе и на тех, кто его «недостоин». «Как можно сострадать животным, когда страдают дети!» — скажет облеченный в белое пальто гуманист. Как можно сострадать врагам, преступникам? Сострадание — один из наиболее радикальных элементов христианской морали, который, в отличие от гневного обличательства и поисков козлов отпущения, остается резистентным по отношению к социальной норме. Я призываю выступать в защиту аморальных чувств.

Алла Митрофанова

(независимая исследовательница)

Поскольку понятие аффекта главным образом введено в современность Жилем Делёзом, я бы придерживалась его подхода. Аффект — это не одна из психологических категорий, наряду со страстями и эмоциями, но сама аффектированность восприятия, проявляющаяся в виде интенсивности, типа внимания, и предустановки, что должно различаться, что связываться (материальное/идеальное или стадии становления сами от себя). Это иллюстрирует расхожее выражение «снаружи постучали». В соответствии с концепцией «трансцендентального эмпиризма» Делёза и Гваттари аффект — это встреча, в которой устанавливаются «аппараты захвата», сам аффект встраивается не в романтическую чувствительность, а в онтологическое измерение. Эту традицию можно вести от синтетического суждения Канта, понимаемого как предел суждения и априорная самоочевидность. Только очевидность теперь другая, она иначе аффектирована, пространство искривляется, объекты искажаются. Похоже работает понятие «художественной воли» Алоиза Ригля, разработанное на примере специфики эстетического восприятия позднеримской эпохи. Ригль увидел, как в изменениях ритма орнамента, тактильности рельефа изменилось восприятие пространства, времени и мира; также здесь можно опереться на понятие абстракции Вильгельма Воррингера, который полагал, что каждая эпоха должна изобрести свой тип абстракции для того, чтобы собрать себя эмпирически и эстетически. Другими словами, сегодня мы аффецированы интенсивностями и восприятиями иначе, чем люди прошлого. Эстетика и искусство представляют собой вариант познания, в своих экспериментальных поисках открывают и задают другой горизонт своей эпохи. С этим в последующем связаны формальные и логические пересборки реальности. Эстетика и логика находятся в отношениях не такого уж дальнего родства.

Самое сложное — это определить, чем для нас сейчас является эмпирико-эстетическая аффектированность. Мне видится, что увлечение абстракцией в авангарде, как в случае «Формулы весны» Филонова или формулы жизни Клее, спустя время остается нам близким, оно продолжается в формальных открытиях у ОБЭРИУ или Флюксуса и наконец в концепциях кибернетики и искусственного интеллекта. Есть общая направленность — это *много всего*: акторов, версий, сегментов, — когда всегда можно добавить еще и выразить

что-то иначе. Это *никогда не все* — неопределенность сохраняется, появляется зыбкость во времени, разнесенность в пространстве, несчетность акторов. Этому соответствует открытие статистических вычислений, теория вероятности, того, что помогает справиться с неограниченным ландшафтом знания, с потоком информации, с множеством акторов и их мирами, с теми кто делает сборки-экстракты, и с другими вопросами согласования и столкновения дискурсов, сообществ, политического выбора и даже «множества миров».

Но поскольку реальность для всех одна, то беспокойство о ее сохранности и безопасности требует договороспособности, участия и согласования. Живописные формулы Филонова и Клее никуда не делись и продолжают быть нашим горизонтом трансцендентального эмпиризма.

Чувственный опыт связан, с одной стороны, с тем, что наша жизнь реализуется в наших собственных телах. А с другой — с тем, что тела формируются в рамках культуры материальными условиями, т.е. тем, что нам предоставляется изначально. Здесь важно не прийти к разрывам в индивидуациях и социальной ткани, поэтому политики исключения и подавления подрывают безопасность реальности. Если на уровне аффекта (трансцендентального эмпиризма) мир воспринимается как множества и вероятности, то бессмысленно искать решения в монологических идеологиях и гомогенном «населении». Если все-таки искать трансцендентальные универсалии, то в ценности и пластичности каждой индивидуации. Бруно Латур в статье «Не произноси имени Божьего всуе» предлагал понимать акт высказывания о вере как «ангелическую процессию», где много раз повторяются слова «ты существуешь», «ты с нами, мы с тобой», «бог — это любовь». По Латуру, религия стоит на этом здравом смысле базового признания каждого существования, а не ролей и идентичностей, и отсюда запускается индивидуация вместе со сложными системными связями культуры и социальности.

В то же время чувства вражды не следует списывать на природный детерминизм, который маскирует социальное неравенство, подавление активности самореализации, культурную депривацию, экономическую эксплуатацию и семейное насилие. Я придерживаюсь феминистской (в основном, но не только) *политики заботы*, которая усложняет понятие индивидуации как формируемой в процессе становления и зависимой от множества связей и условий. Эти условия можно последовательно менять, понимая общую взаимосвязанность процесса. Мне близка концепция философини и активистки Джоанны Мэйси, согласно которой индустриальные общества роста переходят в *life-sustainable* общества, т.е. общества заботы об устойчивой жизни. И это требует обновления ценностей, институтов и социальной модели.

Что касается бесчувствия, я не считаю, что сейчас оно распространено повсеместно, но вижу, как более дифференцированные восприятия и эмоции входят в культуру, устанавливая согласованность или рассогласованность с мышлением и выбранным типом рациональности. Эмоции рациональны, они тестируют и дополняют мышление, т.е. являются его частью. Способы существования не природны, они зависят от культурного канона и политического устройства и манифестируют это. Такое системное понимание — достижение прошлого века и нашего. Сейчас уже выглядит забавным, как понималось мышление в XIX веке, люди искали императивы и вечные идеи, подавляли «иррациональные» эмоции, «вылетали» из тела, впадали в эйфорию, истерию, присваивали лично себе право говорить от лица абсолютных истин, сты-

дились сексуальности, плакали над «девочкой со спичками» Андерсена и не понимали, что встретились не с фатальной несправедливостью мира, а со структурным неравенством, которое преодолевается политически.

Нина Савченкова

(Центр практической философии «Стасис», профессор; доктор философских наук)

В настоящее время в гуманитарном знании, современном искусстве и культуре в целом проблематика чувства выходит на первый план. Опыт чувств предстает крайне сложным и многомерным, так что бесчувственность выглядит не противоположностью способности чувствовать, но чем-то, тесно с ней связанным, специфической модальностью таковой. Более того, о бесчувственности невозможно говорить как о чем-то однозначном, поскольку множественности измерений чувства соответствует многообразие форм бесчувственности. Современный психоанализ (Т. Огден, А. Ферро, Дж. Чивитарезе и др.), сосредоточенный на эмоциональной жизни, мог бы говорить о двух осях, вокруг которых вращается опыт бесчувственности сегодняшнего субъекта, связанных с недостатком и избытком чувства, которыми может быть чреват контакт с реальностью. Разговор о современном субъекте предполагает обращение не только к индивидуальной психике, но и к социальной ткани, отмеченной ровно теми же — невротическими и психотическими — чертами.

Невротическая бесчувственность имеет интроективное происхождение. Вещи, люди, события — все, что составляет внешний мир и находится в зоне контакта, должно быть окутано бессознательной фантазией и размещено внутри психики. Однако этот контакт может быть опасен, и защитные механизмы ограничивают его, существенно сужая поле взаимодействия с реальностью и снижая способность спонтанно реагировать на провокационные стимулы. Реакция в итоге определена той или иной структурой (истерической, фобической, навязчивой) и различается интонационно.

Так, бесчувственность истерика является обратной стороной его повышенной возбудимости, интроективной жадности, нацеленной на поиск новых объектов и дополнительной стимуляции. Истерический фасад характеризуется избыточной эмоциональностью, однако в близких отношениях мы обнаружим то, что и должны, — ледяное безразличие и жестокость.

Бесчувственность фобического субъекта более узнаваема в повседневности, она связана с двойным движением одновременного приближения и отдаления. Фобическая конструкция, призванная защищать человека от травматического столкновения с реальностью и связанного с этим проживания чувств, систематически с этим не справляется. В результате субъекта уносит аффективный водоворот, его чувства носят обвальный и ярко соматизирующий характер, а в культуре рубежа XIX–XX веков появляется такая нозологическая форма, как паническая атака, и вскоре превращается в тренд. Жизнь фобического субъекта подчинена ритму торможения/затопления, так что оба такта могут быть рассмотрены как модальности бесчувственности.

Невротик навязчивости чувствует ригидно. Амбивалентность любви и ненависти, которая терзает его, во-первых, побуждает к навязчивой ритуализации

в целях борьбы с бессознательными агрессивными импульсами, что блокирует проживание чувства и переводит его в отыгрывание действием; во-вторых, всегда присутствует путь защитной рационализации, когда эмоциональный импульс захватывается навязчивым сомнением и бесконечно воспроизводится в одних и тех же интеллектуальных циклах. Холодность истерика, интеллектуализм и ригидность навязчивого субъекта, обвально-паническая манера переживания субъекта фобического могут быть синтонно контекстуализованы, однако по сути являются способами уклонения от проживания интенсивных, сложных, болезненных чувств. При этом символизация остается значимым инструментом «чувствования чувств», невротик активно использует риторические тропы, чтобы сохранить связь с реальностью, но, по возможности, обезвредить ее.

В происхождении психотической бесчувственности важную роль играют проективные механизмы, способные глубоко повредить связь с реальностью. Если невротик ориентирован на внешний мир и Другого, и его способность чувствовать носит по преимуществу реактивный характер, он откликается и отвечает (что, конечно, не исключает жизни влечений и телесных переживаний, речь идет только об акцентах), то психотическая структура формируется в условиях интенсивного переживания собственной телесности, которая всегда оказывается сенсибилизирована и как бы болезненно предуведомлена о возможных вторжениях Другого. Психотический субъект переполнен впечатлениями, которые носят слишком интенсивный характер, его опыт избыточен, и потому он склонен прибегать к проекции, чтобы ослабить силу переживаний. Обычно мы связываем образ бесчувственности именно с теми, кто как будто не испытывает боли, собственной или другого человека, кто повреждает самого себя, вовлекается в садистические преследования или же прямо сообщает о том, что «ничего не чувствует», утрачивая всякий интерес к происходящему.

Однако же боль есть всегда, и в действительности психотического субъекта стоит понимать как гиперчувствительного. Острота переживания внутренних состояний и внешних воздействий побуждает его к тому, чтобы разместить наиболее мучительные из своих переживаний за пределами собственной психической реальности. Эвакуированное содержание тем не менее сохраняет свою принадлежность и возвращается владельцу неузнанным и отчужденным. Чувства больше не переживаются как собственные, а становятся чужими и атакующими объектами. В этом смысле параноидальная бесчувственность представляет собой глубокое внутреннее непонимание самого себя. По словам Ференци, сам для себя человек превращается в «космический обломок», судьба которого ему совершенно безразлична. При этом ему далеко не безразлично все то, что он воспринимает как активность враждебных сил и предельно вовлеченно переживает, — бесчувственность не просто превращается в чувствительность, но существует как бы в бесконечной осцилляции того и другого.

Параноидно-шизоидная стилистика, порожденная избыточной проективной активностью, приводит к множественным расщеплениям и фрагментациям. Больше не существует инстанции, которой можно было бы атрибутировать чувства и с помощью которой осмысливать эти же чувства, выстраивать их мелодический смысл. Чувства распадаются примерно так же, как слова распадаются на буквы («буквализируются»), превращаются в физические ощущения, обретают самостоятельное существование и хаотизируются.

Депрессивный стиль отмечен другой логикой. Если параноидальный субъект сам избавляется от себя, то субъект меланхолический как будто бы собирает

себя, подчиняя свое существование одной аффективной тональности. Однако обретаемая тождественность — это тождественность утраты. Речь идет не об утрате ценного объекта, с уходом которого мир становится пустым, но об обращении этой ситуации. Мое собственное Я оказывается тем ценным объектом, который выпал из рук Другого, — Другого, сконструированного мною же в проективной манере. В мире нарциссических отражений этот косвенный способ ощутить собственную ценность — быть потерянным призрачным Другим, созданным моим бессознательным именно для этого, — часто оказывается единственным. Бесчувственность, переживаемая в депрессии, акцентированная бессмысленностью и собственной ничтожностью, может быть понята как негативное аффективное переживание и осмысление ценности как таковой.

Еще более парадоксален маниакальный тип бесчувственности. Сталкиваясь с угрозой или фактом реальной утраты другого, можно принять и такое бессознательное решение — обесценить утрачиваемый объект. Процесс обесценивания поддерживается регрессивным ощущением всемогущества и власти над объектами. Субъект переживает своего рода триумф, обнаруживая возможность уничтожения и смены объектов. Процесс дискредитации прежде значимых объектов набирает обороты и в итоге приводит к уничтожению самой психической реальности. Мир превращается в мир голых фактов и действий. Человек неплохо себя чувствует, у него хорошее настроение, много энергии и планов, он бегает по утрам, в состоянии переделать массу дел, но вещи и события утрачивают ауру, смысл сменяется функциональной значимостью. Маниакальная бесчувственность, по сути, не что иное, как непрекращающееся яростное отрицание собственной способности чувствовать, идиосинкратическая связь с нею. Возможно, именно поэтому кинематографический образ маньяка так амбивалентен, и или сам в себе несет глубокое и тонкое понимание себя (Ганнибал Лектер), или становится предметом такого понимания для других.

Еще одна проблема, возникающая перед современным субъектом, связана с аффективной запутанностью. Необходимость адаптации к сложной или травматической реальности приводит к тому, что творческие состояния, отмеченные спонтанностью и свободным поиском, подменяются адгезивными реакциями. «Прилипая» к другому, субъект точно распознает требуемое и предоставляет мысль, действие, эмоцию, в которых в этот момент нуждается другой. При этом связь с предоставляемым материалом отсутствует, он никак не переживается, и субъект может быть искренне удивлен вопросом о том, что он чувствует и что, например, означает его улыбка. Может быть, именно эта психическая форма имеет шанс претендовать на бесчувствие как таковое, которое, впрочем, может быть никогда не опознано в современном мире, где ценности адаптации гораздо выше ценностей творчества.

Чувственный опыт и преодоление нормативности

Александра Володина

Ненормативная темпоральность

АФФЕКТ, ПИСЬМО И ОПЫТ

Alexandra Volodina

Non-normative Temporality: Affect, Writing, and Experience

Александра Володина
Институт философии РАН, научный сотрудник; кандидат философских наук
sasha.volodina@gmail.com.

Ключевые слова: время, темпоральность, опыт, норма, поэзия, автонарратив, исследования инвалидности

УДК: 7.01+82-1
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_67

В статье выявляются и анализируются способы восприятия и переживания времени, отличные от нормативных и связанные с проживаемым опытом инвалидности, хронических болезней и нейроотличий. Аффективные режимы крип-времени (*crip* — самоназвание людей с инвалидностью) находят свое выражение в поэтических и художественных практиках, раскрывающих, как ненормативное время проявляется в опыте зависимости, болезни и заботы.

Alexandra Volodina
Institute of Philosophy, RAS, Research Fellow; PhD
sasha.volodina@gmail.com.

Keywords: time, temporality, experience, norm, poetry, autonarrative, disability studies

UDC: 7.01+82-1
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_67

The article identifies and analyzes modes of perceiving and experiencing time that differ from normative ones and are connected to lived experiences of disability, chronic illness, and neurodivergence. Affective modes of crip time (crip being a self-designation reclaimed by people with disabilities) find expression in poetic and artistic practices that illuminate how non-normative time manifests in experiences of dependency, illness, and care.

Исследования темпоральности как восприятия времени в современных философских и критических теориях, как видится, в силу «пространственного поворота»[1] уступают место исследованиям места, карты и территории. Четкое разделение между восприятием времени и пространства вряд ли будет нам

1 *Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 338 и далее.

полезно, однако, имея это в виду, все же попробуем сфокусироваться на рассмотрении различных темпоральных режимов, доступных нам в ощущении и рефлексии как «не-нормальные» или «не-нормативные»[2]. Речь пойдет о восприятии, обусловленном ненормотипичным телесным контуром — инвалидностью, хронической болезнью, нейроотличием, — а следом мы рассмотрим более подробно темпоральные структуры опыта и языкового высказывания о нем в литературных и художественных практиках глухих людей.

К исследованию нормы и нормализации телесного опыта (т.е. процесса установления, закрепления и натурализации норм) интересно подойти с перспективы теории восприятия, оснащенной не столько психологическим или социологическим, сколько феноменологическим и аффектологическим инструментарием.

Восприятие и нормативность

Восприятие телесного ощущения как «нормального» или «не-нормального» если и может быть где-то локализовано, то обнаруживается в зонах неразличимости между индивидуальной психической жизнью и коллективными переживаниями. Регулируя социальные отношения, система норм опирается на механику социального конструирования и принадлежит сфере идеологии в альтюссерианском ее понимании (как «представления о воображаемых отношениях индивидуумов с реальными условиями их существования»[3]). Как в идеологическом пространстве люди живут «спонтанно» и «естественно», так и нормы, определяющие границы допустимого и границы надлежащего, постепенно натурализируются и воспринимаются как сами собой разумеющиеся, находясь на телесных поверхностях, то есть, казалось бы, в непосредственной близости и очевидности. Сама история этой натурализации оказывается скрытой — успешно закрепленная и функционирующая норма не вызывает сомнений и нередко ощущается как существующая испокон веков, тем самым совмещая разные темпоральные режимы: дискретное время социальной повседневности и неизменное, вечное время «того, как мир устроен». Здесь мы уже замечаем неоднородность в восприятии темпоральности нормы: нормативное время принадлежит как минимум двум режимам. Можно задаться вопросом, как же воспринимается не-нормальное время и возможно ли вообще помыслить такое понятие и обнаружить его в опыте?

Историографии нормализации как социальной конструкции посвятил многие свои работы Мишель Фуко, опираясь на идеи одного из своих учителей Жоржа Кангилема. Вслед за Кангилемом Фуко подчеркивает, что в отличие от естественного закона, каковым норма иногда представляется, она неизбежно сопряжена с властным «требованием и принуждением», ведь благодаря

2 В этом тексте мы используем три близких по смыслу и почти синонимичных понятия: «не-нормальное», «не-нормативное» и «ненормотипичное». «Не-нормативность» подчеркивает отличие от принятых норм и правил, «не-нормальность» ставит акцент на конкретности проживаемого опыта, не соответствующего норме, а «ненормотипичное» скорее описывает телесный опыт несовпадения с чем-то усредненным и наиболее часто встречающимся, однако не закрепленным в качестве нормы или правила.

3 *Альтюссер Л.* Идеология и идеологические аппараты государства // Неприкосновенный запас. 2011. № 3 (77). С. 40.

системам норм «обосновывается и узаконивается некоторое исполнение власти»[4]. Присущее власти «искусство наказывать» не только собственно репрессирует, но и отмечает «внешнюю границу ненормального», различие иного порядка, принципиально не сходное со всеми прочими различиями: «Вечное наказание, пронизывающее все точки и контролирующее каждое мгновение в дисциплинарных институтах, сравнивает, различает, иерархически упорядочивает, приводит к однородности, исключает. Одним словом, *нормализует*»[5]. Можно полагать, что практики восприятия тоже оказываются под влиянием различных механизмов власти и эффектов нормализации. При взгляде с этой перспективы «двигателем» нормы окажется повторяющееся утверждение границ нормального в восприятии, реализующее властные механизмы, а не содержательное наполнение нормы, которое мы воспринимаем, поскольку, в сущности, содержание нормы нередко оказывается пустотным и воспринимается скорее опосредованно. На это обращают внимание многие теоретики исследований инвалидности[6], замечая, что, к примеру, здоровье как норма — представление, лишенное конкретного содержания. Роберт МакРюэр определяет здоровье от противного (здоровое тело — это тело «не больное», «не искалеченное», «способное работать») и присутствует в социальном поле как неясный и «никоим образом не достижимый» идеал[7]. В (само)восприятии же мы имеем дело именно с переживаниями нездоровья, недуга, расстройства, несовпадения с предписанным идеалом, а нормальное здоровье характеризуется отсутствием специфических телесных событий и поводов для внимания. Размышляя об этом, Кангилем цитирует известный тезис французского врача Рене Лериша: здоровье — это «жизнь, проходящая в безмолвии органов»[8]. Мы воспринимаем не-нормальное ощущение яснее и внимательнее, чем нормальное, остающееся неразличимым и видимое «лишь в тот момент, когда болезнь лишает нас нормальных функций»[9], а значит, можно говорить не о двух областях восприятия — нормальном и не-нормальном, — а о множестве не-нормальных (в той или иной степени) способов жизни в мире:

> Болезнь — источник созерцательного внимания, которое жизнь уделяет жизни посредством человека. Если здоровье — это жизнь в безмолвии органов, то, строго говоря, науки о здоровье не существует. Здоровье — это органическая невинность. Она должна быть утрачена, как и всякая невинность, чтобы стало возможным знание[10].

---

4 *Фуко М.* Ненормальные. СПб: Наука, 2004. С. 73.

5 *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. С. 268.

6 Здесь и далее я буду переводить понятие *disability* как «инвалидность» и «ненормотипичность», а *disabled person* — как «человек с инвалидностью» или «человек с ненормотипичным телесным опытом», поскольку понятие инвалидности в русском языке неразрывно связано с медицинским дискурсом (в отличие от более широкого англоязычного термина *disability*), что в нашем размышлении далеко не всегда уместно — ни с содержательной, ни с этической стороны. Однако важно отметить, что разные сообщества и разные носители опыта избирают для себя разную терминологию, и невозможно предложить какой-то единственный термин, который был бы оптимальным во всех контекстах и ситуациях.

7 *McRuer R.* Crip Theory. New York: New York University Press, 2006. P. 10.

8 *Canguilhem G.* Knowledge of Life. New York: Fordham University Press, 2008. P. 129.

9 *Canguilhem G.* On the Normal and the Pathological. Dordrecht: Reidel, 1978. P. 52.

10 Ibid.

Мера отклонения от нормы и нездоровья, рассуждает Кангилем, относительна, и аномалия является в большей степени эффектом неадаптированности и несонастройки со средой, чем собственным свойством того или иного тела или болезнью как отдельной сущностью (в этом Кангилем предвосхищает постулаты социальной модели инвалидности, которая сформируется несколько десятилетий спустя). На примере гемофилии Кангилем показывает, что при отсутствии определенных угроз в окружающей среде жизнь животного или человека с гемофилией была бы абсолютно нормальной (если бы, скажем, животное сохранило малоподвижный образ жизни растения, и «важнейшая жизненная функция — строгое разделение внутренней и внешней среды»[11] — актуализировалась бы в его существовании иначе). Внешняя среда, соответственно, может считаться нормальной в том случае, если существо, в ней живущее, может успешно «поддерживать свою собственную внутреннюю норму»[12] и использовать возможности среды с пользой для себя[13].

Так, и внутренняя норма телесного восприятия, и восприятие нормального внешнего — контекстуально и функционально зависимые смеси ощущений. Не-нормальный временной режим, таким образом, будет восприниматься как время *ощутимое*, обладающее определенной плотностью и мерой сопротивления, становящееся видимым и препятствующее нормальному течению жизни. Обращая внимание на не-нормальное время, мы совмещаем в восприятии две составляющие: с одной стороны, представление о нормативном времени (дискретном, измеримом и конвенциональном), с другой — ощущение разрыва и несовпадения с ним. Первая составляющая связана со способностью схематизации (и, несомненно, необходима для обнаружения в опыте этих разрывов и несовпадений), вторая имеет дело не со схемами, а с аффективными переживаниями. Аффект мы здесь будем понимать, опираясь на концепцию Жиля Делёза, как ощущения-«переходы» и «переживаемые превращения»[14]. По Делёзу, развивающему идеи Спинозы, аффективное переживание возникает в промежутке «между» состояниями материальных тел, где изменение полностью реально и уже начинает себя проявлять, но еще не принимает определенной формы. Его можно трактовать как вторжение в тот или иной порядок отношений или положение дел и переход, осуществляемый этой вторгающейся силой или интенсивностью, минуя порядки значений и кодов. Аффект осуществляет действие (и потому определяется не как сущность или свойство, а как событие), не является знаком автономного индивидуального психического процесса (т.е. не является эмоцией), а также связан с коллективными формами опыта и ощущения.

Хотя философы и теоретики аффекта концептуализируют его в первую очередь как чувственное переживание интенсивности, аффективный опыт сохраняет связь с когнитивными процессами, на что мы хотим обратить внимание и здесь: ощущение «не-нормальности» не является сугубо дорефлек-

11 Ibid. P. 79.

12 Ibid. P. 81.

13 Подробнее о нормативности восприятия см.: *Володина А.В., Тестов Д.Ф.* К теории среды: социальные измерения аффордансов // Полилог/Polylogos. 2023. Т. 7. № 4 (URL: https://polylogos-journal.ru/s258770110029262-0-1/).

14 *Делёз Ж.* Спиноза // Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М.: Per Se, 2001. С. 358.

сивным, в противном случае оно осталось бы незамеченным (как хайдеггеровский исправно работающий инструмент, оно становится заметным лишь в случае поломки или утраты). Психолог Сильван Томкинс рассуждает об этой разноприродности аффекта в терминах цифрового и аналогового[15]. Аффект как телесное воздействие и переживание, не вполне схватываемое символическим и культурным инструментарием, — это цифровое событие (т.е. такое событие, которое может быть определено через бинарную систему «да/нет», «вкл./выкл.», — либо ощущение есть, либо оно отсутствует). Однако в нем есть и аналоговая динамика, выражающаяся в поливалентности (*many-valued*): на нейробиологическом уровне аффект — цифровая сенсомоторная активность («активно/не активно»), но он может быть очень вариативным в качественном отношении, обладать разной интенсивностью и содержанием, а главное — быть направленным на «любой объект»[16] (в том числе на абстрактное понятие, когнитивный процесс и т.д.). Иными словами, аффект не телеологичен и обладает определенной степенью произвольности. Об этих свойствах аффектов подробно пишет в своих работах Ив Кософски Седжвик, которая развивает собственную теорию аффекта. Ее интерпретация, вдохновленная исследованиями Томкинса, не следует спинозистско-делезианской линии (хотя, как кажется, не противоречит ей) и благодаря этому предлагает дополнительный инструментарий для того, чтобы обнаружить способность аффектов к (авто)теоретичности. К примеру, Седжвик и Франк показывают, как теоретический потенциал раскрывается в аффективном ощущении стыда или отвращения: такое переживание — само по себе уже процесс теоретизирования. Рефлексия произвольности объекта переживания уже включена в аффект, ведь ощущая, мы понимаем, что тот же объект мог бы вызвать другие ощущения в другом контексте или у других субъектов:

> Отвращение может вызывать только то, что, как вы полагали, может доставить удовольствие или удовлетворить. Оба этих аффекта порождают телесное знание: отвращение — выплевывание невкусной пищи — осознает разницу между внутренним и внешним, между тем, что следует и что не следует впускать; стыд, как нестабильная гиперрефлексивность поверхности тела, может вывернуть человека изнутри наружу или, наоборот, свернуть внутрь[17].

Аффективное переживание не-нормального времени, как видится, тоже глубоко теоретично. Брайан Массуми, размышляющий об аффекте в делезианском ключе, поспорил бы с этим, трактуя аффект как неквалифицируемую способность, которая «не может принадлежать кому-либо, не доступна распознаванию и, следовательно, не поддается критике»[18]. Однако такой взгляд

---

15 Здесь мы опираемся на интерпретацию теории Томкинса в знаменитой работе Ив Кософски Седжвик и Адама Франка «Стыд в кибернетической складке» (*Sedgwick E.K., Frank A.* Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins // Critical Inquiry. 1995. № 21 (2). P. 496–522). Понимание аффекта Томкинсом тяготеет к биологизаторскому, однако мы, вслед за Седжвик и Франком, полагаем, что оно может быть расширено.

16 *Kosofsky Sedgwick E., Frank A.* Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins // Critical Inquiry. 1995. № 21 (2). P. 503.

17 Ibid. P. 520.

18 *Massumi B.* Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham; London: Duke University Press, 2002. P. 28.

несколько сужает границы пространства аффективного. По мнению Массуми, именно нередуцируемая материальность телесного опыта аффекта и позволяет ему ускользать от репрезентации и критики. Но переживание несовпадения с нормой, помимо рефлексивной составляющей, тоже обладает материальностью и конкретными жизненными последствиями (поскольку нормализация, как убедительно показал Фуко, пронизывает не только институциональные дискурсы, но и непосредственно тела членов общества). В «аффекте не-нормальности» есть не только сырая материя ощущения, но и операции различения, установления отношений и авторефлексии, которые, вопреки Массуми, вполне могут стать мишенью для критики.

Вооружившись этим инструментарием, можно попробовать рассмотреть различные модусы не-нормативной темпоральности. Как переживаются аффекты не-нормального времени и как эти переживания находят свое выражение в структурах опыта и структурах текстов?

Идея не-нормального времени, времени болезни и заботы, часто возникает в исследованиях инвалидности и автотеориях носителей опыта хронической болезни, инвалидности или ментальных особенностей. Эта область знания, находящаяся на стыке академических дисциплин, активистского и художественного письма и теорий, близких деколониальным, получила название крип-теории (от английского *crip* — сокращения от *cripple*, «калека», пейоратива, переприсвоенного в качестве самоназвания носителями опыта инвалидности). В этой перспективе мы и станем рассматривать ненормативное время — как нездоровое, неправильное, неэффективное, спотыкающееся, ускоренное или замершее.

Несовпадение с темпоральными нормами часто представляется как характерная черта ненормотипичного телесного опыта. Она видится тем более важной, что культурные идентичности людей с опытом инвалидности или хронической болезни чрезвычайно разнообразны, и формы солидарности зачастую выстраиваются не на основе общей идентичности, а благодаря общности социальных проблем, ролей и задач. Эта сложность идентитарных процессов закономерна, если рассматривать ее как следствие социальной стигматизации людей с инвалидностью. Как отмечал Ирвинг Гофман, стигма основывается на том или ином качестве человека, в то время как для равноправных взаимодействий необходим «язык отношений, а не язык качеств»[19]. «Больные» — как носители физиологического свойства «болезни» — становятся объектами статистики и вытесняются в пространства, состоящие преимущественно из людей условно здоровых, в круг близких и врачей, что затрудняет создание собственных сообществ. Поэтому сообщества людей с опытом инвалидности часто избирают или изобретают язык отношений, а не идентичностей.

Переживания несовпадения с нормативным временем и опыты жизни в ненормативной темпоральности описываются понятием «крип-времени» (*crip time*). Нормативное время, учреждаемое социальным порядком, рассчитано на «здорового», трудоспособного индивида, который способен и намерен двигаться «в ногу со временем». Иные не-нормативные темпоральные режимы, как кажется, главным образом тоже подразумевают здорового и проактивного субъекта (скажем, темпоральность досуга или революционная темпоральность

19 *Goffman E.* Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity. London: Penguin Classics, 2022. P. 3.

сопротивления). Крип-субъект же не только не обладает здоровьем, но может не обладать даже стремлением к нему, в силу чего может обнаружить себя в пространстве ненормотипичных способов восприятия, эпистемологических и эстетических интуиций. Исследованием этих интуиций занимается крип-теория, консолидирующая размышления носителей соответствующего опыта. Впервые в эксплицитном виде понятие крип-времени возникает в научном и активистском дискурсе в 1990-е годы и к 2010-м становится одним из ключевых понятий крип-теории благодаря трудам Элисон Кафер, Эллен Сэмюэлс, Роберта МакРюэра и других. Концепции крип-времени выступают ценными союзниками антикапиталистических и антиакселерационистских теорий, критикующих растущее ускорение и механизацию темпоральных режимов современности[20]. Время, которое задают и отмеряют структуры школы, армии или индустриального производства, движется четко, быстро и однонаправленно:

> чем более детально подразделяется время, чем больше множатся его доли, тем лучше можно расчленить его посредством развертывания его внутренних элементов перед контролирующим их взором, тем более вероятна возможность ускорить операцию или, по крайней мере, упорядочить ее в соответствии с ее оптимальной скоростью[21].

Гендерная исследовательница Дана Лучано показывает, как «время горевания» возникло в эпоху модерности в качестве аффективного состояния, противопоставленного этому ритму прогрессивного, механистического времени. Она пишет, что «горе было связано с чувственностью, стремившейся придать времени “человеческое” измерение, коллективное, а не продуктивное, повторяющееся, а не линейное, рефлексивное, а не движущееся вперед»[22].

Один из первых импульсов концептуализации «инвалидного», не-нормативного времени обнаруживается в автотеоретических текстах австралийки Энн Макдональд, невербальной[23] женщины с инвалидностью. Описывая специфический ритм своей жизни, она отмечает его относительность (в противовес фиксированности нормативного времени, точно отмеряющего равные друг другу минуты, часы и дни): «Восприятие времени человеком зависит от того, насколько он зависим»[24]. Время женщины, целиком зависящей от помощи и заботы близких или врачей, гибко и податливо — оно замедляется, как при эффекте слоу-моушн, и подстраивается под среду таким образом, чтобы минимизировать риски. Разные режимы зависимости и настройки со средой могут проявляться в разнообразных аффективных темпоральностях. Элисон Кафер описывает крип-время совершенно иначе, более радикально — как «гибкое время, которое не просто расширилось, а взорвалось»[25], отбросив норматив-

---

20 См., например, критику темпоральности капиталистической гонки у Рози Брайдотти: *Braidotti R.* A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities // Theory, Culture and Society. 2019. № 36 (6). P. 31–61.

21 *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. С. 225.

22 *Luciano D.* Arranging grief: sacred time and the body in nineteenth-century America. New York: New York University Press, 2007. P. 6.

23 Т.е. не разговаривающей на устном языке.

24 Цит. по: *Kuppers P.* Eco Soma: Pain and Joy in Speculative Performance Encounters. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022. P. 161.

25 *Kafer A.* Feminist, Queer, Crip. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2013. P. 27.

ную последовательность и линейность. В этом случае идею «гибкости» можно было бы заменить на «пластичность» в интерпретации, которую предложила для этого понятия Катрин Малабу, — пластичность, которая объединяет в себе способность и к адаптации, и к сопротивлению. Подобным образом и опыт жизни в крип-времени является одновременно освобождающим и ограничивающим. Освобождающим — потому что крип-темпоральные режимы подрывают жесткие социально-экономические структуры времени и открывают доступ к иным темпоральным возможностям; с другой стороны, этот подрыв — не свободный выбор, а необходимость, принуждение, налагаемое ограничениями тела и среды.

Аффективные режимы крип-темпоральности

Попробуем разметить несколько режимов крип-времени — список возможных темпоральностей ими, разумеется, не исчерпывается и может быть продолжен. Эти временны́е режимы прочитываются нами как аффективные, поскольку захватывают материальность телесного опыта, сопутствуя когнитивному восприятию не-нормативности этого опыта.

Как только кого-то в современном социальном пространстве называют больным, его действия и убеждения в прошлом, настоящем и будущем начинают интерпретироваться через призму его болезни. Если же у человека обнаруживается хроническое заболевание или инвалидность, то эта интерпретативная рамка болезни становится неотъемлемой характеристикой его социальной жизни[26]. В то время как при внимательном взгляде можно обнаружить, что, напротив, болезнь и инвалидность являются продуктом властных отношений, медицинских дискурсов и неадаптированности окружающей среды, а не чем-то, что ретроспективно обнаружилось как «так или иначе всегда свойственное» субъекту. Временно́е поле болезни таким образом пробрасывается ретроспективно и перспективно, в прошлое и будущее, создавая то, что можно было бы назвать гомогенным временны́м фоном жизни.

Аффект *переживания болезни как вневременного фона* и его дискурсивные эффекты не только не совпадают с нормальным временем здоровых людей, но и отторгаются им. Дискурс инвалидности во многом был сформирован «ловко придуманной идеей неподвижности» (*permanence*); он обращен к сконструированным образам тел и разумов, «которые не могут двигаться во времени по гладким рельсам нормативных этапов жизни и которых постоянно спрашивают: “Вы когда-нибудь снова сможете работать? Вы когда-нибудь снова будете ходить? Вам когда-нибудь станет лучше?”»[27]. И даже если влияние стигматизации ослабляется, а борьба за права и равное отношение приносит свои плоды, дискурсивная история дискриминации надолго остается фоном прошлого, настоящего и будущего, делая время «насыщенным», «плотным» (*thick*)[28].

---

26 Подробнее см.: *Zola I.K.* Self, Identity and the Naming Question: Reflections on the Language of Disability // Soc. Sci. Med. 1993. Vol. 36. № 2. P. 167–173.

27 *Samuels E., Freeman E.* Introduction: Crip Temporalities // The South Atlantic Quarterly. 2021. № 120 (2). P. 245.

28 *Loewen Walker R.* The Living Present as a Materialist Feminist Temporality // Women: A Cultural Review. 2014. № 25(1). P. 56.

Тема будущего в размышлениях о крип-времени звучит довольно часто — отчасти индуцированная извне («Вы когда-нибудь выздоровеете?»), отчасти вызванная внутренними потребностями адаптации. Крип-будущее может переживаться по-разному — к примеру, в перспективе прогноза. Темпоральность прогноза не всегда измерима единицами нормативного времени и может ощущаться как замедленная или, напротив, ускоренная, однако она позволяет оперировать категорией будущего в условиях неопределенности и временно́й пластичности. К примеру, в автонарративах людей со смертельным онкологическим диагнозом мы встречаем свидетельства двойственности субъективного опыта: с одной стороны, человек знает, что воспринимается обществом как стоящий на пороге *гибели*, с другой, изнутри он ощущает болезнь как длящийся и насыщенный (пусть и негативно) опыт *жизни*. Аффективный опыт «*жизни в прогнозе*» сравним с гореванием, пишет Сара Лохланн Джейн: прогностический дискурс выступает как «технология оплакивания, удерживающая связь между будущим и прошлым», подобно «маленькому памятнику»[29]. Прогноз — будь он положительным или отрицательным — это почти единственный способ представить и операционализировать будущее, который социум предлагает людям с инвалидностью. Как известно из теории литературы и психологии, мы испытываем определенное удовлетворение, когда нечто ожидаемое наконец-то свершается: даже если будущее событие ужасало нас, мы все же ощущаем облегчение, когда оно наступает, и нарративная композиция обретает свою цельность; как показывает Джейн, о том же свидетельствуют художественные тексты и воспоминания, рассказывающие о жизни с онкологическим заболеванием.

Прогностические образы и модели выстраиваются в соответствии с линейным временем и во многом служат для вписывания ненормотипичной телесности в нормативные социальные процессы, однако сами переживания жизни «на фоне прогноза» очень вариативны. В этом смысле прогностическая темпоральность — понятийный инструмент, альтернативный логике идентичности. Если идентичность схватывает качество опыта (и оттого может оказаться чрезмерно общей категорией, нечувствительной к нюансам), то через прогноз мы скорее описываем динамические изменения, которые в разный момент времени могут в большей или меньшей степени соотноситься с нашими будущими состояниями и переживанием их предчувствия. Такое описание может быть точнее, чем описание через идентичность[30].

Многие теоретики и активисты задаются вопросом, возможно ли вообще некое позитивное будущее для людей с инвалидностью? Счастливое будущее в доминирующем дискурсе может быть связано разве что с выздоровлением или чудесным исцелением, то есть должно совпадать с телесной нормой. Инвалидности же нет места ни в какой из версий желаемого будущего (подобно тому, как и в настоящем инвалидность — одна из немногих идентичностей, которые не являются результатом свободного выбора[31]). Элисон Кафер называет это «исцеляющим воображением», которое ожидает и предполагает излечивающее вмешательство (и ничего, кроме вмешательства): «В нашем состоянии инвалидности мы не яв-

29 *Jain S.L.* Living in Prognosis: Toward an Elegiac Politics // Representations. 2007. № 1 (98). P. 90.

30 Джейн поэтому предлагает говорить не о субъекте инвалидности (*disabled subject*), а о субъекте прогноза (*prognostic subject*) (Ibid. P. 81).

31 *Дэвис Л.Д.* Конец нормального // Общее целое. М.: V-A-C Press, 2020. С. 255.

ляемся частью доминирующих нарративов прогресса, но после реабилитации, нормализации и, надеемся, излечения мы будем играть важную роль, став живым доказательством прогресса, развития и триумфа над разумом и телом»[32].

Однако можно попытаться вообразить себе такое будущее, где ненормотипичная телесность была бы желаемой. Это, впрочем, потребует довольно радикального отказа от представлений о нормальном — т.е. не расширения границ нормы таким образом, чтобы она стала более инклюзивной, а пересмотра тех жизненных практик, которые сделали норму возможной, универсальной и вневременной. Крип-исследователи, активисты, писатели и художники отказываются признавать, что нормализация всегда желанна для ненормотипичных тел: даже несмотря на физические страдания и социальные ограничения, опыт человека с инвалидностью может обладать для него автономной ценностью как источник чувств, знаний о мире или новаторских идей. Роберт Мак-Рюэр концептуализирует эту самоценность ненормотипичного телесного опыта как отказ от дискурса «принудительной здоровости»; Розмари Гарланд-Томсон рассматривает ненормотипичный опыт как основу для развития феминистской теории и эпистемологии[33]; активно разрабатываются аболиционистские и анти-институциональные проекты в попытках создать социальные пространства без сегрегации (сюда можно отнести, к примеру, антипсихиатрические и созвучные им инициативы в широком диапазоне от институциональной психиатрии Франсеска Тоскейеса до наследия Франко Базальи, Дэвида Купера, Робера Кастеля и Феликса Гваттари). Крип-теоретики выражают надежду на то, что в ходе жизненной практики можно изобрести «новые формы пунктуальности, основанные на присутствии, одновременности и согласованности: новые способы совместного пребывания во времени — возможно, даже такие, в которых ценится статичность и настоящее, а не движение и будущее»[34].

В отличие от ясной направленности «нормальной» стрелы времени и ее последовательного ритма крип-время может быть не согласованным — внутри собственного течения и с другими темпоральностями. Человек с инвалидностью порой вынужден останавливаться и замедляться; социальные и материальные преграды могут препятствовать тому, чтобы предусмотреть последствия своих и чужих действий или попросту успеть куда-то вовремя. Ощущение не-нормативной темпоральной связности исследовательница Эллен Сэмюэлс называет «*путешествием во времени*»:

> Инвалидность и болезнь обладают силой изымать нас из линейного, прогрессивного времени с его нормативными этапами жизни и бросать в червоточину ускорений вперед и назад, резких остановок и стартов, утомительных интервалов и резких обрывов. Некоторые из нас борются с возрастными нарушениями еще в молодости; с некоторыми из нас обращаются как с детьми, сколько бы нам ни было лет. <…> мы, обитающие в телах крип-времени, знаем, что мы никогда не бываем линейными, и молчаливо — или не совсем молчаливо — негодуем на спокойную прямоту тех, кто живет в защищенном пространстве нормативного времени[35].

---

32 *Kafer A.* Feminist, Queer, Crip. P. 28.

33 *Garland-Thomson R.* Integrating Disability, Transforming Feminist Theory // NWSA Journal. 2002. Vol. 14. № 3. P. 1–32.

34 *Samuels E., Freeman E.* Introduction: Crip Temporalities. P. 251.

35 *Samuels E.* Six Ways of Looking at Crip Time // Disability Studies Quarterly. 2017. № 37 (3) (URL: https://dsq-sds.org/article/id/1565/).

Важно подчеркнуть, что практики эмансипации и исследования ненормотипичного тела хотя и ставят перед собой определенные задачи (например, эстетические или эпистемологические), но избегают выраженной телеологичности своих проектов. Если «нормальное» счастье со времен аристотелевской «Никомаховой этики» предполагает ориентацию на будущее и на завершенность, «идеальный финал или финал-в-себе»[36], т.е. то, к чему все живое стремится, то проекты крип-будущего подразумевают несовершенство и незавершенность — поскольку эти состояния присущи крип-опыту и едва ли могут быть преодолены. Отдавать себе в этом отчет — означает обретать возможность интерпретативной работы с прогнозом и «жизни в прогнозе»: в частности, сопротивления ему, его переосмысления или использования.

Так, нетелеологичность крип-темпоральности или, по меньшей мере, стремление к осмыслению нетелеологичной процессуальности можно заметить во многих свидетельствах об опыте жизни с инвалидностью или хронической болезнью. Другое свойство, кажущееся существенным, — вариативная континуальность. Время ненормотипичного опыта может двигаться с разной скоростью и останавливаться; отношения между прошлым, настоящим и будущим могут распадаться или ощущаться нелинейными, а границы между разными временами могут стираться. Это, однако, не отменяет внутреннюю связность переживания течения времени — как в индивидуальном опыте, так и в опыте родных и близких человека с инвалидностью, его «сообщества заботы». Эта связность может носить парадоксальный характер сопряжения несоединимого, т.е. линейного и нелинейного времени: говоря о крип-темпоральности как о «путешествии во времени», Эллен Сэмюэлс поясняет: «Я хочу, чтобы время разделилось и позволило моей жизни идти двумя путями и чтобы я могла свободно перемещаться между ними по своему желанию»[37] — между ненормативным временем болеющего партнера и собственным нормативным временем. «Время заботы», т.е. темпоральный режим, в котором обнаруживают себя близкие человека с инвалидностью, неизбежно обладает внутренним напряжением или даже противоречивостью, вынуждая постоянно переключаться между крип-временем и временем нормативным, к которому формально относится помогающий близкий, будучи условно здоровым человеком[38].

Темпоральность в автонарративах глухих

Даже не будучи теоретическими текстами *per se*, рефлексии о собственном ненормотипичном телесном опыте могут обладать эпистемологическим потенциалом благодаря когерентности с этим опытом. Нормативный язык академического исследования или даже какой-либо из конвенциональных форматов художественного высказывания не всегда подходят для анализа материала ненормотипичного опыта, поскольку помещают его в оковы существующих

36 *Ahmed S.* Happy Futures, Perhaps // Queer times, queer becomings / Ed. by E.L. McCallum and Mikko Tuhkanen. Albany: State University of New York Press, 2011. P. 163.

37 *Samuels E.* Six Ways of Looking at Crip Time.

38 См. подробнее о «времени заботы»: *Stevens S.* Care Time // Disability Studies Quarterly. 2018. № 38 (4) (URL: https://dsq-sds.org/article/id/1481/).

понятийных систем, книжной страницы или «музейного» произведения искусства. Крип-(авто)нарративы зачастую сопротивляются существующим форматам и стремятся экспериментировать в поиске новых, производя операцию, которую по другому случаю Жак Деррида называл «практической деконструкцией трансцендентального эффекта»[39] — т.е. благодаря верности материалу ощущения, а не языку описания, производят знание, не претендующее на универсальность или даже на объяснительную продуктивность. Несмотря на отсутствие этой претензии, они все же могут приблизить нас к пониманию специфики чувственного опыта и познания, о котором повествуют или размышляют. В отношении теорий аффекта это не менее справедливо: упомянутый выше Сильван Томкинс утверждал, что когнитивно-аффективная жизнь всех без исключения людей организована в соответствии с теориями аффекта, поскольку аффективное переживание подразумевает авторефлексивную составляющую, которая в свою очередь влияет на течение аффективного переживания (как отмечает Седжвик, в этом Томкинс очевидно вдохновлялся кибернетическим подходом и представлением о петле обратной связи[40]). Согласно Томкинсу, нет совершенно никакой дистанции между теорией аффекта как эксплицитным теоретизированием ученых и философов и «теорией аффекта в смысле скорее неявного теоретизирования, которое практикуют все люди, испытывая и пытаясь справиться со своими собственными и чужими аффектами»[41]. Потому важно обратиться к своего рода «следам теории» в автонарративах носителей опыта, и в этом разделе статьи мы сфокусируемся на анализе темпоральности в текстах глухих и слепоглухих людей, чтобы избежать излишних обобщений при рассмотрении текстов людей с разными формами инвалидности, хронических заболеваний или ментальных особенностей, что потребовало бы гораздо более масштабного исследования.

Ненормотипичные аффективные темпоральности по-разному проявляют себя в нарративах глухих людей, а также в целом в культурных практиках глухих сообществ. Отчасти особенности временны́х режимов обуславливаются своеобразием жестового языка. Обладая, подобно устным языкам, собственной лексикой, грамматикой и стилистическими правилами, жестовые языки представляют собой сложные лингвистические системы. Однако они являются воплощенными, а потому крайне контекстозависимыми: смысловое содержание и грамотность речи на жестовом языке зависит от скорости и характера движений тела, эмоционального фона, окружающей обстановки вокруг говорящего. В этом отношении жестовая речь, вероятно, в большей степени субъективно окрашена, чем печатный текст на русском языке, который может быть анонимизирован и тем самым «нейтрализован». Еще одно важное свойство состоит в нередуцируемой длительности жестовой речи: ее необходимо воспринимать разворачивающейся во времени и нельзя окинуть высказывание мгновенным взглядом, в отличие от текста на книжной странице. С другой сто-

39 *Derrida J.* Glas. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986. P. 15b.

40 *Kosofsky Sedgwick E.* Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity. Durham; London: Duke University Press, 2003. P. 133. Идея петли обратной связи описывает взаимодействие в сложных системах, которые способны «реагировать на реакции». То есть исходящая от системы информация может быть воспринята самой системой и повлиять на ее собственные состояния и действия.

41 Ibid. P. 134.

роны, жест может служить гораздо более экономным средством выражения: нюанс, который потребовал бы подробного описания в тексте, может быть выражен одним жестом с немануальными языковыми компонентами (мимикой, пластикой тела, размещенностью в пространстве и т.п.). Это означает, что жестом возможно выразить не только последовательность, но и смешение, одновременность, многослойность. Еще Этьенн Бонно де Кондильяк отмечал, что в устной речи мы передаем смешанные чувства, разделяя их и выражая последовательно отдельными словами, хотя различные идеи, очевидно, не появляются в нашем сознании одна за другой. Жест же может быть «непосредственным и прямым»[42] и в этом смысле более ответственным высказыванием.

Литературные и художественные произведения на жестовом языке могут таким образом объединять или выбирать разные режимы континуальной связи: параллельность/одновременность и последовательность. Эти режимы могут разворачиваться внутри самого жестового нарратива или в процессе перевода между устным и жестовым языками. Это прекрасно иллюстрирует ставшая классической история встречи слышащих и глухих поэтов на семинаре «Два мира, один дух» в 1984 году в Национальном техническом институте глухих (NTID) в американском городе Рочестере. Один из участников семинара, знаменитый поэт Аллен Гинзберг, заявил, что «цель хорошего поэта — написать что-то визуально яркое и ясное», и именно такие поэтические образы хорошо поддаются переводу на другой язык. Для иллюстрации он попросил добровольца из аудитории перевести на американский жестовый язык фразу «термоядерный джукбокс»[43] (*hydrogen jukebox*) из его стихотворения «Вопль». Поэт Джим Кон, очевидец этого события, рассказывает, как Патрик Грейбилл, поэт, создававший стихотворения на жестовом языке,

> выпрыгнул вперед, повернулся к аудитории и начал импровизационный перевод самого впечатляющего образа из «Вопля». Он вынул из кармана брюк воображаемый четвертак и положил его в начерченный им в воздухе музыкальный автомат. Становясь музыкальным автоматом… одной рукой он извлек пластинку, в вертикальном положении поднес ее к центру, повернул горизонтально и положил на другую поднятую руку — проигрыватель. И вот диск — на столе, ось вращения сформирована средними пальцами, игла опустилась. Выражение беспокойства отразилось на его лице, затем страх, затем ужас, когда его тело и руки дико забились в конвульсиях, вращаясь и воплощая хаос вышедшей из-под контроля машины. Этот момент навсегда остался в моей памяти. Вытянутые ладони, обращенные друг к другу — уже не вращающиеся, а словно тяжелые поршни — вытянули всю энергию в комнате своим последним сжатием. Затем он выбросил в воздух руки, распахнутые в агонии, словно раскрытые рты, и грибовидные облака пронзили наше коллективное сознание[44].

В этой истории два слова развернулись в длящееся эстетическое событие, но можно представить себе и обратное действие — сжатие долгого описания в один

---

42 *Ree J.* I See a Voice: A Philosophical History of Language, Deafness and the Senses. London: Harper Collins Publishers, 1999. P. 133.

43 *Гинзберг А.* Вопль / Пер. с англ. И. Кормильцева // Антология поэзии битников. М.: Ультра.Культура, 2004. С. 13.

44 *Cohn J.* Sign Mind: Studies in American Sign Language Poetics. Boulder: Museum of American Poetics Publications, 1999. P. 39.

эмблематичный телесный знак. Жестовый язык обладает огромной темпоральной вариативностью — от концентрированного, мгновенного выражения смеси или сборки информации до последовательного разворачивания смонтированного нарратива. Монтаж, впрочем, может осуществляться не только последовательно во времени, но и симультанно в пространстве, поскольку элементы жеста могут располагаться одновременно в разных частях трехмерного семиотизированного поля вокруг тела говорящего. Здесь мы понимаем монтаж в классической трактовке Сергея Эйзенштейна как сопоставление элементов, вызывающее «в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ»[45]. Кинематографическую монтажность жестового языка не раз отмечали исследователи, активисты и члены глухих сообществ. Лингвист Уильям Стоуки, один из первых академических исследователей жестового языка, пишет:

> Суть языка жестов заключается в переходе от среднего плана к крупному, а затем к дальнему плану, затем снова к крупному и так далее, включая даже флэшбэки и флэшфорварды, точно так же, как работает монтажер фильма... Сам жестовый язык не только больше похож на смонтированный фильм, чем на письменное повествование, но и каждый жестикулирующий человек во многом похож на камеру[46].

Бернард Брэгг, глухой актер и один из основателей Национального театра глухих в США, использует термины «пространственно-кинетическая грамматика» и «кинематографическая поэтика» для описания жестовой поэзии. По мнению Брэгга, когда исполнитель показывает свое поэтическое произведение, он использует пространство вокруг своего тела примерно так же, как актер в кино занимает место в кадре: например,

> ...широкие, размашистые движения в жестовом произведении аналогичны крупным планам, используемым в кино. <...> Чтобы достичь такого уровня кинематографической вариативности, поэты расширяют и сокращают свои жесты в зависимости от зрительского ракурса, наиболее соответствующего произносимым строкам. Смелые жесты привлекают зрителя и создают ощущение близости. Незаметные движения создают дистанцию с аудиторией и контекст[47].

Подобные техники монтажа открывают возможности для расширения темпоральных рамок и экспериментов с нелинейной континуальностью.

Континуальные связи между фразами, образами и идеями внутри нарратива могут конструироваться с помощью монтажа элементов и фрагментов не только в произведениях на жестовом языке, но и в других литературных практиках глухих. В подтверждение этому обратимся к автонарративам слепоглухих людей, представленным в материале «Монологи о последнем услышанном в жизни»[48]. Они представляют собой рассказы о последнем звуковом воспоминании в ответ на вопросы интервьюера, поэта и критика Владимира Коркунова. Темпоральность непосредственных живых рассказов утрачена для нас

---

45 *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. М.: ВГИК, 1998. С. 66–67.

46 Цит. по: *Sacks O.* Seeing Voices: A Journey into the World of the Deaf. New York: Harper Perennial, 1990. P. 90.

47 Цит. по: *Hawk L.* Hearts and Hands: ASL Poetry // American Sign Language University. 2007 (URL: http://lifeprint.com/asl101/topics/poetry.htm).

48 *Экимашева И., Волох Е., Рачкин В. и др.* Монологи о последнем услышанном в жизни // Новое литературное обозрение. 2024. № 186(2). С. 243–251.

в силу перевода: не все интервью можно было получить в письменном или устном формате, и приходилось прибегнуть к услугам посредника-переводчика с (предположительно) дактиля[49], который одна из рассказчиц Ирина Поволоцкая называет «речью из ладони в ладонь»[50] (как правило, при таком общении рука одного собеседника, прикасаясь к руке другого, показывает комбинации, соответствующие буквам, и второй собеседник может тактильно воспринять их). Хотя тематика была задана интервьюером и композиция текстов также составлена им, тем не менее, поскольку каждый монолог был верифицирован[51], мы вправе, как кажется, говорить об этих произведениях как об автонарративах. В этих текстах обращает на себя внимание обилие разнообразных маркеров времени, относящихся как к разным этапам прошлого, фиксированным («мне было 10 лет — и мне было страшно») и длящимся («а впереди ждала полная потеря зрения»), так и к настоящему («после этого», «сейчас», «чувствую себя», «все вспоминаю»). Это кажется неслучайным. Специфику этих нарративов позволяет нам увидеть фокусировка на особого рода континуальности и связности, которую мы обозначили выше как важное свойство крип-темпоральности. Монтаж различных временны́х периодов и воспоминаний в рассказе, не всегда совпадающий с их хронологическим порядком, указывает на сложность в выстраивании последовательного нарратива. Поскольку связность между трудно выразимыми опытами не дана в самих переживаниях (ведь речь идет о радикальных изменениях в жизни), рассказчику необходимо ее обнаруживать и конструировать в каждой истории, для этого постоянно обращаясь и к настоящему времени, даже если речь идет о воспоминаниях.

Другой способ обратить внимание на неоднородную континуальность опыта мы находим в книге глухой художницы Наташи Романовой «Предзимье». Книга говорит с читателями двумя голосами: бабушка художницы рассказывает истории из детства Наташи и ее семьи на русском языке, и параллельно тексту представлен его перевод на русский дактильный алфавит. Каждой букве соответствует своя дактилема (конфигурация кисти и пальцев), нарисованная художницей вручную, — этот художественный ход подчеркивает, что дактиль в общении глухих людей так же индивидуален, как письменный почерк («кто-то дактилирует держа руку на одном месте, а кто-то двигает ею слева направо, будто пишет»[52], и т.д.). Смешанный формат книги если не соответствует различиям в способах нарративизации опыта людьми с разным телесным контуром, то по меньшей мере указывает на них. Текст на русском языке и текст на дактиле пишутся и читаются с разной скоростью и с разной степенью внимательности: письменная форма непривычна для дактиля и русского жестового языка в целом, в котором контекст и движения говорящего, его мимика, эмоции и расположение тела в пространстве играют огромную роль для передачи

49 Дактиль, т.е. дактильный алфавит или дактильная азбука, — это подсистема жестового языка, состоящая из пальцевых знаков (различных комбинаций положений пальцев), каждый из которых обозначает определенную букву алфавита. Дактиль используется для произнесения слов, для которых не существует жестов, т.е. фамилий, названий улиц, научных терминов и т.д.

50 Там же. С. 250.

51 Заметки о способе проведения интервью см.: *Коркунов В.* Внутри шести тайников Луи Брайля: слепоглухота и документальная поэзия // Новое литературное обозрение. 2024. № 2 (186). С. 233.

52 *Колесников В.* Об издании // Романова Н. Предзимье. М.: V-A-C Press, 2025. С. 49.

нюансов, интонирования и т.д. Если читатель не очень бегло говорит на жестовом языке, то ему придется медленно разгадывать дактильный текст как шифр, либо воспринимать его в качестве всего лишь иллюстративного фона и читать только обыкновенный текст — то есть радикально замедляться или ускоряться в чтении. В этой книге художница, с одной стороны, подчиняет дактиль статичному формату печатной страницы, а с другой — использует его как способ переосмысления нарратива, с помощью перевода подчеркивая и свою причастность, и свою дистанцию по отношению к этим историям. Для бабушки Наташи эти рассказы, вероятно, принадлежат к завершенному прошлому, но перевод актуализирует их в настоящем, чтобы создать пространство памяти на двух языках. Иначе, но с похожей целью используется метод перевода в проектах глухой поэтессы Мэг Дэй. В поисках форм выразительности она обнаруживает, что ее тексты, хотя и вполне могут быть записаны на английском, не всегда «умещаются» в книжную страницу, и печатная публикация заставляет поэтессу идти на внутренние компромиссы с нормами культуры слышащих. Дэй экспериментирует с новой стратегией, которую называет контрапунктной поэзией, подразумевая под этим соединение двух параллельных стихотворений в одном произведении: одно стихотворение написано буквами по-английски, а второе существует в призрачном режиме аудиозаписи, причем в аудиофайле зафиксированы лишь звуковые эффекты чтения этого стихотворения на жестовом языке. В отсутствие визуальной информации по-настоящему «прочитать» это второе стихотворение невозможно, и лишь власть фигуры автора заставляет нас поверить, что второе стихотворение существует и «вмешивается в английский текст, создавая дополнительное двуязычное, бимодальное произведение»[53]. В этом случае длительность аудиозаписи, ее протяженность во времени — это и есть то немногое, что только и остается доступным читателю, и непосредственное темпоральное переживание оказывается в центре поэтического события[54].

Переживание «параллельных длительностей» не в переводе, а в самом художественном тексте предлагает поэзия на протактиле — языке слепоглухих людей. Он похож на уже упоминавшуюся выше «речь из ладони в ладонь», однако более вариативен и задействует в прикосновениях не только руки, но и другие части тела авторов и слушателей (как правило, участников беседы двое или максимум трое). Протактиль как языковая практика зародился в 2007 году в США, и одним из его вдохновителей стал слепоглухой поэт Джон Ли Кларк. Размышляя о характере протактильного высказывания и общения (что, в сущности, одно и то же), он отмечает, что в разговоре на протактиле мы не только *ощущаем* что-то, но в то же время и ощущаем, что сами *ощущаемы* этим, касаясь и отвечая на прикосновения[55]. Так, восприятие высказывания определяют две длительности — произносимая и воспринимаемая, — наслаивающиеся

53 *Day M.* Unfit to Print: Refusing the Page in Deaf Poetics // Wordgathering. 2021. Vol. 15. Issue 4 (URL: https://wordgathering.com/vol15/issue4/disability-futures/day/).

54 Нельзя не заметить ироническое переворачивание практики доступности: в инклюзивных проектах, как правило, мы работаем с тем, чтобы сделать «обычные» социальные пространства доступными для людей с инвалидностью, а здесь, напротив, ненормотипичное, «глухое» художественное пространство оказывается недоступным для «нормотипичной» (а впрочем, и любой другой) аудитории.

55 *Clark J.L.* The Rebuttal: A Protactile Poem // Crip Authorship: Disability as Method / Ed. by R. Sanchez and M. Mills. New York: New York University Press, 2023. P. 297.

друг на друга. Рассказывая о том, как поэтесса Ронда Войт-Кэмпбелл «читала» (*performed*) ему и еще одному «слушателю» свое стихотворение «Утешение», Кларк поясняет, что «чтице» приходится «разделять свое протактильное послание на два клона, чтобы передать обоим слушателям одно и то же послание. Пока она исполняла свое стихотворение, я осознавал не только то, что сам воспринимаю его, но и то, что другой человек воспринимает его вместе со мной»[56]. В своей собственной практике он создает стихотворения на протактиле в сопровождении «параллельного стихотворения»[57] на английском языке. Он подчеркивает, что это не перевод, а «двойник», удерживающий дополнительную, третью длительность восприятия стихотворения.

В книге «Крип-пространство-время» Маргарет Прайс пишет, что, как ей кажется, время и ответственность неразделимы[58]. Она приходит к этому тезису, размышляя о крип-опыте как опыте становления и используя термин «становление» в делезианском ключе. Это означает, что становление — процесс более плавный и сложный, чем трансформация. Становление подразумевает не превращение одного в другое, а постепенное движение и направленную открытость к другому. Оно всегда остается незавершенным, и, отправляясь из стартовой точки, мы не покидаем ее до конца и не достигаем финала: происходящее в становлении — «переходный градиент»[59] между точкой A и точкой B. То, как разворачивается во времени опыт травмы или болезни, иногда описывается сходным образом: повторяющиеся попытки сопротивления изменившемуся опыту, его осознания, его приспособления к нормативной среде задают вектор становления иным. Но в этой динамике сохраняется и нормативное измерение — в воспоминаниях о «здоровом» прошлом, в социальном контексте, в опыте родных и близких; оно остается фоном переживания, контрастирующим с самим переживанием. Ответственность, сопутствующую течению времени, о которой говорит Маргарет Прайс, можно тогда трактовать как необходимость замечать длящийся труд несовпадения с самим собой и собственным опытом, труд сохранения связности опыта во времени.

Библиография / References

Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства // Неприкосновенный запас. 2011. № 3 (77). С. 14–58.
(*Althusser L.* Idéologie et appareils idéologiques d'Etat // Neprikosnovennyy zapas. 2011. № 3 (77). P. 14–58 — In Russ.)

Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
(*Bachmann-Medick D.* Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture. Moscow, 2017 — In Russ.)

56 Protactile Poetry. Edited by John Lee Clark // West Branch. 2021. № 96 (URL: https://westbranch.blogs.bucknell.edu/protactile-poetry/05/2021/).

57 *Clark J.L.* The Rebuttal: A Protactile Poem. P. 298.

58 *Price M.* Crip Spacetime: access, failure, and accountability in academic life. Durham; London: Duke University Press, 2024. P. 79.

59 *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Кафка: за малую литературу. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. С. 17.

Володина А.В., Тестов Д.Ф. К теории среды: социальные измерения аффордансов // Полилог/Polylogos. 2023. Т. 7. № 4 (URL: https://polylogos-journal.ru/s2587701 10029262-0-1/).

(*Volodina A., Testov D.* Toward Environment Theory: Social Aspects of Affordances // Polylogos. 2023. Vol. 7. № 4 (URL: https://polylogos-journal.ru/s258770110029262-0-1/) — In Russ.)

Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015.

(*Deleuze G., Guattari F.* Kafka. Pour une littérature mineure. Moscow, 2015 — In Russ.)

Делёз Ж. Спиноза // Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М.: Per Se, 2001. С. 325–444.

(*Deleuze G.* Spinoza // Deleuze G. Empirizm i subektivnost': opyt o chelovecheskoy prirode po Yumu. Kriticheskaya filosofiya Kanta: uchenie o sposobnostyakh. Bergsonizm. Spinoza. Moscow, 2001. P. 325–444 — In Russ.)

Дэвис Л.Д. Конец нормального // Общее целое. М.: V-A-C press, 2020. С. 241–272.

(*Davies L.J.* The End of Normal // Obshchee tseloe. Moscow, 2020. P. 241–272 — In Russ.)

Коркунов В. Внутри шести тайников Луи Брайля: слепоглухота и документальная поэзия // Новое литературное обозрение. 2024. № 186 (2). С. 224–234.

(*Korkunov V.* Inside Louis Braille's Six Hiding Places. Deafblindness and Documentary Poetry // Novoe Literaturnoe Obozrenie. 2024. № 186 (2). P. 224–234 — In Russ.)

Фуко М. Ненормальные. СПб: Наука, 2004.

(*Foucault M.* Les Anormaux. Saint Petersburg, 2004 — In Russ.)

Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999.

(*Foucault M.* Surveiller et punir. Naissance de la prison. Moscow, 1999 — In Russ.)

Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998.

(*Eisenstein S.* Montazh. Moscow, 1998 — In Russ.)

Canguilhem G. Knowledge of Life. New York: Fordham University Press, 2008.

Canguilhem G. On the Normal and the Pathological. Dordrecht: Reidel, 1978.

Cohn J. Sign Mind: Studies in American Sign Language Poetics. Boulder: Museum of American Poetics Publications, 1999.

Derrida J. Glas. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.

Garland-Thomson R. Integrating Disability, Transforming Feminist Theory // NWSA Journal. 2002. Vol. 14. № 3. P. 1–32.

Goffman E. Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity. London: Penguin Classics, 2022.

Jain S.L. Living in Prognosis: Toward an Elegaic Politics // Representations. 2007. № 1 (98). P. 77–92.

Kafer A. Feminist, Queer, Crip. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2013. P. 27.

Kosofsky Sedgwick E., Frank A. Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins // Critical Inquiry. 1995. № 21 (2). P. 496–522.

Kosofsky Sedgwick E. Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity. Durham; London: Duke University Press, 2003.

Kuppers P. Eco Soma: Pain and Joy in Speculative Performance Encounters. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022.

Loewen Walker R. The Living Present as a Materialist Feminist Temporality // Women: A Cultural Review. 2014. № 25(1). P. 46–61.

Luciano D. Arranging grief: sacred time and the body in nineteenth-century America. New York: New York University Press, 2007.

Massumi B. Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham; London: Duke University Press, 2002.

McRuer R. Crip Theory. New York: New York University Press, 2006.

Price M. Crip Spacetime: access, failure, and accountability in academic life. Durham; London: Duke University Press, 2024. P. 79.

Ree J. I See a Voice: A Philosophical History of Language, Deafness and the Senses. London: Harper Collins Publishers, 1999.

Samuels E., Freeman E. Introduction: Crip Temporalities // The South Atlantic Quarterly. 2021. № 120 (2). P. 245–254.

Samuels E. Six Ways of Looking at Crip Time // Disability Studies Quarterly. 2017. № 37(3) (URL: https://dsq-sds.org/article/id/1565/).

Stevens S. Care Time // Disability Studies Quarterly. 2018. № 38(4) (URL: https://dsq-sds.org/article/id/1481/).

Zola I.K. Self, Identity and the Naming Question: Reflections on the Language of Disability // Soc. Sci. Med. 1993. Vol. 36. № 2. P. 167–173.

Мария Стенина, Софья Порфирьева

«Вот я, мне же вопреки»

К ФЕНОМЕНОЛОГИИ ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКОГО БЕССИЛИЯ

Mariia Stenina, Sofia Porfiryeva

«Behold Me, Against Myself»: Toward a Phenomenology of Epistemic Powerlessness

Мария Стенина
Независимая исследовательница
mariia.v.stenina@gmail.com.

Софья Порфирьева
Университет Оттавы, Факультет социальных наук; докторант
sophyigorevna@gmail.com.

Ключевые слова: феноменология, травма, свидетель, опыт, память, тело, эпистемологическое бессилие

УДК: 111+171+177
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_85

Статья описывает травматический опыт жертвы сексуализированного насилия на основе пьесы Сьюзи Миллер «Prima Facie» (2019). Травмированный субъект оказывается в ситуации *эпистемологического бессилия*, поскольку травма дана ему только в форме аффективного следа. Будучи не датируемым событием, она превосходит индивидуальную историю и не дает субъекту присвоить этот *опыт*. Феноменологический подход предлагает реконструировать это переживание, отталкиваясь от несовпадения аффекта и его языковой фиксации. Поэтому случай Тессы, главной героини пьесы, рассматривается как свидетельство о невозможном. Ее голос переходит из регистра юридического доказательства в регистр свидетельства: речи, опирающейся не на верификацию, а на доверие и аффективное соприсутствие Другого. Утраченная возможность верификации открывает иное отношение к знанию. К финалу пьесы таким актом свидетельства оказывается заключительный монолог Тессы, возвращающий ей присутствие в собственном опыте.

Mariia Stenina
Independent researcher
mariia.v.stenina@gmail.com.

Sofia Porfiryeva
University of Ottawa, Faculty of Social Science; PhD Candidate
sophyigorevna@gmail.com.

Keywords: phenomenology, trauma, witness, experience, memory, body, epistemic powerlessness

UDC: 111+171+177
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_85

The article examines the traumatic experience of Tessa, the victim of sexualized harassment in Suzie Miller's play «Prima Facie» (2019). This experience can be conceptualized in terms of epistemic powerlessness, since the trauma is given to the subject only as an affective trace that cannot be appropriated. A phenomenological approach makes it possible to reconstruct this experience by foregrounding the fundamental irreducibility of affect to its linguistic capture. In this light, Tessa's case is treated as testimony to the impossible. Her voice shifts from the register of legal proof to the register of testimony — a mode of speech grounded not in verification but in trust and the affective co-presence of the Other. Yet the loss of the possibility of verification reveals the potential for another relation to knowledge — one grounded not in proof, but in attention, time, and affective co-presence. By the end of the play, Tessa's monologue emerges as such an act of testimony, restoring her presence within her experience.

Женщина в серой спортивной футболке садится перед установленной на уровне глаз видеокамерой. Штатив настроен так, чтобы в кадр попадало только ее лицо. Кисти рук сцеплены и лежат на коленях; она явно нервничает. Изображение крупным планом транслируется через проектор. Она повернута спиной и выражение лица можно увидеть только на экране.

> Тесса Джейн Энслер. Нет. Нет, спасибо, да. Да, я понимаю, что наш разговор записывают, да. Я хотела заявить о… Потому что я думаю… Потому что я была… Со мной кое-что произошло. Прошлой ночью, этим утром, я… Я столкнулась с сексуализированным насилием[1].

Перед нами одна из центральных сцен пьесы «Prima Facie» австралийской драматургини Сьюзи Миллер. Поскольку пьеса изначально задумана как моноспектакль, история Тессы доступна зрителю от первого лица — в форме монолога, хронология которого охватывает чуть больше двух лет ее жизни. Драматургия пьесы построена вокруг столкновения личной и профессиональной историй Тессы: в первом действии она выступает в роли успешной адвокатки, защищающей подозреваемых по делам о сексуализированном насилии; во второй сама оказывается жертвой насилия и проходит в статусе потерпевшей по очередному такому делу. В первом приближении кажется, что конфликт строится на переходе от роли сторонней наблюдательницы к роли участницы некоторого события, в юридической практике проходящего под рубрикой «сексуализированное насилие». К такой интерпретации неоднократно подталкивает и сама главная героиня, называя свою ситуацию уникальной в силу произошедшей в зале суда рокировки, после которой она впервые оказалась *по ту сторону* трибуны. Если следовать этой интерпретации, именно изменение статуса героини становится отправной точкой в речи о жертвах сексуализированного насилия, венчающей пьесу. Процитируем ее целиком:

> Ваша честь, я нахожусь здесь в уникальном положении. Обычно я стою рядом с трибуной суда, но сейчас я в этом зале как истец, свидетель и жертва. Когда я была адвокатом, я проводила допросы женщин в делах о сексуальных домогательствах, полагая, что доказательства могут быть предоставлены четко и логически. А теперь я на своем собственном опыте увидела, что это невозможно. Всю свою профессиональную жизнь я была частью системы, которая так обращалась с женщинами; теперь я знаю, что это неправильно. Это неразумно, потому что теперь, из собственного опыта женщины и юристки, я знаю, что пережитый опыт сексуализированного насилия не запоминается в форме аккуратного и выверенного наукообразного повествования. Вот почему закон часто воспринимает доказательства как неправдоподобные. <…> Если женщина напугана, заново переживая этот ужас в зале суда, если ее описание насилия не соответствует ожиданиям суда, мы делаем вывод, что она склонна преувеличивать. Именно поэтому ей так часто и не верят. Сейчас в суде я хочу бросить вызов этой практике. Закон о сексулизированном насилии вращается не по той оси. Женский опыт проживания насилия не вписывается в построенную мужчинами систему истины. Он не может быть правдой — а значит, не может быть и истиной правосудия. Закон формировался целыми поколениями мужчин. Совсем недавно точно такие же суды не рассматривали как изнасилование секс без согласия в браке. Они не видели, что избиваемые женщины пытаются сопротивляться в манере, совершенно отличной от мужской. Увидев это один раз, уже не развидишь, правда? Теперь я на собственном опыте вижу, что в делах об изнасиловании мы все делали неправильно. Вместо того, чтобы испытывать на прочность положения закона, мы продолжаем допрашивать жертву. Закон — органическая вещь, это мы его определяем, мы его

1 Здесь и далее перевод наш. — *М.С., С.П.*

конструируем исходя из собственного опыта. Опыта каждого из нас. Поэтому больше нет оправданий. Закон должен измениться, потому что правда в том, что сексуальному насилию подвергается каждая третья женщина, и их голоса надо услышать, им нужно поверить, чтобы свершилось правосудие.

Каждая третья. Посмотрите налево. Посмотрите направо. Это одна из нас.

Будучи политическим заявлением, эта речь переводит случившееся с героиней событие в плоскость юридической практики, где проблема приобретает статус структурной и рассматривается в терминах видимости и невидимости жертв и справедливости или несправедливости вынесенных по похожим делам приговоров. Во внутренней логике пьесы личная история Тессы становится одним из примеров юридического феномена — одним из множества голосов, который хоть и не был услышан в суде (обвиняемый получил оправдательный приговор), но все же прозвучал в публичном пространстве. Именно поэтому опыт переживания сексуализированного насилия умещается в формулу «случай Тессы» и становится показательным примером несовершенств в законодательстве — тем более показательным, что играет на контрасте «ролей», которые героине пришлось сменить.

Впрочем, если бы проблема состояла только в том, что во второй части пьесы Тесса оказывается неспособной от первого лица сказать «этого не было» там, где она была способна сказать так от третьего, суть дела свелась бы к вопросу о несправедливости приговора, вынесенного судом, и эмоциональному проживанию этой несправедливости. Вынесенный насильнику оправдательный приговор, безусловно, занимает важное место в канве повествования и отсылает к структурной проблеме, которой посвящен заключительный монолог. Во многом он строится на свидетельстве от первого лица — свидетельстве потерпевшей, голос которой остался неуслышанным в суде и не нашел соразмерного места в юридическом кейсе, разрешенном не в ее пользу.

Не отказываясь от этой общей интерпретационной рамки, в нашей статье мы предлагаем сменить оптику и рассматривать случай Тессы в перспективе вопроса об опыте свидетельства — как, во-первых, свидетельства о травме, и, во-вторых, *свидетельства о самой себе*[2]. Второй аспект такого опыта связан с магистральной гипотезой нашей статьи, которая состоит в следующем: тот, над кем

2 Романо вводит фигуру свидетеля свидетеля (*témoin du témoin*), настаивая на рефлексивности — в кантовском смысле — выносимого им этического суждения. Фактически он предлагает понимать акт свидетельства как акт учреждения самого субъекта, который «свидетельствует о том, кто он есть сам». В нашей статье под свидетелем свидетеля мы чаще будем иметь в виду Другого, который свидетельство принимает и разделяет; эта интерпретация перекликается с концепцией Жака Деррида: «Получатель свидетельства, свидетель свидетеля, не видел того, что, по его словам, видел свидетель: не видел и никогда не увидит. Именно отсутствием у получателя прямого или непосредственного доступа к предмету свидетельства отмечено неприсутствие “свидетеля свидетеля” при самой вещи». «Свидетель свидетеля» Романо в контексте нашей статьи совпадает с фигурой «свидетеля жертвы». См.: *Derrida J.* Poétique et politique du témoignage // J. Derrida, M.-L. Mallet et G. Michaud (eds.). Cahier de L’Herne. Paris: Éditions de L’Herne, 2004. № 83. P. 521–539, 527; *Romano C.* À l’écoute du témoignage // Gaudard F.Ch. & Suarez M. (éds.) Réception et usages des témoignages. Toulouse: Éditions Universitaires du Sud, 2007. P. 21–36, 24. Я благодарна Георгию Чернавину, обратившему мое внимание на эту статью (прим. — *М.С.*).

совершается насилие, в акте насилия низводится до объекта[3], безмолвной и лишенной субъектности жертвы. Чтобы смочь говорить о пережитой травме, жертве нужен свидетель, которым она, оставшись наедине с травмой, вынуждена стать сама. Рефлексивная установка в отношении травмы, как и возможность заговорить о ней в целом, на наш взгляд, продиктованы поиском Другого, способного удостоверить жертву в реальности произошедшего с ней, разделить переживание. Однако там, где мы касаемся интерсубъективности, уже невозможно тематизировать чистую додискурсивную чувственность, живой опыт. Свидетельствующая о своем опыте жертва не полагается на разделяемость опыта — особенно если речь идет о его пограничных, нелабораторных формах, — которая предполагала бы, что у Другого есть возможность прожить ровно то же самое. Она полагается на возможность разделить этот опыт с Другим в суждении. Возможность сойтись в интерпретации случившегося, назвав его своим именем, и вместе распознать в событиях одной ночи сексуализированное насилие.

В «Prima Facie» мы, таким образом, видим попытку перформативно показать особого рода несоразмерность, присущую травме и проявляющуюся как на уровне чувственности (аффективная сторона свидетельства), так и на уровне языка (дискурсивная сторона). В этом исследовании мы придерживаемся феноменологической стратегии и ставим целью не поиск объяснительной модели в стиле психиатрического подхода, а описание механизма травмы, то есть — предлагаем дескрипцию травматического опыта. Такая дескрипция, на наш взгляд, возможна в пространстве, открытом между двумя понятиями: свидетельство о травматическом опыте и эпистемологическое бессилие.

Мы называем *эпистемологическим бессилием*[4] предельную форму разрыва между опытом, знанием и признанием. Это состояние, в котором субъект утрачивает возможность превратить пережитый опыт в знание, а знание — в признанный факт. Эпистемологическое бессилие — это разрушение самой структуры смысла, связывающего опыт, язык и Другого. В этой ситуации человек знает, но не может сделать это знание действенным в мире: не может его произнести, оправдать или передать, потому что сам мир, в котором знание обычно получает силу, перестает откликаться.

Подобный разрыв сопутствует любой травме. Чтобы заново обрести субъектность, жертве приходится стать свидетелем — занять позицию, обычно ассоциируемую с третьим лицом, местом арбитра между двумя заинтересованными сторонами. Но поскольку в случае сексуализированного насилия травма

---

3 Из этого, впрочем, не следует, что насильник совершает акт насилия над объектом. Скорее, само насилие движимо желанием лишить жертву субъектности. Именно с утратой собственной субъектности (или ее окончательным обретением, сделавшим возможной сознательную диссоциацию; два крайних случая здесь парадоксальным образом совпадают) связывает завершение эпизодов насилия со стороны отчима Неж Синно, комментируя строки из протокола судебного заседания: «“*Он прервал любые взаимодействия в день, когда Неж сообщила ему, что не присутствовала во время их контактов, и что насилие совершалось над другим человеком*”. <…> Я помню этот разговор, и помню, как сама анализировала наше взаимодействие, высказывала свое мнение и возражала ему: “Нет, между нами нет никакой особенной связи, о которой ты говоришь; ты думаешь, что можешь меня заполучить, но это не я, это только мое тело”». *Sinno N.* Triste tigre. Paris: Gallimard, Folio, 2025. P. 124–125.

4 Тематизируя травматический опыт в терминах эпистемологического бессилия, мы вдохновляемся размышлениями философа Елены Косиловой (1966–2025), оформившимися в книге «Бессилие» (2023).

не может быть «здесь и сейчас» разделена с другими, травмированный субъект совмещает позиции свидетеля и жертвы в одном лице. Для начала следует обратиться к понятию свидетельства.

Свидетель травмы, свидетель жертвы, свидетель свидетеля

> Я — та, с кем это случилось. Кто эта я, кто говорит? Женщина, в которую превратилась дочь фриков с гор? Спелеолог слабого пола, как-то свалившаяся в озеро? Маленькая девочка с семью годами мучений за плечами, наконец сумевшая освободиться от своего тяжкого бремени, написав «острый репортаж»? Можно, наверное, сказать, что не так уж важно, кто говорит и откуда и из чьего сердца звучит этот рассказ. Хотя от жизни к жизни рассказ будет отличаться. Я — и эта девочка, и еще многие такие девочки; я несу в себе все голоса.
>
> *Неж Синно*. Грустный тигр

История Тессы хорошо показывает *генезис свидетеля*: движение пьесы не исчерпывается переходом от третьего к первому лицу, от адвоката насильника к его жертве. Пережитое насилие полностью лишает Тессу адвокатского взгляда на вещи, цинично сформулированного в терминах «лучшей версии истории своего клиента». Однако в некотором смысле она не может остаться со своей травмой наедине: судебный процесс принуждает ее совмещать роль жертвы с ролью свидетельницы. Будучи единственной участницей события изнасилования — ведь для Джулиана (коллеги Тессы, впоследствии изнасиловавшего ее) и стороны защиты этого события *не было*, — она свидетельствует о себе как жертве от третьего лица, с позиции выжившей, способной говорить. Опыт сексуализированного насилия сделал Тессу жертвой, лишенной голоса. Именно попытка пережить травму, рассказав о том, что произошло, делает ее свидетельницей и удваивает перспективу. Однако свидетельствовать о такого рода травме — не то же самое, что свидетельствовать об убийстве или поджоге. В большинстве случаев свидетели оказываются дополнительными источниками информации об обстоятельствах преступления, без которых невозможно было бы установить юридический факт. Несмотря на то, что каждый из них незаменим, в совокупности от свидетелей ждут внутренне непротиворечивой картины преступления, где каждый из голосов хотя бы косвенно подтверждается другим, воплощая тем самым метафору *точки зрения*. Точка зрения требует объекта и признает в отношении этого объекта собственную относительность, необходимость быть дополненной другими точками зрения. Жертва сексуализированного насилия, вынужденная стать свидетелем, находится в иной ситуации, где переворачивается отношение между объективной и субъективной сторонами дела. Ответственность, в других делах распределенная между всеми свидетелями, теперь полностью лежит на жертве: это она *называет* событие изнасилованием, она выводит его в языковое пространство, которое в данном случае становится реальнее самой внеязыковой реальности. Языковое пространство — пространство, разделенное между людьми; высказанное в нем становится пред-

метом оценки и согласия, оспаривания и удостоверения. В отношении жертвы сексуализированного насилия такое пространство чаще всего оказывается враждебным — отчасти потому, что к фигуре свидетеля здесь по инерции продолжают предъявляться требования непредвзятости и логической связности показаний, которая фактически достигается только множественностью свидетелей. Именно об этом говорит Тесса в заключительной речи, упоминая «аккуратное и выверенное повествование». Критерием аккуратности оказывается взаимное соответствие множества показаний, которые, дополняя друг друга, способны создать непротиворечивую картину преступления. Жертва насилия остается одна — и именно поэтому вынуждена стать свидетелем самой себя.

Впрочем, удвоение перспективы жертвы перспективой свидетеля случается до собственно судебного контекста. Новая перспектива возникает внутри самого травматического события, которое в силу своей непредставимости превосходит возможности субъективной адаптации и провоцирует диссоциацию, сходную с феноменом, который во франко-немецкой психоаналитической традиции тематизируется в терминах расщепления (*Spaltung*). Такое расщепление в пьесе проиллюстрировано несколькими репликами Тессы: сначала — в момент изнасилования, где она множество раз повторяет «Он в другом месте, я не с ним» и «Этого не происходит»; в ду́ше, где Тесса перебирает в голове потенциальные вопросы от третьего лица, а потом говорит, что, уходя из дома, как будто со стороны видит «себя, свою жизнь, которую построила; свою карьеру». В этом смысле фигура Тессы-свидетельницы возникает именно в тот момент, когда Тесса-жертва оказывается полностью бессильной и лишается субъектности. Изнасилование запоминается от третьего лица, возникающего в ходе диссоциации, которая, в свою очередь, оказывается именно симптомом «неусваиваемости», невозможности переживаемого здесь и сейчас, неспособности субъекта включить это переживание в поток согласованного опыта, принадлежащего *мне*. Опыт травмы несоразмерен субъекту, он превосходит его, одновременно убивая жертву и создавая свидетеля. Французский феноменолог Рудольф Бернет передает это парадоксальное свидетельство о своей и одновременно не своей травме емкой формулой «Вот я, мне же вопреки»[5]. Расщепление, изначально тематизированное в психоаналитической традиции, стало узнаваемым тропом многих текстов в жанре автофикшна, рассказывающих об опыте пережитой травмы. Так, например, Неж Синно в «Грустном тигре» задается вопросом, стоит ли ей, рассказывая о себе в подростковом возрасте — возрасте, когда она подвергалась регулярному сексуализированному насилию со стороны отчима, — употреблять местоимение «я» или «она». Размышляя о сложности этого выбора, Синно говорит, что делает его в первую очередь для читателя: для сорокачетырехлетней повествовательницы называть девочку-подростка «она» будет более реалистичным.

> Впрочем, — продолжает Синно, — речь, конечно же, идет обо мне; я не испытываю того столь часто упоминаемого разными авторами странного беспокойства, которое возникает, когда смотришь на фотографии из своего прошлого; из этого прошлого я так и не вышла. Это все в настоящем. Это я, и это все сейчас[6].

---

5 *Бернет Р.* Травмированный субъект // (Пост)феноменология. Новая феноменология во Франции и за ее пределами / Ред. С.С. Шолохова и А.В. Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. С. 123–144.

6 *Sinno N.* Triste tigre, op. cit. P. 61.

Сопоставляя фигуры Тессы и Неж, мы оказываемся перед достаточно парадоксальной картиной. С одной стороны, «здесь и сейчас» травмы во всей ее непредставимости отнимает у субъекта возможность пережить ее от первого лица, то есть в той рамке, в которой переживается любой «нормальный» опыт. Это переживание от первого лица можно понимать как постоянный процесс идентификации опыта в качестве своего, а само первое лицо — в терминах субъекта, способного быть автором своих мыслей, переживаний, действий[7]. Опыт травмы нельзя идентифицировать как свой, поскольку он всегда превосходит субъекта. В этом смысле удвоение первого лица третьим, то есть появление свидетельской перспективы, сопутствует любой травме, разделяющей индивидуальную историю на «до» и «после», ни одно из которых больше не может восприниматься самостоятельно. С другой стороны, травма не может быть забыта: даже в радикальных случаях посттравматической амнезии речь идет не о том, что событие не было зафиксировано соответствующей долей мозга и не осталось в памяти; напротив, будучи потенциально доступной, информация о событии не подлежит воспоминанию и продолжает влиять на поведение субъекта. Травму невозможно забыть, потому что ее невозможно полностью вспомнить: именно об этом говорит Тесса в одной из реплик на *voir-dire*[8]. Иными словами, травма не может стать *моим* воспоминанием — воспоминанием, которым можно было бы распорядиться. Отчасти поэтому в отношении травмы уместно говорить именно о свидетельской перспективе, даже если таким свидетелем оказывается единственный участник события.

Жак Деррида, вслед за Эмилем Бенвенистом, приводит два латинских термина — *testis* и *superstes* — и различает две конфигурации свидетельства. Термином *testis* обозначалось незаинтересованное лицо, лично в события не вовлеченное, но присутствовавшее при них. *Superstes*, в свою очередь, был частью событий и, чтобы свидетельствовать, должен был их пережить. Рассказ, исходящий от такого свидетеля, был не просто одной из возможных точек зрения на стороннее событие, но свидетельством выжившего (отсюда — существование биологических видов, названных *superstes*). Так, *superstes* самим собой — своей жизнью — свидетельствует о событии, которое одновременно с ним случилось и в определенном смысле его миновало, оставив в живых. Поэтому свидетельство *superstes* рассматривается как свидетельство вопреки — вопреки событию, которое должно было уничтожить как свидетеля, так

---

7 *Ямпольская А.* Гетерогенность самости: проблематизация идентичности у позднего Левинаса // ESSE: Философские и теологические исследования. 2019. Т. 4. № 2. С. 34–47, 36. Концепция идентичности как авторства «собственной истории», создания нарративной идентичности, принадлежит Полю Рикёру. Категории «собственного» и «моего», которые далее в статье применяются к опыту и оказываются невозможными в отношении травмы, связываются Рикёром с памятью, которая открывает пространство приватного по преимуществу. Этот мотив будет существенным для разговора о посттравматической амнезии и свидетеле-*superstes*, пережившем событие и свидетельствующем вопреки своей потенциальной смерти, то есть — вопреки забвению. См., напр.: *Ricœur P.* L'écriture de l'histoire et la représentation du passé // Annales. Histoire, Sciences Sociales. 2000. Vol. 55. № 4. P. 734.

8 «Поверьте мне как жертве: изнасилование и сам насильник запоминаются очень хорошо, побочные детали — намного меньше» (цит. выше по *Miller S.* Prima Facie // Drama Online. 2022 (URL: https://www.dramaonlinelibrary.com/playtext-detail?docid=do-9781784607289&tocid=do-9781784607289-div-00000004&actid=do-9781784607289-div-00000010).

и саму возможность свидетельствовать и помнить. Оно отмечено потенциальным уничтожением свидетеля, возникающего там, где жертва остается безмолвной, и говорящего из места, где должен был умереть.

Эта ситуация оказывается достаточно парадоксальной, если по юридической инерции рассматривать свидетельские показания в терминах полноты и непротиворечивости. Деррида подчеркивает, что в тот момент, когда свидетельство кажется наиболее бесспорным и приобретает статус проверяемой теоретической истины, оно рискует утратить свой смысл и статус свидетельства как таковой. Последний зиждется только на том, что свидетельство не может встроиться в порядок знания в качестве верифицируемого элемента, поэтому его важно отличать от доказательства. В свидетельстве в собственном смысле слова утверждается присутствие самого субъекта при событии и миновавшая его смерть. В качестве свидетельства *superstes* предъявляет самого себя.

Именно случай Тессы хорошо показывает гетерогенность между свидетельством и доказательством и их взаимную непереводимость. Давать свидетельские показания в зале суда — значит предоставлять доказательства вины подсудимого, переводить субъективно испытанное в разряд факта, а изначально нейтральные детали превращать в улики. Ритуализированное предупреждение об ответственности за дачу заведомо ложных показаний не открывает пространство безоговорочной веры в том же смысле, в котором его открывает свидетельское «клянусь, что видел, слышал, чувствовал, был там»[9]. Кредит доверия выступающему в суде свидетелю необходим как предпосылка: это условие приобщения показаний к материалам дела и в конечном счете их употребления во имя чего-то другого — правосудия в самом общем, институциональном смысле. Суд приписывает таким свидетельским показаниям определенную валентность и рассматривает их только постольку, поскольку они не противоречат общим очертаниям дела. Свидетельство в суде (*доказательство* в терминах Деррида) используется для установления фактов и действительно теряет свой статус свидетельства, как только соотносится с объективной стороной событий.

Впрочем, мыслимы и те свидетельские показания, которые неспособны вписаться в рамки судебного кредита доверия. Именно таким оказывается свидетельство о пережитом сексуализированном насилии, которое может быть услышано только в особенной конфигурации пространства, на которой здесь стоит остановиться подробнее.

Безусловно, ключевой жест в свидетельстве жертвы — взять слово. Однако слишком заостряя личную храбрость, необходимую для рассказа о пережитом, мы рискуем упустить из виду[10] сторону слушателя — Другого и других, к которым обращено свидетельство. Решающим в этом случае оказывается не поиск слов для невозможного, невыразимого опыта, но поиск слушателя, способного вынести насчет опосредованно доступного опыта этическое суждение.

---

9 *Derrida J.* Op. cit. P. 527.

10 См. сходные размышления у Синно, комментирующей газетную статью о судебном процессе над ее отчимом: «Он [журналист] считает, что маленькая девочка заговорила, чтобы освободиться; освободиться от страшного секрета. Нам сложно удержаться от идеи, что с тех пор, как она заговорила, ей намного лучше: ведь теперь она получила возможность разделить с другими свое тяжкое бремя. Правда, ни в одном допросе я не упоминала, что заговорила для того, чтобы освободиться; напротив, с самого начала я твердо стою на том, что я заговорила, чтобы защитить других» (*Sinno N.* Op. cit. P. 81).

Вслед за Деррида мы можем говорить о пространстве, которое перформативно учреждается словами «Я свидетельствую», имеющими мало общего с «Я докажу, что...». «Я свидетельствую» звучит как призыв «Поверьте мне», однако речь здесь идет о вере особого рода. Подобная вера (и, продолжая этимологический ряд, верность своему слову) не имеет эпистемологического потенциала; именно поэтому свидетельство не принадлежит порядку знания. Это не вера-предпосылка, необходимая для оперирования теоремами, полагаясь на аксиомы. Вера, необходимая свидетелю и слушателю, оказывается прагматико-перформативным жестом, открывающим два измерения: чувственное (которому принадлежит опыт свидетеля) и дискурсивное (в котором оформляется свидетельство, а слушатель получает опосредованный доступ к чувственному). Призыв поверить с одной стороны и готовность верить с другой создают общую систему координат, где свидетельство только и может быть выражено, поскольку, подчеркнем это еще раз, условием его возможности является не только преодоление разрыва между невозможным опытом и готовыми — и поэтому отчуждающими — языковыми конструкциями, но и готовность выслушать и принять свидетельство. Слушатель и свидетель связаны в этом пространстве обязательствами, которые со стороны последнего способно разрушить лжесвидетельство, а со стороны первого — попытка верифицировать сказанное. Первой угрозой общему пространству становится, таким образом, инструментализация свидетельства и его приравнивание к доказательству. Второй — преуменьшение или преувеличение разрыва между свидетелем и слушателем[11].

В освобожденном от юридических рамок свидетельстве тема присутствия проявляется на двух уровнях: свидетель заявляет как о своем присутствии при ушедшем в прошлое событии, так и о присутствии самого события, которое, будучи безмолвным, рискует утратить любую связь с реальностью. Присутствие при самой вещи отпечатывается на уровне чувственности и получает имя травматичного опыта. Пока этот опыт остается серией «объективных» фактов (сведенных до уровня физических состояний) из индивидуальной истории субъекта, он не может оказаться в разделяемой системе координат и не может стать интерсубъективно значимым. Безмолвному опыту нужен свидетель, и этот свидетель, в отличие от жертвы, не может остаться один: он ищет Другого и ищет возможности разделить этот опыт в этическом суждении.

Открытое здесь этическое измерение окончательно разводит свидетельство и доказательство. Устремленное к Другому свидетельство создает пространство взаимного признания и взаимной вовлеченности в «работу смысла»[12],

---

11 См.: «В случае свидетельства <...> есть сложность и в том, чтобы его выслушать. Она таится в равновесии между двумя (не)возможностями: полностью подчинить чуждое знакомому, то есть упустить из виду уникальность свидетельства, мгновенно “преодолев” слова свидетеля в пользу передаваемых им фактов; или же, напротив, слишком настаивать на его чуждости — до той степени, когда суть произошедшего провозглашается невыразимой и некоммуницируемой. В первом случае мы имеем дело с иллюзией безошибочной близости и непосредственно разделяемого опыта; во втором — с иллюзией опыта, предстающего как закрытый и недоступный» (*Romano C.* Op. cit. P. 23).

12 В русском языке затирается полисемия английского *sense*, французского *sens* и немецкого *Sinn*. Так, например, размышляющие о травматическом опыте представители франкоязычной традиции исходят из самопонятной предпосылки о совпадении семантического (идеального) смысла и чувственного опыта, понимая «работу смысла» как челночное движение между переживанием и выражением, которые

несводимой к верификации фактов. Свидетель связывает себя со слушателем, которому его опыт недоступен, молчаливым *обещанием* говорить правду. Направленные навстречу друг другу обещание не лжесвидетельствовать и обещание верить оказываются взаимным авансом и открывают это пространство будущему. Не опыт, а именно акт веры — обещание говорить правду с одной стороны и обещание верить с другой — объединяют свидетеля и слушающего в момент создания общего пространства.

Случай Тессы поэтому можно рассматривать как трансформацию свидетельницы-*testis* в свидетельницу-*superstes*. История, которую она переживает, срабатывает как пусковой механизм и позволяет ей самой стать свидетельницей историй других женщин, разделить с ними невыговариваемый опыт, вынеся о нем суждение, публично назвав его сексуализированным насилием.

Эпистемологическое бессилие

В нашей работе мы определяем опыт через две ключевые характеристики. Во-первых, опыт никогда не бывает «чистым» или нейтральным. Нет никакого опыта *как такового*, предшествующего смыслу или языку. Чтобы что-то стало опытом, оно должно быть осмыслено, то есть получено в виде значения, вписано в историю, рассказано (даже если это исключительно внутренний диалог). Переживание становится опытом в тот момент, когда оно удерживается в памяти как событие, которое «случилось со мной», то есть тогда, когда между чувственным и понятийным возникает связь. Во-вторых, опыт никогда не бывает только «моим». То, что я переживаю, всегда уже разделено с другими, потому что язык, в котором я мыслю и называю происходящее, не принадлежит мне. Опыт — это способ быть в мире, а мир здесь не совокупность вещей, а пространство отношений и взаимного понимания. Я осмысляю то, что со мной произошло, через схемы, которые разделяются другими, и именно поэтому мой опыт всегда обращен наружу, в сторону признания.

Именно поэтому опыт уязвим: он существует только постольку, поскольку может быть услышан, разделен, признан. В социально-эпистемологическом измерении опыт всегда опосредован телесностью и отношением к Другому. Он оказывается зависим не только от структур восприятия, но и от структур власти, определяющих, чей опыт может быть признан, а чей — нет.

Таким образом, опыт — это не просто то, что происходит с субъектом, и не совокупность его внутренних состояний, а форма самопонимания, делающая возможным превращение пережитого в знание. Опыт — это событие, которое обретает смысл только в пространстве доступных коллективных категорий и интерпретаций. Опыт интерсубъективен: между телесным аффектом и знанием всегда есть слой социально разделяемых смыслов, через которые человек узнает и понимает, что с ним произошло и каким образом это может быть

уточняют друг друга и создают динамичную структуру дискурса. Удержание всех основных значений *sens*/*sense*/*Sinn* — «смысл», «чувство», «направление» — позволяет нам мыслить пространство между свидетелем и слушателем одновременно в терминах опыта и суждения: невыразимого травматического опыта, который находит в совпадении этических суждений по его поводу что-то вроде «разрешения» и в перспективе по общему согласию рассматривается как чудовищный, недопустимый.

(вы)сказано. Когда эти герменевтические ресурсы отсутствуют или искажены, опыт теряет возможность быть распознанным как таковой.

Травма демонстрирует предельный случай этого состояния. Это тот тип опыта, который невозможно прожить в момент события и потому невозможно *зафиксировать* в привычных категориях знания. Травма превосходит субъекта, разрушает непрерывность его времени и подрывает саму возможность обладать опытом как таковым. Мерло-Понти подчеркивает, что

> направленное на объекты сознание не удерживает травматический опыт в форме представления, которому можно было бы приписать точку во времени; он остается там только в виде некоего стиля бытия[13].

Травматический опыт, таким образом, разрушает структуру интерсубъективности, в которой событие может быть понято, рассказано и признано как часть человеческого мира. Для Тессы уязвимость опыта становится личной катастрофой. Все, чему она *выбирала* верить как юрист, — верить истории подзащитного, верить в то, что суд и присяжные способны выбрать самую лучшую из рассказанных историй, — рушится в момент, когда насилие касается ее самой. Ее знание о мире не исчезает, но перестает работать: слова, которыми она привыкла защищать других, становятся недоступными для описания собственного опыта. Между тем, что произошло, и тем, как об этом можно сказать, образуется пропасть.

Эпистемологическое бессилие проявляется наиболее остро там, где под сомнение поставлен не только (и не столько) статус знания, но и статус самого травматичного опыта. Миранда Фрикер подчеркивает, что опыт — это форма самопонимания, делающая возможным превращение пережитого в знание[14]. Опыт — событие, которое обретает смысл только в пространстве доступных коллективных категорий и интерпретаций. Опыт интерсубъективен: между телесным аффектом и знанием есть слой социально разделяемых смыслов, через которые человек узнает и понимает, что с ним произошло и каким образом это может быть (вы)сказано[15]. Когда эти герменевтические ресурсы отсутствуют или же искажены, опыт теряет возможность быть распознанным как таковой — то, что Фрикер называет герменевтической несправедливостью (*hermeneutical injustice*).

Но даже само появление категории «сексуализированное насилие» не устранило это лакуну окончательно. Несмотря на то, что в ряде стран сексуализированное насилие имеет четкую правовую базу, само социальное недоверие к женщинам, заявляющим о насилии, по-прежнему воспроизводит структуру

---

13 *Merleau-Ponty M.* Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945. P. 98. Перевод наш.

14 *Fricker M.* Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing. Oxford: Oxford, 2007. P. 152–153.

15 До появления самой категории сексуализированного насилия (*sexual harassment*) женщины, подвергавшиеся домогательствам, оказывались в положении герменевтической уязвимости: у них не было понятийного ресурса, чтобы осмыслить собственный опыт. Как отмечает Фрикер, «и насильник, и жертва были когнитивно ограничены этой лакуной — ни один не обладал надлежащим понимаем того, что именно происходит» (*Fricker M.* Op. cit. P. 152). Тем не менее это ограничение было асимметричным: для насильника оно не представляет существенного недостатка, в то время как женщину оно лишало возможности осознать насилие как насилие.

герменевтической несправедливости. Признание опыта оказывается условным и зависимым от статуса, репутации и соответствия ожиданиям «надежного» свидетеля.

Травма демонстрирует предельный случай этого состояния. Это тот тип опыта, который невозможно *прожить* в момент события и потому невозможно засвидетельствовать в привычных категориях знания. Травма превосходит субъекта и подрывает саму возможность обладать опытом как таковым. Утрата статуса опыта означает не просто сомнение в достоверности произошедшего, но указывает на распад самой структуры, которая делает возможным опыт. Это структура, в которой событие может быть понято, рассказано и признано как часть человеческого мира. Травматический опыт порождает убеждения о мире, которые трудно вписать в традиционные эпистемологические категории. Женщина, пережившая насилие, в конце концов может прийти к убеждению, что она никогда не находится в безопасности; человек, переживший насилие в детстве, — что взрослым нельзя доверять. И хотя эти убеждения обладают определенным пропозициональным содержанием (то есть они могут быть артикулированы и использованы в рассуждении), они систематически обесцениваются или отбрасываются либо как не имеющие достаточного доказательного основания, либо как редуцируемые к эмоциональным реакциям (страхам, тревоге, панике). В обоих случаях сам опыт подвергается сомнению: а было ли это *на самом деле*? В праве ли мы наделить субъекта статусом того, кто знает?

Если мы допускаем, что травматический опыт разрушает мировоззрение (систему убеждений о мире), то эпистемологическая уязвимость является не исключением, а нормой для тех, чьи голоса систематически маргинализированы. Субъект оказывается в ситуации эпистемологического бессилия, где невозможно подтвердить или защитить собственный опыт и знание, поскольку сама структура признания исключает его свидетельство. Карин Фридман отмечает, что здесь происходит двойное обесценивание. Эмоции принимаются за иррациональные убеждения, а убеждения списываются на эмоциональные реакции. В результате субъект проигрывает дважды: и как носитель опыта, и как носитель знания.

В первой части пьесы Тесса описывает перекрестный допрос так:

> В делах о сексуализированном насилии обычно это слова одного человека против слов другого. Да, секс действительно случился, но был ли он с согласия или нет? История должна соответствовать *юридической* [*legal*] правде. Сторона защиты не должна доказывать, что она действительно дала согласие — нужно всего лишь указать на то, что ОН НЕ ЗНАЛ, что НИКАКОГО СОГЛАСИЯ не было. Поэтому он *закономерно* полагал, что все хорошо. <…> Некоторые адвокаты-мужчины все еще используют эту интонацию, чтобы заставить их [женщин] чувствовать себя лгуньями, сомневаться в себе (курсив наш. — *М.С.*, *С.П.*).

В описанной Тессой логике судебного допроса женщина не может доказать, что насилие произошло, потому что юридический язык заранее выстроен так, чтобы сомневаться в ее свидетельстве. Достаточно, чтобы он «не знал, что согласия не было», и ее знание о собственном теле и пережитом опыте насилия теряет статус знания.

Шарлотт Ноулз предлагает рассмотреть состояние, которое мы обозначаем как эпистемологическое бессилие, не просто как некоторый недостаток в зна-

нии, но как разлад в самом способе быть-в-мире[16]. Когда человек свидетельствует о насилии, он — в интерпретации Ноулз — не просто передает информацию или сообщает о событии, но предпринимает попытку вернуть себе возможность быть с другими в общем поле смысла. То есть разделяет это бытие с другими. Ноулз рассматривает свидетельство как постепенное оформление понимания, которое ищет форму не только в слове, но также в жестах, мимике, дыхании[17]. Такое свидетельство, однако, требует наличия пространства, где говорящий и слушающий сонастроены, открыты и существуют в режиме доверия. Очевидно, что в суде такого пространства по определению быть не может, поскольку в этих условиях господствует герменевтика подозрения. Потому Ноулз справедливо отмечает, что подобное — чаще всего непропозициональное — оформление понимания может ошибочно привести суд и присяжных к убеждению, что жертва *не знает*, что она хочет сообщить, а ее неуверенность указывает на недостаточность ее показаний[18]. Эпистемологическое бессилие — это не просто социальная глухота, но разрыв в самой ткани возможного: человек больше не видит, где его опыт может быть принят, не чувствует направления, куда он мог бы быть обращен. Оно не просто разрушает доверие, оно делает невозможным само *бытие-с-другими*, ту форму совместного существования, в которой знание вообще становится возможным[19].

До самой последней сцены в пьесе — где Тесса предоставляет суду доказательства *prima facie* — пространства доверия нет. В полицейском участке на следующее утро после изнасилования Тесса сидит перед дежурным офицером, который проводит первичный допрос:

> И именно сейчас я должна описать изнасилование. Но я не хочу быть жертвой <…> Нет-нет. Я хочу быть выжившей, но… Где была ваша рука? Нога? А где была его рука? Получается, вы использовали вашу другую руку, чтобы оттолкнуть его? Ударить его? Остались ли у него на теле следы вашего сопротивления? На той руке, по которой вы его ударили? А потом… Другие части тела. *Еще больше вопросов.* Я больше не могу смотреть на офицера полиции. *Я не знаю. Я не знаю. Унижение. Беспокойство <…> А что если он скажет, что у нас не было секса? Как я смогу доказать…* (курсив наш — *М.С., С.П.*).

Эта сцена иллюстрирует то, о чем пишет Ноулз: неуверенность жертвы, ее неспособность предоставить необходимые доказательства в тех рамках, в которых этого требуют полицейские и судебные нормы. И Тесса в силу своей профессии понимает это, когда отправляется на досудебное медицинское освидетельствование: «Мне нужно сказать ему [офицеру полиции], что вряд ли это

16 *Knowles Ch.* Articulating Understanding: A Phenomenological Approach to Testimony on Gendered Violence // International Journal of Philosophical Studies. 2021. Vol. 29. № 4. P. 448–472.

17 *Knowles Ch.* Op. cit. P. 455.

18 *Knowles Ch.* Op. cit. P. 462, n. 31. Отсутствие такой сонастроенности объясняется отчасти аффективной атмосферой недоверия, созданной патриархатной и институциональной формами скептицизма. Ноулз отмечает, что установки вокруг проблемы насилия (стыд, неловкость, ложное сочувствие) формируют фон, на котором голос жертвы теряет свое звучание. Это не просто эмоциональные реакции, но формы неправильной настроенности (*misattunement*), когда сам способ *слышать* другого оказывается искажен.

19 *Knowles Ch.* Op. cit. P. 461–462.

что-то даст. Потому что… черт, потому что я приняла душ сразу после. О господи, я идиотка, я приняла душ и просто смысла с себя это».

Если свидетельство — это форма отклика, то есть способ быть в мире через обращение к другому и через возможность быть услышанным, то в ситуации бессилия сам этот ответ повисает в воздухе. Келли Оливер понимает свидетельство как отношение обращения и отклика: в этом процессе, как она считает, рождается субъективность[20]. Вслед за Альтюссером и Батлер, Оливер подчеркивает, что эта способность зиждется на *response-ability* — способности откликаться. Когда же травма или насилие подрывают эту структуру, они разрушают не только доверие, но и саму возможность существования субъекта как субъекта.

В этом случае гегелевская модель признания (узнавания?) остается недостаточной, поскольку признание распределено по оси власти: маргинализированный субъект вынужден искать признания у тех же институтов и групп, которые создали условия его исключения. И, даже получив некоторое формальное признание, маргинализированные субъекты остаются в рамках той же власти, которая определяет, кто и что заслуживают быть услышанными.

Оливер точно так же подчеркивает критическое изменение способа бытия в мире: человек продолжает говорить, но его речь больше не принадлежит пространству, где слова могут что-то значить. В этом смысле эпистемологическое бессилие — не просто социальное молчание или невозможность найти слова для выражения некоторого опыта или знания. Это невозможность обмена смыслом и невозможность соприсутствия.

Выше в размышлении о травме, полученной в результате сексуализированного насилия, мы обозначили два важных момента: (i) опыт травмы превосходит субъекта и убивает жертву, создавая свидетеля, и (ii) травмированный субъект оказывается неспособным присвоить этот опыт. Каким образом происходит рождение этого нового субъекта-свидетеля? Если психоанализ признает, что травматичное событие или несчастный случай могут нанести непоправимый ущерб психике, он тем не менее «не утверждает, что личность претерпела некоторые изменения»[21]. Для Фрейда, как отмечает Малабу, всегда сохраняется некоторая психическая преемственность: субъект остается тем, кем он является, а появление свидетеля, о котором сейчас идет речь, невозможно *ex nihilo*[22]. Другими словами, субъект остается тем же самым субъектом, каким он был до получения травмы. Малабу рассуждает о травме в терминах деструктивной пластичности, которая в психоанализе остается неизвестной, а в неврологии — недостаточно тематизированной[23]. Деструктивная пластичность характеризуется тремя главными аспектами: (i) рецепцией, (ii) данностью (*donation*) и (iii) уничтожением формы. В психоаналитической традиции пластичность понимается, скорее, в положительном смысле — как способность создать некоторую новую форму (иногда даже лучше предыдущей). Однако Малабу указывает

20 *Oliver K.* Witnessing, Recognition, and Response Ethics // Philosophy & Rhetoric. 2015. Vol. 48. №4. P. 473–493. P. 486.

21 «On voit que le modèle freudien, tout en rendant compte de l'effraction et du bouleversement de la personnalité, *ne postule pas que cette personnalité soit changée*» (*Crocq L.* Les traumatismes psychiques de guerre. Paris: Odile Jacob, 1999. P. 213).

22 *Malabou C.* The new wounded: From neurosis to brain damage. New York: Fordham University Press, 2012. P. 152.

23 *Malabou C.* Op. cit. P. XIX.

на другую чрезвычайно важную функцию пластичности, а именно ее способность радикального разделения предыдущей и новой формы[24]:

> Пластичность, о которой я говорю, разрывает связь между повторением и связыванием: она нарушает саму синтетическую силу сцепления, целостности и дисциплины. При этом пластичность не лишает повторения его функции, но разъединяет его со связыванием, *отдаляя повторения от того, что оно воспроизводит*[25] (курсив наш. — *М.С., С.П.*).

Деструктивная пластичность может принимать разные формы — от войн и стихийных бедствий до насильственных актов и нейродегенеративных заболеваний (например, болезни Альцгеймера или Паркинсона). Всех жертв этих катастроф Малабу называет «новыми ранеными» (*les nouveaux blessés*), поскольку для них не существует никакого «до»[26]. Травматичное событие навсегда отделяет жертву от ее прошлой истории: все, что случилось до этого, принадлежит человеку, который когда-то был, но теперь его уже нет. Невозможность присвоить травматичный опыт, невозможность назвать случившееся *моим*, навсегда закрывает от меня то, что было до этого, — я обретаю новую идентичность, у которой «нет детства». В диалоге с психоанализом понятие детства имеет очевидные коннотации: травматичность событий, произошедших во взрослом возрасте, так или иначе связана с событиями детства. Однако можно попробовать взглянуть на эту метафору с другой стороны.

В «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти пишет: «[п]оскольку мы в мире, поскольку мы *приговорены* к смыслу, что бы мы ни сделали, что бы ни сказали, все обретает свое имя в истории»[27]. Такая приговоренность к смыслу может иметь как минимум две интерпретации: с одной стороны, наши действия *всегда уже* имеют смысл, поскольку совершаются в некоторой уже установленной среде значений. С другой стороны, некоторые действия могут *пока еще* не иметь точного смысла, но обретут его в ближайшем будущем. Но что если некоторые действия или события *никогда* не обретут смысл в истории? Что если они так и останутся *бессмысленностью*, *бредом*, *нонсенсом*? И главное — что если субъект сам потеряет свой *смысл* и свое *значение* в этом мире?

Травма обнаруживает предел этой приговоренности: она не просто нарушает порядок опыта, но разрушает саму возможность истории, через которую *смысл* становится доступным. Если для Мерло-Понти быть-в-мире значит уже быть вписанным в историю, для травмированного субъекта этот приговор обращается вспять — он остается в мире, но как бы исключается из его смысловой ткани, он теряет историю, через которую этот мир становится осмысленным. Смысл не исчезает полностью: субъект все еще «чувствует» (*sense*), что с ним что-то происходит, но он больше не способен соотнести это чувство с общей тканью значений, он перестает иметь смысл (*make no sense*) для других и

---

24 Необходимо отметить, что уничтожение предыдущей формы не влечет за собой необходимость создания новой формы. То есть негативная пластичность не предполагает, что уничтожение старого предполагает обязательное порождение чего-то нового (как в случае с позитивной пластичностью).

25 *Malabou C.* Op. cit. P. 198.

26 «Эта пластичность, которую мы назвали деструктивной пластичностью, это способность создавать идентичность *через потерю прежней идентичности*. Идентичность, у которой нет детства» (*Malabou C.* Op. cit. P. 60).

27 *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. С. 20.

для себя. Он перестает понимать, что происходит вокруг, потому что не разделяет с другими историю[28], в которой происходящее могло бы обрести значение. И наоборот: мир перестает понимать (*make sense of the subject*) травмированного субъекта, потому что присутствие последнего не вписывается в привычные схемы смысла. В английском языке выражение «one no longer makes any sense» передает это значение буквально: субъект больше «не делает» смысла, не производит значение. Это еще раз подтверждает, что это не просто эпистемологический сбой, но онтологическое выпадание из самой структуры смыслообразования в область, которую Франц Фанон обозначил как область небытия (*une zone de non-être*), «предельно стерильную, бесплодную, по большому счету обнаженный склон, где внезапно естественным образом может возникнуть нечто новое, неожиданное»[29].

В области небытия у Фанона субъект не просто отрезан от мира, он отрезан от возможности отклика. Его обращение не находит ответа, поскольку мир больше не воспринимает его как обращающегося. Здесь можно провести параллель с тем, что Айрис Янг называла «двоякой трансцендентностью» (*ambiguous transcendence*), характеризуя феминную моторику. Янг говорит об этом в терминах «Я могу» и «Я не могу»: в этом контексте уверенное или твердое «Я могу» связывает тело со внешним пространством, с которым тело взаимодействует. Подавленное намерение, в свою очередь, создает двойную пространственность: «здесь» тела отличается от «там» пространства, в котором необходимо совершить некоторое действие. Таким образом, там-пространство остается недоступным телу, которое находится «здесь». Аналогичный анализ можно применить и к эпистемологическому статусу: знание и опыт жертвы, пережившей насилие, остается «здесь» и точно так же остается непереводимым в пространство «там», где эта история должна быть услышана.

Остановимся подробнее на этом недоступном пространстве «там». Чего это пространство хочет от субъекта? Оно требует от него стройного и логичного рассказа. Такого мнения придерживается Тесса в первой части пьесы, где выступает в качестве юристки:

> Останься в стороне. Не принимай «чью-то сторону». Просто испытай закон. Испытывай его. Испытывай. Если в истории есть несостыковки — укажи на них <...>. Работа юриста не так уж возвышена, о нет, его задача не в том, чтобы *знать*, а в том, чтобы *не знать*. Система держится только потому, что каждый играет свою роль. Моя роль — защищать, роль прокурора — обвинять. Каждый из нас рассказывает историю, а дело судей и присяжных *решить*, какой истории следует поверить. Они берут на себя ответственность. Хороший юрист просто рассказывает лучшую версию истории своего клиента. Ничего больше. Ничего иного. Лишь рассказчик — голос, через который звучит история.

---

28 Можно сказать, что потеря разделяемой с другими истории превращается в потерю со-временности — переживание больше не совпадает с общим временем мира.

29 *Фанон Ф.* Черная кожа, белые маски / Пер. с фр. Д. Тимофеева. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. С. 7. «Il y a *une zone de non-être*, une région extraordinairement stérile et aride, une rampe essentiellement dépouillée, d'où un authentique surgissement peut prendre naissance» (*Fanon F.* Peau Noire, Masques Blancs. Paris: Seuil, 1952. P. 29). Об этом в контексте людей, обреченных на прекарную позицию см. *Батлер Д.* Сила ненасилия: Сцепка этики и политики / Пер. с англ. И. Кушнаревой. М.: Издательство НИУ ВШЭ, 2022.

Во второй части пьесы Тесса описывает этот процесс похожим образом:

> До всей этой истории я бы тоже сказала «она что-то перепутала» — в том смысле, что если мы не в состоянии предоставить четких и ясных доказательств, в которых не было бы внутренних противоречий, то мы лжем. До всей этой истории я указывала на такие несостыковки как основания для сомнений. И говорила присяжным, что в случае таких несостыковок мы ни в чем не можем быть уверены. Как адвокат я знаю: закон не может просто закрыть глаза на непоследовательность.

Однако история и пережитый опыт насилия не согласуются и не сопрягаются с этим стройным миром логичного повествования. Эта история остается недоступной миру «там», а носитель этой истории (жертва насилия) обнаруживает себя в состоянии эпистемологического бессилия. Янг говорит, что тело, находящееся в таком состоянии, становится как бы «застрявшим в одном месте»[30]. Таким же образом носитель травматичного опыта застревает на одном месте.

В пьесе эта двоякая трансцендентность проявляется не только на эпистемологическом уровне. После произошедшего насилия пространство вокруг героини — пространство, прежде ей знакомое и в определенном смысле одомашненное — тоже изменяется. Это изменение прослеживается на трех уровнях: пространство дома, пространство работы и пространство самого тела Тессы[31].

Утрата истории, через которую мир становится осмысленным, особенно ясно проявляется в тех сценах пьесы, где тело Тессы переживает расщепление между «здесь» и «там». В момент, когда Джулиан насилует Тессу, она буквально описывает невозможность совпасть со своим телом:

> Я начинаю отталкивать его руками, он перехватывает их, и я не могу двигаться <…> Я чувствую, как я покидаю свое тело. Этого не происходит. Не происходит. Либо мне должно это понравиться, либо я должна закричать. <…> Он в другом месте, я не с ним. <…> Я там, но я не там.

В следующей сцене, где Тесса принимает душ, это *выпадение* из истории, из смысловой канвы привычной жизни, продолжается: «Я не знаю, что делать. Я выхожу из своего дома. Не очень понимая, зачем и куда идти». Тело Тессы оказывается дезориентированным. Невозможность «идти куда-то» совпадает с невозможностью символической ориентации: Тесса не знает, в какую историю себя вписать. Ее движение становится пустым. В рассуждении о дезориентации Сара Ахмед подчеркивает, что нарушение привычного порядка вещей не только разрушает установленный порядок пространства, оно также ломает субъект, это «история поломки»[32]. Когда дезориентированное тело

---

30 *Young I.M.* Throwing like a girl: A phenomenology of feminine body comportment, motility, and spatiality // Human Studies. 1980. Vol. 3. № 2. P. 137–156. P. 150.

31 Ср. у Мерло-Понти: «Контур моего тела — это некая граница <…>. [Ч]асти моего тела… охвачены друг другом» (*Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Пер. с франц. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. М: Ювента; Наука, 1999. С. 137).

32 *Ahmed S.* Living a feminist life. Durham: Duke University Press, 2017. P. 177. В своей работе Ахмед подчеркивает, что идея привычного или знакомого пространства, пространства, в котором мы ориентированы, близка к идее дома. Дезориентация — это утрата чувства дома. И в пьесе это ощущение потерянности тоже присутствует: «Все, о чем я могу думать, это моя мама. Я просто хочу оказаться с ней дома, обнять ее на старом диване в цветочке и почувствовать ее грубое тепло».

лишается опоры, «оно может исчезнуть, разрушиться и рассыпаться, быть отброшенным»[33].

Во второй части пьесы это раздвоение становится еще более очевидным. Тесса возвращается в здание суда, где прежде работала, но теперь пространство, прежде одомашненное, наполненное профессиональными, дружескими и даже романтическими смыслами, становится совершенно чужим:

> Вот она я. Наблюдаю со стороны. Наблюдаю за собой. Сквозь двери. Звук моих каблуков. Внутренняя часть Лондонского Королевского суда. Вот она я, прохожу через охрану. Отстраненная. Спокойная. Вот она я, сумка движется по ленте. В этот раз без адвокатского удостоверения и облегченного досмотра. В этот раз только я. Прохожу через металлодетектор, он пищит, снимаю свою обувь, прохожу еще раз. Вот она я — меня проверяют ручным металлоискателем. В этот раз я, я… [никто].

Повторяющееся «вот она я» можно услышать как попытку обозначить себя в пространстве, которое больше ей не принадлежит. Возможно, это акт локализации, попытка вписать себя в координаты мира, который перестал ее признавать и теперь уже относится к ней с недоверием.

Созвучную аналогию можно найти у Синно, где эта невозможность буквально проявляется на физическом уровне:

> Последствия изнасилования простираются далеко за пределы области, ограниченной сексуальностью: они затрагивают все — от способности дышать до способности обращаться к другим, есть, мыться, смотреть на изображения, рисовать, говорить или молчать, воспринимать собственное существование как реальность, помнить, учиться, мыслить, *обитать в своем теле и в своей жизни, чувствовать себя способной просто быть* (курсив наш. — *М.С., С.П.*)[34].

* * *

В этой статье речь часто шла о незаинтересованном свидетеле-*testis* и пережившем события свидетеле-*superstes*. В связи с этим стоит вернуться к магистральному тезису Деррида, вдохновленному строками Пауля Целана «*Niemand zeugt für den Zeugen*» — «Никто не свидетельствует за свидетеля».

Деррида настаивает на том, что неспособный предоставить доказательства свидетель-*superstes* в конце концов остается один: в отличие от свидетеля-*testis*, он не может занять незаинтересованную позицию *tertius* — третьего, арбитра — между протагонистами и получить юридическую валидацию своих слов в суде. Этот тезис перекликается с размышлениями Рикёра о роли памяти для работы с прошлым. Сравнивая историка с незаинтересованным свидетелем, он тоже приписывает ему перформатив «Верьте мне», который предваряет свидетельство. Но это «Верьте» находит подкрепление в «А если не верите, спросите остальных». У свидетеля-*superstes* нет этих «остальных», и открытое перформативным жестом пространство между ним и слушателем

33 *Ahmed S.* Queer phenomenology: Orientations, objects, others. Durham: Duke University Press, 2006. P. 157.

34 *Sinno N.* Op. cit. P. 162.

всегда находится под угрозой непонимания, недоверия и низведения свидетельства до субъективной точки зрения, лишенной доказательств. Однако ситуация взаимного признания — счастливая встреча внимательного слушателя — все же мыслима, и именно в ней свидетель обретает Другого, преодолевая вмененное ему травмой одиночество. В некотором смысле таким «внимательным слушателем» к концу пьесы становится сама Тесса.

Однако там, где возможность быть услышанным возвращается, эпистемологическое бессилие уступает место другому типу опыта — опыту взаимного признания. Этот поворот от невозможности свидетельства к возможности быть услышанным означает не устранение разрыва, а способность удерживать его, оставаясь в нем. Для Тессы это не возвращение к прежнему знанию о мире, но создание новой формы соотнесенности с ним: знания, не нуждающегося в доказательстве, потому что истина в обращении.

В этом смысле эпистемологическое бессилие не просто фиксирует предел человеческого понимания. Оно открывает пространство, где знание становится актом веры, а свидетельство — формой мысли, способной удерживать несоизмеримое. Внимательный слушатель, к которому обращается Тесса, является не гарантом истины, но условием ее возможности. И именно в этом жесте доверия, в ответном внимании, эпистемологическое бессилие перестает быть лишь состоянием разрушения и обретает черты нового способа быть-в-мире — говорить, веря, что тебя услышат.

Библиография / References

Батлер Д. Сила ненасилия: Сцепка этики и политики / Пер. с англ. И. Кушнаревой. М.: Издательство НИУ ВШЭ, 2022.

(*Batler D.* The Force of Nonviolence. An Ethico-Political Bind. Moscow, 2022 — In Russ.)

Бернет Р. Травмированный субъект // (Пост)-феноменология. Новая феноменология во Франции и за ее пределами / Ред. С.С. Шолохова и А.В. Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. С. 123–144.

(*Bernet R.* Le sujet traumatis? // (Post)fenomenologiya. Novaya fenomenologiya vo Frantsii i za eye predelami / Ed. by S.S. Sholokhova, A.V. Yampol'skaya. Moscow, 2014. P. 123–144 — In Russ.)

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с франц. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. М: Ювента; Наука, 1999.

(*Merleau-Ponty M.* Phénoménologie de la perception. Moscow, 1999 — In Russ.)

Фанон Ф. Черная кожа, белые маски / Пер. с фр. Д. Тимофеева. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022.

(*Fanon F.* Peau Noire, Masques Blancs. Moscow, 2022 — In Russ.)

Ямпольская А.Я. Гетерогенность самости: проблематизация идентичности у позднего Левинаса // ESSE: Философские и теологические исследования. 2019. Т. 4. № 2. С. 34–47.

(*Yampol'skaya A.Ya.* Geterogennost' samosti: problematizatsiya identichnosti u pozdnego Levinasa // ESSE: Filosofskiye i teologicheskiye issledovaniya. 2019. Vol. 4. № 2. P. 34–47.)

Ahmed S. Queer phenomenology: Orientations, objects, others. Durham: Duke University Press, 2006.

Ahmed S. Living a feminist life. Durham: Duke University Press, 2017.

Crocq L. Les traumatismes psychiques de guerre. Paris: Odile Jacob, 1999.

Derrida J. Poétique et politique du témoignage // J. Derrida, M.-L. Mallet et G. Michaud (eds.). Cahier de L'Herne. Paris: Éditions de L'Herne, 2004. № 83. P. 521–539.

Fanon F. Peau Noire, Masques Blancs. Paris: Seuil, 1952.

Freedman K. The Epistemological Significance of Psychic Trauma // Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy. 2006. Vol. 21. № 2 (Spring). P. 104–125.

Fricker M. Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing. Oxford: Oxford, 2007.

Knowles Ch. Articulating Understanding: A Phenomenological Approach to Testimony on Gendered Violence // International Journal of Philosophical Studies. 2021. Vol. 29. № 4. P. 448–472.

Malabou C. The new wounded: From neurosis to brain damage. New York: Fordham University Press, 2012.

Merleau-Ponty M. Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945.

Miller S. Prima Facie // Drama Online. 2022 (URL: https://www.dramaonlinelibrary.com/playtext-detail?docid=do-9781784607289&tocid=do-9781784607289-div-00000004&actid=do-9781784607289-div-00000010).

Oliver K. Witnessing, Recognition, and Response Ethics. // Philosophy & Rhetoric. 2015. Vol. 48. № 4. P. 473–493.

Ricœur P. L'écriture de l'histoire et la représentation du pass? // Annales. Histoire, Sciences Sociales. 2000. Vol. 55. № 4. P. 731–747.

Romano C. À l'écoute du témoignage // Gaudard F.Ch. & Suarez M. (éds.) Réception et usages des témoignages. Toulouse: Éditions Universitaires du Sud, 2007. P. 21–36.

Sinno N. Triste tigre. Paris: Gallimard, Folio, 2025 [2023].

Young I.M. Throwing like a girl: A phenomenology of feminine body comportment, motility, and spatiality // Human Studies. 1980. Vol. 3. № 2. P. 137–156.

Елена Костылева

Труд и Оргия[1]

ФРЕЙД, БАТАЙ, СИМОНА ВЕЙЛЬ

Elena Kostyleva

Labor and Orgy: Freud, Bataille, Simone Weil

Елена Костылева
Независимая исследовательница
elena.kostyleva@gmail.com.

Ключевые слова: психоанализ, оргия, труд, трансгрессия, Фрейд, Батай, Вейль, философская антропология

УДК: 159.964.2+130.2
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_105

В статье проводится междисциплинарный анализ концепта оргии как философской и антропологической категории, ключевой для понимания оснований общества и субъективности. Центральным тезисом исследования является выявление структурного пробела в фрейдовском мифе об Отце первобытной орды, убитого сыновьями. Автор формулирует гипотезу о пропущенной фазе оргиастического состояния, которая располагается между убийством Отца и установлением закона, и предлагает рассматривать оргию как утопический модус коллективности — форму анархической солидарности, вытесненной в процессе формирования культуры. Этот пробел — не только структурный, но и аффективный: оргия маркирует нереализованный потенциал формы социальной организации. Оргия рассматривается на двух уровнях: индивидуального (первосцена, ничтожение «Я») и коллективного (как вытесненная стадия антропогенеза). Для раскрытия оргии как философского понятия в статье представлен сравнительный анализ подходов Жоржа Батая (оргия как трансгрессивный акт и «безработная негативность», или изъятие себя из системы производства духа Гегеля) и Симоны Вейль (аскеза и труд как пути разрушения «Я»). Автор показывает, что, несмотря на внешнюю противоположность методов, оба мыслителя идут к одной цели — освобождению от социально навязанных форм субъективности через радикальный отказ от «Я». Оргия, таким образом, раскрывается не как возврат к природному, а как сугубо человеческий, культурный акт, направленный на достижение «невозможного» — горизонта иной, утопической коллективности.

Elena Kostyleva
Independent Researcher
elena.kostyleva@gmail.com.

Keywords: psychoanalysis, orgy, labor, transgression, Freud, Bataille, Weil, philosophical anthropology

UDC: 159.964.2+130.2
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_105

This article provides an interdisciplinary analysis of the concept of orgy as a philosophical and anthropological category key to understanding the foundations of society and subjectivity. The central thesis of the study is the identification of a structural gap in Freud's myth of the Father of the primordial horde, killed by his sons. The author hypothesizes a missing phase of the orgiastic state, located between the murder of the Father and the establishment of the law, and proposes to view orgy as a utopian mode of collectivity — a form of anarchic solidarity repressed during the formation of culture. This gap is not only structural but also affective: orgy marks the unrealized potential of a form of social organization. Orgy is examined on two levels: the individual (the primal scene, the nihilation of the self) and the collective (as a repressed stage of anthropogenesis). To elucidate orgy as a philosophical concept, this article presents a comparative analysis of the approaches of Georges Bataille (orgy as a transgressive act and «unemployed negativity,» or the removal of oneself from Hegel's system of spiritual production) and Simone Weil (asceticism and labor as paths to the destruction of the self). The author demonstrates that, despite the apparent opposition of their methods, both thinkers strive toward the same goal: liberation from socially imposed forms of subjectivity through a radical renunciation of the self. Orgy, therefore, is revealed not as a return to the natural, but as a purely human, cultural act aimed at achieving the «impossible» — the horizon of a different, utopian collectivity.

1 Своим названием эта статья обязана одной истории, произошедшей в 1879 году в Казани, о которой пишет Юлия Сафронова в книге «Русское общество в зеркале революционного террора, 1879–1881 годы» (М.: Новое литературное обозрение, 2014).

Петербургский международный кинофестиваль «Послание к человеку» в этом году окончился фильмом Оливера Лаше «Сират». Герои картины оказываются в Марокко, на огромном рейве. Пока они танцуют, уже утром, прилипая к огромным колонкам телами, жаждущими еще децибел, в пустыню прибывают грузовики с военными: в стране объявлено чрезвычайное положение, рейв разгоняют, граждан Евросоюза, прибывших потанцевать, заставляют немедленно покинуть страну. От колонны автомобилей, которую военные эвакуируют из пустыни, отделяется девушка: она отвлекает внимание солдата сексуальной провокацией, писая перед ним. В этот момент пара машин отрывается от охраняемой колонны — вот это взрыв свободы! — и уезжает в горы, навстречу новому рейву… но лишь для того, чтобы в конце фильма в буквальном смысле взорваться на минном поле.

> Если бы мне надо было дать название современному положению вещей, я сказал бы, что это — состояние после оргии. Оргия — это каждый взрывной момент в современном мире, это момент освобождения в какой бы то ни было сфере. Освобождения политического и сексуального, освобождения сил производительных и разрушительных, освобождения женщины и ребенка, освобождения бессознательных импульсов, освобождения искусства. И вознесения всех мистерий и антимистерий. Это была всеобъемлющая оргия материального, рационального, сексуального, критического и антикритического, оргия всего, что связано с ростом и болезнями роста. Мы прошли всеми путями производства и скрытого сверхпроизводства предметов, символов, посланий, идеологий, наслаждений. Сегодня игра окончена — все освобождено. И все мы задаем себе главный вопрос: что делать теперь, после оргии?[2]

Эта цитата из Бодрийяра описывает состояние современного мира — не только в смысле всеобщей оргии, но и в смысле взрывоопасности. Оргия — это действительно взрыв: либидинальная «распаковка» всех спящих в нас любовных влечений, предел сексуального, расщепленный эротический атом. Но на экране (и если бы только на экране!) идет настоящая война: взрыв Танатоса, дематериализация тел, природы, техники, жилищ и жизней. В «Сирате» эта современность показана как противостояние, как один взрыв против другого взрыва: оргия против войны. Оргия — коллективный экстаз, огромная рейв-вечеринка — оказывается бессильной: она не в силах остановить военные действия.

Известное замечание Батая о «безработной негативности» (далее в статье это понятие будет рассмотрено подробно) стало для меня смыслопорождающим: сегодня беззаботная капиталистическая негативность желания, оргия потребления, в том числе сексуального, разворачивающаяся в сублиминальных пространствах приложений для знакомств, как никогда нуждается в фундаментальной философской представленности. Как минимум бесконечная и круглосуточная медиаоргия, в которую современный человек вовлечен бла-

---

Жандармы пытались разыскать подпольную революционную организацию «Труд и Оргия», о которой стало известно из перлюстрированной переписки одного студента. Тогда всякому порядочному студенту полагалось состоять в каком-либо тайном политическом обществе, но поскольку никакого тайного общества первокурсник не нашел, то учредил свое, «фейковое», — «Труд и Оргия». Его арестовали, и ему пришлось признаться в том, что никакой тайной организации не существует.

2 *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М.: Добросвет; КДУ, 2009. С. 7.

годаря технологиям, настоятельно требует заново соединить взаимопринадлежащие друг другу понятия (эрос и танатос, труд и оргию) в одно — некую «беззаботную негативность», символом которой и будет служить оргия в ее модифицированном виде.

В мой план входит прийти к пониманию оргиастического как категории, подходящей для описания современного состояния труда и общества. Теория Фрейда об антропогенезе (психоаналитическая антропология) является рамкой, в которой появляется оргия, — однако у Фрейда она появляется, чтобы тут же исчезнуть. Я возвращаю в психоаналитическую теорию оргию и рассматриваю ее на двух уровнях: индивидуального (как первосцену, ничтожение «Я») и коллективного (как исчезнувшую стадию мифа об Отце орды, фрейдовской версии возникновения общества). Я обращаюсь к идеям Жоржа Батая и Симоны Вейль, чтобы лучше прояснить, что такое оргия, подчеркнуть ее амбивалентность, а также для того, чтобы выйти из системы Фрейда в другие логики «ничтожения “Я”».

Оргия, выращенная в моей философской лаборатории, растет из первосцены — понятия, пришедшего в философию из фрейдовского психоанализа и означающего сексуальные отношения родителей, которые наблюдает ребенок и на которые он определенным образом реагирует. Первосцена, как показано в моей магистерской работе «Философские аспекты первичной сцены в психоанализе» (ЕУСПб, 2020), является секуляризованным «первородным грехом», контрабандой проникшим в атеистическую теорию психоанализа. Она тянет за собой это наследство, сохраняя коннотации грязного акта, долженствующего быть скрытым. Другие содержания понятия первосцены — например, сакральная близость, знание, открытость бытия — не различимы под спудом трактовок, связанных с представлением о первородном грехе или первосцене.

Оргия, как и первосцена, нуждается в переинтерпретации: если первосцена нуждается в освобождении от доминирующих психоаналитических трактовок, то оргия как понятие может попробовать помыслить себя без обязательной трансгрессии и разрушительной негативности. Но эти понятия имеют разный онтологический статус. Если первосцена — это «событие без события», исток сексуальности, условно говоря, «бытие», то оргия — это «сущее», «то, что есть», то, в чем мы живем; это бесконечное повторение первосцены, ее мультиплицированная версия.

Так, вопрос «Что такое оргия?» волнует меня в первую очередь в связи с психоаналитическими исследованиями первичной сцены. Один из возможных ответов заключается в сближении оргии и первосцены, расположенных как будто «по разные стороны добра и зла»: если у первосцены есть шанс выглядеть благопристойно, то оргии необходимо его дать.

Первосцена у Фрейда

В широкий научный оборот первичная сцена входит после публикации работы «Из истории одного инфантильного невроза» (1919)[3]. В «Случае Человека-

3 *Фрейд З.* Из истории одного инфантильного невроза // Собрание сочинений в 26 т. Т. 4. Навязчивые состояния. Человек-Крыса. Человек-Волк / Пер. с нем. С. Панкова. СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2007. С. 97–214.

Волка», как еще называют эту работу, Фрейд описывает невроз, случившийся с его пациентом в детские годы и реконструированный им в процессе анализа уже взрослого, двадцатитрехлетнего Сергея Панкеева, известного как «Человек-Волк» и так называемый «русский пациент» Фрейда. Четырехлетнему мальчику приснились волки, сидящие на ореховом дереве и смотрящие на него. После этого его характер резко изменился, невроз, вызванный сновидением, продолжался до восьми лет и сопровождался фобией волков. Согласно Фрейду, в сновидении о волках проявилась бессознательная фантазия или воспоминание о наблюдении за соитием родителей, которое ребенок наблюдал в возрасте полутора лет. Сновидение стало травмой, отображавшей первичную сцену: «И это сновидение, можем добавить мы, напомнило ему о некоем событии, которое должно было произойти еще раньше»[4].

Фрейд фиксирует сомнения, касающиеся того, мог ли мальчик видеть и запомнить эту сцену:

> ...уверяю читателей, что я и сам скептически отношусь к предположению о подобных детских наблюдениях и прошу последовать моему примеру и пока просто принять этот рассказ на веру. Первым делом, пожалуй, постараемся выяснить, как повлияла эта «протосцена»[5] на сновидение, симптомы и жизнь пациента[6].

Структура случая Человека-Волка устроена по принципу поиска первичного события, или «первичной сцены». Фрейд реконструирует всю историю детства, анализирует семейную обстановку, отношения пациента с сестрой, упоминает о ссорах между новой английской гувернанткой и няней Панкеева и т.д. Однако решающим фактором в возникновении у пациента психических проблем Фрейд считает именно первичную сцену.

В этом понятии Фрейд отразил исток психоаналитического субъекта, отрицающего свое происхождение от родительской пары. Первосцена — это своего рода психоаналитический миф, обосновывающий фантазию об автохтонности субъекта.

Вообще в теории Фрейда присутствуют две «первосцены», два основания общества, два истока и два способа появления психоаналитического субъекта: это собственно первичная сцена и «убийство Отца». В своей антропологической теории, изложенной в «Тотеме и табу»[7], Фрейд постулирует миф об Отце первобытной орды[8]. Он предполагает, что до возникновения нынешней общественной организации существовал Отец, которому принадлежали все женщины. Сыновья убивают Отца, чтобы получить женщин. Но в обществе начинаются раздоры, потому что все мужчины хотят овладеть всеми женщинами:

> Сексуальная потребность не объединяет мужчин, а сеет раздор между ними. Если братья объединились, чтобы одолеть отца, то в отношении женщин каждый

---

4 Там же. С. 125.

5 Фрейд употребляет слово *Urszene* (нем. первосцена).

6 Там же. С. 130.

7 *Фрейд З.* Тотем и табу // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. Вопросы общества. Происхождение религии / Пер. на рус. А.М. Боковикова. М.: ООО «Фирма СТД», 2008.

8 Саму идею о том, что человеческое общество на начальном этапе представляло собой первобытную орду, над которой неограниченно властвовал сильный самец, Фрейд взял у Чарльза Дарвина.

был соперником для другого. Каждый, подобно отцу, хотел обладать всеми ими, и в борьбе всех против всех новая организация погибла бы[9].

В итоге мужчины отказываются от обладания женщинами, договорившись, что каждому достанется по одной. Так, по Фрейду, возникает общество, основанное на мужской военизированной организации, и брак как институт.

В этом смысле оргия у Фрейда предшествует первосцене, но влечет за собой анархию и насилие. Моя гипотеза заключается в том, что между убийством Отца орды и мужской военизированной организацией должно быть место оргии, освобожденной сексуальности и равенства всех со всеми, но у Фрейда здесь сразу же наступает фаза «войны всех против всех». Таким образом, оргия у Фрейда как таковая отсутствует, но одновременно с этим эта пропущенная стадия мифа об Отце орды, оргия после жертвоприношения, предстает вытесненным докультурным основанием общества.

Если рассматривать оргию как первобытное состояние или основание антропогенеза, то оно будет различным у двух «отцов»: у Фрейда как отца психоанализа и у отца политической теории Томаса Гоббса[10].

Фрейд по-своему переворачивает Гоббса: если Гоббс считает первоначальным состояние войны всех против всех, возникающей из-за того, что у всех равные права на все, то Фрейд ставит в начало абсолютную власть Отца над женщинами и сыновьями. «Оргию сыновей», которая могла бы последовать за убийством Отца братьями, он не считает возможной: принося в жертву Отца, сыновья надеются на освобождение сексуальности, но из-за того, что «половой вопрос» не решается, случается война. Таким образом, общество формируется у Фрейда не на основании делегирования власти государству, как у Гоббса, а на основании запрета оргиастичности, превращения оргии в брак.

По Фрейду, в основании общества лежит запрет на свободную сексуальность. Это подтверждается работой «Недовольство культурой»[11], где он выводит существование культуры из запрета на прямое удовлетворение влечений. Война для него — это развязанные влечения, состояние, когда Отец орды убит, но женщин еще не поделили. Культура — это когда женщин поделили, сексуальность репрессирована, а организация братьев продолжает свое существование.

В 1932 году в переписке с Альбертом Эйнштейном[12] о том, как предотвратить войну, Фрейд предлагает делать ставку на культуру. Но сохранение культуры одновременно означает и продолжение репрессии сексуальности и существования милитантной мужской организации, которая, собственно, и обеспечивает продолжение войн. Также этот совет Фрейда — сохранять культуру как единственное, что может противостоять войне, — обязывает нас сохранять существующую патриархатную форму семьи и государства.

---

9 *Фрейд З.* Тотем и табу // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 т. Т.9. Вопросы общества. Происхождение религии / Пер. на рус. А.М. Боковикова. М.: ООО «Фирма СТД», 2008. С. 428.

10 *Гоббс Т.* Левиафан / Пер. с англ. А. Гутермана. М.: Издательство АСТ, 2021.

11 *Фрейд З.* Недовольство культурой // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М.: Ренессанс, 1992.

12 *Фрейд З.* Почему война? // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. Вопросы общества. Происхождение религии / Пер. на русский язык А.М. Боковикова. М.: ООО «Фирма СТД», 2008. С. 271–286.

Получается, что Фрейд ставит по одну сторону войну и культуру, а по другую — освобожденную сексуальность. Его картина мира предполагает, что война и варварство лежат в природе человека и что единственный способ остановить насилие — это его запретить, репрессировать посредством культуры. Не видя для человечества возможности избавиться от войн, Фрейд оказывается гоббсианцем. Говоря иначе, он предлагает «лечить» войну войной.

В своем психоаналитическом мифе о первичной сцене Фрейд возвращается к теме сексуальности в инцестуальной форме, с тем чтобы отграничить инфантильное садистическое понимание полового акта от его любовного смысла, доступного взрослым. Первосцена дает возможность для размышления о свободе сексуальности, очищенной от садизма[13].

Если брать первосцену Фрейда за основу размышлений об оргии, то необходимо установить, что в ней относится к части собственно древнего мифического «греха», а что, наоборот, к модерности? Ведь фрейдовский «первородный грех» — это уже одомашненное «зло» из пары познания Добра и Зла, связываемой в околохристианском мифе о первородном грехе с сексуальностью: в ее описании нет практически ничего травмирующего, хотя есть много загадочного.

В лекции «Мы и смерть»[14] Фрейд разводит два преступления — инцест, или сексуальность, и убийство, снимая с первого статус «греха», которым его наделяет христианство:

> Если сын Божий принес свою жизнь в жертву, чтобы искупить первородный грех человечества, то, согласно закону талиона, предписывающему воздаяние мерой за меру, этим грехом было убийство, умерщвление. Только оно могло потребовать в качестве возмездия такой жертвы, как жизнь. А поскольку первородный грех был виной перед Богом-отцом, значит, наидревнейшим преступлением человечества было, по всей видимости, умерщвление прародителя кочующим племенем первобытных людей, в памяти которых образ убитого позже преобразился в божество. В своей книге «Тотем и табу» (1913) я постарался собрать аргументы в пользу такого понимания изначальной вины[15].

Два эти преступления он объединяет в главном для психоаналитической теории понятии Эдипова комплекса[16], устанавливая в качестве закономерности душевной жизни, что ребенок, начиная желать мать и ненавидеть отца, попадает во власть комплекса Эдипа. Фрейд считает первородным грехом не секс или кровосмешение, но убийство прародителя. Это радикальным образом разводит его с христианским учением:

---

13 Некоторые аспекты кода, передаваемого в описании первосцены Фрейдом, удалось разгадать: так, в ней закодированы патриархатные отношения, (рас-)принадлежность мужчины и женщины к разным онтологическим порядкам; иерархия, доминирование, выраженные в позе (сексуальный акт между родителями Панкеева происходил в позиции *a tergo*). Однако другие ее аспекты до сих пор не разгаданы: таков не проясненный и не прокомментированный Фрейдом момент, когда мужчина, словно бы трудясь, совершает половой акт с женщиной в одной и той же позе трижды. Здесь — в этом моменте — и семя оргии (трижды с одной и той же женщиной вместо трех раз с разными), и семя труда: повторение одних и тех же движений, как при сборе винограда.

14 *Фрейд З.* Мы и смерть // Проект «Весь Фрейд». 1915 (URL: freudproject.ru/?p=1937).

15 Там же.

16 *Фрейд З.* Об особом типе «выбора объекта» у мужчины // Очерки по психологии сексуальности. Минск: БелСЭ, 1990.

> Впрочем, разрешите мне заметить, что учение о первородном грехе не изобретено христианством, а представляет собой часть древнейших верований, которая долгое время сохранялась в подземных течениях разных религий. Иудаизм тщательно отодвинул в сторону эти смутные воспоминания человечества, и, быть может, именно поэтому он лишился права быть мировой религией[17].

Оргия как философская категория

Вопрос «Что такое оргия?» в философском смысле имеет множество ответов. Под оргией сегодня обычно понимается групповой сексуальный акт. Но, занимаясь философским исследованием психоаналитической теории, или «анализом психоанализа», я выяснила, что, говоря точнее, оргия — «мать» первосцены (в том смысле, что оргия первосцене предшествовала). В то же время я пытаюсь в своей философской лаборатории вырастить оргию-дочь: не ту насильственную оргию, которую представляли себе зачастую мыслители прошлого, не разрушительную процедуру, в которой сметены все различия, и не тоталитарную оргию, устремленную к господству, — но оргию как новую форму организации общества, как философский горизонт.

В исследовании оргии сложно бывает ответить на простые вопросы, ведь они задаются по отношению к некой «одной» оргии, которую представляет себе спрашивающий. Однако слово «оргия» произошло от древнегреческого ὄργιον; мн. ч. ὄργια. Этот грамматический курьез (в древнегреческом «оргия» — это множественное число, а в русском — единственное) позволяет приоткрыться некой истине языка: используемое нами слово — это всегда уже «оргии», то есть оргия по определению множественна. Однокоренными с «оргией» являются «о́рган» (инструмент, чем действуют) и «орга́н» (музыкальный инструмент), «организм», «организация»[18]. От древнегреческого корня ὄργιον происходят армянское *gorc* и английское *work* — «работа», а также «энергия». В древнегреческом однокоренными являются ὄργον («дело», «движение»). В русский язык слово «о́ргия» проникло от нововерхненемецкого слова Orgie — от лат. orgia (им. мн.), происходящего, в свою очередь, от др.-греч. ὄργια (им. мн.)[19]. Латинско-русский словарь дает значение *orgia, -orum* (n. pl.) — «ночные разгульные празднества в честь Вакха, священная утварь, употреблявшаяся на этих празднествах, прочие разгульные таинства и празднества, а также тайны»[20]. Из этих словарных определений ясно лишь, что сама оргия — это тайна, мистерия.

У оргии три судьбы: ритуал, труд, наслаждение. Я рассмотрю два первых аспекта оргии, оставив утопическую оргию как наслаждение для будущих исследований, отметив лишь, что «оргия-дочь», эта пропущенная стадия в антропологии Фрейда, как горизонт мышления, который я добавляю к его анализу, позволяет не только выделить все эти возможные объяснения возникновения

---

17 Там же.

18 Этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. / Сост. А.К. Шапошников. Т. II (Н — Я). М.: Флинта; Наука, 2010. С. 73. Организация, организм.

19 *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / Пер. с нем. и дополнения члена-корреспондента АН СССР О.Н. Трубачева. Под ред. и с предисловием проф. Б.А. Ларина. Издание второе, стереотипное. Том III. М.: Прогресс, 1987. С. 149.

20 *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь. М.: Русский язык, 1986.

человека и общества, но и увидеть — вместе с универсальностью — их ограниченность. Взятая в качестве утопической рамки, оргия позволяет снова задать вопрос о том, можем ли мы жить в мире, в культуре, и при этом не соперничать друг с другом за обладание женщинами (или «женщинами», то есть теми, кто находится в женской позиции в любовной Двоице, как сказал бы Ален Бадью[21]).

Научная литература полнится описаниями оргиастических ритуалов. Исследователь религии Мирча Элиаде дает довольно распространенную, обобщенную трактовку оргии как особой аграрной техники или мероприятия, способствующего получению хорошего урожая. Исследуя ритуалы плодородия, Элиаде пишет, что «именно оргия дает толчок сакральной энергии жизни»[22]. В оргиях «истощенное наполняется; расколотое воссоединяется; изолированное вливается в лоно всего живого»[23] — то есть единичное отказывается от себя в пользу множественного:

> Оргия в некотором смысле превращает человека в подобие семени, ибо, отказываясь от норм, ограничений и индивидуальности, отдавая себя на волю стихийных космических сил, человек словно превращается в семя, разлагающееся и утрачивающее свою форму, чтобы дать жизнь новому растению[24].

Из этих описаний можно заключить, что основные свойства оргии — это стирание индивидуального, мультипликативность (умножение единичного), собирание, сведение разрозненных частей во множественное «одно». Это ее тяготение к стиранию индивидуальности создает сложность для исследования. Оргия несет в себе опасность тоталитаризма[25], и эта опасность часто застит ее эмансипаторный горизонт:

> ...человек в оргии утрачивает свою индивидуальность и сливается с остальными в единое живое целое, где все сплавляют свои эмоции в одну и перестают соблюдать «формы» и «закон». Человек как бы пытается заново войти в первичное, «предформенное» состояние хаоса, соответствующее космическому Хаосу, предшествующему акту Творения. Восстанавливая мифический Хаос, царивший до Творения, оргия позволяет заново повторить и сам акт Творения[26].

В оргии у Элиаде человек повторяет за природой — погружаясь в Хаос, пытается воссоздать из него Творение. То есть исторически оргия — это ритуал.

Описание оргий у Жоржа Батая радикально отличается от мифологических, аграрных и религиозных оргий, изученных Элиаде, где оргиастическое служило сельскому хозяйству, воспроизводству, а репродуктивная способность женщины символически уравнивалась с плодородием земли. Анализируя та-

---

21 *Бадью А.* Что такое любовь? / Пер. с фр. С. Ермакова // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 39–54.

22 *Элиаде М.* Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. М.: Ладомир, 1999. С. 329.

23 Там же.

24 Там же.

25 Наиболее ярко этот аспект оргии раскрыт кинорежиссером Пьером Паоло Пазолини в фильме «Сало, или 120 дней Содома» (1975), снятом по книге «120 дней Содома, или Школа разврата» Маркиза де Сада — произведению, впервые опубликованном в 1931 году, через сто сорок шесть лет после написания.

26 *Элиаде М.* Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. М.: Ладомир, 1999. С. 329.

кие ритуальные оргии, их устройство и целеполагание, Батай пишет, что «*благовидный повод еще не означает, что не было неблаговидных*»[27].

Оргия у Батая — это проявление эротизма, способ раскрытия специфически человеческого бытия. Размышления Батая об эротизме можно найти в работе «Из слез Эроса»[28]. В ней эротизм возводится в ранг первоначала. Попав в пещеру Ласко во Франции[29], Батай был заворожен изображением бизона и человека, убившего его, с копьем и фаллосом. Решая загадку наскальных рисунков, которым около тридцати тысяч лет, Батай одним из первоначал человеческого признает труд, а вторым — эрос:

> Но если верно, что труд — это исток, если верно, что труд — это ключ к человечности, верно и то, что люди, работая, постепенно полностью отделились от животного мира. Они отделились от него, в частности, в плане сексуальной жизни. Сначала, в труде, они приспособили свою деятельность к соответствующей пользе. Но ведь они развивались не только в плане работы: вся жизнь их, все поведение и поступки оказались подчинены преследуемой цели. Сексуальная жизнь животных по существу инстинктивна, самец, ищущий самку и совокупляющийся с ней, следует только инстинкту. Люди, достигнув в труде сознания преследуемой цели, вообще отделились от чисто инстинктивного удовлетворения своего влечения, ибо они могли определить его смысл[30].

Эротизм выступает у Батая в качестве первоначала, позволившего человеку сознательно *разрушать*, а не обогащаться, как в случае с трудом:

> Совокупление влюбленных или супругов имело вначале лишь один смысл — смысл эротического желания: эротизм отличается от животной сексуальной импульсивности тем, что он в принципе, так же как и труд, есть сознательное преследование цели; эротизм есть сознательное искание сладострастия. Эта цель, в отличие от цели работы, определяется уже не желанием приобретения, приумножения[31].

По Батаю, участвующий в оргии также отказывается от своего «Я», своих индивидуальных предпочтений и влечений, — но в то же время реализует свои индивидуальные фантазмы, получая «невозможное». В реальных чувственных оргиях на страницах его эротической прозы всегда принимают участие конкретные люди, близкие герою, в которых он влюблен и в которых угадываются персонажи из его биографии. Для него важны чувства; можно сказать, что его оргия индивидуалистична, чувственна, связана с конкретными людьми, но при этом служит механизмом разрушения «Я».

Батай переосмысляет оргию не как аграрный или религиозный ритуал, а как сугубо человеческий, культурный акт, в котором реализуется «невозможное» — то, что вытеснено из общественной нормы. Батай, как и Элиаде, видит оргию в форме трансгрессии, момента хаоса, который призван ненадолго перевернуть установленный порядок лишь затем, чтобы вновь восстановить

---

27 *Батай Ж.* История эротизма / Пер. с фр. Б. Скуратова под ред. К. Голубович и О. Тимофеевой. М.: Логос, 2007. С. 102.

28 *Батай Ж.* Из слез Эроса // Танатография Эроса. СПб.: Мифрил, 1994.

29 *Bataille G.* Lascaux ou la naissance de l'art // Oeuvres complètes IX. Paris: Editions Gallimard, 2010.

30 Там же. С. 282.

31 Там же.

его[32]. Но если у Элиаде оргия — это возвращение к природе или хаосу, то в системе Батая этот возврат невозможен: «Небесному плодородию противостоят земные бедствия, образ земной бескомпромиссной любви, эрекция без исхода и правил, шок и ужас»[33].

Теория трансгрессии Батая повторяет его же теорию христианства как чередования преступления и искупления[34]. В своей работе 1965 года, посвященной Жилю де Ре, Батай анализирует фигуру маршала Франции, печально известного страшными преступлениями против детей[35]. Хотя историческая достоверность обвинений оспаривается, Батай рассматривает судебные документы как ценное свидетельство эпохи. Философ интерпретирует личность де Ре не как исключительное зло, а как продукт его времени — переходного периода от феодализма к буржуазному строю. Батай видит в нем «осколок феодализма», чье экстравагантное расточительство и бессмысленное насилие над сотнями жертв являются формой демонстративной растраты.

Центральный тезис Батая в этой работе заключается в том, что фигура «священного монстра» позволяет вскрыть сущностный механизм христианства. Преступления Жиля де Ре и его последующее искупление представляют собой две взаимосвязанные стороны одной системы. Его чудовищный грех и искреннее стремление к покаянию, изгнание из церкви и последующее возвращение в ее лоно демонстрируют, что христианская концепция спасения требует наличия греха. Таким образом, распутство и насилие, с точки зрения Батая, не противопоставлены христианству, а необходимы ему, поскольку создают возможность для милосердия и искупления: «...христианство даже требует преступления, требует ужасов, которые ему в некотором смысле необходимы. Христианство должно иметь возможность миловать грешников»[36].

Батай использует фигуру Жиля де Ре для того, чтобы понять и прояснить суть христианства как машины по производству греха и искупления. Обнажив этот механизм, Батай заявляет: без греха не будет прощения, без прощения нет христианства. Механизм преступления и искупления, «искупительной жертвы», по Батаю, лежит в основании религии. Поэтому второе понимание батаевской оргии — после трансгрессивного ритуала — это оргия как темная

---

32 Бытие у Батая разделено на два уровня — профанного (мир запрета и труда) и сакрального (мир эротического, связанный со смертью). Соединяет эти два мира механизм трансгрессии, в котором заложена возможность перехода из одного мира в другой. Оргия у Батая не сводится к трансгрессии. Трансгрессия — это такое мероприятие, в котором закон восстанавливается в его прежнем виде и служит лишь для того, чтобы жизнь дальше шла в соответствии с заведенным порядком. Батай показывает это в главе «Смерть царя, праздник и трансгрессия запретов» своей «Истории эротизма» (*Батай Ж.* История эротизма / Пер. с фр. Б. Скуратова под ред. К. Голубович и О. Тимофеевой. М.: Логос, 2007. С. 67). Вслед за смертью правителя наступает период, когда «все разрешено» и закон не действует, но затем воздвигается новая тирания; смерть тирана — это ни в коем случае не революция, а именно трансгрессия: минутка радости, случайный праздник.

33 *Батай Ж.* Солнечный анус // Locus Solus. Антология литературного авангарда XX века. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. С. 95–101.

34 Этот момент я разбираю в эссе: *Kostyleva E.* Voices II: Увидеть Дьявола. Проект ДАУ как алхимический потлач // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe. 2022. №14. P. 53–82.

35 *Батай Ж.* Процесс Жиля де Ре / Пер. И.А. Болдырева. Тверь: Kolonna Publications, 2008.

36 Там же. С. 12.

сторона человеческой природы. Батай связывает оргию со злом, способным опрокидывать не только порядки профанного, но и сакрального. Этот аспект оргии связан с разрушением, негативностью и насилием: «...в отличие от античной или первобытной оргии, она переворачивает не только профанный и обыденный порядок вещей, но так же и движение сакрального мира, по крайней мере, в его величественной форме»[37].

Публичный дом у Батая — место сакрального, Невозможного, а поход в бордель или участие в оргии — это акт свободы. Эта двойственность — возможность «освободиться» от власти общепринятых законов и правил через участие в чем-то общественно порицаемом — связана с системой общественного устройства, в которой эротическое и его импульсы означают нечто опасное, плохое, нуждающееся в подавлении или сокрытии. Таким образом, за сексуальностью остается территория «невозможного», не принятого в обществе, и в нее утекают смыслы, недоступные к раскрытию в культуре. При этом сексуальность в таком виде, в каком ее мыслит Батай, то есть в рамках его собственной концепции эротизма, и есть способ раскрытия невозможного (как в первую очередь социально неприемлемого) в культуре.

Оксана Тимофеева так суммирует воззрения на оргиастическое у Батая:

> ...нет ничего менее естественного, чем жертвоприношение, нет ничего менее естественного, чем оргия, инцест, насилие, праздник и другие проявления эротизма, выражающие специфику именно социального и культурного, а вовсе не природного бытия. Сексуальные отношения людей полностью трансформированы культурой: эротизму недоступна животная непосредственность[38].

«Невозможное» — это и обнаженность, и «феминное» поведение или желания, а также тот род эмоционального взаимодействия, который трудно себе представить реализуемым «на людях». Например, это может быть демонстрация инфантильных потребностей, в том числе в эмоциональном контакте, защите, заботе и т.д. Батай описывает, как, приходя в бордель, его герой снимает трусы, садится на коленки к мадам и плачет: «Это тоже ничего не значило, это был лишь обман, но он все-таки истощал убогое возможное. Свобода — какая достижима лишь в борделе...»[39]

Батай рассматривал сексуальность вообще и оргию в частности как *дар* или *потлач*, непроизводительную трату, основываясь на теории Марселя Мосса[40]. Мосс пишет о *даре*, об обязанности принимать подарок, как о системе обмена, характерной для обществ, еще не затронутых финансовыми отношениями в современном смысле слова. В теории Мосса у *дара* есть нечто божественное, духовное, совсем не утилитарное. Система дарения и отдаривания служит установлению отношений не только между людьми и сообществами, но и в качест-

---

37 *Батай Ж.* История эротизма / Пер. с фр. Б. Скуратова под ред. К. Голубович и О. Тимофеевой. М.: Логос, 2007. С. 103.

38 *Тимофеева О.* Введение в эротическую философию Жоржа Батая. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С 35.

39 *Батай Ж.* Ненависть к поэзии: Порнолатрическая проза [: авторский сб.: «История глаза», «Небесная синь», «Юлия», «Невозможное», «Аббат С.», «Divinus Deus»] / Пер. И. Карабутенко, Е. Гальцовой. Сост., предисл. С. Зенкина, комментарии Е. Гальцовой. М.: Ладомир, 1999. С. 236.

40 *Мосс М.* Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / Сост., пер. с фр., предисловие, вступит. статья, комментарии А.Б. Гофмана. М.: КДУ, 2011.

ве канала коммуникации с трансцендентным. По Моссу, дар служит установлению отношений не только между людьми и сообществами, но и между людьми и богами или духами, душами людей:

> ...люди верят, что покупать надо у богов и что боги умеют возместить стоимость вещей. Вероятно, нигде эта идея не выражена более типично, чем у тораджей с острова Целебес. Круит говорит, «что собственник там должен "покупать" у духов право совершать определенные действия со "своей", а фактически с "их", собственностью. Прежде чем рубить "свой" лес, даже перед тем как начать работать на "своей" земле, установить столб для "своего" дома, надо заплатить богам»[41].

Идея об умении богов возмещать стоимость вещей в философии Батая выражена в литературном образе проститутки как дарящей себя: именно стороной *дара* оргия смыкается с проституцией. Секс-работа — это труд и также дар. В аспекте траты как максимального всплеска либидинальной энергии для Батая оргия проигрывает проституции. У Батая главным свойством проституции является ее способность принять форму объекта; проститутка помогает распылить ценности, добытые трудом, как бы вернуть их обратно в план желания. Смысл образа проститутки — роскошь, трата. Она сама — *потлач*, объективированная трата:

> ...желание требует как можно большей траты. В каком-то смысле оргия предлагала этой потребности наиболее полное удовлетворение, но недостатком такой траты было отсутствие четких границ, бесформенность оргии и то, что она никогда не предлагала желанию уловимого образа. Другое дело, когда проститутка представляет определенный образ, смысл которого — трата. В действительности, это — образ не только эротизма, но и траты, принявших форму объекта. Эти блестящие украшения и румяна, эти драгоценности и духи, эти лица и тела, источающие богатство, становящиеся объектами, очагами роскоши и сладострастия: хотя они и предъявляют себя как блага и ценности, они расточают в пустом блеске часть человеческого труда[42].

По Батаю, христианство запрещает оргии и вообще полиморфную сексуальность, потому что оргия имеет отношение к чему-то негативному, природному, «животному» в человеке. Для Батая христианский запрет на оргии — это повторение христианского запрета на природное, однако сам он более радикально отрывает человека от природы, чем христианство:

> ...не можем ли мы сказать, что оргия возвращает нас к той природе, смешаться с которой она и приглашает, в лоно которой она предлагает нам вернуться? Но необходимо тотчас же напомнить, что природа, о которой идет речь, природа, в которую человеку предлагается погрузиться — не та же, откуда он вышел: это *обожествленная* природа. И аналогично этому, оргия никоим образом не является возвращением к естественной, неопределенной сексуальности. Это неприличная сексуальная жизнь, связанная с ощущением мира, вывернутого наизнанку, высвобождаемого почти полной отменой запретов. Никакая полезность не придает оргии иного смысла. В крайнем случае, мы могли бы предположить,

41 Там же. С. 159.

42 *Батай Ж.* История эротизма / Пер. с фр. Б. Скуратова под ред. К. Голубович и О. Тимофеевой. М.: Логос, 2007. С. 111.

будто ее магическая ценность связана с трансгрессией, которая не ведает профанной природы...[43]

Таким образом, ускользание Батая из-под давления социума проявляется в его понятиях: сакральное, трансгрессия, эротизм, *потлач* фигурируют в его философии под знаком общей завороженности разрушением и визуализируются в конце концов в оргии как сквозном концепте его философии. Как подчеркивает Тимофеева, согласно Батаю, «человек — это тот, кто настойчиво отрицает и вытесняет факт своего естественного происхождения»[44]. Поэтому батаевская оргия — это не впадение в животное или природное бытие, не регресс к примитивному, но то, что самым что ни на есть человеческим образом отрицает природу.

Батай и Вейль: освобождение от Фрейда

Вейль и Батая — эти две философских противоположности — связывала любовная история, воплощавшаяся исключительно в долгих разговорах. В своих произведениях он называл ее «Лазарь»[45], намекая на запах могилы, который она источала. В философском смысле они являются зеркальными отображениями друг друга. Воззрения одной и другого обнаруживают сходство; две эти системы мысли объединены одной телеологией, которая заключается в оргии ничтожения «Я»:

Я бы ее прикончил... При мысли, что я, возможно, любил Лазарь, я вскрикнул, и крик потонул в общем шуме. Я готов был кусать сам себя. Меня мучила навязчивая мысль о револьвере, потребность стрелять, выпускать пули... в ее живот... в ее... Я будто бы падал в пропасть, бессмысленно жестикулируя, как во сне, когда мы бессильно палили куда-то.

Стало невтерпеж; чтобы прийти в себя, мне пришлось сделать громадное усилие. Я сказал Мишелю:

— Мне так омерзительна Лазарь, что даже страшно[46].

Батай пишет это, возможно, о Симоне Вейль — о пятнах на ее одежде, о ее грязных руках, о том, что у него промелькнула мысль, что она не подмывалась, а через несколько страниц автор «*кричит*», по его словам, от той мысли, что, возможно, любит ее. Совпасть со своей любовью для Батая и означает «совпасть» со своей могилой, увидеть *иного* себя:

Самым худшим, очевидно, было бы дойти до того, что стану действовать не по своей воле, а по воле Лазарь. Ожидая Мишеля в машине, я прирос к рулю, как

---

43 Там же. С. 101.

44 *Тимофеева О.* Введение в эротическую философию Жоржа Батая. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 14.

45 В произведениях Жоржа Батая имя «Лазарь» появляется в нескольких ключевых контекстах, но прямого указания на то, что он так называл именно Симону Вейль, нет. Однако некоторые исследователи (например, Мишель Сюрья в работе «Georges Bataille: La mort à l'œuvre») усматривают в этом образе возможную аллюзию на нее.

46 *Батай Ж.* Ненависть к поэзии: Порнолатрическая проза [: авторский сб.: «История глаза», «Небесная синь», «Юлия», «Невозможное», «Аббат С.», «Divinus Deus»] / Пер. И. Карабутенко, Е. Гальцовой. Сост., предисл. С. Зенкина, комментарии Е. Гальцовой. М.: Ладомир, 1999. С. 140.

> зверь, попавший в капкан. Меня удивляла мысль, что я принадлежу Лазарь, что она владеет мною… Я вспоминал: подобно Лазарь, я был грязным в детстве[47].

Вейль подвергала себя тяжким испытаниям: устраивалась работать на завод, чтобы познать рабство, работала на фермах — в конечном итоге, чтобы уничтожить себя:

> Мы не обладаем ничем иным в этом мире, — поскольку случай может все у нас отнять, — кроме способности сказать «Я». Именно ее-то и нужно отдать Богу, то есть разрушить. Не существует никакого другого дозволенного нам свободного действия, кроме разрушения «Я»[48].

По Вейль, в труде «Я» действительно разрушается, его почти невозможно ощущать как «Я»:

> Ручной труд. Время, входящее в плоть и в кровь. В труде человек становится материей, как Христос в Евхаристии. Труд — это что-то вроде смерти <…>. Работать, — когда ты уже изможден, — значит подчиниться времени, наподобие материи. Мысль вынуждена переходить от одного мгновения к следующему мгновению, не задерживаясь ни на прошлом, ни на будущем. Это и есть послушание[49].

Вейль имеет в виду тяжелый ручной труд, такой, например, как сбор винограда. Тяжек труд, пишет она, к которому «нет стимула»[50].

В системе Вейль физический труд связан с духовным измерением, она предлагает добывать дух из материальности, из жизни. Она отказывалась от технических утопий, не считала, что если техника будет делать какой-то труд за нас, то это нас освободит[51]. А освободимся мы, по Вейль, только лишь от «Я», и сделаем мы это сами, в переосмыслении отношений тела и власти. Мария Рахманинова видит целью изнурительных усилий Вейль преодоление власти, возвращение согласия между телом и душой. Власть, по Вейль, есть то, что разобщает тело и душу и нарушает главное условие полноты человеческого бытия. Здесь Вейль, по мнению Рахманиновой, подходит вплотную к концепту экзистенциального тела, но не решается на отказ от привычного метафизического дуализма тела и души. Напротив, она стремится изменить отношение между телом и миром. Рахманинова пишет:

> И из ее уст эти слова звучат не просто политично, но и революционно, поскольку единственный способ достигнуть этой цели — преодолеть систему власти, обеспечивающую текущие отношения (разрыва, отчуждения и многосторонней эксплуатации)[52].

Оргия в этом смысле — то есть как стирание индивидуального, как отказ от «Я» — присутствует и у Батая, и у Вейль. Именно она создает основу для отказа от тех «Я», которые мы обретаем в обществе, от социальных, навязанных «Я»,

---

47 Там же. С. 147.
48 *Вейль С.* Тетради 1933–1942. Т. 3: 1933 — октябрь 1941. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. С. 129.
49 *Вейль С.* Тяжесть и благодать. М.: Русский путь, 2008. С. 143.
50 Там же.
51 *Рахманинова М.* Власть и тело. М.: Радикальная теория и практика, 2020. С. 96.
52 Там же.

а также от той коммунистической производительной (трудовой) системы, которую отрицала Вейль, расходясь в этом вопросе с другими анархистскими мыслителями, но, очевидно, именно в этом отказе от производительного труда сходясь с Батаем как мыслителем растраты, дара, эротизма и антипроизводства. Та же самая работа может быть выражена через либидинальное удовольствие, приобретение, но такое приобретение, по Вейль, которое ты должен потерять. Здесь различие в том, что можно изнеможда́ть себя самовлюбленно и тщеславно, а можно открыться этому ничтожению с той точки, что ты все равно потеряешь все, что приобрел. Отказ от «Я», поворот к «ничто», к «не-Я», к *горю мира*, может служить основой для настоящей философской и жизненной совместности.

По слову Артемия Магуна, природа труда негативна[53]. Тяжек труд, который не связан с духовным измерением или, мысля в терминах психоанализа, не окрашен либидинально, то есть не подкреплен удовольствием. Тяжек отчужденный, бессмысленный труд капиталистического рабочего. Тяжек труд секс-работницы, превращающей себя в *дар*. Тяжек и физически, и эмоционально не оплачиваемый труд материнства. Труд письма ничуть не легче: пишущему приходится все время сохранять одно и то же положение тела и к тому же следовать принуждению письма, его собственной логике. Если, собирая виноград, необходимо осуществлять одни и те же движения, то труд пишущего состоит в сохранении принудительной неподвижности тела, в отрицании для тела возможности движения.

Для Батая негативность — это, скорее, остаток, избыток «Я», не вписывающийся в метафизику Гегеля. Негативность в своей окончательной форме, в кожевском «конце истории», — это батаевская «безработная негативность», задающая завершенной гегелевско-кожевской системе возгонки духа один простой вопрос: «А как же я?» Оксана Тимофеева пишет[54]:

> Пусть так, допускал Батай, но что тогда делать с негативностью, с моей собственной, живой негативностью, которая становится не нужной в финальной точке, перекрывающей возможность действия, но которой я как человеческое существо не перестаю быть? Что делать с негативностью, которой больше нечего делать? В этом возражении против «работающей» гегелевской негативности сознания, труда, истории и борьбы Батай ввел понятие «безработной негативности», чтобы обозначить неустранимые специфически человеческие остатки истории, для которых не остается места в завершенной системе абсолютного знания <...>.

Батай говорит о «безработной негативности» и о том, что он сам является опровержением философской системы Гегеля — системы позитивной, в которой все «присутствует», все соединяется в духе.

Как и Вейль, Батай «ничтожит “Я”». Он пишет в письме Кожеву[55]: «...на вершине существования и не может быть ничего, кроме ничтожности: никто, в самом деле, не мог бы «признать» вершину, которая будет самой ночью»[56].

---

53 Эта формулировка была высказана Артемием Магуном на конференции «Действие, труд, творчество». Центр Stasis. СПб; ЕУСПб, 2021 (URL: https://www.youtube.com/watch?v=B96s0zcmnXA).

54 *Тимофеева О.* Введение в эротическую философию Жоржа Батая. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 18.

55 *Батай Ж.* Письмо руководителю семинара по Гегелю // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века / Сост., пер., комментарии С.Л. Фокина. СПб.: Мифрил, 1994. С. 312–314.

56 Там же. С. 312–314.

Его цель — исчезнуть, изъять себя из совершенной системы Гегеля:

> ...встает вопрос, исчезает ли негативность того, кому «больше нечего делать», или сохраняется в состоянии «безработной негативности»: лично я склоняюсь только к одному решению, поскольку сам я и есть именно «безработная негативность» (я не смог бы определить себя точнее). Думаю, что Гегель предвидел такую возможность: ведь не расположил же он ее *на выходе* описанных им процессов[57].

Батай здесь откровенно смеется: действительно, получить *на выходе* из всей грандиозной системы Гегеля «безработного» «самого себя», Жоржа Батая — значит в лучшем случае поставить ее с ног на голову. Из настоящей негативности, как думает Батай, нет выхода[58]. Путь «наружу» из тотальной философии Гегеля — этот путь для Батая означен как своего рода способ выскользнуть из «Я» через оргиастический смех, безделье и критичное пренебрежение, а в конечном итоге — через *крик* зверя, чья лапа попала в капкан[59]. Человеческая негативность у Батая — это (невозможное) становление животным, но животным пойманным, таким животным, которого не отпускают человеческие ограничения; природа у Батая — это обратная сторона закона, вцепившегося в лапу зверя железными зубцами. Тимофеева сравнивает отношение к природе у Гегеля и Батая:

> По мысли Батая, однако, жест отрицания природы означает не диалектическое снятие или сохраняющее отрицание, но насильственное исключение. Полное преобразование природы фиктивно — она никуда не девается и ни во что не преобразуется, но только исключается за пределы социальности — эти пределы устанавливает запрет[60].

На уровне мышления Симоны Вейль батаевская мысль об отказе от природы, о разрыве человека с ней, выражается в отказе от «Я», которое и оказывается для нее нашей «природой» — средой обитания, из которой необходимо выйти: «“Я” держит нас замкнутыми со всех сторон, как небосводом и поверхностью земли. Мы видим одну ее сторону — суровое господство. Отказ от “Я” позволяет нам зайти с другого конца, чтобы проклевать яйцо мира»[61]. Таким образом, отказ от этого «Я» в любви, оргии или труде — это один и тот же процесс, который может происходить на разных уровнях, и на уровне труда (или в «оргии труда») это должно происходить не только как отказ от «животных» желаний, но как отказ от такой системы «Я», которую мы унаследовали в семье, обществе и других социальных институтах.

Оргия, как и труд, вовлекает тела в повторение. Повторение также является базовой психоаналитической категорией. В работе «По ту сторону принципа удовольствия»[62] Фрейд, наблюдая, как пациенты бессознательно воспроизводят травматические переживания вопреки логике удовольствия, постулирует, что

---

57 Там же.
58 Там же. С. 315.
59 Там же. С. 313.
60 *Тимофеева О.* Введение в эротическую философию Жоржа Батая. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 35.
61 *Вейль С.* Тетради 1933–1942. Т. 3: 1933 — октябрь 1941. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. С. 129.
62 *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия. М.: Прогресс, 1992.

психикой управляет не только принцип удовольствия (стремление к удовлетворению и избеганию неудовольствия), но и более фундаментальная тенденция к повторению. Фрейд делает влечение к смерти первичным по отношению к принципу удовольствия и настаивает, что в психике есть некая принудительная сила, которая заставляет нас навязчиво повторять не только удовольствие, но боль, ужас, уничтожение — что-то, разрушающее нас. Это приводит его к концепции «навязчивого повторения» — принуждения психики к воспроизведению травм.

Фрейд связывает это повторение с действием влечения к смерти (Танатоса), которое стремится вернуть организм к первичному неорганическому состоянию. В отличие от Эроса (влечений к жизни), это консервативное влечение проявляется в циклическом характере психических процессов. Фрейд видит в повторении попытку овладеть тревожным опытом: повторяя его, психика стремится перейти от пассивного страдания к активному контролю. Этим объясняются военные неврозы, когда пациенты, уже вернувшись в мирную жизнь, бесконечно переживают ужас войны.

Перед нами оказываются два типа повторения: ритуал, то есть циклическое повторение и миметизм в аграрных оргиях, где порядок природы всегда должен совпасть с человеческим, и труд/оргия — то есть повторение ничтожения человеческого «Я».

Навязчивое повторение, когда психика принудительно воспроизводит травматические переживания вопреки принципу удовольствия, находит своеобразное преломление у Батая и Вейль. Батай через оргию, Вейль через труд доводят логику фрейдовского влечения к смерти до ее экзистенциального предела, преобразуя таким образом фрейдовское повторение: у Батая оргия становится сознательным культивированием растраты жизненных сил, а труд у Вейль — методом систематического разрушения «Я». Таким образом, фрейдовская концепция «навязчивого повторения» (*Wiederholungszwang*), переосмысленная через призму батаевской трансгрессии и вейлевской аскезы, позволяет по-новому взглянуть на политические импликации психоанализа, превращая влечение к смерти в инструмент философской критики субъективности.

Итак, проведенный анализ фрейдовского мифа об Отце первобытной орды позволяет выявить в нем структурный пробел, обладающий значительным концептуальным потенциалом. Фрейдовский миф описывает изначальную травму общества — отказ от оргиастической возможности, от утопического измерения своего возникновения. Если в первичной сцене Фрейд увидел взрослую сексуальность, основанную на любовных, а не садистических чувствах, то оргию он принял за «войну всех против всех». Однако между коллективным жертвоприношением (убийством Отца) и установлением нового закона есть лакуна, пропущенная фаза оргиастического состояния, некий момент равенства. Фрейд видит его как негативный, тогда как логика мифа допускает возможность его позитивного или, по крайней мере, амбивалентного наполнения. Этим наполнением и выступает оргия — не как хаотическое насилие и соперничество, а как форма анархической солидарности, «равенство всех со всеми» — докультурный горизонт, где сексуальность еще не стала объектом частного обладания и обмена.

Анализ понимания оргии в философии Батая позволяет сделать вывод о том, что оргия — это не возврат к природному состоянию, но культурный акт,

направленный на разрушение «Я» и разрыв с природой. Этот разрыв проявляется в «безработной негативности» — остатке человеческого, который не вписывается в гегелевскую систему абсолютного знания. Батай и Вейль, несмотря на противоположность своих методов (оргиастическое расточительство у одного и аскетический труд у другой), приходят к схожей идее: отказ от «Я» становится способом освобождения. Таким образом, рассмотренная сквозь призму антропологии Фрейда и философии Батая и Вейль оргия открывается как акт, направленный к достижению «невозможного», а утверждение о том, что культура возможна лишь как репрессия сексуального, может быть пересмотрено с этих позиций.

Библиография / References

Бадью А. Что такое любовь? / Пер. с фр. С. Ермакова // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 39–54.

(*Badiou A.* Qu'est-ce que l'amour? // Novoe literaturnoe obozrenie. 2011. № 112. P. 39–54 — In Russ.)

Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М.: Русский язык, 1986.

(*Dvoretsky I.Kh.* Latinsko-russkii slovar'. Moscow, 1986.)

Кожев А. Из Введения в прочтение Гегеля. Конец истории // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 311–312.

(*Kojève A.* Introduction à la lecture de Hegel // Thanatographie d'Éros. Saint Petersburg, 1994. P. 311–312.)

Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / Сост., пер. с фр., предисловие, вступит. статья, комментарии А.Б. Гофмана. М.: КДУ, 2011.

(*Mauss M.* Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives. Moscow, 2011 — In Russ.)

Рахманинова М. Власть и тело. М.: Радикальная теория и практика, 2020.

(*Rakhmaninova M.* Vlast' i telo. Moscow, 2020.)

Сафронова Ю. Русское общество в зеркале революционного террора, 1879–1881 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

(*Safronova Yu.* Russkoe obshchestvo v zerkale revoliutsionnogo terrora, 1879–1881 gody. Moscow, 2014.)

Тимофеева О. Введение в эротическую философию Жоржа Батая. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

(*Timofeeva O.* Vvedenie v eroticheskuiu filosofiiu Zhorzha Bataia. Moscow, 2009.)

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / Пер. с нем. и дополнения члена-корреспондента АН СССР О.Н. Трубачева. Под ред. и с предисловием проф. Б.А. Ларина. Издание второе, стереотипное. Т. III. М.: Прогресс, 1987.

(*Fasmer M.* Etymologicheskii slovar' russkogo iazyka: In 4 vols. / Ed. by B.A. Larin. Vol. III. Moscow, 1987 — In Russ.)

Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. М.: Ладомир, 1999.

(*Eliade M.* Essays in Comparative Religion. Moscow, 1999 — In Russ.)

Этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. / Сост. А.К. Шапошников. Т. II. М.: Флинта; Наука, 2010.

(Etymologicheskii slovar' sovremennogo russkogo iazyka: In 2 vols. / Ed. by A.K. Shaposhnikov. Vol. II. Moscow, 2010.)

Kostyleva E. Voices II: Увидеть Дьявола. Проект ДАУ как алхимический потлач // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe. 2022. №14. P. 53–82.

(*Kostyleva E.* Voices II: Uvidet' Diavola. Proekt DAU kak alkhimicheskii potlach // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe. 2022. №14. P. 53–82.)

Surya M. Georges Bataille, la mort à l'œuvre. Paris: Libr. Séguier; F. Birr, 1987.

Екатерина Хан

Ревность как соревновательность

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ РЕВНОСТНЫХ КРИЗИСОВ

Kate Khan

Jealousy as Rivalry: Phenomenology of Jealousy Crises

Екатерина Хан
Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы, ассистент кафедры онтологии и теории познания
katerina.inno@gmail.com.

Ключевые слова: ревность, соревнование, привязанность, кризис, патемический сценарий, Бенедикт Спиноза, Фридрих Шеллинг, Рене Жирар, Жан-Поль Сартр, Марина Цветаева

УДК: 111+801.73
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_123

В статье анализируются разные философские подходы к исследованию аффекта ревности как соревновательности. Сопоставляются трактовки феномена ревности как метафизически нагруженного аффекта и как патемического сценария, включающего в себя полемический эпизод соперничества. Рассматриваются разные концепции разрешения ревностного кризиса — при помощи преображающей силы любви (Спиноза, Шеллинг), через миметическое насилие (Жирар), посредством признания (Дюпюи) и в результате моральной трансформации привязанности (Греймас и Фонтаний). Разбор неразрешимых кризисов ревности проиллюстрирован на примере одноактной пьесы Сартра «За закрытыми дверями» и стихотворения Марины Цветаевой «Я тебя отвоюю...».

Kate Khan
RUDN University (Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba), the Department of Ontology and Epistemology, Assistant lecturer
katerina.inno@gmail.com.

Keywords: jealousy, rivalry, attachement, crisis, pathemic scenario, Benedict Spinoza, Friedrich Schelling, Rene Girard, Jean-Paul Sartre, Marina Tsvetaeva

UDC: 111+801.73
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_123

The article analyzes various philosophical approaches to the study of the affect of jealousy as rivalry. The author compares interpretations of the phenomenon of jealousy — as either a metaphysically-grounded affect, or as a pathemic scenario, which necessarily includes a polemical episode of rivalry. Jealousy can be resolved through the transforming power of love (Spinoza, Schelling), through mimetic violence (Girard), through recognition (Dupuy) or as a result of the moral transformation of the attachment (Greimas and Fontanille). Sartre's one-act play *Huis clos* and Marina Tsvetaeva's poem *I'll conquer you from all lands…* are analyzed as the examples of unsolvable jealousy crises.

«Чувствовать я начал прежде, чем мыслить; это общий удел человечества»[1], — писал Жан-Жак Руссо на первых страницах своей «Исповеди». Мышление, в свою очередь, способно модифицировать чувства — что, впрочем, еще не гарантирует, что оно сможет их обуздать. Скорее напротив: как показал Серен Кьеркегор в «Или — или», рефлексия может усугубить состояние страдания, например, запуская механизм «тавтологической совести»[2], доводящей аффек-

1 *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь / Пер. Д.А. Горбова и М.Н. Розанова // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения. Т. 3. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. С. 12. (В оригинале: «Je sentis avant de penser; c'est le sort commun de l'humanité»; цит. по: *Rousseau J.J.* Les confessions. Nouvelle edition par G. Sand. Paris: Charpentier, 1841. P. 4).

2 См. подробнее: *Чернавин Г.И.* «Водяное колесо» вины: тавтология совести в заметках Витгенштейна // Horizon. Феноменологические исследования. 2022. № 2. С. 544–557.

тивное расстройство до глубокого отчаяния. Возможно, сами формы и способы осмысления аффектов еще нуждаются в прояснении: так, например, ловушка сомнений, в которую попадает в «Несчастнейшем»[3] героиня, запутавшаяся во взаимоисключающих и равновозможных истолкованиях мотивов своего возлюбленного, мучается именно оттого, что мечется между двумя альтернативами: надежды и скорби. Однако, как показывает Кьеркегор, в ситуации рефлексивной тревоги любая аффективная определенность могла бы стать спасительной: сказать «да» скорби значило бы вместо постоянной реактуализации страдания постепенно прийти к утешению. Если человек слишком захвачен своим чувством, другие аффекты, мысли, события, жесты становятся незаметными, оттесняются на задний план или вовсе отрицаются. «Апории» и кризисы ревности в этом смысле — одна из аффективных «ловушек», которая все еще нуждается в переосмыслении и философском «распутывании».

Прояснение собственной аффективной жизни опосредовано языком, а за языковыми выражениями зачастую скрываются психологические, религиозные, этические представления о тех или иных аффектах и их значении для жизни. Переосмысление аффектов в этом смысле требует переопределения терминов: избавление от инерции привычных ассоциаций и тонкое нюансирование тех состояний, которые мы привыкли описывать широкими мазками. Как пишет Артемий Магун, «аффект (сентимент) — это термин культуры, предполагающий определенную аристократическую виртуозность и градацию качества (а не только количества) аффективности»[4]. Виртуозность в проявлении своих аффектов обычно ассоциируется с актерской игрой, самоконтролем и рефлексивной демонстрацией собственных чувств. Однако, как показал еще Сартр, ничто не мешает обнаружить подобного рода игры в самой основе жизни сознания[5]. Такой, казалось бы, естественный аффект, как ревность, также имеет различные градации. В своих социально одобряемых формах ревность превращается в соревновательность — например, в ситуации галантного соперничества или аффективного стимула для здоровой конкуренции. Однако известны и те формы ревности, которые характеризуются как деструктивные для общества, — например, приводящие к преступлениям на почве ревности или психопатологическому (и чаще всего беспочвенному) ревностному бреду.

Как известно, ревность сопровождает и усиливает конфликты, обвинения, подозрения, ставит под сомнение верность и, в конце концов, побуждает усомниться в собственной ценности и значимости в глазах Другого, равно как и в ценности самого этого Другого. Человеческий способ обращения с аффектом ревности несводим к моральным оценкам, поощряющим или порицающим те или иные ее проявления, и не может ограничиваться психологическим анализом того, как следует действовать, исходя из накопленного опыта. Феномен ревности раскрывается в том или ином аспекте — в зависимости от степени

---

3 *Кьеркегор С.* Или — или. Фрагмент из жизни. СПб.: Издательство РХГА; Амфора, 2011. С. 258–259.

4 *Магун А.В.* От триггера к трикстеру. Энциклопедия диалектических наук. Т. 2. Негативность в этике. М.: Издательство Института Гайдара, 2022. С. 352.

5 Можно вспомнить знаменитый пример с официантом, который «играет в бытие официанта в кафе»: Сартр пишет, что при самообмане я могу быть кем-то в чьем-либо представлении, хотя являюсь таковым лишь «по способу бытия того, чем я не являюсь». См.: *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М.: Издательство АСТ, 2017. С. 137–138.

рефлексивности, от сопутствующих глубинных субъективных убеждений (часто ассоциируемых с характером), ожиданий от себя и от Другого. Задача данного феноменологического исследования в том, чтобы понять, как можно осмыслять и переживать кризисы ревности и, главное, каким образом ревностный кризис может быть разрешен сущностно (то есть с точки зрения возможностей обращения с некоторой имманентной динамикой этого сложного аффекта как такового).

Ревность как сложный аффект, или проблема воображаемого уподобления

В феноменологическом понимании ревность — весьма своеобразное настроение, *Stimmung*[6], словно бы побуждающее увидеть мир в определенном свете: как мир угрожающей лишенности, недовольства, неполноценности и неполноты. Прежде чем приступить к исследованию «как» ревностного способа видеть и чувствовать, проведем некоторую концептуальную ревизию и взглянем на то, какие попытки сущностного описания аффекта ревности, ее кризиса и способов ее разрешения уже предпринимались философами ранее.

Одну из первых систематических попыток философского исследования аффектов предпринял Бенедикт Спиноза в своей «Этике», где в числе прочих сложных аффектов он упоминает и ревность (*zelotypia*). В частности, в схолии к теореме 35 ревность определяется как сложная комбинация ненависти к ранее любимому и зависти к сопернику[7]. Вместе с тем в той же книге, в разделе «Определения аффектов», философ неожиданно отказывается давать повторное определение ревности и прочих сложных аффектов, ссылаясь на то, что они возникают из сложения простых аффектов, уже определенных ранее[8]. Действительно ли философ старательно избегает повторений и не скрывается ли за формулировкой «и так далее» предположение, что сложные аффекты не обладают целостностью и специфичностью, раз могут быть сводимы к сумме свойств простых аффектов. Попробуем прояснить причины возникновения ревности, погрузившись в исследование имманентных свойств спинозовской души, таких как воображение, мышление и желание.

Сама возможность такого аффекта, как ревность, объясняется Спинозой через апелляцию к способности воображения. В теореме 27 третьей книги «Этики» он объясняет, каким образом воображение осуществляет аффективное упо-

---

6 *Stimmung* (нем. «настроение») — в данном контексте отсылает к терминологии Мартина Хайдеггера, который, начиная с «Бытие и время» (см. § 29 et als.), апеллирует к настроению как к онтическому эквиваленту онтологического расположения (*Befindlichkeit*) — экзистенциального способа быть некоторым качественным образом затронутым миром. См.: *Хайдеггер М.* Бытие и время. М.: Академический Проект, 2011. С. 134.

7 «Такая ненависть к любимому предмету, соединенная с завистью, называется ревностью, которая, следовательно, есть не что иное, как колебание души, возникшее вместе и из любви и ненависти, сопровождаемое идеей другого, кому завидуют» (*Спиноза Б.* Этика / Пер. с лат. Н.А. Иванцова // М.: Рипол-классик, 2021. С. 240).

8 В качестве дополнительной причины Спиноза указывает на то, что для многих подобных сложных аффектов и вовсе нет названия — впрочем, не в случае ревности. См.: *Спиноза Б.* Этика / Пер. с лат. Н.А. Иванцова // М.: Рипол-классик, 2021. С. 307.

добление: «Воображая, что подобный нам предмет, к которому мы не питали никакого аффекта, подвергается какому-либо аффекту, мы тем самым подвергаемся подобному же аффекту»[9]. О какого рода подобии идет речь в случае ревности, догадаться нетрудно: среди множества людей можно встретить тех, что обладают схожими атрибутами, претерпевают подобные аффекты или во всяком случае убеждены в своем подобии, — и именно они оказываются более близки друг другу и испытывают в силу этого особую эмоциональную связь, или эмпатию. Я мыслю Другого в качестве соперника, вообразив, что он влюблен в того же, в кого и я, на основании замеченных сходств и совпадений — и далее начинает разыгрываться целый спектакль, в котором соперник видится тем более счастливым в роли возлюбленного, чем сильнее мое собственное ощущение обделенности в любви. Так, в силу вступает другой аспект ревности — соревновательность, или эмуляция[10]. Самым радикальным примером здесь были бы однояйцевые близнецы — и они, как показывает в своем романе «Метеоры» Мишель Турнье на примере Жана и Поля, действительно могут иметь столь схожие предпочтения, что на протяжении долгих лет жизни озадачены лишь тем, как (не) расстаться, оставаясь Жан-Полем и сохраняя свою криптофазию, или тайный «эолов язык»[11]. Воображаемое подобие и эмуляция выступают объяснением того, почему каждый желает лишь посредством желания Другого.

Правда, если исходить из того, что аффекты действуют во всей природе (а не только в специфически человеческой), можно столкнуться и с некоторым общевидовым подобием: все люди предстают как один из модусов, или *affectiones*, субстанции, обладая общевидовым сходством. Это объясняет, почему мы можем проникнуться жалостью к больным животным[12] или испытывать яркие эмоции от кукольного театра. Не получается ли тогда, что подобие является не причиной уподобления аффектов, а выступает их следствием? Разве мы не считаем более похожими на нас как раз тех, кто любит и ненавидит то же, что и мы, кто разделяет наши стремления и отвращения? И далее, не следует ли из этого возможность в конкретном случае обнаружить большее природное сходство с не-человеком[13] — как это происходит в случае Понтия Пилата по отношению к его собаке Банге в романе «Мастер и Маргарита»?

---

9 Там же. С. 226.

10 В соответствии с выделенными Спинозой тремя основополагающими аффектами желания, удовольствия и неудовольствия в схолиях к теоремам 22 и 27 можно выделить и три типа подражательных аффектов: *commiseratio*, или сострадание (подражание, относящееся к неудовольствию), *œmulatio*, или соревнование/зависть (подражание, относящееся к желанию), а также не имеющую специального названия радость, вызываемую счастьем другого (там же, с. 221–222, 227–228). Описание последнего аффекта весьма примечательный пример того, как в результате разумного требования формальной полноты классификации автор вводит концепт, которому не смог подобрать адекватного латинского названия (русскоязычной версией названия подобного аффекта, на мой взгляд, могло бы быть «сорадование»).

11 См. *Турнье М.* Метеоры. СПб.: Амфора, 2006. С. 153–157.

12 В схолии к 57-ой теореме Спиноза достаточно прямолинейно рассуждает об аффектах животных, говоря о том, что мы не можем считать их бездушными, — просто их аффекты отличны от наших настолько же, насколько отлична их природа (*Спиноза Б.* Этика, доказанная в геометрическом порядке. С. 278).

13 Если следовать интерпретации Б. Робинсона и М. Кутнера, спинозистская теория аффектов вполне актуальна в постгуманистической перспективе, когда мы признаем полноценность и частично-человеческих (гибридных), и нечеловеческих субъектов.

Если воображаемый перенос аффекта, построенный на принципе уподобления, играет ключевую роль в понимании ревности, становится ясен и механизм заблуждений: в ряде случаев ум может ошибиться в установлении сходства, что не будет препятствовать работе воображения и, стало быть, действенности аффективного переноса.

Таким образом, аффективная природа ревности оказывается динамичной и активной. Эмуляция, или копирование желания, приобретает тот или иной оттенок в зависимости от того, преобладает ли в нем стремление доставить удовольствие либо, наоборот, причинить вред сопернику или уничтожить объект соперничества. И поскольку сама сущность человеческой души состоит в желании, то в спинозовской картине у нас не остается иных вариантов, кроме как столкнуться с еще более сильным аффектом, который оттеснит аффект ревности. Основной пример Спинозы построен, конечно, на апелляции к более высокому и стабильному желанию наслаждаться интеллектуальной любовью к Богу (*amor Dei intellectualis*) — очищать свои желания, стать менее пассивными и обусловленными временными, ненадежными связями с ревнуемыми другими — и стремиться к более полному постижению идей, увеличивая свою потенцию к действию. Избавление от рабства аффектов идет по пути благочестия (*pietas*), или уважения к общему благу, — и в этом смысле оказывается, что между чувственностью и этикой у Спинозы нет никакой существенной цезуры, а познание добра и зла может ограничить страсти лишь постольку, поскольку рассматривается как аффект, когда добро и радость фактически совпадают. Тогда получается, что и эмуляция может не только порождать конкуренцию, сопряженную с агрессивной борьбой и желанием устранить соперника, но и оборачиваться заразительным энтузиазмом, кооперацией или даже солидарным благочестием. Вопрос сводится лишь к интенсивности и направленности. Все исключения из правил остается списывать на то, что всякая конкретная, индивидуальная вещь вызывает весьма своеобразный, уникальный аффект, — ибо подобие никогда не подразумевает полного тождества.

Можно подытожить, что в модели Спинозы ревность оказывается одним из тех аффектов, которые преодолеваются лишь аффектом более сильным, модифицирующим и разрешающим ситуацию и в плане чувствования, и в плане понимания. Однако сама техника этого разрешения остается не вполне ясной. Казалось бы, интеллектуальная любовь к Богу должна пересиливать эмуляцию, поскольку сулит не конечное, а бесконечное удовольствие. И все же непонятно, в какой момент и в силу чего человек вдруг обнаруживает этот наивысший аффект. Второе ограничение связано с принципом индивидуальных различий модусов: теория Спинозы предполагает возможность того, что один и тот же предмет может вызывать у разных людей разные аффекты. Это приводит к невозможности установления какого-либо подлинного аффективного единства: даже если некий предмет и вызовет у множества людей поразитель-

---

В конце концов, мы способны обнаружить некоторое сходство со всяким сущим, ибо с точки зрения спинозизма все сопричастно единой субстанции мира: «...естественное познание, как и любое другое, может с одинаковым правом называться божественным, т. к. его как бы подсказывает нам природа бога, поскольку мы причастны к ней». См. *Robinson B., Kutner M.* Spinoza and the Affective Turn: A Return to the Philosophical Origins of Affect // Qualitative Inquiry. 2019. Vol. 25. Iss. 2. P. 111–117; *Спиноза Б.* Богословско-политический трактат / Пер. с лат. М.М. Лопаткина, С.М. Роговина, Б.В. Чредина. М.: Академический проект, 2015. Там же. С. 15.

ное единодушие, оно все равно может быть нарушено в любой момент. А, пожалуй, наиболее неочевидной в концепции Спинозы является сама возможность отпадения от божественной любви, которая, собственно, и открывает возможность ревности. Переосмыслить указанные ограничения можно, по-видимому, переосмыслив сам монизм, — например, обратившись к тематизации внутрибожественной жизни у Фридриха Шеллинга.

Ревность, уступающая божественной любви

Среди многих философов, так или иначе затрагивавших проблематику ревности, Шеллинг — не самая очевидная и, пожалуй, весьма недооцененная фигура. Это, прежде всего, связано с тем, что философско-антропологическая проблематика эксплицитно поднимается им в текстах, которые не были изданы при жизни и носили скорее эзотерический характер, — речь идет, прежде всего, о незавершенном трактате «Мировые эпохи» (1811, 1813, 1815), Штутгартских приватных лекциях (1810), а также небольшом наброске «Психологическая схема» (1837–1838). Как отмечает П.В. Резвых, для Шеллинга, особенно в «Мировых эпохах», свойственен своеобразный методический антропоморфизм[14]: сверхмирные принципы, потенции и метафизические связи исследуются по аналогии с внутренним опытом человека и человеческими взаимоотношениями. Важно, что эта аналогия вовсе не случайна, а является вполне сознательным философским шагом, в некотором смысле развивающим кантовский «коперниканский» переворот, предполагающий устанавливать нечто о предметах «раньше, чем они нам даны», основываясь на априорном знании об устройстве познавательных способностей самого субъекта познания. В логике Шеллинга же человек, пусть и не имея непосредственного доступа к постижению божественных тайн, все же оказывается способен постичь истоки природы и Бога — как раз в той мере, в какой сам является их средоточием.

Описанные им в «Мировых эпохах» страсти внутрибожественной жизни включают в себя и эпизод ревности, которая развертывается в ситуации распри между тремя потенциями (отрицающей, утверждающей и безразличной к тому и другому), каждая из которых претендует на главенство. Шеллинг описывает эту ситуацию противоборства так: «…поскольку каждый из трех принципов имеет равные притязания на то, чтобы быть сущим, то противоречие не может быть разрешено тем, что одно становится сущим за счет другого»[15]. Сама суть ситуации противоборства, основанного на эгоизме и взаимном несуществовании, оказывается способна к преобразованию — кризис разрешается добровольным переходом к свободной взаимопринадлежности, требующим обращения от патологической страсти самоутверждения к успокоению, обусловленному встречей с чем-то несомненно более высоким, перед ликом которого каждый готов уступить. При этом важно, что высшее не просто утверждает ультимативное господство, но озаряет каждого блаженным светом,

14 См. *Резвых П.* Главная проблема философии Шеллинга // Постнаука. 2015. 22 февраля (URL: https://postnauka.org/video/41691).

15 Перевод П.В. Резвых (готовится к публикации). См. *Schelling F.W.J.* (1861). Die Weltalter. In A.H.K. Schelling (Ed.), Sämtliche Werke. Abt. 1. Bd. 8, ed. (195–344). Stuttgart, Augsburg: J.G. Cottascher Verlag. S. 232 (et als.).

останавливающим бессмысленную распрю: так гнев сменяется кротостью. Шеллинг объясняет этот переход следующим образом:

> Ничто не может отречься от себя как сущего иначе, кроме как перед лицом чего-то высшего. Как сердце человека чувствует себя словно бы имеющим право на эгоистическое желание [Begierde] лишь до тех пор, пока его томление [Sehnsucht], его стремление [Verlangen], та внутренняя пустота, что гложет его, не наполнится благом более высокого порядка; как душа успокаивается и утихает, лишь познавая над собою нечто выше себя, преисполняющее ее блаженством, так и та слепая жажда и желание первой [природы] может умолкнуть лишь перед лицом высшего, пред которым оно охотно и добровольно познает себя как только бытие, как не-*сущее*[16].

Неожиданный аналог этим трем потенциям, обнаруженным уже во внутреннем мире человека, можно встретить в «Штутгартских лекциях», где Шеллинг разъясняет взаимосвязь трех потенций человеческого духа — природной души, или нрава (*Gemüth*), духа (*Geist*) и души (*Seele*), где многие начала, или способности, — будь то томление, желание, чувство, своеволие или рассудок — могут проявлять себя слишком настойчиво, теряя связь с другими началами и тем самым приводя к тем или иным патологиям души, которые Шеллинг в общем виде делит на три класса — болезни нрава, слабоумия и безумия[17]. Говоря о ревности, ясно, что она может проявиться двояко, — и как некоторая болезнь нрава, склонная к чрезмерному томлению по недоступному объекту желания, сопровождаемая скорбью; и как некоторый тип безумия, когда подогреваемый чувствами и страстями рассудок продуцирует ревностные фантазии, утратив связи с душой[18].

Дальнейшее психологическое истолкование этого сюжета можно найти в «Психологической схеме»[19], где воля, рассудок и дух парадоксальным образом могут либо находиться в патологическом конфликте ввиду нарушенности баланса соотношений, либо же пребывают в гармоничном единстве, будучи подчиненными высшему принципу личности. Ревность возникает в одной из следующих конфигураций: 1) воля отвергает рассудок и пытается самоутвердиться, подчиняя рассудок страсти вопреки некоторому порядку вещей, вследствие чего 2) рассудок в свою очередь стремится создать для воли возможные условия воления, увлекая ее в пучину фантазии, — тогда как дух остается исключенным, и фантазия чрезмерно фокусируется на объекте страсти, теряя обычно присущую рассудку склонность сообразовываться с опытом.

Если переносить данную схему на область человеческих взаимоотношений, то в первом случае мы имеем ситуацию ревностного желания — того самого, которое лежит в основе нарушения заповеди «не возжелай жены ближнего своего». Здесь рассудочная связь с другим подчинена воле признания со стороны этого другого. Второй же случай хорошо отражает ситуацию ревности,

---

16 Там же.

17 *Шеллинг Ф.В.Й.* Штутгартские беседы // Позитивная философия. В 3 т. СПб.: Издательский проект «Quadrivium», 2017. С. 51–59.

18 Я благодарна П.В. Резвых, который обратил внимание на это место в «Штутгартских лекциях» в рамках семинара в Лаборатории ненужных вещей (2024/2025), а также указал на то, что в понимании ревности стоит выделять два разных аспекта — в одном случае ревность связана с нехваткой признания в некоторой реальной ситуации отношений, а в другом случае исходит из ревностного бреда.

19 *Резвых П.В.* Шеллинг Ф.В.Й. [Психологическая схема] // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2019. Т. 23. №4. С. 471–475.

в которой ревнивец готов обвинить объект своей ревности во всех мыслимых и немыслимых грехах и изменах, даже если они никак не сообразуются с реальностью, — лишь бы проявить эксклюзивность своих притязаний. Так или иначе, Шеллинг оказывается близок к Спинозе в отношении того, что более высокое чувство способно переопределить всю предшествующую диспозицию, — и только божественная любовь оказывается на это действительно способна. Однако, в отличие от Спинозы, в подобном подходе можно внимательнее рассмотреть не внешнюю, а внутреннюю конфигурацию ревности — ибо она возникает не вследствие столкновения с кем-то или чем-то особенно впечатляющим или аффективно воздействующим, но прежде всего по причине определенного разлада в личности самого ревнителя. Это объясняет множество эмпирических ситуаций, когда при прочих равных один человек склонен бурно испытывать и проявлять ревность там, где другой совершенно спокоен, и не сводить это к особенностям взаимоотношений с некоторым конкретным Другим (или с уподоблением этому Другому). Скорее, речь идет о том, что имманентное желание и чувство может приобретать весьма разные формы вследствие того или иного типа рассогласования в работе способностей души, в конечном счете в зависимости от большей или меньшей самодостаточности и открытости к тому, чтобы сообразовываться не только с собственными желаниями, но и с желаниями других, и — что немаловажно — со всеобщим, или идеальным. Собственно, именно в этом Шеллинг видит перспективу разрешения распри и противоречия — в прихождении к тому порядку, в котором своеволие обретает покой.

Структурный анализ ревности: формула и конфигурации

Рассмотренные выше философские концепции Спинозы и Шеллинга основывались на определенных метафизических посылках. Универсализация разрешения ревностного кризиса должна приводить либо к вытеснению ревности более сильным аффектом, либо кардинальным избавлением от нее, трансформацией самого комплекса аффектов вследствие восстановления баланса душевных сил. Подобный подход хотя и отвечает на вопрос, почему ревностный кризис может исчерпать себя, — но не проясняет, каким образом это возможно вне метафизической, божественной любви. Попробуем понять и сравнить, какие перспективы исследования ревностного кризиса откроются, если попытаться избежать онтологизации аффектов и обратиться к предельно конкретному языковому и структурному анализу.

Можно начать с элементарного остенсивного определения случая ревности в классической литературе. Возьмем патологического ревнивца вроде Отелло, который убивает свою супругу Дездемону из-за ревности к Кассию. Этот пример идеально вписывается в формулу Ролана Барта, согласно которой ревность — это «уравнение с тремя взаимозаменяемыми (перестановочными) переменными; ревнуешь всегда сразу двоих — я ревную и того, кого люблю, и того, кого любит тот»[20]. Правда, эти переменные вовсе не взаимозаменимы: как и в определении Спинозы, мы сталкиваемся с двумя разными типами

20 *Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного. М.: Ad Marginem, 1999. С. 270.

и проявлениями ревности — к объекту и к сопернику. Подразумеваем ли мы, что Отелло *всегда* ревновал Дездемону к любому потенциальному сопернику на правах ее законного супруга (ревность, обусловленная конфигурацией привязанности) или ревность *вспыхнула* в нем лишь оттого, что он позавидовал Кассио, увидев в нем соперника (ревность, обусловленная конфигурацией соперничества)? Может ли быть верным обратное: некий субъект А воспылал бы страстной любовью к Б лишь вследствие обнаружения соперника В, привязанного к Б, — так, что именно ревность порождала бы аффект любви?

Характер взаимообусловленности этих отношений можно прояснить с помощью треугольной миметической модели Рене Жирара. У Жирара ревность фактически приравнивается к желанию «занять место», а смысловой акцент у Жирара явно смещается с объекта любви на соперника, который выступает медиатором желания. Внезапно оказывается, что объект ревности выступает желанным именно потому, что это продиктовано желанием уподобления Другому, и дополнительно усиливается именно тем, что на него претендует и некий соперник. Как писал Жирар, «мы никогда не воспринимаем того, к кому ревнуют, за образец, потому что всегда смотрим глазами ревнующего. Подобно всем жертвам внутренней медиации, ревнивец с легкостью убеждает самого себя, что его желание спонтанно, то есть укоренено в объекте, и только в объекте»[21]. По версии Жирара, открыть природу желания — значит прояснить, кто является идеалом подражания, кто выступает в роли претендента, а кто — в роли медиатора, однако сделать это изнутри противостояния практически невозможно, ибо ревность и ненависть к сопернику внушает и «желание любой ценой отличаться»[22]. В случае с Отелло его посредник — Кассио, однако трагическая интрига требует введения еще и злого двойника — Яго, который как бы камуфлирует мотив самого Отелло, любовь к Дездемоне и желание уподобиться Кассио, и довершает мимесис убийством собственной жены[23]. Поскольку желание представляет собой интенсивную величину, то и ревность приобретает те или иные градации и формы. Позиция Дездемоны, впрочем, не сводится к сугубо пассивной роли объекта-медиатора: помимо логики разрешения миметического кризиса посредством жертвоприношения, Жирар пытается указать на ее темное стремление к насильственной смерти в свете ее желания, «больше не искушаемого ничем, кроме собственного апокалиптического самоуничтожения»[24]. Дездемона здесь выступает не в роли языческого «козла отпущения» в треугольнике ревностных отношений — но в роли искупительной жертвы, уподобляющейся Христу. Она стремится стать добровольной жертвой и тем самым положить конец искушению ревности, простив своего убийцу и упразднив миметическое соперничество. Так или иначе, в жирардовской трактовке ревности ключевую роль играет процедура подстановки — та самая, что пренебрегает исходным лейбницевским принципом

21 *Жирар Р.* Ложь романтизма и правда романа. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 42.

22 Там же. С. 131.

23 Косвенное подтверждение этому можно найти в первой сцене первого акта, где в диалоге с Родриго Яго произносит слова: «Будь я Отелло, я бы не был Яго. // Служа ему, я лишь себе служу <…> Я — не я», а также реплику в конце первой сцены второго акта: «Но в нее влюблен и я // <…> Я склонен думать, что любезный Мавр // Вскочил в мое седло».

24 *Жирар Р.* Театр зависти. Уильям Шекспир. М.: Издательство ББИ, 2021. С. 410.

различения индивидуальных вещей: «...в силу незаметных различий две индивидуальные вещи не могут быть совершенно тождественными и <...> они должны всегда отличаться друг от друга не только нумерически»[25].

Для Жирара различимость — не данность, а, напротив, недостижимый идеал на пути становления субъекта самим собой. В отличие от спинозовской модели, где аффективное уподобление было характерно для различных сущих в силу их субстанциального единства, у Жирара мы не имеем эксплицитной теории аффектов или онтологического обоснования способности воображения. Однако подход Жирара, как отмечают Пророкова и Агамалова, содержит в себе определенную метафизическую аксиоматику, предполагающую весьма специфическую модель различающего порядка[26]. По всей видимости, глубинные корни миметической модели, которую предлагает Жирар, кроются в его христианской онтотеологии, где прототипической жизнью все-таки является бытие по подобию Бога и стремление к жизни во Христе[27] — как отмечает А. Кондакова, «Жирар предлагает проект радикального христианства, или *Царства*, который вкупе с ограниченным мимесисом и всеобщим отказом от насилия должен устранить конфликтный потенциал желания и окончательно справиться с насилием. Иначе говоря, сотериологический блок жираровской теории строится на вводе метафизического Абсолюта»[28]. Однако если в теологической перспективе модель уподобления так или иначе предполагает отсылку к прототипу, то в секулярной оптике феномен ревности оказывается постоянно и неизбежно самовоспроизводящимся алгоритмом, порождающим эскалацию напряжения и кризис, который у Жирара находит свое разрешение только в жертвоприношении — фактическом при трагическом исходе и символическом — в случае комедии.

Помимо трудности различения субъектов, в модели треугольного желания возникает также и трудность различения аффектов. Как справедливо отметила Е. Григорьева, у Жирара весьма трудно отличить друг от друга «театр ревности» и «театр зависти»[29]. Дюпюи настаивает на том, что подход Жирара нуждается в корректировке: ревность не укладывается в пресловутый треугольник, ибо ключевую роль в ревности играют отношения «включенности/исключенности» самого ревнителя[30]. Описанное Дюпюи размывание роли медиатора приводит к замене геометрической конфигурации «миметического треугольника» на конфигурацию отвержения: ее можно представить, например, как окружность с исключенной из нее точкой. Однако и в концепции Дюпюи обнаруживается неясность: стоит только задаться вопросом о том, что является критерием вхождения в этот самый «круг», ведь самоисключение порождает одновременно и ревностное желание войти в круг избранных, и зависть к тем,

---

25 *Лейбниц Г.* Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии // Лейбниц Г. Сочинения в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1983. С. 56.

26 См. *Агамалова Л., Пророкова М.* «Цветочная супруга»: между киборгом и козлом отпущения из цветов // Stasis. 2025. Т. 12. № 2. С. 88–114.

27 См. подробнее его работы «Козел отпущения» и «Я видел Сатану, падающего как молния».

28 *Кондакова А.* Насильственная (не)взаимность: мимесис и антимимесис конфликта // Логос. 2024. №5 (162). С. 65–86.

29 *Григорьева Е.* Бесконечный проигрыш: ревность и любовь в миметической теории // Логос. 2024. Т. 34. № 5. С. 90.

30 См. подробнее главу «Логика самоисключения» в: *Дюпюи Ж.-П.* Ревность. Геометрия желания. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021.

кто уже в нем пребывает в силу того, что обладает чем-то, чем не обладает ревнитель. Отелло, «благородный мавр», хотя и принят в аристократические круги Венецианской республики, однако из-за неприятия отца Дездемоны, Брабанцио, вполне может чувствовать себя исключенным из-за предубеждений, связанных с его цветом кожи. Но подобная мотивация, хоть и проясняла бы повышенную подозрительность Отелло в отношении Кассио, все же едва ли могла бы объяснить мотивы убийства Дездемоны. Является ли завуалированная зависть самого Отелло поводом для ревности или ревностное отношение Брабанцио к дочери порождает зеркальную ревность — остается непроясненным домыслом читателя, однако со всей определенностью можно сказать, что наиболее выразительно роль отверженного в трагедии отыгрывает завистливый двойник Отелло — Яго.

Ревность/зависть: семантический и семиологический анализ

Семантическую близость и трудноразличимость ревности и зависти в обыденном словоупотреблении подтверждает лингвистический анализ: во многих языках понятие «ревность» фактически синонимично «зависти», которая, в свою очередь, оказывается очень близка «ненависти»[31]. В русском языке понятия ревности и зависти обнаруживают довольно разную этимологию, что позволяет акцентировать некоторые различия: «ревность» трактуется как открытое сильное переживание и изначально имеет связь как с положительными коннотациями («рвение», «усердие», «забота»), так и с отрицательными («сварливость», «склонность к спорам», «опасение, что другой сделает лучше»), тогда как «зависть» тяготеет к более негативным коннотациям и скорее ассоциируется с постыдной и скрываемой эмоцией ненависти (и «зависть», и «ненависть» этимологически восходят к «видеть»). Таким образом, если зависть исходит из скрываемой нехватки, недостатка блага и неудовольствия при его виде, то ревность скорее актуализирует неудовольствие от возможной или действительной потери актуально наличествующего блага, к которому субъект привержен. Подобной точки зрения придерживается, в частности, Марта Нуссбаум в своем анализе политических эмоций:

> Зависть похожа на ревность в том смысле, что и та и другая связаны с враждебностью к конкуренту из-за владения или пользования ценным благом. Ревность, однако, обыкновенно связана со страхом конкретной потери <…> и поэтому связана с защитой самых заветных благ и отношений человека[32].

---

31 Здесь и далее я опираюсь на исследование Е.Ю. Булыгиной и Т.А. Трипольской эмотивных концептов ревности и зависти (см. *Булыгина Е.Ю., Трипольская Т.А.* Динамические процессы в содержании эмоциональных концептов «Зависть» и «Ревность» в славянских и романо-германских языках // Русин. 2015. № 3 (41). С. 191–209). Авторы трактуют данные эмотивные лексемы, исходя из презумпции изначально нерасчлененного эмоционального комплекса в эмотивной картине мира человека, которая приобретает выраженную дифференциацию именно в языке, и приводят различные смысловые конфигурации, закрепившиеся в разных языках.

32 *Нуссбаум М.* Политические эмоции: почему любовь важна для справедливости. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 509.

Стоит отметить, что в подобной трактовке Нуссбаум ревность неизбежно объективирует отношение к другому, как бы превращая человека в некое благо, которым можно обладать и за которое можно конкурировать с другими. Противоядием против зависти и ревности в ее концепции выступает разумное придание большего веса неиерархическим и нераспределяемым благам, таким как добродетели, а также культивирование отношений дружбы (что, по ее мнению, недоступно лишь патологическим, болезненным ревнивцам вроде прустовского Свана[33]).

И все же положительная, или «белая», ревность, которая подразумевает «пыл» и «рвение», вносит дополнительные трудности, которые можно было бы объяснить семантической связью ревностного отношения с взаимосвязью любви и гнева. Это подтверждается, в частности, апелляцией к библейским контекстам, где ревность оказывается присуща не только и не столько даже человеку, сколько Богу, один из эпитетов которого — «Ревнитель» (קַנָּא), воспрещающий идолопоклонничество. Ревность (др.-евр. קִנְאָה, др.-гр. ζῆλος) оказывается изначально амбивалентной: в одних контекстах трактуется как «великая любовь» Господа Саваофа (Исаия 9: 7), в других — как божественное мщение и гнев (Иезекииль 23:25, Притчи 6:34) и только позднее — как религиозное рвение и усердие самих людей (Рим. 10:2).

Казалось бы, весьма близкая к упомянутой ранее человеческой «формуле ревности» конфигурация встречается в книге Захарии (8:2): «так говорит Господь Саваоф: возревновал Я о Сионе ревностью великою, и с великим гневом возревновал Я о нем», что в современном переводе трактуется следующим образом: «Я люблю Сион так сильно, что рассердился на него, когда он перестал быть верен». Однако божественная ревность, в отличие от патологической человеческой, всегда справедлива — в том смысле, что она проявляется как гнев лишь после действительного нарушения верности, не испытывая мучительного сомнения или подозрения ввиду божественного всеведения. Ветхозаветная ревность Бога все больше переносится в Новом Завете на человека, формируя тем самым концепцию *ревностности* или прозелитизма, т.е. пламенной приверженности Богу среди верующих: «Ибо я ревную о вас ревностью Божиею» (2-е Коринфянам 11:2), «Не возбужу ли ревность (παραζηλόω) в сродниках моих по плоти и не спасу ли некоторых из них?» (Рим. 11:14).

В зависимости от того, понимать ли ревность как некоторое субъективное эмоциональное переживание, связанное с другими людьми, как целую конфигурацию отношений и притязаний, как божественный предикат или как религиозно-ценностную установку, — мы будем по-разному регистрировать ее проявления, тем самым обнаруживая неоднозначность и в морализации данного аффекта. В одних случаях ревность оборачивается крайностью «неумеренной любви», в других — обнаруживает отсутствие доверия, в-третьих — выступает утверждением власти, владения или же пылкой верой. Так или иначе, можно сказать, что феноменальное обострение ревности во всех случаях происходит в ситуации соперничества, — и, таким образом, ревность ложится в основу понимания всякого *соревнования*, актуализирующего *привязанность*. Эту двойную конфигурацию подробно рассматривают семиологи А. Греймас и Ж. Фонтаний[34],

33 Там же. С. 510.

34 *Греймас А., Фонтаний Ж.* Семиотика страстей: От состояния вещей к состоянию души. М.: УРСС: Ленанд, 2015. С. 274–275.

разрабатывая на их основе свою дискурсивную схему ревности, включающую в себя макросеквенцию, т.е. динамическую последовательность развертывания чувства ревности: 1) эксклюзивная привязанность; 2) смутная недоверчивость[35]; 3) полемический эпизод; 4) любовь/ненависть. В свою очередь, полемический эпизод включает в себя следующие этапы: беспокойство, подозрение, эксклюзивное видение, эмоцию и морализацию.

Таким образом, вместо дефиниции или даже уравнения ревности Греймас и Фонтаний предлагают «патемический сценарий», в котором возможны различные объяснения причин возникновения этой самой эксклюзивной привязанности (провидение, характер, стечение обстоятельств и т.п.) и различные нюансы развертывания полемического эпизода, составляющего саму интригу. Помимо структурирования динамики ревности, семиологический анализ предлагает также дифференцировать субъекта действия и субъекта состояния. Более того, в отличие от модели Жирара, в которой каждый субъект ревнив по умолчанию в силу самой миметической природы желания, в модели Греймаса и Фонтаний становление-ревнивцем предполагает трансформацию, которая «полностью когнитивна и опосредуется “спектаклем” или “образом”»[36], убеждающим ревнивца в его несчастье как бы извне. Подобный подход, впрочем, будто бы вуалирует всякую имманентную, аффективную природу желания, предлагая трактовать чувства и отношения исключительно в поле их символического выражения. Во многом благодаря этому патемический сценарий достаточно легко ложится на разнообразный драматический материал: в случае того же Отелло нетрудно отследить динамику отношений от эксклюзивной привязанности к Дездемоне до ненависти, порожденной весьма хитросплетенным привнесением недоверчивости, подозрения и морализации. Примечательно, что в таком формализованном виде эта схема оказывается приложима не только к интерсубъективным отношениям, но и к тактикам самоопределения — например, в ситуации выбора одной из конкурирующих теорий или идеологий.

Вариативность патемического сценария предполагает, что в зависимости от того, каким образом будет разрешен полемический эпизод, ревность приведет либо к эскалации недоверия (что чревато очередным витком конфликта), либо к примирению и любви. И хотя Греймас и Фонтаний не дают ясного ответа, в каком случае происходит то или другое развитие событий, очевидно, что ключевую роль в данном случае будет играть содержательный аспект морализации. Но как же быть, если морализации так и не произошло?

Вымышленные тупики ревности в литературе: патемические сценарии Сартра и Цветаевой

Далее предлагается рассмотреть несколько литературных примеров, которые раскрывают специфику каждой из теоретических моделей, — в одноактной

35 Принимая во внимание сказанное выше относительно «ревности Бога», следует оговориться, что схема в целом и эта фаза в особенности все же являются специфически человеческими.

36 *Греймас А., Фонтаний Ж.* Семиотика страстей: От состояния вещей к состоянию души. С. 267.

драматической пьесе «За закрытыми дверями» Ж.-П. Сартра и стихотворении «Я тебя отвоюю…» М. Цветаевой. В обоих случаях ревностный кризис оборачивается своеобразным тупиком, а артикулированной морализации или сколько-то конструктивного разрешения полемического эпизода в конце произведения так и не происходит. Принципиальное различие здесь вносит перспектива: в пьесе Сартра читатель наблюдает за длительной динамикой ревностного кризиса, разворачивающегося между тремя участниками, тогда как стихотворение Цветаевой буквально сталкивает читателя лицом к лицу с пронзительным и безымянным «Я», вопиющим о ревности к столь же безымянному «Ты» перед всем миром.

У Сартра «Мы» имеет достаточно устойчивую конфигурацию перманентного жирардианского миметического треугольника, где каждый попеременно выступает то субъектом, то объектом желания двух Других, утверждая тем самым перманентную диалектику уподобления и различения, никогда не сводимых ни к тождеству, ни к совершенной инаковости. Гарсен, Инес и Эстель образуют замкнутый любовный треугольник, который ввиду постоянного соприсутствия обречен на перманентную конфликтность: каждый из героев всегда чувствует себя отвергнутым, непризнанным, пристыженным, независимо от того, пытается ли он или она выставить себя в наилучшем свете или же открывает о себе некую неприглядную правду. Драма выявляет бесконечный тупик ревности, продиктованный постоянной переменой вершин этого миметического треугольника, который на уровне речи реализует себя как потенциально нескончаемый диалог. Вместе с тем каждый герой в тот или иной момент ищет признания в глазах другого, стремясь одновременно пренебречь третьим, отчего напряжение лишь возрастает.

Сартровская ситуация «ада» напоминает описанную Шеллингом распрю, с той лишь разницей, что никакого разрешения здесь не может быть, причем по причине, уже заданной самими условиями пьесы. Персонажи уже мертвы, они находятся в конце времен, и даже забрезжившая перспектива перемены (или символ прощения свыше?) — открывшаяся внезапно дверь — не воспринимается ими как действительная. Те подлинные Другие, которые могли бы обеспечить героям признание или прощение, остались в земной жизни, а здесь они не могут даже выступить друг для друга «зеркалами», поскольку, пытаясь найти признание у одного, они так или иначе цепляются вниманием за Другого, кем бы он ни был. «Эти пожирающие взгляды», конкурирующие за внимание друг друга, обречены на асимметрию невзаимности — ибо триада несводима к диаде без потерь.

В пьесе Сартра невозможны ни жертвоприношение (все в равной степени мертвы и обречены на соприсутствие), ни метаморфоза перед лицом чего-то наивысшего (герои остаются в ситуации замкнутости, желая добиться гипотетического признания и осознавая вместе с тем, что в этом и кроется их поражение, их «ад»). Гипотетическое развитие сюжета потребовало бы того, чтобы по меньшей мере один из персонажей покинул комнату, исчез или каким-то образом преобразился. Однако даже пресловутая открытая дверь не срабатывает. Тупиковость посмертного бытия взаперти демонстрируется в таком виде неспроста: для Сартра неприемлем поворот *ex machina*, условием изменений должно быть свободное решение самого человека, условием становления является бытие. Можно сравнить этот эпизод с аналогичным моментом из «Расторжения брака» Клайва Стейплза Льюиса, когда ангел убивает ящерку, под-

вергающую человека ужасным мукам, на которые он и сам готов идти, лишь бы сохранить ее: «Всякая любовь воскреснет здесь, у нас; но прежде ее надо похоронить»[37]. У Льюиса патологически мучительные отношения в сумерках, предвещающих ад, в любой момент могут быть увидены как предрассветный миг рая, ибо: 1) сотериологический мотив сохраняет шанс на искупление грехов и прощение; 2) диада все же предполагает взаимность. В ситуации же пьесы «За закрытыми дверями» постоянная циркуляция ревности, стыда, поиска признания и отвержения в рамках триадичной структуры основана на неспособности героев к действительной перемене, исчерпанности их существования, когда они уже не могут «стать иначе» и обречены «переводить стрелки». Персонажи заперты в треугольнике ревности и тем самым обречены на нелюбовь, ибо лишаются свободы снискать во взгляде Другого подлинное признание, поскольку Третий всегда отменяет это признание отвержением. Кажется, будто решение Гарсэна остаться и добиться от Инес морального приговора является такого рода попыткой — однако мы видим, что попытка Эстель избавиться от Инес, убить «третью лишнюю, которая смотрит», заведомо обречена на провал ввиду невозможности закрыть глаза — таковы правила игры. Обреченные на посмертные адские муки ревности, стыда, непризнания и взаимообусловленности герои Сартра призваны напомнить о том, что жизнь каждый миг предоставляет свободу не оставаться в плену подобного рода аффективных конфигураций и предпочесть мазохистическому подчинению и ревности к Другому — любовь.

В стихотворении Цветаевой обнаруживается иной, весьма необычный тупик ревности, который исходит не из замкнутости в треугольнике, но из мнимости единения, где предметом ревности становится само отделение. Первые строки — «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес, // Оттого что лес — моя колыбель, и могила — лес» — уже наводят на мысль о том, что лирическая героиня исходит из собственной принадлежности лесу как всесильной женской природе, антитезой которой выступает автономный Другой. Вместе с тем попытка «отвоевать» и «присвоить» обречена на поражение, ибо автономия этого «Ты» совершенно непреодолима на протяжении всей его жизни: «Но пока тебе не скрещу на груди персты — // О проклятие! — у тебя остаешься — ты: // Два крыла твои, нацеленные в эфир, — // Оттого что мир — твоя колыбель, и могила — мир!» Описанное в стихотворении желание «отвоевать тебя» и «у всех других», и «у той одной», и у самого Бога разбивается о некую предзаданную свободу и принадлежность миру.

Это стихотворение можно было бы рассмотреть в контексте поэтической симпатии и поэтической же ревности Цветаевой и Блока. Как показывает С.Н. Бройтман, поэтика Цветаевой в значительной степени выражает превращенную, как бы пресуществленную и спроецированную на себя (т.е. сменившую перспективу с мужской позиции на женскую) поэтику Блока: «Цветаева считала, что любовь есть не слияние двух в одно, а смерть-рождение, пресуществление “я” и “ты”»[38]. Однако само это пресуществление оборачивается ревностным отношением по отношению ко всему тому, чему «Ты» может быть сопричастным. Рассмотрим комментарий самой Цветаевой:

---

37 *Льюис К.С.* Расторжение брака / Пер. с англ. М. Трауберг. М.: Издательство АСТ, 2022.

38 *Бройтман С.Н.* М. Цветаева и А. Блок // Новый филологический вестник. 2005. № 1 (URL: https://cyberleninka.ru/article/n/m-tsvetaeva-i-a-blok).

> Я хочу в тебе уничтожиться, то есть я хочу быть тобой. Но тебя уже в тебе нет, ты уже целиком во мне. Пропадаю в собственной груди (тебе). Я не могу пропасть в твоей груди, потому что там тебя нет. Но может быть я там есть? (Взаимная любовь. Души поменялись домами). Нет, и меня там нет. Там ничего нет. Меня же нигде нет. Есть моя грудь — и ты. Я тебя люблю тобою. Захват? Да, но лучше, чем товарообмен.

И далее:

> Ну а взаимная любовь? (Товарообмен). Единовременный и перекрестный захват (отдача). Два пропада: души X в собственной груди, где Z, и души Z в собственной груди, где X. Но раз я в тебе живу, я не пропала! Но раз ты во мне живешь, ты не пропал! Это бытие в любимом, это «я в тебе, а ты во мне», это все-таки я и ты, это не двое стали одним. Двое стали одним — небытие. Я говорила о небытии в любимом[39].

Эта экспликация, переведенная с языка поэтической метафизики на язык человеческих отношений, в каком-то смысле обнажает глубинную природу самой патологической ревности, которую можно себе представить, — чувства, которое способно аннигилировать все, лишь бы утвердить такое парадоксальное замыкание на идеале совершенной взаимности, которое буквально ведет к самоуничтожению. В этом смысле патологический ревнивец, одержимый паранойяльными подозрениями, перестает воспринимать происходящее иначе, чем сквозь призму своего подозрения, — и в этом смысле Цветаева повторяет тот же ход, который развертывается в трагедии «Отелло»: стремление к диаде, разворачивающееся внутри монады, обречено на тупик. Здесь впору обратиться к философемам любви Алена Бадью, который отмечал: «Любовь производит истину из разъединения… никакая одиночная позиция не включает в себя опыт другого, иначе это было бы интериоризацией двух»[40]. Отчаянный жест интериоризации, описанный в стихотворении, иллюстрирует тупик банальной невозможности вместить двух в одном. Творчество же Цветаевой, пусть и обращенное к Блоку, все же несводимо к банальному миметическому соперничеству и все же оборачивается поэтическим самоутверждением. Обреченная на невозможность полного захвата и слияния лирическая героиня Цветаева проигрывает «бой за Ты», чтобы обрести собственный поэтический голос, который лишь отчасти превращает и дополняет блоковские «мужские» мотивы, мотивы «духа», «женской» перспективой, или мотивами «души».

Противопоставление ревностной фантазии, порождаемой монадой, которая никак не может признать ограниченность, накладываемую парностью, и ревностной конфигурации триады, которая никак не может свестись к паре, обнаруживает два аспекта одного и того же кризиса формулы «Я и Ты». Ревностный кризис, порождающий борьбу и соревнование, может происходить из стремления к эксклюзивной привязанности или из миметического желания уподобления Другому, однако в основе самой этой привязанности лежит набор трудно совместимых требований: 1) признание ценности как «Я», так и «Ты»; 2) постоянное стремление к сравнению «Я» и/или «Ты» друг с другом и с дру-

---

39 Цит. по: *Бройтман С.Н.* М. Цветаева и А. Блок.

40 *Бадью А.* Что такое любовь? // Новое литературное обозрение. 2011. № 6 (108). С. 8–15.

гими; 3) желание утвердить формулу слияния «Я и Ты» в качестве монады, а не диады.

Так, чтобы преодолеть кризис ревности, потребуется развидеть воображаемое сходство «Я», «Ты» и всевозможных соперников, признав автономное достоинство каждой «вот-этости» (*haeccaitas*). Выпутаться из патемического сценария, приводящего к ревностной одержимости и жертвоприношениям, можно лишь сосредоточившись на восстановлении самости, исследуя свою внутреннюю драматургию оценок, суждений, волений и чувств. В случае Сартра это означало бы обретение покоя в совместном молчании «за закрытыми дверями», в случае Цветаевой — заключение мира меж «лесом» и «эфиром».

Библиография / References

Агамалова Л., Пророкова М. «Цветочная супруга»: между киборгом и козлом отпущения из цветов // Stasis. 2025. Т. 12. № 2. С. 88–114.

(*Agamalova L., Prorokova M.* «Tsvetochnaya supruga»: mezhdu kiborgom i kozlom otpushcheniya iz tsvetov // Stasis. 2025. Vol. 12. № 2. P. 88–114.)

Бадью А. Что такое любовь? // Новое литературное обозрение. 2011. № 6 (108). С. 8–15.

(*Badiou A.* Qu'est-ce que l'amour? // Novoe literaturnoe obozrenie. 2011. № 6 (108). P. 8–15 — in Russ.)

Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М.: Ad Marginem, 1999.

(*Barthes R.* Fragments d'un discours amoureux. Moscow, 1999.)

Бройтман С.Н. М. Цветаева и А. Блок // Новый филологический вестник. 2005. № 1. (URL: https://cyberleninka.ru/article/n/m-tsvetaeva-i-a-blok.)

(*Broytman S.N.* M. Tsvetaeva i A. Blok // Novyy filologicheskiy vestnik. 2005. № 1 (URL: https://cyberleninka.ru/article/n/m-tsvetaeva-i-a-blok).)

Булыгина Е.Ю., Трипольская Т.А. Динамические процессы в содержании эмоциональных концептов «Зависть» и «Ревность» в славянских и романо-германских языках // Русин. 2015. № 3 (41). С. 191–209.

(*Bulygina E.Yu., Tripol'skaya T.A.* Dinamicheskie protsessy v soderzhanii emotsional'nykh kontseptov «Zavist'» i «Revnost'» v slavyanskikh i romano-germanskikh yazykakh // Rusin. 2015. № 3 (41). P. 191–209.)

Греймас А., Фонтаний Ж. Семиотика страстей: От состояния вещей к состоянию души. М.: УРСС: Ленанд, 2015.

(*Greimas A., Fontanille J.* De la qualité à la sensation: De l'état de choses à l'état d'âme. Sémiotique des passions. Moscow, 2015 — In Russ.)

Григорьева Е. Бесконечный проигрыш: ревность и любовь в миметической теории // Логос. 2024. Т. 34. № 5. С. 87–110.

(*Grigoryeva E.* Infinite loss: Jealousy and love in mimetic theory // Logos. 2024. Vol. 34. № 5. P. 87–110 — in Russ.)

Дюпюи Ж.-П. Ревность. Геометрия желания. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021.

(*Dupuy J.-P.* La jalousie. Une géométrie du désir. Saint Petersburg, 2021 — In Russ.)

Жирар Р. Ложь романтизма и правда романа. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

(*Girard R.* Mensonge romantique et vérité romanesque. Moscow, 2021 — In Russ.)

Жирар Р. Театр зависти. Уильям Шекспир. М.: Издательство ББИ, 2021.

(*Girard R.* Shakespeare: les feux de l'envie. Moscow, 2021 — In Russ.)

Кондакова А. Насильственная (не)взаимность: мимесис и антимимесис конфликта // Логос. 2024. № 5 (162). С. 65–86.

(*Kondakova A.* Violent (non)reciprocity: Mimesis and anti-mimesis of conflict // Logos. 2024. № 5 (162). P. 65–86 — in Russ.)

Кьеркегор С. Или — или: Фрагмент из жизни. СПб.: Издательство РХГА; Амфора, 2011.

(*Kierkegaard S.* Enten — Eller: Et Livs Fragment. Saint Petersburg, 2011 — In Russ.)

Лейбниц Г.В. Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии // Лейбниц Г.В.

Сочинения: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1983. С. 47–546.

(*Leibniz G.W.* Nouveaux essais sur l'entendement humain par l'auteur du système de l'harmonie préetablie // Selected Works: in 4 vols. Vol. 2. Moscow, 1983. P. 47–546 — in Russ.)

Магун А.В. От триггера к трикстеру // Магун А.В. Энциклопедия диалектических наук. Т. 2: Негативность в этике. М.: Издательство Института Гайдара, 2022. С. 350–358.

(*Magun A.V.* Ot triggera k triksteru // Magun A.V. Entsiklopediya dialekticheskikh nauk. Vol. 2: Negativnost' v etike. Moscow, 2022. P. 350–358.)

Нуссбаум М. Политические эмоции: почему любовь важна для справедливости. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

(*Nussbaum M.* Political Emotions: Why Love Matters for Justice. Moscow, 2023 — In Russ.)

Резвых П.В. Главная проблема философии Шеллинга // Постнаука. 2015. 22 февраля (URL: https://postnauka.org/video/41691).

(*Rezvykh P.V.* Glavnaya problema filosofii Schellinga // Postnauka. 2015. February, 22 (URL: https://postnauka.org/video/41691).)

Резвых П.В. Шеллинг Ф.В.Й. [Психологическая схема] // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2019. Т. 23. № 4. С. 471–475.

(*Rezvykh P.V.* Schelling F.W.J. [Psikhologicheskaya skhema] // RUDN Journal of Philosophy. 2019. Vol. 23. № 4. P. 471–475.)

Спиноза Б. Богословско-политический трактат. М.: Академический проект, 2015.

(*Spinoza B.* Tractatus Theologico-Politicus. Moscow, 2015 — In Russ.)

Спиноза Б. Этика. М.: Рипол-классик, 2021.

(*Spinoza B.* Ethica. Moscow, 2021 — In Russ.)

Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Академический Проект, 2011.

(*Heidegger M.* Sein und Zeit. Moscow, 2011 — In Russ.)

Чернавин Г.И. «Водяное колесо» вины: тавтология совести в заметках Витгенштейна // Horizon. Феноменологические исследования. 2022. Т. 11. № 2. С. 544–557.

(*Chernavin G.I.* The «Waterwheel» of guilt: The tautology of conscience in Wittgenstein's Notes // Horizon. Studies in Phenomenology. 2022. Vol. 11. № 2. P. 544–557.)

Robinson B., Kutner M. Spinoza and the Affective Turn: A Return to the Philosophical Origins of Affect // Qualitative Inquiry. 2019. Vol. 25. Iss. 2. P. 111–117.

Культурная история сентиментализма

Олег Ларионов

Место чувства

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ, ПРИРОДНЫЕ ЛАНДШАФТЫ И НАЦИОНАЛЬНОЕ ВООБРАЖЕНИЕ В РОССИИ РУБЕЖА XVIII–XIX ВЕКА

Oleg Larionov

The Place of Feeling: Sentimentalism, Natural Landscapes and the National Imagination in Russia at the Turn of the 19th Century

Олег Ларионов
Оксфордский университет, Факультет средневековых и современных языков; аспирант
oleg.larionov@jesus.ox.ac.uk.

Ключевые слова: русский сентиментализм, места памяти, национализм, историческая культура

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_141

В статье исследуется роль описаний природных ландшафтов в русской сентиментальной литературе конца XVIII — начала XIX веков. Топографическая точность этих текстов связывается с появлением новых подходов к описанию и воображению пространства в Российской империи. Показывается, как разработанные сентиментализмом способы превращения природной местности в мемориальный локус и активации исторического и национального воображения повлияли на патриотическую литературу эпохи наполеоновских войн и культурные практики образованных слоев русского общества.

Oleg Larionov
University of Oxford, Faculty of Medieval and Modern Languages; D.Phil. Student
oleg.larionov@jesus.ox.ac.uk.

Keywords: Russian sentimentalism, places of memory, nationalism, historical culture

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_141

The essay examines the role of descriptions of natural landscapes in Russian sentimental literature of the late 18th and early 19th centuries. It links the topographical precision of these texts to the emergence of new approaches to describing and imagining space in the Russian Empire. It argues that the sentimentalist ways of transforming natural scenery into a place of memory and activating historical and national imagination influenced the patriotic literature of the time of the Napoleonic wars and informed the cultural practices of the educated classes of Russian society.

Хорошо известен факт широкого распространения в Европе и России второй половины — конца XVIII века сентиментальной литературы и культуры чувствительности. Среди существующих истолкований этого феномена следует

выделить точку зрения, согласно которой сентиментальная риторика служила способом воображаемого объединения представителей разных сословий, скрепляя общество через идеалы благотворительности, семейственности и добродетельности[1]. Отталкиваясь от этого тезиса, в настоящей статье я рассматриваю роль сентиментализма в конструировании идентичности и оформлении культурных практик образованных слоев русского общества рубежа XVIII–XIX веков[2]. Этот период был временем кристаллизации современных представлений о нации, сопряженных с новым отношением к истории, языку, литературе и идее «народа». В.М. Живов указал на тесную связь, существовавшую между национализмом и сентиментализмом, уделив особое внимание влиянию теоретических построений Ж.-Ж. Руссо на рефлексию русских авторов того времени, в том числе Н.М. Карамзина, об отечественном прошлом и настоящем и особенностях русского национального характера[3]. Не меньшего интереса заслуживает изображение патриотических эмоций и медитаций на исторические темы в типовой сентиментальной литературной продукции того времени — ценное свидетельство не теоретического осмысления, но стихийного воплощения нового понимания национальной идентичности. В этих текстах на массовом уровне утверждалась модель субъекта, бесконфликтно переходящего в своих мыслях и чувствах от индивидуального к коллективному, и давались наглядные образцы частного, личного переживания своей связи с отечеством и его историей. Особую роль при этом играло географическое воображение. Как я постараюсь показать, во-первых, в литературе русского сентиментализма вырабатывался новый взгляд на географическое пространство, предполагавший эстетическое восприятие и аффективное переживание конкретных природных локусов; во-вторых, этот взгляд среди прочего мог трансформировать местность в место памяти, где чувствительный человек предавался историческим фантазиям и ощущал свою национальную принадлежность; в-третьих, в начале XIX века эти способы взаимодействия с окружающим миром использовались — как в литературе, так и в жизни — для продуцирования патриотических эмоций и символической репрезентации актуального военного опыта.

Географическое воображение русского сентиментализма

Одна из бросающихся в глаза особенностей русской сентиментальной прозы конца XVIII — начала XIX веков — стремление к точной географической локализации описываемых в ней событий. Наиболее очевидным образом это проявляется в таких важнейших текстах русского сентиментализма, как «Путе-

1 *Maza S.* The Myth of the French Bourgeoisie: An Essay on the Social Imaginary, 1750–1850. Cambridge: Harvard University Press, 2003. P. 59–68.

2 О сентиментальной словесности как источнике «эмоциональных матриц», влиявших на поведение и переживания образованного дворянства того времени см.: *Зорин А.Л.* Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

3 *Живов В.М.* Чувствительный национализм: Карамзин, Ростопчин, национальный суверенитет и поиски национальной идентичности // Новое литературное обозрение. 2008. № 3 (91). С. 114–140.

шествие из Петербурга в Москву» (1790) А.Н. Радищева и «Письма русского путешественника» (1791–1801) Н.М. Карамзина, в которых привязка повествования к конкретным местам диктовалась самим жанром травелога. Однако аналогичная тенденция обнаруживается и в сентиментальных повестях. Как известно, в «Бедной Лизе» (1792) трагическая история героини разворачивается возле Симонова монастыря в окрестностях Москвы. Ориентируясь на этот популярнейший текст, многочисленные последователи Карамзина также начинают помещать своих персонажей в тщательно выписанные природные и городские ландшафты: берега Ростовского озера в одноименной повести В.В. Измайлова (1795), место впадения реки Ворсклы в Днепр в «Парамоне и Вареньке» (1796) И.И. Мартынова[4], непарадные районы Петербурга в «Аптекарском острове, или Бедствиях любви» (1800) В.В. Попугаева, Макарьевский монастырь и купеческий Нижний Новгород в анонимной «истинной российской повести» «Несчастная Маргарита» (1803)[5].

Интерес сентименталистов к локальной географии следует поместить в исторический контекст. В России вторая половина XVIII века — время повышенного внимания к внутреннему пространству страны, эпоха научных экспедиций и государственной программы по составлению топографических описаний губерний, в рамках которых происходит картографирование земель империи и сбор информации о природных богатствах, человеческих ресурсах и экономическом состоянии подвластных ей территорий[6]. Смежность этих практик и форм знания с литературой путешествий особенно наглядна в случае озабоченного вопросами экономики, общежития и государственного управления Радищева[7]. Однако то же сродство можно наблюдать и у карамзинистов с их педалированием частного и субъективного: недаром в «Путешествии в полуденную Россию» (1800–1802) Измайлов странствует по Украине, Крыму, Кавказу и наблюдает за колонизованными народами, осваивая и символически присваивая недавно присоединенные к империи земли[8]. Словно дополняя более сухие жанры, сентиментальная проза зачастую выбирает те же локальные

4 Анонимно напечатанная повесть «атрибутируется» Мартынову как раз «на основании геогр<афических> реалий» (*Зорин А.Л.* Мартынов Иван Иванович // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь / Гл. ред. П.А. Николаев. Т. 3. М.: Большая Российская энциклопедия, 1994. С. 533).

5 Перепечатки этих повестей вошли в сборники: Русская сентиментальная повесть / Сост. П.А. Орлов. М.: Издательство Московского университета, 1979; Ландшафт моих воображений. Страницы прозы русского сентиментализма / Сост. В.И. Коровин. М.: Современник, 1990. Там же см. и другие примеры подобных текстов.

6 *Рубинштейн Н.Л.* Топографические описания наместничеств и губерний XVIII в. — памятники географического и экономического изучения России // Вопросы географии. Сб. 31. М.: Государственное издательство географической литературы, 1953. С. 39–89; *Shaw D.J.B.* Reconnoitring Russia: Mapping, Exploring and Describing Early Modern Russia, 1613–1825. London: UCL Press, 2024. P. 117–174.

7 *Погосян Е.* Ненаписанное «Путешествие» Радищева // Тыняновский сборник. Вып. 11. М.: ОГИ, 2002. С. 67–78.

8 В рамках статьи нет возможности остановиться на заслуживающем отдельного разговора вопросе о той значительной роли, которую в географическом, национальном и историческом воображении авторов русских травелогов этого времени начинает играть Украина и Киев. См. об этом: *Толочко А.* Киевская Русь и Малороссия в XIX веке. Киев: Laurus, 2012. С. 47–133. См. также: *Dysa K.* From Indifference to Obsession: Russian Claim to Kyiv History in Travel Literature of the 18th — early 19th Century // Kyiv-Mohyla Humanities Journal. 2023. Vol. 10. P. 193–213.

ориентиры (монастыри, ярмарки, озера, реки), что фиксировались в ходе анкетных обследований местности и вносились в топографические описания[9], — и пропускает их через субъективное восприятие повествователя, ассоциирует с какой-то частной историей, эстетизирует, оживляет. Литературные описания могли, в свою очередь, стимулировать появление новых практик взаимодействия с реальными локациями. Как известно, благодаря «Бедной Лизе» окрестности Симонова монастыря превратились в место секулярного паломничества сентиментальных туристов, стремившихся причаститься к пространству, восприятие которого определялось для них повестью Карамзина[10].

Выразительные примеры сложных взаимообменов между текстом и местностью дают сочинения И.А. Второва. Так, в 1800 году в журнале «Иппокрена, или Утехи любословия» появляются его прозаические этюды «Моя прогулка» и «Здравствуй май!»[11]. В первом из них рассказчик, обращаясь к находящейся с ним в разлуке девушке, подробно описывает свои блуждания по неназванному городу «на берегу реки С*»[12]. Место, где возлюбленные прежде не раз сидели и «любовались прекрасным местоположением», представляет теперь для него «священный памятник твоего присутствия со мною», «мой олтарь», куда он будет «часто приходить» «с жертвою моих сердечных ощущений»[13]. Детальность, с которой изображен путь к этому мемориальному локусу (городская стена, овраг с репейником, могилы с крестами-голубцами, несколько поворотов налево, осина, наконец, само место «между двух ветляных дерев», открывающиеся оттуда виды и т.д.), заставляет предположить, что Второв описывает вполне реальный ландшафт (возможно, самарский). Эффекту реальности дополнительно способствует дата, проставленная под текстом: «Сентября 5 числа. 179.. года»[14]. Как и сокращенное название реки, это указание одновременно придает тексту ауру подлинности и вуалирует место и время действия от непосвященных читателей, удерживая хрупкий баланс между публичностью и приватностью авторских переживаний. Второй свой этюд Второв сопроводил более точной пометой: «Утро Мая 1 числа 1800 года. — На берегу Волги, в Симбирской Губернии»[15]. В этом тексте рассказчик выбирает «единою целию уединенных прогулок» «<л>юбезный памятник Майской прогулки моей прошлого года; ветвистый вяз», на котором он вырезал инициалы своей возлюбленной[16].

Публикуя детальные описания провинциальных природных локусов личной памяти в московском журнале, Второв вписывал себя в воображаемое сообщество симпатизирующих друг другу чувствительных людей. В «Моей прогулке» он использует «священное место» не только для оплакивания разлуки с возлюбленной, но и для чтения девятого тома журнала «Приятное и полезное препровождение времени» (предшественника «Иппокрены»): «Заочной

9 Ср.: *Рубинштейн Н.Л.* Топографические описания... С. 48, 62–63.
10 *Зорин А.Л.* Появление героя... С. 170–180.
11 О принадлежности этих текстов Второву см.: *Де-Пуле М.Ф.* Отец и сын. Опыт культурно-биографической хроники // Русский вестник. 1875. Т. 117. № 6. С. 483–484.
12 <*Второв И.А.*> Моя прогулка // Иппокрена, или Утехи любословия. 1800. Ч. 6. С. 545.
13 Там же. С. 546.
14 Там же. С. 549.
15 <*Второв И.А.*> Здравствуй май! // Иппокрена, или Утехи любословия. 1800. Ч. 6. С. 556.
16 Там же. С. 550–551.

знакомец мой *Номохон* прощальною слезою на гробе друга, и другие подобные мне меланхолики, своими мрачными произведениями питали мое уныние»[17]. Автором привлекшего внимание Второва текста был скрывавшийся под псевдонимом «Даурец Номохон» Н.С. Смирнов — образованный крепостной, за попытку сбежать в Европу отправленный солдатом в Сибирь[18]. Ориентируясь на пример Карамзина («Цветок на гроб моего Агатона»), Смирнов публично оплакивает своего умершего друга: «сидя на каменистом берегу Иртыша под густыми кустами ив и жимолостника» (как указано в примечании, произведение «<п>исано Июня 15, 1795, в Устькаменогорской крепости»), он воскрешает в памяти их совместные прогулки, насыщая текст описаниями природы и упоминаниями бытовых и географических реалий Забайкалья[19]. Карамзинский сентиментализм оказывается общим языком Смирнова и Второва, а московский журнал выступает в роли посредника, сводящего их друг с другом в пространстве печати. Служащий на далеких восточных окраинах империи бывший крепостной становится «заочным знакомцем» мелкого чиновника из Поволжья, причем их принадлежность одному и тому же воображаемому сообществу определяется тем, что оба они делятся описаниями своей внутренней жизни и окружающей их региональной природы на страницах столичной прессы[20].

Насколько сильно сентиментальная словесность могла оформлять опыт субъективного переживания пространства, показывают записки Второва о его путешествии из Москвы в Петербург весной 1802 года[21]. Планируя маршрут, он покупает свежевышедший «Ручной дорожник для употребления на пути между Императорскими Всероссийскими Столицами»[22], следы пристального чтения которого, как показывает А.Ю. Соловьев, обнаруживаются затем в его путевом дневнике[23]. Автором этого первого в своем роде путеводителя был И.Ф. Глушков, молодой чиновник родом из тверского купечества, в будущем, подобно Второву, выслуживший себе потомственное дворянство. В его книге сведения по истории, географии, экономике и этнографии населенных пунктов и областей, лежащих между Петербургом и Москвой, перемежались ли-

17 <Второв И.А.> Моя прогулка. С. 549.

18 *Костин А.А., Павлов В.А.* Смирнов Николай Семенович // Словарь русских писателей XVIII века / Отв. ред. А.М. Панченко. Вып. 3. СПб.: Наука, 2010. С. 139–140.

19 <*Смирнов Н.С.*> Прощальная слеза на гробе друга // Приятное и полезное препровождение времени. 1796. Ч. 9. С. 195–200.

20 Трудно согласиться с тезисом о полном уничтожении в эту эпоху региональных идентичностей логикой государственного универсализма, ср.: *Smith-Peter S.* Making Empty Provinces: Eighteenth-Century Enlightenment Regionalism in Russian Provincial Journals // REGION: Regional Studies of Russia, Eastern Europe, and Central Asia. 2015. Vol. 4. № 1. P. 12–16.

21 *Соловьев А.Ю.* Путевые записки И.А. Второва (Москва — Петербург) // XVIII век. Сб. 28. М.; СПб: Альянс-Архео, 2015. С. 428–472. Стилистически обработанный итоговый текст практически идентичен исходным дневниковым записям, сделанным прямо по ходу поездки, см.: Там же. С. 437–440.

22 *Глушков И.Ф.* Ручной дорожник для употребления на пути между Императорскими Всероссийскими Столицами, дающий о городах по оному лежащих известия Исторические, Географические и Политические; с описанием обывательских обрядов, одежд, наречий и видов лучших мест. Издание второе исправленное и умноженное. СПб.: В Императорской Типографии, 1802. Первое издание книги появилось в 1801 году.

23 *Соловьев А.Ю.* Путевые записки И.А. Второва... С. 432–433, 467–472.

рическими пейзажными зарисовками и сценками из народной жизни, выполненными в карамзинском сентиментальном стиле[24]. Инсценировавшаяся в «Ручном дорожнике» модель образованного субъекта, держащего в голове факты о прошлом и настоящем родной страны, снисходительно наблюдающего за социальными низами и при случае любующегося красивыми пейзажами, явно пришлась по вкусу публике, и книга пользовалась в свое время определенной популярностью. Для склонного к эстетическому восприятию природы Второва путеводитель стал источником информации о видовых точках, откуда можно было наслаждаться живописными ландшафтами тех мест, которые он проезжал.

Особенно интересно в этом отношении его посещение Твери. Родному городу Глушков отвел в своей книге непропорционально много страниц, введя, в частности, в текст «письмо некоторой девицы», датированное 1795 годом и посвященное детальному описанию города и его окрестностей, а также досуговых практик местного хорошего общества[25]. Среди прочего в письме упоминается так называемый Воксал — «публичный сад, лежащий на крутом берегу Волги», излюбленное место прогулок горожан[26]. Второв отправляется в этот парк и с удовольствием предается там практикам культурного потребления природы. Сидя «в одной беседке на берегу Волги», он читает «письмо любезной тверитянки» и позже выписывает из него в свой дневник пассаж с описанием Воксала и сопутствующими размышлениями[27]. Восхищенный образом тонко чувствующей, благоразумной девушки, которая цитирует Карамзина и обладает вкусом к красотам природы, Второв обращается к своей (пользуясь его же словами из «Моей прогулки») «заочной знакомой»:

> Чувствительный, нежный автор! Может быть, несколько раз ты сиживала на сем месте, где я сижу теперь. Наслаждайся, милая, всегда достойным тебя благополучием здесь, на прекрасных берегах Волги, в приятном тверском обществе, не завидуй шумным московским собраниям![28]

Не довольствуясь переживанием фантазматической компании отсутствующей сочинительницы, чувствительный путешественник материально фиксирует свою причастность к тверскому парку:

> Возле беседки сей рассматривал я надписи, вырезанные на березах французскими и русскими литерами, взошел на самый верх другой беседки по худой лестнице и обломком стекла написал над разбитым окном: «Я здесь был апреля 29 1802 года». Сошел вниз, гулял по берегу, смотрел по течению Волги, послал несколько вздохов на свою сторону, в те места, где питал я лютый яд в моем сердце и где наслаждался небесными восторгами[29].

---

24 О Глушкове и его путеводителе см.: *Любомиров П.Г.* Благонамеренное «Путешествие из Петербурга в Москву». (Глушков и Радищев) // Ученые записки Саратовского государственного университета. 1927. Т. 6. Вып. 3. С. 317–330; *Милов Л.В.* «Дорожник» Ивана Глушкова (к вопросу о прижизненном отклике на «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева) // Русская литература. 1980. № 3. С. 150–160.

25 *Глушков И.Ф.* Ручной дорожник. С. 136–149.

26 Там же. С. 146.

27 *Соловьев А.Ю.* Путевые записки И.А. Второва. С. 446–447.

28 Там же. С. 447.

29 Там же.

Надпись, удостоверяющая факт и дату личного присутствия в конкретном месте, — аналог печатных сочинений Второва и других сентиментальных авторов: они обозначают одновременно подлинность и типичность субъективного опыта, его вписанность в разделяемую с другими чувствительными сердцами систему координат. Сентиментальная культура — это культура *общих мест* в двойном смысле реальных локаций и предзаданных, воспроизводимых моделей их переживания и описания. Рассказ о своей прогулке Второв завершает словами: «Никогда не забуду я прекрасного тверского воксала на берегу Волги»[30]. Прочтя описание парка в путеводителе, придя туда, перечитав описание, ощутив эмоциональное родство с автором и закрепив все эти действия и переживания в надписи на беседке и записи в дневнике, Второв в одиночку совершил с Воксалом то же, что многочисленные почитатели Карамзина сделали с окрестностями Симонова монастыря, — он насытил эту географическую точку смыслом и аффектом и превратил ее в место памяти, вокруг которого могло выстраиваться воображаемое эмоциональное сообщество (пускай лишь из двух человек). Как мы увидим далее, совершенно такие же механизмы ассоциирования реальных мест и разделяемых с другими чувств могли не только закреплять в коллективной памяти трогательные истории о любви и дружбе или частный опыт взаимодействия с природой, но и пробуждать историческое воображение, способствуя складыванию воображаемого сообщества нации.

Сентиментализм в поисках мест национальной памяти

Одним из первых по этому пути пустился Карамзин. Уже в «Бедной Лизе» рассказчик, прежде чем обратиться к истории заглавной героини, созерцая Москву и развалины монастыря, предается размышлениям и мечтаниям о прошлых несчастьях и современном процветании России[31]. Сходным образом в стихотворении «Волга» (1794) эта «священная река» предстает, с одной стороны, как малая родина лирического субъекта, где он впервые «чувством жизни насладился» и «Природу полюбил», а с другой — как овеянное историческими воспоминаниями место, «где прежде обитали / *Орды златыя* племена» и «где теперь одной державы / Народы в тишине живут / И все одну Богиню чтут, / Богиню щастия и славы»[32]. Во второй половине XVIII века накопление сведений о внутренней географии Российской империи шло рука об руку с развитием региональной историографии[33]. В поэтическом описании Карамзина государственно-рациональный взгляд, помещавший Волгу в современный политико-экономический контекст (акцентируя значимость реки для торговли, поэт делает отдельное примечание про «суда с хлебом и с другими плодами

30 Там же.

31 *Schönle A.* Architecture of Oblivion: Ruins and Historical Consciousness in Modern Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2011. P. 36–38.

32 *Карамзин Н.М.* Волга // Аглая. Кн. 1. М.: В Университетской Типографии, 1794. С. 23–24.

33 *Севастьянова А.А.* Историография русской провинции второй половины XVIII века (К постановке проблемы) // История СССР. 1991. № 1. С. 134–142.

земли»[34]), также сочетался с вниманием к национальному прошлому, а наравне с этим оставлял место и для выражения сугубо личного опыта. Локализованная в конкретной местности национально-историческая чувствительность превращалась в одно из важных свойств современного образованного человека.

Описывая в этюде 1799 года подъем на Царев курган, природную достопримечательность в окрестностях Самары, Второв задается вопросом о происхождении его названия:

> Может быть прежде называли сию громаду Царь курганов или холмов; по отличной высоте от прочих; но когда и для чего назвали *Царев курган* — я не знаю. Исследовать о том, углубляться в седую древность — не мое дело. Я желал только посмотреть его, и наслаждаться зрелищем с его вершины[35].

Хотя чувствительный любитель природы отказывается всерьез думать об историческом прошлом, характерно само сознание возможности, отчасти даже неизбежности, подобного рода мыслей. Закономерно, что ближе к ночи вид кургана вызывает у Второва очень конкретную литературную ассоциацию:

> Резкой осенний ветр дует с Заволгских гор, и унылый вой его раздается в каменных утесах кургана. — Дикость и темнота, умножая меланхолию, оживляют в моем воображении мрачные песни Шотландского Барда[36].

Как известно, приписанные легендарному древнему барду Оссиану поэмы Дж. Макферсона, о которых здесь идет речь, пришлись по вкусу читателям по всей Европе не только своими картинами возвышенной северной природы, но и окрашенными в чувствительные тона мотивами воинской славы, героической смерти, национального прошлого и поэта как хранителя коллективной памяти[37]. Что Второв вспоминает Оссиана в связи с курганом (то есть, предположительно, древним захоронением) — вполне симптоматично, и если он сам решил на эту тему не распространяться, то многие другие авторы вели себя иначе.

В 1801 году П.А. Словцов — в будущем автор краеведческих сочинений о Сибири — печатает прозаический фрагмент «Волга». Отчетливо следуя за одноименным стихотворением Карамзина (обращение к реке, контраст кровавого средневекового прошлого и благополучного настоящего, мотив будущих природных катаклизмов), он одновременно насыщает свой текст оссианической образностью. Волжские ландшафты воспринимаются Словцовым как потенциальные места национальной памяти:

> …долговечная Волга! поведай мне дела времен прошедших; приведи меня на поле ратное к тем высоким насыпям, где поросли уже частые деревья и трава густая, под коими кроется прах бывших врагов отечества моего; покажи мне на том поле ратном камень мшистый и до половины в землю вросший, под коим в печальной безизвестности почиет могучий Руской богатырь, проливший кровь свою за веру Христианскую и за святую Русь; поведай мне имя и подвиги его![38]

---

34 *Карамзин Н.М.* Волга. С. 24.

35 <*Второв И.А.*> Царев курган // Иппокрена, или Утехи любословия. 1799. Ч. 3. С. 97.

36 Там же. С. 103.

37 *Левин Ю.Д.* Оссиан в русской литературе (конец XVIII — первая треть XIX века). Л.: Наука, 1980.

38 <*Словцов П.А.*> Волга // Иппокрена, или Утехи любословия. 1801. Ч. 10. С. 210–211.

Говоря словами Бенедикта Андерсона, «<н>е существует более поразительной эмблемы современной культуры национализма, чем кенотафы и могилы Неизвестного Солдата»[39]. Словцов предстает в своем тексте носителем новой исторической культуры, нуждающимся в подобных мемориалах, но вынужденным — учитывая зачаточное состояние археологии в России того времени — довольствоваться лишь фантазиями о том, как могло бы быть устроено привязанное к конкретной географической локации поминание национального прошлого:

> С сердечным умилением на хладный камень сей пролил бы я слезу соболезнования, и на малостройной лире своей воспел бы я его просто, так как сердце бы мне говорило. <...> И тогда житель ближних мест, проходя мимо с странником, указывал бы ему на сей камень и со вздохом сказал бы ему: тут зарыто тело сильного Руского богатыря! лишился он жизни за отечество свое, желая спасти его от ига иноплеменного, от ига кровожаждущего Ординца. Да почиет прах его с покоем! сказал бы чувствительный странник, и возвестил бы о том в стране породившей его. <...> Может быть и сладкоречивый Бард, вдохновенный патриотизмом, воспел бы его некогда на стройной лире своей — воспел... и имя его воссияло бы во всем бывшем его величии и протекшей славе. Но теперь где кроется прах твой, Герой протекшего времени?[40]

Место национально-исторической памяти, которое посещает «чувствительный странник», находится в очевидном родстве с уже известными нам объектами сентиментального туризма. В обоих случаях литература закрепляет за конкретной местностью определенный набор ассоциаций, как бы спонтанная активация которого в душе человека сигнализирует о его (ее) принадлежности к воображаемому сообществу сочувственников, обладающих коллективной идентичностью. Разумеется, интерес к национальному и историческому в России рубежа XVIII–XIX веков был присущ многим писателям независимо от их литературных пристрастий и ориентиров. Однако роль массового сентиментализма в распространении среди образованных россиян новых форм восприятия географических и исторических ландшафтов родной страны была, по-видимому, довольно существенной. Интересный пример дальнейшего развития очерченных выше тенденций дает, в частности, творчество А.Ф. Мерзлякова.

Патриотизм, предки и природа в эпоху наполеоновских войн: А.Ф. Мерзляков и его читатели

Как известно, в юности Мерзляков принадлежал к дружескому кругу, члены которого во многом сформировались под влиянием сентиментальной культуры и творчества Карамзина, но в то же время пытались наметить пути дальнейшего развития русской литературы, выдвигая в качестве эстетического

---

39 *Anderson B.* Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London; New York: Verso, 1991. P. 9.

40 <*Словцов П.А.*> Волга. С. 211–212.

принципа двойную установку на национальное и возвышенное[41]. Требование высоких тем и жанров, интерес к фольклору и народному духу, патриотический энтузиазм, культ героев и гражданских добродетелей, часто антикизированных, были интерпретированы Ю.М. Лотманом как черты присущего этой среде политического свободомыслия. Не отрицая вольнолюбивых настроений кружка, стоит, однако, заметить, что к концу XVIII века ориентированный на античные образцы язык любви к отечеству стал важным элементом официальной политической культуры Российской империи, а целенаправленным пробуждением соответствующих чувствований и продуцированием описывающих их текстов занимались такие образовательные учреждения, как Московский университет и университетский пансион, в которых воспитывались интересующие нас Мерзляков, Андрей Тургенев и В.А. Жуковский[42]. Республиканский пафос вполне мог служить делу прославления империи, особенно в наступающую эпоху наполеоновских войн, отмеченную патриотической мобилизацией и милитаризацией общественного мнения.

В этой перспективе особого внимания заслуживают снискавшие в свое время славу переводы Мерзлякова из Тиртея, в которых, как и в стихотворении Тургенева «К отечеству», Лотман видел важнейшие образцы гражданской поэзии, реализовавшие на практике теоретическую программу Дружеского литературного общества[43]. Как установил исследователь, появившиеся в ноябре 1805 года в «Вестнике Европы» четыре «Тиртеевы оды» были переведены не с древнегреческого оригинала, а с немецкого стихотворного переложения, приложенного к изданию античного поэта, подготовленному Х.А. Клоцем[44]. Между тем Мерзляков мог и не справляться с этим ученым изданием — немецкий стихотворный перевод обладал вполне самостоятельным статусом и неоднократно переиздавался. Он принадлежал перу Х.Ф. Вейсе, плодовитого автора, памятного прежде всего своими сочинениями для детей, активно переводившимися в России. Называть эти тексты переводами из Тиртея не вполне корректно: если первая, третья и четвертая «ода» в самом деле основываются на фрагментах из Тиртея, то вторая опирается на фрагмент из другого древнего певца воинской славы, Каллина[45]. Своему переводу Вейсе предпослал в ка-

41 *Лотман Ю.М.* Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту: Тартуский государственный университет, 1958. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 63). С. 18–76; *Лотман Ю.М.* А.Ф. Мерзляков как поэт // Мерзляков А.Ф. Стихотворения / Вступ. ст., сост. и примеч. Ю.М. Лотмана. Л.: Советский писатель, 1958. С. 5–54; *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994. С. 20–47; *Cooper D.L.* Narodnost' avant la lettre? Andrei Turgenev, Aleksei Merzliakov, and the National Turn in Russian Criticism // Slavic and East European Journal. 2008. Vol. 52. № 3. P. 351–369.

42 *Schierle I.* Patriotism and Emotions: Love of the Fatherland in Catherinian Russia // Ab Imperio. 2009. № 3. P. 65–93.

43 *Лотман Ю.М.* Стихотворение Андрея Тургенева «К отечеству» и его речь в «Дружеском литературном обществе» // Литературное наследство. Т. 60. Кн. 1. М.: Издательство АН СССР, 1956. С. 323–338; *Лотман Ю.М.* Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. С. 57; *Лотман Ю.М.* А.Ф. Мерзляков как поэт. С. 24–27.

44 *Мерзляков А.Ф.* Стихотворения / Вступ. ст., сост. и примеч. Ю.М. Лотмана. Л.: Советский писатель, 1958. С. 301.

45 *Meier M.* Tyrtaios — Die Entstehung eines Bildes // Antike und Abendland. 2003. Bd. 49. S. 171; *Свиясов Е.В.* Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX вв.: библиографический указатель. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 66, 112–113.

честве эпиграфа хрестоматийные строки из «Науки поэзии» Горация о воодушевляющем воздействии стихов Тиртея (Ad Pis. 402–403), а также небольшую прозаическую справку о легендарном поэте[46]. Тот же эпиграф и заметку (местами переведенную вольно) находим мы и у Мерзлякова[47].

Итак, его взгляд на древнегреческого поэта задан немецким посредником. Перевод Вейсе появился в печати в 1762 году, во время Семилетней войны, и должен рассматриваться на фоне многочисленной военно-патриотической поэтической продукции тех лет. Метрико-строфическая форма, которую выбирает немецкий перелагатель Тиртея (и сохраняет в переводах второй и четвертой оды Мерзляков), — катрены с чередованием четырех- и трехстопного ямба (Я4343) и сплошными мужскими окончаниями — восходила к английским народным балладам, была использована в «Военной песне» (1749) Ф.Г. Клопштока и получила широкое распространение после появления написанных от лица гренадера «Прусских военных песен» (1758) И.В.Л. Глейма («Тиртея Глейма», как называл его, например, И.К. Лафатер), закрепивших за этим размером военно-героическую семантику[48]. В предисловии Г.Э. Лессинга к циклу Глейма упоминались Тиртей, барды и скальды, а первая строфа первой песни звучала так: «Война — моя песнь! Поскольку все / Хотят войны, да будет война! / Берлин да будет Спартой! Прусский герой / Увенчан славой и победой!»[49] За отождествлением Пруссии и Спарты стояла политико-эстетическая программа (обоснованная, в частности, философом Т. Аббтом), утверждавшая возможность воскрешения античного духа самоотверженного патриотизма и героизма в условиях современной абсолютной монархии[50].

Все это выставляет в совершенно новом свете отмеченный Лотманом культ Спарты в Дружеском литературном обществе[51]. Характерно, что в программном для сообщества юных энтузиастов стихотворении «Слава» (1799–1801) Мерзляков писал: «Фридрихи, Петры проснитесь, / И вселенна рай узрит!»[52] Основной посыл как немецкой поэзии эпохи Семилетней войны, так и «гражданственной» лирики младшего тургеневского кружка может быть выражен знаменитым стихом Горация (отсылавшим, как известно, к строкам Тиртея):[53] «Dulce et decorum est pro patria mori» (Carm. III 2, 13). Гренадер Глейма восклицал: «Бессмертным делает героя смерть, / Смерть за отечество!»[54] Ту же мысль повторял Тургенев, обращаясь к отечеству: «Погибель за тебя — бла-

---

46 *Weiße C.F.* Kleine Lyrische Gedichte. Bd. 2. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1772. S. 124, 127–129.

47 <*Мерзляков А.Ф.*> Известие о Тиртее // Вестник Европы. 1805. № 21. С. 28–29.

48 *Frank H.J.* Handbuch der deutschen Strophenformen. München: Hanser, 1980. S. 141–142; *Sauder G.* Christian Felix Weißes *Amazonen-Lieder* im Siebenjährigen Krieg // «Krieg ist mein Lied»: Der Siebenjährige Krieg in den zeitgenössischen Medien. Göttingen: Wallstein, 2007. S. 195.

49 «Krieg ist mein Lied! Weil alle Welt / Krieg will, so sey es Krieg! / Berlin sey Sparta! Preussens Held / Gekrönt mit Ruhm und Sieg!» (*Gleim J.W.L.* Preußische Kriegslieder. Berlin: Voß, 1758. S. 3).

50 *Martus S.* Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert — ein Epochenbild. Berlin: Rowohlt, 2015. S. 649–651, 658–661.

51 *Мерзляков А.Ф.* Стихотворения. С. 301.

52 Там же. С. 216.

53 *Meier M.* Tyrtaios — Die Entstehung eines Bildes. S. 168.

54 «Unsterblich macht der Helden Tod, / Der Tod fürs Vaterland!» (*Gleim J.W.L.* Preußische Kriegslieder. S. 5).

женство, / И смерть — бессмертие для нас!»[55] Аналогичными мотивами, разумеется, были наполнены и переводы од Тиртея. Еще один член этого дружеского круга, А.Ф. Воейков, в своем чуть более позднем стихотворении прямо цитирует Горация: «Прекрасно умереть в сраженье! / Смерть за Отечество сладка!», при этом дважды повторенные стихи «К мечам! — настало время славы! / Сыны Отечества, к мечам!», а также строка «По трупам их проложим путь», явно восходят к Мерзлякову, ср.: «К мечам, друзья!» и «Творит себе из трупов путь»[56].

Переложения Мерзлякова — не единственный пример интереса к военно-патриотической лирике Вейсе в русской литературе рубежа XVIII–XIX веков. В 1796 году в журнале «Муза» был напечатан еще один перевод (причем выполненный белым стихом) песен Тиртея-Вейсе, также в сопровождении эпиграфа из Горация и прозаической заметки о поэте[57]. Кроме того, два «гимна» (псевдо)Тиртея в переводе А.В. Склабовского появились в 1819 году в «Украинском вестнике»[58]. Одновременно с переводами из Тиртея Вейсе пишет — тем же размером и в сходном стилистическом ключе — «Песни амазонок» (1762), насыщенные частными эротическими и общественными патриотическими эмоциями; тесно связанные между собой циклы несколько раз печатаются под одной обложкой и в таком виде обсуждаются критиками[59]. Закономерно, что и на русской почве их рецепция шла параллельно. В 1801 году автор сентиментальных повестей и заметных в свое время сочинений по отечественной истории П.Ю. Львов публикует в «Иппокрене» прозаические «Славянские песни» — «подражание прекрасным песням Амазонок, Немецкого Автора *Вейсе*», в которых патриотически настроенный русский писатель прозрел «дух Славян, тот великий дух, который древле водил полками их и пером *Бояна*»[60]. В целом близко следуя за оригиналом, Львов трансформирует его образную систему «под влиянием как древнескандинавской поэзии, так и песен Оссиана»[61] — отсюда в текст приходят скальды и Один. Наконец, три прозаических перевода из «Песен амазонок» печатаются в «Новостях русской литературы» в том же 1805 году, когда появляются и мерзляковские переложения Тиртея[62].

---

55 *Тургенев А.И.* К отечеству // Вестник Европы. 1803. № 4. С. 277.

56 *Воейков А.Ф.* К моим согражданам // Вестник Европы. 1807. № 2. С. 120–121; *Мерзляков А.Ф.* Тиртеевы оды // Вестник Европы. 1805. № 21. С. 33, 36. Ср. также строки о Мерзлякове в «Послании к Привете» (1807) А.А. Палицына: «Нам, русским, кажется в стихах его Тиртей. / Привета, помнишь, как, его читая оды, / При ратных там словах “ступай” или “к мечам” / Невольно и своей я службы вспомнил годы, / Победы наших войск, Румянцева походы, / И ты, приметив весь восторг мой по слезам, / Сказала: “Вот хвала всех лучшая стихам”» (Поэты 1790–1810-х годов / Вступ. ст. и сост. Ю.М. Лотмана; подгот. текста М.Г. Альтшуллера; вступ. заметки, биогр. справки и примеч. М.Г. Альтшуллера и Ю.М. Лотмана. Л.: Советский писатель, 1971. С. 770).

57 *П:И:В:*. Четыре военные песни // Муза. 1796. Ч. 2. № 6. С. 195–204; Ч. 3. № 7. С. 7–14.

58 *Свиясов Е.В.* Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX вв. С. 66, 113.

59 *Sauder G.* Christian Felix Weißes Amazonen-Lieder im Siebenjährigen Krieg. S. 195–196, 206, 210, 212.

60 *Львов П.Ю.* Славянские песни // Иппокрена, или Утехи любословия. 1801. Ч. 8. С. 230.

61 *Шарыпкин Д.М.* Скандинавская литература в России. Л.: Наука, 1980. С. 100.

62 *Drews P.* Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. München: Sagner, 2008. S. 316.

Сопряжение чреватой войнами современности с воображаемым героическим прошлым (античным, скандинавским, славянским) и разработанное сентименталистами укоренение разделяемого с другими аффекта в конкретной местности стали определяющими свойствами еще одного произведения Мерзлякова — стихотворения «Мячковский курган», увидевшего свет в июле все того же 1805 года[63]. В примечании поэт точно указал местоположение заглавной достопримечательности, а также объяснил причины, подтолкнувшие его к написанию этого текста:

> По Коломенской дороге, в 30 ти верстах от Столицы, при самой переправе через реку Москву, на горе находится преогромная насыпь, в знак бывшего там сражения с Татарами, опустошавшими столько времени Россию. — Здесь погребены убитые Россияне. — Я восходил на вершину *кургана*. Прекрасное местоположение, вдали древняя Столица, которую (по крайней мере так уверяют) можно видеть отсюда в ясную погоду, самой курган, как величественный памятник упадшим за свободу отечества — вот что заставило меня написать сию пиесу (56).

Подобно Второву, он совершает подъем на курган, но, в отличие от саратовского сентименталиста, его больше занимает национальное прошлое, чем природные красоты. Стихотворение начинается в духе античной надгробной эпитафии — с призыва к прохожему остановиться перед могилой и постигнуть ее значение: «Остановися Росс! — Се путь твоих побед!» (56). Для современного русского смысл этой монументальной братской могилы — в напоминании о подвиге предков, героизм которых сделал возможным нынешнее величие страны. Используемые Мерзляковым образы отчетливо перекликаются с переводами из Тиртея, которые будут напечатаны несколько месяцев спустя: так, формула «тела врагов — твой след» (56) предвосхищает уже цитировавшиеся слова «Творит себе из трупов путь». Однако в «Мячковском кургане» абстрактная военно-патриотическая топика подвергается исторической конкретизации. Претендуя на историческую достоверность, Мерзляков пускается в примечаниях к отдельным стихам в рассуждения про «зверское обыкновение Татар» (56), осквернявших могилы русских, и длительность татарского ига, ссылается на летописи, сообщает, что «<в> реке Москве не редко находят и поныне древние оружия» (59), и даже делится результатами археологических разысканий:

> На вершине кургана была построена церковь, в которой совершались поминовения по усопшим. — И теперь еще видно несколько камней, означающих место олтаря. — На одном из них вырезано имя Святого, которому посвящен был храм (58).

Историческое знание Мерзляков на протяжении всего стихотворения дополняет поэтическим воображением. Обращаясь к персонифицированному «россу», он пишет: «Ты шел, и прадеды-страдальцы пред тобой / Неслися в облаках, как молньи пред громами» (57). Явление теней предков и присутствие молний — характерные черты оссианического стиля русских авторов того

63 <*Мерзляков А.Ф.*> Мячковский курган // Вестник Европы. 1805. № 13. С. 56–59. Дальнейшие ссылки на эту публикацию даются прямо в тексте статьи с указанием номера страницы в скобках.

времени, пытавшихся изображать национальное прошлое[64]. Мерзляков ведет себя как тот «сладкоречивый Бард, вдохновенный патриотизмом» на могиле «Руского богатыря», о котором мечтал Словцов. Мячковский курган — гораздо более определенная локация, чем абстрактные волжские берега, однако и в этом случае, как и у Словцова, павший герой оказывается скорее воображаемым, чем реальным:

> Там робкая Любовь с Беспечностью играет
> Под дубом вековым, которого в тени,
> Быть может, некогда, во времена войны,
> Израненный герой, с сим светом расставаясь,
> На ветви гибкие повесив бранный меч,
> Друзьям еще твердил отечество и честь (58).

Впрочем, местом национальной памяти курган служит не только для поэта, но и для местных крестьян:

> В сумраке вечера, оратаи сбираясь
> На холм, скрывающий великих предков прах,
> Заводят разговор о страшных временах, —
> И трепет по сердцам бежит струею хладной,
> Когда ведется речь про бурю сечи ратной! (58–59).

Более того, им, как и предшествующим поколениям, также являются оссианические тени предков, с которыми они образуют единое воображаемое сообщество живых и мертвых:

> Им кажется вдали: полки богатырей,
> Склонясь на облака, луною посребренны,
> Несутся, — не в грозе, не в треске стрел, мечей, —
> Но так как Гении хранители вселенны! (59).

Внимание крестьян к кургану и рассказы о предках — не беспочвенный поэтический вымысел Мерзлякова. Древние могильники часто обрастали преданиями и в новом качестве включались в ритуалы и повседневные практики местных жителей[65]. В случае же Мячковского (Боровского) кургана, только устная традиция и могла превратить это урочище в «памятник упадшим за свободу отечества» — на самом деле никакой значительной битвы с татарами или кем-либо еще в этой местности не было: пищу воображению давали остатки бывшей на холме между XV–XVII веками церкви с погостом[66]. По более позднему свидетельству К.Ф. Калайдовича, «в день Троицын, посвященный памяти почивших, стекается на курган множество окрестных жителей и проводят

64 *Левин Ю.Д.* Оссиан в русской литературе... С. 77. Оссиан читался и обсуждался в кругу Дружеского литературного общества, см.: Там же. С. 68, 82; *Мерзляков А.Ф.* Стихотворения. С. 230.

65 См., напр.: *Панченко А.А.* Исследования в области народного православия. Деревенские святыни Северо-Запада России. СПб.: Алетейя, 1998. С. 180–236.

66 *Кренке Н.А., Лопатина О.А.* Городище Боровский курган // Археология Подмосковья. Вып. 4. М.: ИА РАН, 2008. С. 367–392.

время в ликованиях»[67]. Действительные поминальные обряды, а возможно, и какие-то исторические предания, могли дать любителю фольклора и искателю народного духа Мерзлякову материал для построения картины общенациональной коммеморации отечественных героев прошлого. В этом отношении он следовал за составителями топографических описаний уездов конца XVIII века, которым предписывалось выяснять,

> Нет ли каких урочищ, кои знамениты по каким ни есть историческим происшествиям. <...> Не имеют ли жители уезда в общежитии своем каких-либо обычаев. <...> Не обносятся ли между ними какие предания, относящиеся к древним происшествиям, бытиям[68].

В финале стихотворения Мерзляков, утверждая дидактическое значение изображенного им локуса и снова используя риторические приемы античной эпитафии, поучает живых от лица умерших:

> Сюда приди, о Росс, свой сан и долг узнать!
> Здесь горняя Любовь, в устах своих героев,
> Речет к тебе: Постой; мы пали среди боев,
> Мы пали за тебя, за твой покой и честь:
> Помысли, что нам в дар возможешь ты принесть!.. (59).

Стихи Мерзлякова, появившиеся накануне и в начале военной кампании 1805 года, должны были сохранять актуальность и в последующие годы, когда продолжал нарастать вал военно-патриотической лирики[69]. В конце 1806 года Жуковский пишет и публикует «Песнь Барда над гробом Славян-победителей» — стихотворение, которое во многом подхватывает и развивает ключевые особенности поэтики «Мячковского кургана»: осложнение традиционной одической топики оссианической образностью и воображение резонирующих с современностью условно-исторических славян с бардами, курганами и тенями предков, но при этом отчасти стилизованных под античных героев[70]. Как известно, кульминацией этой линии в творчестве Жуковского стал «Певец во стане русских воинов» (1812), благодаря которому поэт заслужил репутацию отечественного Тиртея; Лотман видел в этом стихотворении прямое влияние гражданственной лирики Дружеского литературного общества, а также мерзляковских переводов из Тиртея[71]. Значимость патриотической поэзии Мерзлякова для эпохи наполеоновских войн подтверждается целым рядом свидетельств. Рассказывая о своих студенческих годах в допожарной Москве, Е.Ф. Тимковский (зачитывавшийся в детстве Карамзиным и знавший «наизусть почти всего Оссиана»[72])

---

67 *Калайдович К.Ф.* Письма к Алексею Федоровичу Малиновскому об археологических исследованиях в Рязанской губернии. М.: В Университетской типографии, 1823. С. 59–60.

68 *Рубинштейн Н.Л.* Топографические описания... С. 62.

69 См., напр.: *Халиуллин К.Р.* Антинаполеоновские кампании 1805–1807 годов и военная тема в русской поэзии // Русская литература. 2021. № 3. С. 142–155.

70 *Резанов В.И.* Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. Вып. 2. Пг.: Сенатская типография, 1916. С. 378–424.

71 *Лотман Ю.М.* Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. С. 186–188; *Лотман Ю.М.* А.Ф. Мерзляков как поэт. С. 26–27.

72 *Тимковский Е.Ф.* Воспоминания // Киевская старина. 1894. Т. 44. № 3. С. 376–378.

вспоминал поездку к Мячковскому кургану, состоявшуюся, по-видимому, где-то между 1806–1810 годами. Выписав (без указания источника) цитированные выше слова Калайдовича, он сопроводил эти общие сведения о кургане бытовой сценкой:

> С братом моим В.Ф. и Ф.Я. Ваксмутом, отличным артиллерийским офицером, в простой тележке на лихой ямской тройке, однажды мы отправились туда в прекрасную летнюю ночь. Луна во всей полноте сияла на чистом небе. Мы взобрались на высокий курган, и оттуда любовались величественными, необыкновенными, фантастическими видами. <…> В поэтическом восторге мы прочитали наизусть хорошие стихи Мерзлякова, написанные в честь этого кургана, огромной могилы древних наших витязей, павших тут в жаркой битве с татарами; в память их выпили по рюмке мадеры, закусили по походному и, с отрадою на сердце и утомлением в теле, возвратились в Москву, как рыцари скитальческого, и частию сантиментального образа[73].

Знакомые по сентиментальной литературе формы эстетического и исторического переживания природного пространства предстают здесь в своем повседневном преломлении, живо рисуя вкусы, нравы и настроения образованной молодежи того времени, выученную спонтанность их патриотических чувств и национально-исторических фантазий.

Навыки ассоциирования географических локаций с историческими событиями, а также совмещения субъективной интроспекции с утверждением коллективной идентичности обрели новую актуальность в 1812 году. Столкнувшись с большой войной на территории родной страны, люди, выросшие в эпоху сентиментализма, в своих реакциях на экстремальную ситуацию зачастую воспроизводили символические модели сформировавшей их культуры. Так, в «Письмах русского офицера», опиравшихся на традиции сентиментальных травелогов, Ф.Н. Глинка описывал, как 4 сентября 1812 года, «стоя на высоком *Мячковском кургане*» и наблюдая за пожаром Москвы, он цитировал строки из стихотворения И.И. Дмитриева «Освобождение Москвы» (о событиях 1612 года), вспоминал про захват Москвы татарами и надеялся, «что *будущее* <…> должно быть некоторым образом *повторением прошедшего*», а значит, столица в очередной раз будет освобождена[74]. История и современность, индивидуальное и национальное сливались здесь до неразличимости. Подражавший Глинке И.И. Лажечников (который, впрочем, по собственному признанию, еще подростком «сделал на французском языке описание Мячкова Кургана»[75]) в «Походных записках русского офицера» рассказывал, совершенно в духе сентиментальной медитативной прозы, как прежде посещал Мячковский курган, чтобы «любоваться прелестными видами», и как теперь осень и война рождают в нем уныние. Впрочем, от элегических настроений он быстро переходил к патриотическому энтузиазму:

---

73 *Тимковский Е.Ф.* Воспоминания // Киевская старина. 1894. Т. 45. № 4. С. 13.

74 *Глинка Ф.Н.* Письма русского офицера. Ч. 4. М.: В Типографии С. Селивановского, 1815. С. 75–77.

75 Цит. по: *Венгеров С.А.* Иван Иванович Лажечников. Критико-биографический очерк // Лажечников И.И. Полное собрание сочинений. Т. 1. СПБ.: Товарищество М.О. Вольф, 1901. С. XXI.

Стою на гордом кургане и повторяю за прекрасным певцом его:

Сюда приди, о Росс, свой сан и долг узнать!

Никогда не чувствовал я так сильно красоты сего изречения, как *теперь*, стоя на сей величественной насыпи, которой святыню берегли веки; на сем памятнике славы наших предков и могиле храбрых. Так, на сем знаменитом холме, клянусь прахом отцов моих и тобою, родина священная! клянусь, что честь и Отечество будут везде моими спутниками...[76]

Учитывая, насколько хорошо предлагавшаяся в стихотворении Мерзлякова модель героико-патриотической эмоции, укорененной в конкретной местности и завязанной на воображении национального прошлого и почти мистическом контакте с предками, отвечала запросам эпохи 1812 года, едва ли удивительно, что вскоре после изгнания Наполеона появляется стихотворение Н.Д. Иванчина-Писарева «Бородинское поле», целиком построенное на реминисценциях из «Мячковского кургана» (начиная с первого стиха: «Стой Росс! ты подошел к полям Бородина!» — и вплоть до двух заключительных, цитирующих известную эпитафию: «Твоим святым холмам отныне суждено / Вещать: о смертный, стой! бессмертных попираешь!»)[77]. В одном из своих гораздо более поздних краеведческих сочинений Иванчин-Писарев, приводя собранные им сведения о Мячковском кургане, высказывая догадки о его происхождении и отдавая должное «красоте местоположения», вспоминал среди прочего, что «добрый, почтенный А.Ф. Мерзляков написал здесь одно из своих лучших стихотворений», а также цитировал созданное, судя по всему, им самим в 1815 году, после восхождения «на этот холм», четверостишие, посвященное «почившим тут праотцам» и называющее курган «Алтар<ем> отечества»[78]. Все это свидетельствует о том, что в ту эпоху становления национализма и археологии подмосковный курган, «воспет<ый> столь прекрасно известным нашим Поэтом *Мерзляковым*»[79], привлекал к себе внимание многих знатоков и любителей отечественных древностей[80].

Возвращаясь же к литературе, природе и войне, стоит отметить, что почти одновременно со стихами Иванчина-Писарева была создана элегия В.И. Туманского «Поле Бородинского сражения» (1817), представлявшая заглавное поле боя в виде места национальной памяти, оказавшись в котором лирический субъект предается медитациям и воспевает героев, павших за отечество. Образцом для этого текста послужила немецкая элегия, посвященная событиям Семилетней войны, — эпоха наполеоновских войн стимулировала усвоение русской литературой более ранних европейских опытов по созданию современной, индивидуально-окрашенной военно-патриотической поэзии[81]. Сен-

76 *Лажечников И.И.* Походные записки русского офицера. СПб.: В Медицинской типографии, 1820. С. 4–6.

77 *Иванчин-Писарев Д.Н.* Сочинения и переводы в стихах. М.: В Типографии С. Селивановского, 1819. С. 77–82.

78 *Иванчин-Писарев Д.Н.* Прогулка по древнему Коломенскому уезду. М.: В типографии А. Семена, 1843. С. 10–14.

79 *Макаров М.Н.* Письмо к редактору // Вестник Европы. 1820. № 20. С. 307.

80 Ср.: *Формозов А.А.* Исследователи древностей Москвы и Подмосковья. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2007. С. 14, 32–34.

81 *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». С. 166–167. Ср. также: *Данилевский Р.Ю.* Правда старинного поэта (О русских переводах из Эвальда фон Клейста) // Русская литература. 2016. № 4. С. 56–59.

тиментализм со своим интересом к частному и субъективному не заместил, а лишь пересобрал коллективные идентичности, превратив патриотизм, национализм и историческое воображение в естественные реакции чувствительного человека. Личное не противопоставлялось общественному, но перетекало в него. Природные ландшафты представали перед носителями сентиментальной культуры как множество заряженных аффектами и нагруженных смыслами мест коллективной памяти, через взаимодействие с которыми субъект обретал свою парадоксальную индивидуальность, основанную на интериоризации и воспроизведении шаблонных эмоций и мыслей.

Библиография / References

Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994.

(*Vatsuro V.E.* Lirika pushkinskoy pory: «Elegicheskaya shkola». Saint Petersburg, 1994.)

Данилевский Р.Ю. Правда старинного поэта (О русских переводах из Эвальда фон Клейста) // Русская литература. 2016. № 4. С. 54–59.

(*Danilevskiy R.Yu.* Pravda starinnogo poeta (O russkikh perevodakh iz Eval'da fon Kleysta) // Russkaya literatura. 2016. № 4. P. 54–59.)

Живов В.М. Чувствительный национализм: Карамзин, Ростопчин, национальный суверенитет и поиски национальной идентичности // Новое литературное обозрение. 2008. № 3 (91). С. 114–140.

(*Zhivov V.M.* Chuvstvitel'nyy natsionalizm: Karamzin, Rostopchin, natsional'nyy suverenitet i poiski natsional'noy identichnosti // Novoe literaturnoe obozrenie. 2008. № 3 (91). P. 114–140.)

Зорин А.Л. Мартынов Иван Иванович // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь / Гл. ред. П.А. Николаев. Т. 3. М.: Большая Российская энциклопедия, 1994. С. 533–535.

(*Zorin A.L.* Martynov Ivan Ivanovich // Russkie pisateli. 1800–1917. Vol. 3. Moscow, 1994. P. 533—535.)

Зорин А.Л. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

(*Zorin A.L.* Poyavlenie geroya: Iz istorii russkoy emotsional'noy kul'tury kontsa XVIII — nachala XIX veka. Moscow, 2016.)

Костин А.А., Павлов В.А. Смирнов Николай Семенович // Словарь русских писателей XVIII века / Отв. ред. А.М. Панченко. Вып. 3. СПб.: Наука, 2010. С. 139–140.

(*Kostin A.A., Pavlov V.A.* Smirnov Nikolay Semenovich // Slovar' russkikh pisateley XVIII veka. Saint Petersburg, 2010. P. 139–140.)

Кренке Н.А., Лопатина О.А. Городище Боровский курган // Археология Подмосковья. Вып. 4. М.: ИА РАН, 2008. С. 367–392.

(*Krenke N.A., Lopatina O.A.* Gorodishche Borovskiy kurgan // Arkheologiya Podmoskov'ya. Moscow, 2008. P. 367–392.)

Левин Ю.Д. Оссиан в русской литературе (конец XVIII — первая треть XIX века). Л.: Наука, 1980.

(*Levin Yu.D.* Ossian v russkoy literature (konets XVIII — pervaya tret' XIX veka). Leningrad, 1980.)

Лотман Ю.М. А.Ф. Мерзляков как поэт // Мерзляков А.Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1958. С. 5–54.

(*Lotman Yu.M.* A.F. Merzlyakov kak poet // Merzlyakov A.F. Stikhotvoreniya. Leningrad, 1958. P. 5–54.)

Лотман Ю.М. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту: Тартуский государственный университет, 1958. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 63.)

(*Lotman Yu.M.* Andrey Sergeevich Kaysarov i literaturno-obshchestvennaya bor'ba ego vremeni. Tartu, 1958.)

Лотман Ю.М. Стихотворение Андрея Тургенева «К отечеству» и его речь в «Дружеском литературном обществе» // Литературное наследство. Т. 60. Кн. 1. М.: Издательство АН СССР, 1956. С. 323–338.

(*Lotman Yu.M.* Stikhotvorenie Andreya Turgeneva «K otechestvu» i ego rech' v «Druzheskom literaturnom obshchestve» // Literaturnoe nasledstvo. Moscow, 1956. P. 323–338.)

Любомиров П.Г. Благонамеренное «Путешествие из Петербурга в Москву». (Глушков и Радищев) // Ученые записки Саратовского государственного университета. 1927. Т. 6. Вып. 3. С. 317–330.

(*Lyubomirov P.G.* Blagonamerennoe «Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu» (Glushkov i Radishchev) // Uchenye zapiski Saratovskogo gosudarstvennogo universiteta. 1927. P. 317–330.)

Милов Л.В. «Дорожник» Ивана Глушкова (к вопросу о прижизненном отклике на «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева) // Русская литература. 1980. № 3. С. 150–160.

(*Milov L.V.* «Dorozhnik» Ivana Glushkova (k voprosu o prizhiznennom otklike na «Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu» A. N. Radishcheva) // Russkaya literatura. 1980. № 3. P. 150–160.)

Панченко А.А. Исследования в области народного православия. Деревенские святыни Северо-Запада России. СПб.: Алетейя, 1998.

(*Panchenko A.A.* Issledovaniya v oblasti narodnogo pravoslaviya. Saint Petersburg, 1998.)

Погосян Е. Ненаписанное «Путешествие» Радищева // Тыняновский сборник. Вып. 11. М.: ОГИ, 2002. С. 67–78.

(*Pogosyan E.* Nenapisannoe «Puteshestvie» Radishcheva // Tynyanovskiy sbornik. Moscow, 2002. P. 67–78.)

Резанов В.И. Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. Вып. 2. Пг.: Сенатская типография, 1916.

(*Rezanov V.I.* Iz razyskaniy o sochineniyakh V.A. Zhukovskogo. Petrograd, 1916.)

Рубинштейн Н.Л. Топографические описания наместничеств и губерний XVIII в. — памятники географического и экономического изучения России // Вопросы географии. Сб. 31. М.: Государственное издательство географической литературы, 1953. С. 39–89.

(*Rubinshteyn N.L.* Topograficheskie opisaniya namestnichestv i guberniy XVIII v. // Voprosy geografii. Vol. 31. Moscow, 1953. P. 39–89.)

Свиясов Е.В. Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX вв.: библиографический указатель. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998.

(*Sviyasov E.V.* Antichnaya poeziya v russkikh perevodakh XVIII–XX vv.: bibliograficheskiy ukazatel'. Saint Petersburg, 1998.)

Севастьянова А.А. Историография русской провинции второй половины XVIII века (К постановке проблемы) // История СССР. 1991. № 1. С. 134–142.

(*Sevast'yanova A.A.* Istoriografiya russkoy provintsii vtoroy poloviny XVIII veka // Istoriya SSSR. 1991. № 1. P. 134–142.)

Соловьев А.Ю. Путевые записки И.А. Второва (Москва — Петербург) // XVIII век. Сб. 28. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2015. С. 428–472.

(*Solov'ov A.Yu.* Putevye zapiski I.A. Vtorova (Moscow — Petersburg) // XVIII vek. Moscow; Saint Petersburg, 2015. P. 428–472.)

Толочко А. Киевская Русь и Малороссия в XIX веке. Киев: Laurus, 2012.

(*Tolochko A.* Kievskaya Rus' i Malorossiya v XIX veke. Kyiv, 2012.)

Формозов А.А. Исследователи древностей Москвы и Подмосковья. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2007.

(*Formozov A.A.* Issledovateli drevnostey Moskvy i Podmoskov'ya. Moscow, 2007.)

Халиуллин К.Р. Антинаполеоновские кампании 1805–1807 годов и военная тема в русской поэзии // Русская литература. 2021. № 3. С. 142–155.

(*Khaliullin K.R.* Antinapoleonovskie kampanii 1805–1807 godov i voennaya tema v russkoy poezii // Russkaya literatura. 2021. № 3. P. 142–155.)

Шарыпкин Д.М. Скандинавская литература в России. Л.: Наука, 1980.

(*Sharypkin D.M.* Skandinavskaya literatura v Rossii. Leningrad, 1980.)

Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London; New York: Verso, 1991.

Cooper D.L. Narodnost' avant la lettre? Andrei Turgenev, Aleksei Merzliakov, and the National Turn in Russian Criticism // Slavic and East European Journal. 2008. Vol. 52. № 3. P. 351–369.

Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. München: Sagner, 2008.

Dysa K. From Indifference to Obsession: Russian Claim to Kyiv History in Travel Literature of the 18th — early 19th Century // Kyiv-Mohyla Humanities Journal. 2023. Vol. 10. P. 193–213.

Frank H.J. Handbuch der deutschen Strophenformen. München: Hanser, 1980.

Martus S. Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert — ein Epochenbild. Berlin: Rowohlt, 2015.

Maza S. The Myth of the French Bourgeoisie: An Essay on the Social Imaginary, 1750–1850. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

Meier M. Tyrtaios — Die Entstehung eines Bildes // Antike und Abendland. 2003. Bd. 49. S. 157–182.

Sauder G. Christian Felix Weißes *Amazonen-Lieder* im Siebenjährigen Krieg // «Krieg ist mein Lied»: Der Siebenjährige Krieg in den zeitgenössischen Medien. Göttingen: Wallstein, 2007. S. 193–214.

Schierle I. Patriotism and Emotions: Love of the Fatherland in Catherinian Russia // Ab Imperio. 2009. № 3. P. 65–93.

Schönle A. Architecture of Oblivion: Ruins and Historical Consciousness in Modern Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2011.

Shaw D.J.B. Reconnoitring Russia: Mapping, Exploring and Describing Early Modern Russia, 1613–1825. London: UCL Press, 2024.

Smith-Peter S. Making Empty Provinces: Eighteenth-Century Enlightenment Regionalism in Russian Provincial Journals // REGION: Regional Studies of Russia, Eastern Europe, and Central Asia. 2015. Vol. 4. № 1. P. 7–29.

Петр Будрин

«Мерцающая иллюзия»

СТЕРН, ШКЛОВСКИЙ И «ЛИТЕРАТУРНАЯ ЛИЧНОСТЬ»

Peter Budrin

«Shimmering Illusion»: Sterne, Shklovsky, and «literary personality»

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

Ключевые слова: Лоренс Стерн, Виктор Шкловский, литературная личность, «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии», «Zoo, или письма не о любви», формализм

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_161

Статья обращается к «стернианству» Виктора Шкловского, соотнося его с формалистским понятием «литературной личности». Сопоставляя произведения Лоренса Стерна с «Сентиментальным путешествием» и «Zoo» Шкловского, автор показывает, как писатели выстраивают границу между интимным и публичным. Обсуждается принцип «мерцающей иллюзии», как сам Шкловский в личных письмах описывал колебание между «реальностью» и «обнажением приема» в «Zoo». Отдельное внимание уделено тому, как эти стратегии повлияли на формирование литературных судеб Элизы Дрейпер и Эльзы Триоле.

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

Keywords: Laurence Sterne, Viktor Shklovsky, literary personality, *A Sentimental Journey Through France and Italy*, *Zoo, or Letters not About Love*, Russian Formalism

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_161

This article reconsiders Viktor Shklovsky's «sterni-anstvo» in relation to the Formalist concept of the «literary personality». By juxtaposing Laurence Sterne's *Tristram Shandy* and *A Sentimental Journey* with Shklovsky's *A Sentimental Journey* and *Zoo*, it examines how both writers construct a boundary between the intimate and the public, producing what Shklovsky himself, in his private letters, called a «shimmering illusion» — the oscillation between «sense reality» and «device» in *Zoo*. Particular attention is given to the ways these strategies shaped the literary reputations of Eliza Draper and Elsa Triolet.

В 1919 году Виктор Шкловский опубликовал в редактируемой им газете «Жизнь искусства» короткую заметку, озаглавленную «Сюжетный сдвиг». Несмотря на абстрактное название, статья была посвящена одному автору — Лоренсу Стерну. Приуроченная (пусть и с годичным опозданием) к 150-летию со дня смерти Стерна, она впервые провозгласила причудливого писателя XVIII века «крайним революционером формы». Шкловский отмечал, что, хотя «Тристрам Шенди» кажется произведением хаотичным, на самом деле это — «мастерски и необыкновенно сложно» построенная книга, следующая своим строгим законам: она «закономерна, как картина Пикассо»[1]. «Сюжетный сдвиг» стал первой публикацией Шкловского о Стерне — писателе, чье творчество интересовало его на протяжении всей жизни[2]. Спустя два года содержание небольшой заметки было почти полностью включено в знаменитую опоязовскую брошюру Шклов-

1 *Шкловский В.Б.* Сюжетный сдвиг // Жизнь искусства. 1919. № 327. 26 дек. С. 1.
2 Там же.

ского «“Тристрам Шенди” Стерна и теория романа» (1921)[3]. Обещая «посвятить несколько статей своеобразнейшему писателю»[4], Шкловский, по сути, объявляет о своем намерении «возродить» Стерна для русского читателя[5]. Действительно, существует немало свидетельств, что статьи Шкловского поспособствовали росту интереса к Стерну среди художественной интеллигенции 1920-х годов.

«Стернианство» Шкловского — понятое в формалистском ключе как стиль, основанный на нарушении читательских ожиданий, — стало объектом анализа в подробной монографии Э. Файнер[6]. Цель же этой статьи — указать на важное, прежде неосмысленное сходство литературных стратегий Шкловского и Стерна. Умение Шкловского использовать свои тексты для создания и утверждения (порою спасительных) биографических мифов было отмечено еще его современниками, а в последнее время стало темой нескольких подробных исследований[7]. Любопытно, что аналогичный аспект творчества Стерна не был воспринят исследователями как значимый для Шкловского. Вероятная причина в том, что читатели Шкловского полагаются на прочтение Стерна, предложенное Шкловским в брошюре 1921 года, видя исчерпывающим свойством стерновской прозы самодовлеющий интерес к форме. В этой статье будет показано сходство не только литературных приемов, но и внелитературных установок, прослеживаемых в творчестве обоих авторов.

«Просовывание головы»

Акт «воскрешения» Стерна стал частью авторского мифа Шкловского. В «Третьей фабрике» (1926) Шкловский связывает «воскрешение» Стерна с собственным становлением как писателя: «Стерн, которого я возродил, путает меня. Не только делаю писателей, а сам сделался им»[8]. Встреча со Стерном пред-

---

3 *Шкловский В.Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг.: Сборники по теории поэтического языка, 1921.

4 Там же.

5 Как известно, в собственном «Сентиментальном путешествии» Шкловский заявил, что «воскресил в России Стерна, сумев его прочитать»: *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Т. 2 / Под ред. И. Калинина. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 222. В эпоху ДИСКа и до бегства Шкловского из Советской России в 1922 году Стерн стал темой многочисленных выступлений Шкловского, в том числе в Москве — на заседании Московского лингвистического кружка: *Пильщиков И.А., Устинов А.Б.* Дебют Виктора Шкловского в Московском Лингвистическом Кружке: от «истории романа» к «развертыванию сюжета» // Литературный факт. 2018. № 9. С. 322. Об идее «воскрешения» Стерна, выступлении Шкловского в московском ЛИТО, ранних и поздних мемуарных откликах на работу Шкловского см. *Budrin P.* Laurence Sterne and his Readers in Early Soviet Russia: The Secret Order of Shandeans. Oxford: Oxford University Press, 2026, P. 113–161. См. также *Eccles A.* Formalism and Sentimentalism: Viktor Shklovsky and Laurence Sterne // New Literary History. 2016. Vol. 47. № 4. P. 525–545.

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

7 См.: *Borislavov R.* Viktor Shklovskii — Between Art and Life. PhD diss., University of Chicago, 2011; *Калинин И.* Виктор Шкловский как прием // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1. М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 62–106; *Левченко Я.* История и фикция в текстах В. Шкловского и Б. Эйхенбаума в 1920-е годы. Тарту: Издательство Тартуского университета, 2003; *Панченко О.* Виктор Шкловский: текст — миф — реальность. Szczecin: Wydaw. nauk. Uniw. Szczecińskiego, 1997.

8 *Шкловский В.Б.* Третья фабрика. М.: Круг, 1926. С. 3.

стает здесь как поворотный момент и одновременно момент растерянности: Стерн сбивает его с пути, уводит в сторону, заставляя идти в неизвестном направлении.

Лидия Гинзбург в своих записках отмечала, что «стернианские» отступления Шкловского — не просто прием, а естественное продолжение его способа думать, «производное от устройства его мыслительного аппарата»[9]. В той же записи Гинзбург называет Шкловского «человеком, который напрашивается на биографию», намекая на размытость границы между Шкловским литературным и Шкловским реальным[10]. Заметки Гинзбург о Шкловском относятся к середине 1920-х годов, когда ленинградские формалисты, все больше отдаляясь от «чистого» текстового анализа, обращались к социальным аспектам литературного быта: институциям, биографиям, литературным репутациям, а также к письмам и дневникам как «промежуточной» литературе. Одним из плодотворных результатов этого поворота стало понятие «литературной личности», сформулированное Тыняновым и давшее возможность осмыслять присутствие биографии в литературе и литературы в биографии, не сводя при этом творчество к выражению «внутренней сущности» автора. Для Тынянова литературная личность — совокупность «установок», как в литературе, так и в жизни, которые соединяют литературу с бытом и быт с литературной формой[11].

Шкловский, чье творчество размывало границы между теорией и практикой, между личным и публичным, был для формалистов самым близким и «своим» примером «литературной личности»[12]. Как отмечал Ян Левченко, «Шкловский строил свою биографию <…>, подвергая события жизни процедуре остранения и вписывая их в собственную версию истории литературы»[13]. В «Сентиментальном путешествии», «Zoo» и «Третьей фабрике» Шкловский вводит в повествование подлинные (или мнимо-подлинные) документы, упоминает друзей и знакомых, выносит частные разговоры в публичное пространство. Все это создает у читателя ощущение личного, почти интимного общения с самим Шкловским — и автором, и персонажем.

---

9 *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство — СПб, 2002. С. 13.

10 «Когда его слушаешь, вспоминаешь его книги; когда читаешь — вспоминаешь его разговоры. В рассказанном им анекдоте я вижу его синтаксис, графическую конструкцию его фразы» (Там же. С. 14).

11 Общее представление о формалистском понятии литературной личности восходит к статье Юрия Тынянова «Литературный факт» (1924). В формалистской теории этот термин не получил единого определения: его смысл приходится выводить из разрозненных упоминаний. Речь идет не об «авторском голосе» и не об «образе автора», а о фигуре, которая существует одновременно в двух ипостасях: как «литературная» персона в «реальном» мире (где биография и репутация складываются из мифов и рассказов, бытующих среди читателей и современников) и как биографическое начало внутри литературного текста.

12 *Свердлов М.* Зеркало и микроскоп: Шкловский-персонаж в перипетиях жанровой борьбы // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель / Под ред. М.Ф. Надъярных и А.П. Ураковой. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 297–307.

13 *Левченко Я.* Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. М.: Издательский дом ВШЭ, 2012. С. 13. Как писал Илья Калинин, фигура Шкловского «парадоксальным <…> образом искривляла и без того проблематичную черту, отделяющую приватное и публичное (одновременно с этим нарушая границы между наукой, литературой и личной биографией)». *Калинин И.* Виктор Шкловский, или Превращение литературного приема в литературный факт // Звезда. 2014. № 7. С. 201.

Наиболее близки к постановке вопроса о связи «стернианства» (понятого в формалистском ключе) с «литературной личностью» в 1920-е годы были два литературоведческих текста. Их авторы — младоформалисты, ученики Тынянова, Эйхенбаума и Шкловского. Первый из текстов — статья Т.Ю. Хмельницкой, написанная в 1928 году для не вышедшего сборника о Шкловском для серии «Мастера современной литературы» издательства *Academia*[14]. Хмельницкая предприняла одну из первых попыток проанализировать «литературную личность» основателя ОПОЯЗа. По мнению Хмельницкой, ощутимо имитирующей стиль Шкловского, его литературная личность — «один и тот же герой в различных положениях», а «каждая новая книга» — «как бы ситуация, в которую попадает Шкловский — литературная личность»[15]. Она отмечает постоянное вторжение «я» в текстах Шкловского как особый прием, который она называет «просовыванием головы»:

> Он пишет об отступлениях Стерна и сам делает бесконечные отступления от темы статьи. <…> У Шкловского обнажение приема хочется назвать приемом «просовывания головы». <…> Широко примененный прием «я». «Я» — не как мнение, а очень биографично, портретно, с сообщением о своих летах, наружности, образе жизни. Часто повторенный во многих статьях прием этот закрепляет за Шкловским особую репутацию. От его статей всегда ждешь выходки[16].

По мнению Хмельницкой, «просовывание головы» — определяющая черта авторского облика Шкловского. Отмечая сходство между Шкловским и Розановым в их умении соединять биографическое и художественное, она, явно опираясь в своем понимании на работу Шкловского, не видит этого качества в Стерне. Она связывает его имя со стилистической свободой, но отрицает «вне-текстовые» установки его творчества: «В Стерне нет ничего от литературной личности. Его автор, задерживающий рассказ, играющий с читателем, — это абстрактная фигура веселого конферансье — и только»[17].

Другой младоформалист В. Каверин отмечал связь между «стернианством» и «литературной личностью» в статье об Осипе Сенковском, опубликованной под его настоящим именем В. Зильбер (1926). Как известно, в своих художественных произведениях Сенковский пользовался маской барона Брамбеуса. Сенковского часто сравнивали со Стерном, что неудивительно: даже в названии «Сентиментального путешествия на гору Этну» (1833) есть очевидная аллюзия. Зильбер пишет, что в случае с Сенковским

> стернианство <…> приобретает некоторые признаки, указывающие на несомненную связь его с возникновением литературной личности; черты эти можно определить как намерение показать не само произведение («как построено»), а автора — строящего или разрушающего конструкцию своего произведения, так сказать, автора за работой[18].

---

14 О серии см.: *Отяковский В.* Микроистория сообщества формалистов: Кабинет современной литературы, 1927–1930. Тарту: Издательство Тартуского университета, 2024.

15 *Хмельницкая Т.Ю.* Неопубликованная статья о В. Шкловском // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 24.

16 Там же. С. 19.

17 Там же. С. 21.

18 *Зильбер* (*Каверин*) *В.* Сенковский (Барон Брамбеус) // Русская проза: сборник статей / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л.: Academia, 1926. С. 177.

«Стернианство», иными словами, может служить установкой «на «литературную личность»: раскрывая механизм письма, автор подчеркивает свое присутствие в тексте. При работе над статьей Каверин, ученик и критик Шкловского, несомненно, имел в виду и собственного наставника[19].

* * *

У Стерна было два альтер эго: Тристрам Шенди, ученый рассказчик одноименной книги, и Йорик — ироничный, но добросердечный священник. Оба персонажа унаследовали черты своего создателя. Со времен своей учебы в Кембридже Стерн болел туберкулезом. Тристрама на протяжении всего романа мучает «проклятая астма». Йорик, как и Стерн, служит священником, а некоторые эпизоды из «Тристрама Шенди» напрямую отсылают к опыту писателя, связанному с его службой в йоркширском приходе. Это смешение проникало в «быт»: Стерн подписывал письма именами Тристрама и Йорика, а свои проповеди издал под заглавием «Проповеди господина Йорика» (1760), указав на титульном листе и свое настоящее имя[20]. По формулировке Т. Кеймера, Стерн «намеренно смешивал собственную авторскую личность с вымышленными персонажами и представил публике озадачивающее множество “я”»[21].

Шкловский не знал иностранных языков, и нет оснований полагать, что его представления о жизни Стерна выходили за пределы весьма ограниченного набора фактов, которые можно было найти в предисловии к переводу «Тристрама Шенди» 1892 года, которым он пользовался, или в энциклопедических статьях — например, в словаре Брокгауза и Ефрона[22]. Внимательного чтения самих произведений Стерна достаточно, чтобы увидеть: проблема литературного «я» находит отчетливое отражение в «Тристраме» и «Сентиментальном путешествии». Вспомним эпизод из «Тристрама Шенди», где капрал Трим читает проповедь Йорика, выпавшую из книги дяди Тоби (сам Йорик при чтении отсутствует). Описав этот эпизод, Тристрам обращается к читателю:

> Может ли поверить читатель, что эта проповедь Йорика была произнесена перед началом сессии в Йоркском соборе перед тысячей свидетелей <…> неким пребендарием этой церкви, и даже напечатана им впоследствии — все это в столь близком времени, как два года и три месяца после смерти Йорика?[23]

---

19 О параллели между Сенковским и Шкловским см.: *Lvoff B.* Russian Formalism as Journalistic Scholarship // Linguistic Frontiers. 2023. Vol. 6. № 1. С. 34–45. О Каверине и Шкловском см.: *Петрова Е.* Стернианство В.Б. Шкловского и становление В. Каверина как писателя на примере повести «Ревизор» и романа «Скандалист». К вопросу о роли «учителя» // Профессор, сын профессора: Памяти Н.А. Богомолова / Под ред. О.Л. Довгий и А.Ю. Сергеевой-Клятис. М.: Водолей, 2022. С. 384–401.

20 По формулировке Дж. Маллана, литературная личность Стерна «по его же собственной воле оказалась переплетена с его сочинениями, и нападки на них легко переходили в нападки на автора». *Mullan J.* Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century. Oxford: Clarendon Press, 1988.

21 *Keymer T.* Small Particles of Fame: Subjectivity, Celebrity, Sterne // Sterne, Tristram, Yorick: Tercentenary Essays on Laurence Sterne / Ed. by M. New, P. de Voogd, and J. Hawley. Newark: University of Delaware Press, 2015. P. 15.

22 О круге возможных источников Шкловского см.: *Finer E.* Turning into Sterne.

23 *Стерн Л.* Тристрам Шенди. Пер. И.М-в. СПб.: Пантеон литературы, 1892. С. 141. Проповедь была впервые опубликована Стерном в 1750-м году, за 9 лет до выхода

Здесь перекрещиваются три «я»: Тристрам рассуждает о репутации Йорика, в то время как сам Стерн отсылает к своей реальной биографической личности, маскируясь под «некого пребендария», присвоившего себе проповедь Йорика. Даже беглое знакомство с биографией Стерна позволяет уловить этот дополнительный смысловой пласт.

Стерн понимал, что, хотя его присутствие будет ощутимо в его текстах, его реальное «я» ускользает от читателя. Он отмечал это в одном из писем: «Мир вообразил, что раз я написал “Тристрама Шенди”, то сам я куда более “шендианец”, чем я когда-либо был на самом деле»[24]. Похожее наблюдение делает и Шкловский: «Шкловский, про которого я пишу, вероятно, не совсем я, и если бы мы встретились и начали разговаривать, то между нами даже возможны недоразумения. <…> Но если я начну себя опять характеризовать, то получится опять литературное произведение»[25].

И у Стерна, и у Шкловского «проблематизация субъективности» (Кеймер) проявляется не только в стирании грани между литературным и жизненным «я», но и в ситуациях, когда герои начинают сомневаться в собственной сущности. Особенно ярко это заметно, когда персонажи оказываются перед лицом политической силы, сталкиваясь с необходимостью подтвердить свою личность не только в экзистенциальном, но и в буквальном, бюрократическом смысле. Так, в седьмом томе «Тристрама Шенди», описывающем путешествие Тристрама по Франции, героя останавливает французский комиссар, требуя представиться. Тристрам пробует сгладить неприятный момент шуткой, однако вопрос «кто он?» оказывается мучительным и обнажает внутреннюю растерянность Тристрама:

— Мой добрый друг, сказал я, — это так же верно, как то, что я — я, а вы — вы…
— А кто вы? — спросил он.
— Не сбивайте меня, — сказал я[26].

первого тома «Тристрама Шенди»: *Sterne L.* The Abuses of Conscience: Set Forth in a Sermon, Preached in the Cathedral of St. Peter’s, York, at the Summer Assizes, Before the Hon. Mr. Baron Clive, and the Hon. Mr. Baron Smythe, on Sunday, July 29, 1750. York: Hildyard, 1750. Цитаты из Стерна в статье приводятся по тем изданиям, с которыми был знаком Шкловский в момент написания обсуждаемых текстов. Для написания ранних работ Шкловский пользовался анонимным переводом «Тристрама Шенди», подготовленным издательством «Пантеон литературы» (1892), и «Сентиментальным путешествием» в переводе Д.В. Аверкиева (1892), вышедшим в суворинской серии «Дешевая библиотека». В поздних работах Шкловский цитирует канонические переводы А.А. Франковского («Сентиментальное путешествие», письма и «Дневник для Элизы» были опубликованы в 1940 году, а «Тристрам Шенди» в 1949; обе книги выпустил Гослитиздат). Письма и дневник Стерна цитируются в переводе Франковского.

24 *Sterne L.* The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne. Vol. 8: The Letters. Part II: 1765–1768 / Ed. by M. New and P. de Voogd. Gainesville: University of Florida Press, 2009. С. 633–634.

25 *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933) / Под ред. А.Ю. Галушкина и А.П. Чудакова. М.: Советский писатель, 1990. С. 381. Как отметил Илья Калинин, «наложение литературы (автобиографических книг) на биографию позволило ему [Шкловскому — *П.Б.*] ускользнуть от советского репрессивного аппарата, не готового к ироничным саморазоблачениям повествователя <…>. Иначе говоря, Шкловский ускользал именно потому, что всегда был на виду. Откровенно заявляя о неблагонадежности своего автобиографического героя, Шкловский словно заранее снимал необходимость в дальнейшем дознании» (*Калинин И.* Притворяйся, что ты бумага // Литературная газета. 2018. № 3–4).

26 *Стерн Л.* Тристрам Шенди. С. 479.

Тема «самоидентификации» возникает и в «Сентиментальном путешествии». Действие происходит в годы Семилетней войны: иметь удостоверение личности приезжающим из Англии было обязательно, однако Йорик заблаговременно не позаботился о его оформлении. Узнав от владельца парижской гостиницы, что им интересовалась полиция, Йорик пытается отмахнуться, но вскоре осознает затруднительность положения. Чтобы получить паспорт, он обращается к влиятельному англофилу — графу де Б****. Задача представить себя графу оказывается для него чрезвычайно сложной:

> Для меня нет дела более затруднительного, как объявить кому бы то ни было, кто я таков <...>; и я часто желал иметь возможность отделаться от этого одним словом и тем покончить. Мне представлялся теперь единственный в жизни случай сделать это кстати: на столе лежал Шекспир и, вспомнив, что моя фамилия есть в его сочинениях, я взял Гамлета и тотчас же, отыскав сцену с могильщиками в пятом акте, я наложил палец на Йорика и, держа палец на его имени, поднес книгу графу. — Me voici! — сказал я[27].

Герой «Сентиментального путешествия» Шкловского скрывается под чужим именем, используя фальшивый паспорт. При встрече с сотрудниками ЧК он предъявляет поддельный документ, а позднее узнает, что человек, чьим именем он воспользовался, уже мертв, — и об этом сообщает тот самый документ, который он держит в руках: «Хороший разговор мог бы получиться между мной и Чека: Вы такой-то? — Я. — А почему вы уже умерли?»[28] Рассказчик утверждает, что лишь литературная работа помогла ему вернуть чувство собственного «я»: «Если бы не письменный стол, не работа, я никогда не стал бы снова Виктором Шкловским»[29].

Книги не о любви

Публикация «Сентиментального путешествия» Стерна и «Zoo, или Писем не о любви» Шкловского преобразила литературные репутации своих авторов. Хотя оба произведения были написаны наспех и под давлением обстоятельств, они мгновенно обрели культовый статус — и с самого начала их восприятие было связано с биографическими мифами, сопровождавшими их появление. Хотя отзвуки «Сентиментального путешествия» Стерна неоднократно искали в одноименном произведении Шкловского[30], «Zoo» и путешествие Йорика не становились предметом отдельного сопоставления.

---

27 *Стерн Л.* Сентиментальное путешествие / Пер. Д.В. Аверкиева. СПб.: А.С. Суворин. С. 125–126.

28 *Шкловский В.Б.* Сентиментальное путешествие. Берлин: Геликон, 1923. С. 213. См.: *Vatulescu C.* Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times. Stanford: Stanford University Press, 2010. P. 168.

29 *Шкловский В.Б.* Сентиментальное путешествие. С. 213.

30 См. *New M.* Three Sentimental Journeys: Sterne, Shklovsky, Svevo // The Shandean. 1999–2000. Vol. 11. P. 125–134; *Хамитов М.* «Сентиментальные путешествия» В. Шкловского и Л. Стерна: от отрицания к диалогу // Эйхенбаумовский сборник / Под ред. К. Сарычевой. М.: Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля, 2019. С. 177–185. Любопытное сопоставление эстетических систем формализма и сентиментализма: *Eccles A.* Formalism and Sentimentalism: Viktor Shklovsky and Laurence Sterne // New Literary History. 2016. Vol. 47. № 4. P. 525–545.

В годы ОПОЯЗа Шкловский уделял второй основной книге Стерна сравнительно мало внимания, используя его только как материал для иллюстрации отдельных положений, касающихся «Тристрама Шенди». Это неудивительно: «Сентиментальное путешествие» содержит меньше тех «взрывных» примеров «обнажения приема», которые позволили Шкловскому объявить Стерна предтечей футуристов. Повествование «Сентиментального путешествия» периодически прерывается отступлениями, вставными фрагментами и скачками во времени, но работают они иначе. В целом сюжет книги развивается по более прямой линии и менее явно, чем «Тристрам Шенди», подчеркивает свою «сделанность». Сложность «Сентиментального путешествия» состоит не в нарочитой игре с формой, а в замысловатом монтаже эмоциональных состояний, эластичности психологического времени и других менее очевидных приемах. Как покажет дальнейший анализ, чтение «Сентиментального путешествия» через призму жанра писем «не о любви» позволяет увидеть, как рассказчик Стерна выстраивает полуоткрытый диалог с объектом чувства, который остается за пределами сюжета, но благодаря которому многие описания приобретают метафорическое значение.

Предыстория «Zoo» хорошо известна. Шкловский был активным членом партии эсеров. Узнав в начале 1922 года, что сотрудники ЧК проводят обыск в его петроградской квартире, Шкловский бежал из Петрограда. Некоторое время он скрывался у дяди в Финляндии, затем перебрался в Берлин, где сблизился с Эльзой Триоле[31]. «Zoo» Шкловский написал за несколько недель. Составленный в основном из писем, которыми обмениваются герой (у читателя не остается сомнений, что им является сам Шкловский) и женщина по имени Аля, в которую герой безответно влюблен. Последнее письмо адресовано не Але — это знаменитая петиция во ВЦИК, в которой герой признается, что не может жить за границей и просит разрешения вернуться на родину. Хотя он утверждает, что Али никогда не существовало, содержание переписки и посвящение Эльзе Триоле не оставляют у читателя сомнений, что «Zoo» основан на реальных письмах.

В одном из писем Аля запрещает герою упоминать слово «любовь». Любовь становится скрытым мотивом, придающим метафорическую глубину описаниям. Шкловский сознательно подводит читателя к такому восприятию, «обнажая прием» в предисловии, которое не столько объясняет принцип построения книги, сколько задает способ восприятия[32]. Как и в письме во ВЦИК,

---

31 О «Zoo» и берлинском периоде Шкловского см.: *Sheldon R.* Shklovsky's Zoo and Russian Berlin // Russian Review. 1970. Vol. 29. P. 262–274; *Ронен О.* Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» // Звезда. 1999. №4. С. 164–172; *Utkin R.* Charlottengrad: Russian Culture in Weimar Berlin. Madison: University of Wisconsin Press, 2023. P. 72–79; *Громова Н.А., Позднякова Т.С.* Шкловские: Семейные хроники. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2025. С. 187–198.

32 *Шкловский В.Б.* Zoo, или письма не о любви, или Третья Элоиза. Берлин: Геликон, 1923. С. 9–10. Как известно, Шкловский, руководствуясь различными соображениями, вносил значительные изменения в каждое прижизненное издание «Zoo» — в том числе, добавляя новые предисловия, тем самым заново «вписывая» книгу в меняющийся исторический контекст. Эти модификации отражают как общественное положение Шкловского, так и его меняющийся взгляд на описываемый в книге период его жизни. В данной статье мы ограничим свой анализ первым, берлинским изданием «Zoo» (1923).

автор настаивает на вымышленности сюжета, утверждая, что запрет на упоминание любви — всего лишь композиционный прием. Однако тон предисловия настолько расходится с эмоциональной насыщенностью писем, что даже скептически настроенный читатель ощущает, что книга требует чтения *вопреки* собственным паратекстам.

«Реальные» письма Шкловского к Триоле, написанные в период работы над «Zoo» и хранящиеся в Национальной библиотеке Франции, показывают, насколько осознанно Шкловский использовал эту двусмысленность[33]. В письме из Гамбурга (он поехал туда весной 1923 года, чтобы окончить полный черновик «Zoo») Шкловский успокаивает Триоле, переживающую, что читатели не узнают в ней прототип Али: никто не примет всерьез его утверждение, что «женщины не существовало»[34]. Говоря о предисловии, он замечает, что читатели воспримут это не иначе как «юмор висельника». Он объясняет, что именно эта двойственность и составляет основной композиционный принцип книги — «мерцающую иллюзию», при которой внимание переключается «то на боль, то на прием»[35]. Он называет это «классическим приемом большой литературы, но еще не осознанным»[36].

Парадоксальное сочетание откровенности и иронии открывает «Zoo» множеству прочтений. Это и собрание «подлинных» любовных писем, и метафора культурного разрыва, и метатекст о литературе и, как показал по архивным материалам Р. Бориславов, литературное приложение к реальному обращению Шкловского (через Бриков) во ВЦИК[37]. П. Стайнер определил композицию «Zoo» как «прихотливую систему притворства и утайки»[38]. Шкловский строит книгу на нескольких уровнях, различающихся степенью открытости.

---

33 Fonds Elsa Triolet — Aragon, Bibliothèque Nationale de France. Письма были опубликованы в 2023 году во французском переводе Валери Познер и Поля Лекена. Благодарю В. Познер за возможность ознакомиться с русскими оригиналами, а также Варвару Викторовну и Никиту Ефимовича Шкловских-Корди за возможность процитировать эти письма в оригинале. Цитируется по русскоязычному тексту с параллельной ссылкой на французское издание: *Chklovski V.* Lettres à Elsa Triolet / Trans. by P. Lequesne and V. Pozner. Paris: Ginko-éditeur, 2023.

34 «Адресатка выявлена в книге до конца; то, что письма написаны Эльзе Триоле, подчеркнуто упоминанием полу-иностранки, женщины, увезенной иностранцем. Введена твоя сестра, указан твой адрес, и никакой мысли о придуманности Али ни у кого не возникнет» (Ibid. P. 56).

35 Ibid. P. 58.

36 Эту мысль он развивает и в другом письме: «В искусстве нужна мерцающая иллюзия — то полная вера, то установка на нарочно. Книжка написана мной с нарочитой реальностью» (Ibid. P. 66).

37 *Merrill J.* Origins of Russian Literary Theory. Evanston: Northwestern University Press, 2022. P. 140–145; *Bulatova A.* Displaced Modernism: Shklovsky's *Zoo, or Letters Not about Love* and the Borders of Literature // Poetics Today. 2016. Vol. 37. № 1. P. 29–53; *Вишневский А.* Как сделан «Zoo» Виктора Шкловского // Canadian-American Slavic Studies. 1993. Vol. 27. № 1/4. P. 165–180; *Левченко Я.* Это не любовь: грамматика ощущений в одном эпистолярном метаромане // Новое литературное обозрение. 2019. № 5 (159). С. 125–138; *Borislavov R.* «I Know What Motivation Is»: The Politics of Emotion and Viktor Shklovsky's Sentimental Rhetoric // Slavic Review. 2015. Vol. 74. № 4. P. 785–807.

38 *Стайнер П.* Практика иронии: «Zoo, или письма не о любви» Виктора Шкловского / Авториз. пер. с англ. Дмитрия Харитонова // Новое литературное обозрение. 2015. № 3 (133). С. 170.

Одни отсылки легко распознаются теми, кто имеет представление о русской культурной жизни начала 1920-х годов (некролог героя Хлебникову или образы А. Ремизова, А. Белого, И. Пуни). Другие менее прозрачны: герой упоминает реальные обстоятельства, не объясняя их; некоторые персонажи, хотя узнаваемы для ближнего круга Шкловского, остаются безымянными. «Zoo» продолжает диалог Шкловского с ОПОЯЗом и «Серапионами» — одно из писем прямо адресовано «друзьям» в России[39]. Иначе говоря, то, что представлено как частная любовная переписка, на поверку оказывается текстом со множеством адресатов.

В качестве «имплицитного» читателя в книге появляется и жена Шкловского, Василиса (Люся) Шкловская, оказавшаяся в заложниках большевиков после бегства Шкловского[40]. Обращение к ней возникает как бы спонтанно, разрывая ход одного из писем внезапным воззванием: «Я вижу ее во сне и беру за руки, и называю именем Люси, синеглазым капитаном моей жизни, и падаю в обмороке к ее ногам, и выпадаю из сна. О разлука, о тело ломимое, кровь проливаемая!»[41] Выражает ли это обращение одиночество, стыд, боль разлуки или сложное сочетание всех этих чувств? Близкие друзья — в частности, «Серапионы», которые, как рассказывал Шкловский Горькому, помогли выкупить его жену из тюрьмы[42] — без труда могли узнать, к кому обращены строки, но «обычный» читатель мог лишь догадываться об их смысле.

Как писала сама Триоле своей сестре Лиле Брик в 1969 году, «в этой книге слишком многое понятно только близким современникам»[43]. Р. Дарнтон в исследовании «Новой Элоизы» Руссо (книги, подарившей Шкловскому один из подзаголовков его романа) отмечал, что в XVIII веке эпистолярную форму ценили не только за иллюзию подлинности, но и за вуайеризм, ощущение включенности в частную беседу[44]. Если Руссо и Ричардсон фигуру автора-редактора оставляли за кулисами (как всеведущее, но невидимое начало), Шкловский, напротив, ставит себя в самый центр. Степень переплетения подлинного и вымышленного намеренно оставлена неопределенной. Непроясненной остается и степень авторского контроля: принимал ли Шкловский участие в создании писем Али (Эльзы) и в какой мере.

Собеседница Йорика

Хотя «Сентиментальное путешествие» Стерна не является эпистолярным романом, отдельные пассажи имеют форму эпистолярных обращений, а мотив писем и переписки играет в книге большую роль[45]. Как и в «Zoo», интимное и

39 Включение «открытых писем» характерно и для «Третьей фабрики».

40 *Шкловский В.Б.* Письма М. Горькому (1917–1923 гг.) // De Visu. 1993. № 1. С. 31.

41 *Шкловский В.Б.* Zoo. С. 26.

42 *Шкловский В.Б.* Письма М. Горькому (1917–1923 гг.) // De Visu. 1993. № 1. С. 34–35.

43 Лиля Брик — Эльза Триоле: неизданная переписка. 1921–1970. М.: Эллис Лак, 2000. С. 618.

44 *Darnton R.* The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History. New York: Basic Books, 1984. P. 232–233.

45 *Budrin P.* The Shadow of Eliza: Sterne's Underplot in A Sentimental Journey // Laurence Sterne's «A Sentimental Journey»: A Legacy to the World / Ed. by M.-C. Newbould and W.B. Gerrard. Lewisburg: Bucknell University Press, 2021. P. 194–212.

публичное у Стерна смешиваются. Колебания между исповедальной интонацией и ироническим отстранением создают эффект близкий тому, что Шкловский называл «мерцающей иллюзией». В отличие от «Zoo», берущего за основу форму частной переписки, «Сентиментальное путешествие» заведомо обращено к широкой аудитории, но содержит слои, рассчитанные на узкий круг читателей. «Обычный» читатель может уловить эти намеки: в некоторых случаях они остаются распознаваемыми и поддерживают ощущение интимности. Среди таких отсылок — теплое упоминание Йориком Д. Юма (в оригинале он назван «Ю.», но в используемом Шкловским переводе Аверкиева инициал раскрывается), а также обращения к неизменно понимающему другу Евгению (псевдоним друга Стерна, Дж. Холла-Стивенсона). Есть и более скрытые намеки: сцена у книжной лавки, где Йорик наблюдает, как горничная покупает своей госпоже роман Кребийона-сына, вероятно, является «приветом» Стерна своему парижскому знакомому, чьи эротические произведения имели сомнительную репутацию[46]. Кроме того, в романе есть один адресат, с которым Йорик ведет постоянный, развивающийся, но частично скрытый от непосвященного читателя диалог.

Обратимся к творческой истории «Сентиментального путешествия». Стерн начал работу над романом в своем доме (он называл его Шенди-Холл) в Коксуолде, в графстве Йоркшир, в июне 1767 года. Стерн испытывал сильное давление сроков — рукопись ждали и издатель, и читатели-подписчики, вложившие средства в публикацию. Пятью месяцами ранее, в январе, он познакомился в Лондоне на одном из приемов с Элизабет (Элизой) Дрейпер. Стерну было 53 года. Элизе — 23. Она родилась в Индии и в четырнадцать лет была выдана замуж за важного сотрудника Британской Ост-Индской компании. Знакомство Стерна и Дрейпер развивалось в то время, когда Стерн собирал подписку на новое, еще не начатое произведение, основанное на его путешествиях по Франции и Италии. Через несколько месяцев Элиза отправилась обратно в Индию. Мы не знаем, как она мотивировала свой отъезд, но Стерн, страдавший тяжелой формой туберкулеза и ослабленный лечением ртутью, убедил себя, что она едет в Индию, чтобы объясниться с мужем, и вскоре вернется к нему. Элиза действительно оставила мужа, но только через пять лет после смерти Стерна[47].

Стерн ежедневно писал Элизе и вел подробный дневник своих чувств — «Дневник для Браминки» (в критической литературе до недавнего времени было распространено издательское название, «Дневник для Элизы», — по примеру «Дневника для Стеллы» Свифта), где описывал свои переживания, мечты о совместной жизни и, иногда в довольно мрачных и физиологических деталях, свою болезнь. Заметна из записей и постепенная (хотя и скрываемая за декларируемым оптимизмом) утрата надежд на будущее счастье с Элизой. Одна из тем дневника — невозможность продвинуться в написании «Сенти-

46 См. *Cash A.H.* Laurence Sterne: The Later Years. London: Methuen, 1986. Такое соединение интимного и публичного было характерно для Стерна. См.: *Brewer D.A.* The Afterlife of Character, 1726–1825. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005. P. 154–188. В России этот «дружеский» стиль был свойственен Карамзину, обращавшемуся к друзьям в «Письмах русского путешественника». Он отзывается и в текстах арзамасцев, и в «Евгении Онегине» (см.: *Todd W.M.* The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin. Princeton: Princeton University Press, 1976).

47 *Cash A.H.* Laurence Sterne: The Later Years. P. 251–304, 343–346.

ментального путешествия», завершение которого становилось все более насущным вопросом. В письмах и дневнике к Элизе Стерн иногда называет себя Йориком, но чаще — Брамином. Это прозвище отсылало одновременно к духовному званию Стерна и к географической родине Элизы (его «Браминки»). В одном из писем Стерн надевает маску своего более «озорного» альтер эго, Тристрама, чтобы затронуть щекотливую тему: фантазию о будущем совместной жизни после смерти его жены и мужа Элизы.

Вопрос о том, были ли письма и дневник Стерна результатом сознательного самоконструирования или выражением подлинного чувства, остается предметом спора[48]. Стерн всегда относился к своим личным письмам утилитарно, нередко повторяя пассажи в письмах разным адресатам и используя образы из них в своей прозе[49]. Несомненно, общение с Элизой значительно повлияло на последние месяцы его жизни, глубоко затронув его физическое и душевное здоровье. Несомненно и то, что он видел свою страсть сквозь литературную призму, проводя параллели с литературными «парами» прошлого — Свифтом и Стеллой, Скарроном и мадам де Ментенон. Он с шутливой расчетливостью писал о ее роли музы, напрямую связывая ее будущее присутствие рядом с ним с коммерческим успехом «Сентиментального путешествия»[50]. Более того, Стерн давал Элизе, которую называл своим будущим соавтором, рекомендации относительно того, как лучше расположить и переплести его письма. Впрочем, действовал он, вероятно, с меньшей прямотой, чем Шкловский, который в одном из «реальных» писем к Эльзе Триоле закончил очередное страстное признание просьбой вернуть его письма, «так как они нужны ему для книги»[51].

Согласно «Дневнику», усиливавшаяся болезнь и мысли об Элизе мешали Стерну сосредоточиться на работе над «Сентиментальным путешествием». Разрываясь между двумя импульсами, писать книгу и писать для Элизы, он находит спасительный компромисс — включить имя Элизы и миниатюрный портрет, подаренный ею, в текст «Сентиментального путешествия». Стерн объясняет это своим намерением соединить их имена в истории литературы:

---

48 Типична точка зрения К. Уоттс, писавшей, что «смешение сентиментального чувства и стремления писать ради славы» делает дневник одновременно «наиболее искренним и наиболее расчетливым» повествованием. *Watts C.* The Cultural Work of Empire: The Seven Years' War and the Imagining of the Shandean State. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. P. 248.

49 Хотя письма к Элизе были опубликованы с ее копий, Стерн, как правило, хранил свои письма, рассчитывая на посмертную публикацию. На отношение Стерна к собственной корреспонденции повлияли Поуп и Свифт, чьи письма считались важной частью литературного наследия (см.: *Barnes C.B.* «Orna Me»: Laurence Sterne's Open Letter to Literary History // Authorship. 2016. Vol. 5. 2. P. 1–10). Об истории первого издания писем к Элизе см.: *Budrin P.* Introduction // Sterne L. Letters from Yorick to Eliza (1773). Cambridge University Digital Library (URL: https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-CCD-00005-00185/1).

50 «Будь ваш муж в Англии, я бы смело дал ему пятьсот фунтов (если бы подобные вещи приобретались на деньги) только за то, чтобы он позволил вам сидеть возле меня два часа в день, пока я буду писать мое «Сентиментальное путешествие». Я уверен, что продажа моей книги от этого настолько бы улучшилась, что затраченная мною сумма была бы возмещена более, чем в семь раз» (цит. по: *Стерн Л.* Сентиментальное путешествие / Пер. А.А. Франковского. М.: Гослитиздат, 1940. С. 283).

51 *Chklovski V.* Lettres à Elsa Triolet. C. 15.

> Я поместил твое имя, *Элиза*, и твой портрет в мое произведение — где они останутся, когда и ты и я будем спать вечным сном. — Какой-нибудь комментатор или толкователь моих сочинений воспользуется в этом месте случаем, чтобы сказать о долгой и верной дружбе между Йориком и даме, о которой он упоминает[52].

Если в своих «частных» записях Стерн обращается к Элизе напрямую, в «Сентиментальном путешествии» этот диалог частично завуалирован[53]. Он проявляется главным образом через намеки и косвенные обращения. Имя Элизы напрямую упоминается пять раз. Способ, которым эти упоминания вплетены в ткань повествования, позволяет увидеть определенную закономерность: почти всегда они возникают внезапно, нередко в конце фразы или абзаца, первоначально посвященного иному предмету. Первое такое упоминание встречается уже во вводной главе:

> — Во Франции это устроено лучше... сказал я.
> — А вы были во Франции? — сказал мой собеседник, быстро поворачиваясь ко мне с выражением самого вежливого превосходства надо мною. <...> И, прекратив спор, я прямо пошел домой и уложил полдюжины сорочек и черную пару шелковых панталон. <...> Пакебот поднял паруса в девять часов на следующее утро, и в три я уже сидел за столом перед фрикасе из цыплят до того несомненно во Франции, что умри я в эту ночь от несварения желудка, то и целый мир не избавил бы моих вещей от droits d'aubaine. Моя рубашка и пара черных шелковых панталон, мой чемодан и всё достались бы французскому королю; даже маленький портрет, который я так давно ношу и о котором я так часто говорил тебе, Элиза, что унесу его с собой в могилу, — и его бы сорвали у меня с шеи! Что за скаредность![54]

Йорик дважды перечисляет свои вещи: шесть рубашек, дорожный саквояж и черные панталоны. Это единственное, что он берет с собой в своем поспешном и немотивированном отъезде. При втором упоминании к этому перечню добавляется еще один предмет — портрет Элизы, который Йорик носит на шее. Эти редкие упоминания создают ощущение присутствия Элизы как мысленного собеседника героя. Стоит заметить, что такого рода обращения находятся в парадоксальном соотношении с основной сюжетной линией книги, которая, среди прочего, построена на «чувствительном» общении Йорика с дамами.

За первым упоминанием Элизы пояснений не следует. Читатель получает некоторое представление о контексте лишь в середине первого тома, когда Йорик получает письмо с приглашением приехать в Брюссель от дамы, с которой познакомился в Кале. Сначала он ликует и говорит, что с удовольствием сделает крюк «всего в десять станций... но будь их хоть десять тысяч!»[55]. Однако, вспомнив об Элизе, он оказывается не в силах ответить: «Я не поеду в Брюссель, хотя бы эта дорога и привела меня на небо, пока Элиза не поедет туда со мною»[56].

Не все обращения к Элизе очевидны для читателя, незнакомого с «Дневником для Браминки» и письмами Стерна. В 1920-е годы Шкловский, вероят-

---

52 Цит. по: *Стерн Л.* Сентиментальное путешествие / Пер. А.А. Франковского. С. 327.
53 О том, как диалог Стерна с Элизой формирует подтекст «Сентиментального путешествия»: *Budrin P.* The Shadow of Eliza: Sterne's Underplot in A Sentimental Journey.
54 *Стерн Л.* Сентиментальное путешествие / Пер. Д.В. Аверкиева. С. 9–10.
55 Там же. С. 67.
56 Там же. С. 68.

но, мог судить о роли Элизы в жизни Стерна лишь по вторичным источникам. К моменту написания «Zoo» «Письма Йорика к Элизе» не переиздавались на русском языке с конца XVIII века, а перевод «Дневника», полностью опубликованного по-английски в 1904 году, появился только в 1940 году (перевод А.А. Франковского). В предисловии к изданию «Тристрама Шенди» 1892 года, написанном в приподнятом, «сентиментальном» регистре, говорится об «удивительных письмах Стерна к Элизе», в которых «блистательно обнаруживаются сердечность и чистота его души» и которые проникнуты «искренним, неподдельным задушевным чувством»[57]. Этого упоминания достаточно, чтобы указать читателю на автобиографический подтекст. Однако вряд ли бы, например, Шкловский мог однозначно распознать аллюзию в описании францисканского монаха Лоренцо (тезки Стерна и отца Лоренцо из «Ромео и Джульетты»), о котором сказано, что он принял постриг после того, как он был «обманут в нежнейшей из страстей», и что его голова подошла бы «брамину, и если бы я повстречал ее в долинах Индостана, то проникся бы к ней почтением»[58].

В «Сентиментальном путешествии» Стерна и в «Zoo» «биографическое стернианство» — намеренное стирание границы между книгой и жизнью — связано с драматичными жизненными обстоятельствами обоих писателей. Наличие этого метафорического слоя у Стерна создает эффект, сходный с тем, как Шкловский описывает прием «Zoo»: любовь вытеснена на периферию, но одновременно пронизывает книгу, определяя ее строй и поступки героя. Оба произведения роднит то, что часть их приемов мотивирована не только логикой сюжета, но и обстоятельствами, лежащими за его пределами. В обоих текстах есть сознательные лакуны — и лакуны эти указывают на связь с биографией, являя собой (говоря словами Тынянова) «установку на литературную личность».

Письма и репутации

Читатели XX века, в том числе Вирджиния Вулф, восприняли вновь обнаруженный «Дневник» Стерна как «ключ» к творческой истории «Сентиментального путешествия»[59]. В случае Шкловского таким «ключом» можно условно назвать его переписку 1922–1923 годов. Прежде всего с самой Триоле, но также с М. Горьким, от поддержки которого он зависел. В начале 1923 года Шкловский пишет Эльзе письма двух типов: одни адресованы ей, другие адресованы Але и предназначены для будущего романа. Таким образом, Эльза одновременно адресат этих писем и соучастник творческого процесса.

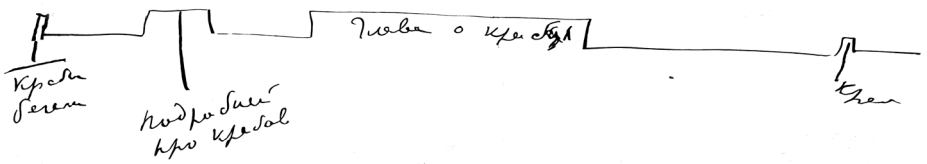
«Реальные» письма к Эльзе часто выглядят более «стернианскими», чем «Zoo». Прочитав один из набросков Триоле, послуживший основой ее первой книги «На Таити» (1925), Шкловский в ответ избирает игриво-назидательный

57 *Стерн Л.* Тристрам Шенди / Пер. И. М-в. СПб.: «Пантеон литературы», 1892. С. 10–11. В предисловии приводится цитата из Геттнера: «Эти письма так свежи, так нежны и чисто человечны, что с ними ничто не может сравниться, кроме разве писем Гёте к Лотте Кестнер и госпоже Штейн» (Там же. С. 11).

58 *Стерн Л.* Сентиментальное путешествие / Пер. Д.В. Аверкиева. С. 31, 9.

59 «“Дневник для Элизы”, в котором обнажены самые сокровенные страсти его сердца, — всего лишь черновая тетрадь для тех фрагментов “Сентиментального путешествия”, которые сможет прочитать весь мир» (*Woolf V.* Sterne (1909) // Granite and Rainbow: Essays / Ed. L. Woolf. New York: Harcourt, Brace, 1958. С. 174.

тон и советует, как выстроить повествование. Указания он иллюстрирует схемами, включая график, обозначающий последовательность глав о таитянских крабах. Эта диаграмма (*илл. 1*) очевидно перекликается с нарративными линиями из «Тристрама Шенди», воспроизведенными Шкловским в его брошюре, а предложенные названия (например, «Глава о крабах») напоминают знаменитые главы о «пуговицах» и «узлах», которые Тристрам постоянно обещает читателю.



Илл. 1 «Крабы бегут», «подробней про крабов», «глава о крабах», «краб». Из письма В. Б. Шкловского Э. Триоле. По изданию Chklovski V. Lettres à Elsa Triolet. Trans. P. Lequesne and V. Pozner. Paris: Ginko-éditeur, 2023.

И Стерн, и Шкловский стремились не только сформировать репутацию своих адресаток, но и повлиять на то, как эти образы будут восприняты потомками. Стерн писал, что, включив Элизу в роман, он объединит их имена в истории литературы. Рассказчик Шкловского высказывает схожее намерение, утверждая, что книга окружит имя Али (Эльзы) «немеркнущим, невянущим, неувядающим венком»[60].

Авторские устремления Шкловского не сводились к желанию увековечить свою героиню. Гордясь своей способностью «создавать» писателей, он видел задачу в том, чтобы сделать писательницей и Эльзу. Как видно из его личной переписки, одной из прагматических задач «Zoo» было сформировать её литературную репутацию. В письмах к Горькому он представлял намерение «сделать» Эльзу писательницей как попытку «спасти» ее от жизни, сведенной к нарядам и танцевальным клубам: «Сейчас она доканчивает свою книгу. Это решается ее жизнь: работа или джимми <…>. Если бы <Вы> смогли написать предисловие к ее книжке или взять ее в “Беседу”, то Вы сделали бы ее этим писателем»[61]. Привлечь Горького к участию в ее литературной судьбе было важной частью замысла Шкловского[62].

---

60 *Шкловский В.Б.* Zoo. С. 88.

61 *Шкловский В.Б.* Письма М. Горькому (1917–1923 гг.) // De Visu. 1993. № 1. С. 39. Речь идет о первом романе Триоле «На Таити», в творческой работе над которым Шкловский принимал участие.

62 В беседе с В.Д. Дувакиным (28 августа 1968 года) Шкловский заметил: «Дело не только в том, что я ее любил — я сделал ее писателем, потому что любил ее» (*Шкловский В.Б.* Собрание сочинений. Ред. И. Калинин. Т. 2: Биография. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 809). Несколько лет спустя, в разговоре с А.Ю. Галушкиным, Шкловский заметил: «Я Эльзу, конечно, любил. Другие любили ее из-за меня. < …> Как-то я привез Эльзу к Горькому, под Берлин. <…> Горькому она понравилась. <…> Якобсон был тоже в нее влюблен. Но книгу о любви написал я» (*Галушкин А.Ю.* [Разговоры с Виктором Шкловским] // Новое литературное обозрение. 2015. № 1 (131). С. 235). См. также: *Delranc-Gaudric M.* La culture russe dans les premiers romans d’Elsa Triolet et le passage du russe au français // Aragon, Elsa Triolet et les cultures

И Стерн, и Шкловский своими произведениями создавали «литературные личности» своих адресаток, однако сами эти женщины — по собственной воле или в силу обстоятельств — нашли способы использовать созданные вокруг них мифы. Поначалу история увлечения Стерна Элизой была известна лишь окололитературным кругам Лондона. Около 1773 года, через пять лет после смерти Стерна, Дрейпер приняла решение опубликовать его письма. Воспринятые в духе сентиментального эпистолярного романа, они приобрели невероятную популярность, превратив Элизу в живой миф. Вернувшись в Англию, она пользовалась этой славой в Лондоне и Бристоле — в немалой степени благодаря ассоциации с автором «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия». Аббат Рейналь, встретивший Элизу в Париже в 1776 году, посвятил ей «Похвальное слово Элизе Дрейпер» (1780), включенное во многие издания Стерна, вышедшие на рубеже XVIII–XIX веков. Даже в этом восторженном очерке Элиза предстает как женщина, некогда любимая «Йориком»[63].

Если «жизнетворчество» Маяковского оказало влияние на публичный образ Лили Брик, то «Zoo» Шкловского стало отправной точкой литературной репутации ее сестры. В 1925 году вышел первый роман Триоле — «На Таити». Письмо Али о жизни на Таити, включенное в «Zoo» и, по-видимому, написанное самой Триоле, можно рассматривать как своего рода рекламу будущей книги. Значение «Zoo» для ее репутации подтверждается и тем, что много лет спустя, уже как признанная французская писательница, лауреат Гонкуровской премии и адресатка поэтических сборников своего мужа Л. Арагона, она лично курировала публикацию «Zoo» во Франции. Как с гордой иронией отмечал Шкловский: «Какая книга! Она носила ее, как брошку»[64].

Шесть рубашек и пара брюк

В 1929 году Т. Хмельницкая показала Шкловскому свою студенческую статью, посвященную его «литературной личности». Как она вспоминала, в те годы она была убеждена «с непреложной верой в самодовлеющую условность искусства», что в «Zoo» «любовь и судьба — это лишь мотивировка для связи кусков»[65]. Шкловский прочитал работу с большим интересом, похвалил — и сразу же отверг ее ключевые выводы:

> Но вы неправы. Женщина все-таки была, и любовь была, и шесть рубашек — три у меня, три в стирке, и просьба о разрешении вернуться в Россию — все это на самом деле было. Другое дело, что жизнь здесь работает как условная мотивировка, но острота и сила в том, что жизнь бурно вторгается в условность и прорывает бумагу[66].

étrangères / Ed. A. Macanulty. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000. P. 57–63; *Eychart M.-Th.* La fabrique de Colliers: Elsa Triolet disciple de Chklovski // Les annales de la société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet. 2003. № 5. P. 222–243.

63 «Литературная личность» Элизы зажила самостоятельной от нее жизнью после того, как в 1775 году были опубликованы фальшивые письма Элизы Йорику (они долгое время считались подлинными и печатались вместе с письмами Стерна). См., например, первое издание Стерна по-русски, «Письма Йорика к Элизе, и Элизы к Йорику» в переводе Г. Апухтина (М.: Университетская типография, 1789).

64 *Галушкин А.Ю.* [Разговоры с Виктором Шкловским]. С. 235.

65 *Хмельницкая Т.Ю.* Неопубликованная статья. С. 26–27.

66 Там же. С. 27.

Любопытно, что ответ Шкловского подчеркивает мотив, напрямую объединяющий «Zoo» с «Путешествием» Стерна. В книге Стерна короткий перечень вещей Йорика («шесть рубашек и пара черных шелковых штанов») повторяется четыре раза. В последний раз — в заключительном эпизоде, когда Йорику приходится делить гостиничный номер с незнакомкой[67]. Скромный багаж подчеркивает поспешность его отъезда и вместе с тем символизирует то, насколько мала его материальная связь с миром: самая ценная из его вещей, как мы знаем из первой главы, — миниатюрный портрет Элизы.

Внимательный читатель «Тристрама Шенди» вспомнит похожий перечень во вставной «Повести Слокенбергия». Ее герой Диего — чувствительный рыцарь с неправдоподобно длинным носом — прибывает в Страсбург с чемоданом, «заключавшим в себе несколько рубашек, пару башмаков и пару алых атласных штанов»[68]. Диего — одинокий путешественник, влюбленный в женщину, отвергнувшую его из-за сомнений в подлинности его носа. Перечень предметов повторяется несколько раз, в том числе в монологе Диего, обращенном одновременно к мулу и воображаемой возлюбленной: «В моем чемодане ведь нет ничего, кроме двух рубашек, пары алых атласных штанов и обшитого бахромой… — Дорогая Юлия!»[69]

Стернианский лейтмотив возникает и в «Zoo». Аля наставляет героя: «Сшей себе новый костюм и чтобы было шесть рубашек — три в стирке, три у тебя; галстук я тебе подарю»[70]. Мотив одежды, пронизывающий роман, завершается в прошении к ВЦИК. Как и у Стерна, последний пункт списка — подарок возлюбленной: «Впустите в Россию меня и весь мой нехитрый багаж: шесть рубашек (три у меня, три в стирке), желтые сапоги, по ошибке начищенные черной ваксой, и синие старые брюки, на которых я тщетно пытался нагладить складку. И галстук, который мне подарили»[71].

В обоих произведениях «нехитрый багаж» становится символом бесприютности. В «Zoo» он выражает неспособность героя приспособиться к европейскому укладу. Как намекает ответ Шкловского Хмельницкой, мотив восходит к реальному совету Эльзы гладить брюки «по-европейски», со стрелкой [72]. Упомянутая Хмельницкой фраза оказывается точкой пересечения между вымышленным и биографическим, между «стернианством» и реальным опытом Шкловского.

Усиленное внимание к стерновской игре с формой позволило формалистам «переоткрыть» этого писателя, освободив от морализаторских трактовок XIX века. Однако взгляд Виктора Шкловского на Стерна постепенно менялся, и в работах, написанных уже после распада ОПОЯЗа, он признавал: «Ещё раз, возвращаясь к Стерну, я вижу, что если оценить его как писателя чистой формы, как игру, то потеряешь его. Будешь в положении человека, ко-

67 *Стерн Л.* Сентиментальное путешествие / Пер. Д.В. Аверкиева. С. 175.
68 *Стерн Л.* Тристрам Шенди / Пер. И.М-в. СПб.: Пантеон литературы, 1892. С. 228.
69 Там же. С. 232.
70 *Шкловский В.Б.* Zoo. С. 76.
71 Там же. С. 105–106.
72 Упоминания брюк неоднократно встречаются и в его «настоящих» письмах к Триоле. В одном из них Шкловский в шутливом тоне хвастается своими новыми брюками и даже делает небольшой рисунок (*Chklovski V.* Lettres à Elsa Triolet. P. 54). В другом письме он пародирует совет Эльзы: «Носи брюки со складкой» (Ibid. P. 61).

торый, пытаясь сесть на лошадь, через неё перепрыгнул»[73]. Лишь в поздних работах Шкловского тема соотношения жизни и литературы у Стерна становится предметом размышления. В «Повестях о прозе» (1966) Шкловский отмечает, что роль Йорика у Стерна меняется: если в «Тристраме Шенди» он второстепенный персонаж, то в «Сентиментальном путешествии» Йорик «является явно самим Стерном»[74].

Еще в 1921 году Шкловский обратил внимание на повторяющиеся обращения Тристрама к некой Дженни — женщине, которую рассказчик часто упоминает, но никогда не объясняет природу их связи. Тристрам так и не удовлетворяет любопытство читателя: «кто такая моя Дженни — и с какого конца следует подступать к женщине — это вещь, о которой я намерен умолчать»[75]. Несмотря на многочисленные попытки установить реальный прототип, отсутствие биографических указаний и ироничный тон этих упоминаний позволяют видеть в Дженни абстрактный образ, условную «прекрасную даму» (в «Сентиментальном путешествии» ее место занимает реальная Элиза). Шкловский возвращается к Дженни в «Повестях о прозе»[76]. Для Шкловского, пишущего в 1966 году, Дженни оказывается реальным лицом. По его словам, Стерн, обращаясь к ней, «заслоняется Тристрамом»[77]. Шкловский указывает, в частности, на седьмой том «Тристрама Шенди», где монолог рассказчика о «бедствиях жизни» завершается исповедальным намеком на мужскую неудачу:

> — Пожалуйста, милая Дженни, расскажи за меня, как я себя вел во время одного несчастья, самого угнетающего, какое могло случиться со мной — мужчиной, гордящимся, как и подобает, своей мужской силой. <…> — Этого довольно, Тристрам, и я удовлетворена, — сказала ты, прошептав мне на ухо * * * * * — Другой бы мужчина на моем месте сквозь землю провалился[78].

Мотив любовного поражения (пусть и не в таком буквальном смысле) лежал и в основе созданного Шкловским биографического мифа.

Отойдя от понимания Стерна как писателя «чистой формы», Шкловский продолжал размышлять о нем на протяжении жизни. В книге «О теории прозы» (1983), собрании афористических размышлений, находящихся в диалоге с его одноименным сборником 1925 года, Шкловский завершает рассуждение о Стерне географической метафорой: «“Сентиментальное путешествие” — это путешествие в новые земли, которые будут открыты только потом. Скажем, что эти страны — у “полюса недоступности”»[79].

---

73 *Шкловский. В.Б.* Художественная проза. Размышления и разборы. М.: Советский писатель, 1961. С. 339. О Стерне в работах «позднего» Шкловского см. *Budrin P.* Laurence Sterne and his Readers in Early Soviet Russia. P. 158–161.

74 *Шкловский. В.Б.* Повести о прозе. Т. 1. М.: Советский писатель, 1966. С. 224.

75 *Стерн. Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди. Сентиментальное путешествие / Пер. А.А. Франковского. М.: Библиотека всемирной литературы, 1968.

76 Там же. С. 221.

77 *Шкловский В.Б.* Повести о прозе. Т. 1. С. 227.

78 *Стерн. Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди. Сентиментальное путешествие. С. 431.

79 *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 198.

Библиография / References

Вишневский А. Как сделан «Zoo» Виктора Шкловского // Canadian-American Slavic Studies. 1993. Vol. 27. № 1/4. С. 165–180.

(*Vishnevskiy A.* Kak sdelan «Zoo» Viktora Shklovskogo // Canadian-American Slavic Studies. 1993. Vol. 27. № 1/4. P. 165–180.)

Громова Н.А., Позднякова Т.С. Шкловские: Семейные хроники. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2025.

(*Gromova N.A., Pozdnyakova T.S.* Shklovskie: Semeynye khroniki. Moscow, 2025.)

Калинин И. Виктор Шкловский как прием // Формальный метод: Антология русского модернизма / Сост. С. Ушакин. Т. 1. М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 62–106.

(*Kalinin I.* Viktor Shklovskiy kak priem // Formal'nyy metod: Antologiya russkogo modernizma / Ed. by S. Ushakin. Vol. 1. Moscow, 2016. P. 62–106.)

Калинин И. Виктор Шкловский, или Превращение литературного приема в литературный факт // Звезда. 2014. № 7. С. 198–221.

(*Kalinin I.* Viktor Shklovskij, ili Prevrashhenie literaturnogo priema v literaturnyj fakt // Zvezda. 2014. № 7. P. 198–221.)

Левченко Я. История и фикция в текстах В. Шкловского и Б. Эйхенбаума в 1920-е годы. Тарту: Издательство Тартуского университета, 2003.

(*Levchenko Ya.* Istoriya i fiktsiya v tekstakh V. Shklovskogo i B. Eykhenbauma v 1920-e gody. Tartu, 2003.)

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

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

Отяковский В. Микроистория сообщества формалистов: Кабинет современной литературы, 1927–1930. Тарту: Издательство Тартуского университета, 2024.

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

Панченко О. Виктор Шкловский: текст — миф — реальность. Szczecin: Wydaw. nauk. Uniw. Szczecińskiego, 1997.

(*Panchenko O.* Viktor Shklovskiy: tekst — mif — real'nost'. Szczecin, 1997.)

Петрова Е. Стернианство В.Б. Шкловского и становление В. Каверина как писателя на примере повести «Ревизор» и романа «Скандалист». К вопросу о роли «учителя» // Профессор, сын профессора: Памяти Н.А. Богомолова / Под ред. Н.А. Богомоловой, О.Л. Довгий, А.Ю. Сергеевой-Клятис. М.: Водолей, 2022. С. 384–401.

(*Petrova E.* Sternianstvo V. B. Shklovskogo i stanovlenie V. Kaverina kak pisatelya na primere povesti «Revizor» i romana «Skandalist»: k voprosu o roli «uchitelya» // Professor, syn professora: Pamyati N.A. Bogomolova / Ed. by N.A. Bogomolova, O.L. Dovgij, A.Ju. Sergeeva-Klyatis. Moscow, 2022. P. 384–401.)

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

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

Ронен О. Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» // Звезда. 1999. № 4. С. 164–172.

(*Ronen O.* Puti Shklovskogo v «Putevoditele po Berlinu» // Zvezda. 1999. № 4. P. 164–172.)

Свердлов М. Зеркало и микроскоп: Шкловский-персонаж в перипетиях жанровой борьбы // Культ как феномен литературного процесса / Отв. ред. М. Надъярных, А. Уракова. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 297–307.

(*Sverdlov M.* Zerkalo i mikroskop: Shklovskiy-personazh v peripetiyakh zhanrovoy bor'by // Kul't kak fenomen literaturnogo protsessa / Ed. by M. Nadyarnykh, A. Urakova. Moscow, 2011. P. 297–307.)

Стайнер П. Практика иронии: «Zoo, или письма не о любви» Виктора Шкловского / Авториз. пер. с англ. Дмитрия Харитонова // Новое литературное обозрение. 2015. № 3 (133). С. 169–181.

(*Steiner P.* Praktika ironii: «Zoo, ili pis'ma ne o lyubvi» Viktora Shklovskogo // Novoe literaturnoe obozrenie. 2015. № 3 (133). P. 169–181.)

Хамитов М. «Сентиментальные путешествия» В. Шкловского и Л. Стерна: от отрицания к диалогу // Эйхенбаумовский сборник / Под ред. К. Сарычевой. М.: Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля, 2019. С. 177–185.

(*Khamitov M.* «Sentimental'nye puteshestviya» V. Shklovskogo i L. Sterna: ot otritsaniya k dialogu // Eykhenbaumovskiy sbornik. Moscow, 2019. P. 177–185.)

Хмельницкая Т.Ю. Неопубликованная статья о В. Шкловском // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 11–32.

(*Khmel'nitskaya T.Yu.* Neopublikovannaya stat'ya o V. Shklovskom // Voprosy literatury. 2005. № 5. P. 11–32.)

Barnes C.B. «Orna Me»: Laurence Sterne's Open Letter to Literary History // Authorship. 2016. Vol. 5. № 2. P. 1–10.

Brewer D.A. The Afterlife of Character, 1726–1825. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

Budrin P. Introduction // Sterne L. Letters from Yorick to Eliza (1773). Cambridge University Digital Library (URL: https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-CCD-00005-00185/1).

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

Budrin P. The Shadow of Eliza: Sterne's Underplot in A Sentimental Journey // Laurence Sterne's «A Sentimental Journey»: A Legacy to the World / Ed. by M.-C. Newbould and W. B. Gerrard. Lewisburg: Bucknell University Press, 2021. P. 194–212.

Bulatova A. Displaced Modernism: Shklovsky's *Zoo*, or *Letters Not about Love* and the Borders of Literature // Poetics Today. 2016. Vol. 37. № 1. P. 29–53.

Cash A.H. Laurence Sterne: The Later Years. London: Methuen, 1986.

Darnton R. The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History. New York: Basic Books, 1984.

Delranc-Gaudric M. «La culture russe dans les premiers romans d'Elsa Triolet…» // Aragon, Elsa Triolet et les cultures étrangères. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000. P. 57–63.

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

Eychart M.-Th. La fabrique de Colliers: Elsa Triolet disciple de Chklovski // Les annales de la société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet. 2003. № 5. P. 222–243.

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

Keymer T. Small Particles of Fame: Subjectivity, Celebrity, Sterne // Sterne, Tristram, Yorick: Tercentenary Essays on Laurence Sterne. Newark: University of Delaware Press, 2015. P. 3–24.

Lvoff B. Russian Formalism as Journalistic Scholarship // Linguistic Frontiers. 2023. Vol. 6. № 1. P. 34–45.

Merrill J. Origins of Russian Literary Theory. Evanston: Northwestern University Press, 2022.

Mullan J. Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century. Oxford: Clarendon Press, 1988.

New M. Three Sentimental Journeys: Sterne, Shklovsky, Svevo // The Shandean. 1999–2000. Vol. 11. P. 125–34.

Sheldon R. Shklovsky's Zoo and Russian Berlin // Russian Review. 1970. Vol. 29. P. 262–274.

Utkin R. Charlottengrad: Russian Culture in Weimar Berlin. Madison: University of Wisconsin Press, 2023.

Vatulescu C. Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times. Stanford: Stanford University Press, 2010.

Watts C. The Cultural Work of Empire: The Seven Years' War and the Imagining of the Shandean State. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

(Бес)*чувственность* и сов*ременная культ*ура

Елена Петровская

Ужас Запада

КОНРАД, КОППОЛА, ЛАКУ-ЛАБАРТ

Helen Petrovsky

The Horror of the West: Conrad, Coppola, Lacoue-Labarthe

Елена Петровская
Институт философии РАН, руководитель сектора эстетики; кандидат философских наук
epetrovs@iphras.ru.

Ключевые слова: ужас, мимесис, нехватка, Запад, техника/искусство (*téchnê*), природа (*phúsis*), колониализм, насилие, Лаку-Лабарт, Конрад, Коппола

УДК: 7.01+7.067+791.43/.45
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_181

В статье рассматривается интерпретация новеллы Джозефа Конрада «Сердце тьмы», предложенная видным французским философом Филиппом Лаку-Лабартом (1940–2007). Сосредоточивая свое внимание на «ужасе Запада», Лаку-Лабарт возвращается к истокам понимания мимесиса в западной философской традиции. Его интересует аристотелевская версия мимесиса как восполнения нехватки, которой отмечен выделенный из природы человек. Выделенность из природы (история, культура) означает утрату связи с целым, и она восполняется «техникой». Апогеем владычества над природой становится разрушение; оно заложено в логике «воли к власти», приобретающей со временем открыто политический характер. Трансформация «искусства» в инструмент политических захватов и безостановочной экспансии приводит не только к колониализму, но и к позднейшим мировым катаклизмам. Логика идентификации и мифотворчества, лежащая

Helen Petrovsky
Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Head of the Department of Aesthetics; PhD
epetrovs@iphras.ru.

Keywords: horror, mimesis, lack, West, technology/art (*téchnê*), nature (*phúsis*), colonialism, violence, Lacoue-Labarthe, Conrad, Coppola

UDC: 7.01+7.067+791.43/.45
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_181

The article introduces a reading of Joseph Conrad's novella *Heart of Darkness* proposed by the distinguished French philosopher Philippe Lacoue-Labarthe (1940–2007). Focusing on the «horror of the West», Lacoue-Labarthe retraces the origins of mimesis in the Western philosophical tradition. He is particularly interested in Aristotle's interpretation of mimesis as a way of fulfilling a lack that is typical of human beings who are separated from nature. Separation from nature (i.e., history, culture) stands for a loss of unity with the whole and is compensated for by the use of «technology». Mastery over nature culminates in destruction; it is inherent in the «will to power», which gradually becomes overtly political. The transformation of «art» into an instrument of political conquest and continuous expansion results not only in colonialism but also in the global cataclysms of later date. The logic of identification and myth-building that underlies this process calls for consistent deconstruction. Thus, the metaphysical dimension of «technology» («art»), which gives way to «nature» and thus

в основании этого процесса, требует последовательной деконструкции. Так, метафизическое измерение «техники» («искусства»), уступающей «природе» и дающей ей возможность проявиться, высвечивается в трактате Псевдо-Лонгина «О возвышенном», где показана парадоксальная связь *phúsis* и *téchnê* и намечено ее преодоление. В последнем разделе статьи разбирается антивоенный фильм Копполы «Апокалипсис сегодня» как попытка экранизации новеллы Конрада. Хотя «ужас Запада» представлен в нем наглядно на конкретном материале, сама тематизация насилия в очередной раз превращает ужас в жанр.

allows it to manifest itself, is brought to light in Pseudo-Longinus's treatise «On the Sublime» that shows the paradoxical relationship between *phúsis* and *téchnê* and also hints at the possibility of overcoming it. The last section of the article analyzes Coppola's antiwar film *Apocalypse Now* as an adaptation of Conrad's novella. Although the «horror of the West» is presented here in graphic detail, being tied to concrete events, the very thematization of violence transforms horror into yet another cinematic genre.

> Лицо, цвета слоновой кости, дышало мрачной гордостью; безграничная властность, безумный ужас, напряженное и безнадежное отчаяние — этим было отмечено его лицо. Вспоминал ли он в эту последнюю минуту просветления всю свою жизнь, свои желания, искушения и поражение? Он прошептал, словно обращаясь к какому-то видению... он попытался крикнуть, но этот крик прозвучал, как вздох: — Ужас! Ужас!
>
> *Джозеф Конрад.* Сердце тьмы[1]

Смерть как технический прием

Небольшое эссе Филиппа Лаку-Лабарта, озаглавленное «Ужас Запада» и посвященное повести Джозефа Конрада «Сердце тьмы» (1899), относится к середине 1990-х. Собственно, это доклад, прочитанный на семинаре ассоциации «Слово без границ» (1995–1996) и вошедший в сборник материалов, который был тогда же издан в Страсбурге[2]. Есть и поздняя, посмертная, перепечатка текста, сделанная больше десяти лет спустя в специальном выпуске журнала *Lignes*, отдающем дань памяти философу. Этот компактный, но глубокий комментарий можно читать по крайней мере двояко: как размышления по поводу самой повести Конрада (такой способ лежит на поверхности), но также и как энергичное изложение зрелым мыслителем своего исследовательского и мировоззренческого кредо. Наверное, есть еще и третий способ, позволяющий сосредоточить внимание на теме ужаса, заявленной прямо в заголовке доклада, однако отделить ее от анализа западной метафизической традиции, неотъемлемой частью которой эта тема здесь и выступает, вряд ли представляется возможным. Поэтому имеет смысл обратиться к основным положениям

1 Здесь и далее цитаты из повести Конрада приводятся в переводе Евгения Ланна: *Конрад Дж.* Сердце тьмы / Пер. с англ. Е. Ланна. М.; Л.: Госиздат, 1926.

2 Au réel de la frontière / Ed. par P.-S. Lagarde, B. Piret et K. Khelil. Strasbourg: Association Parole sans frontière & Conseil de l'Europe, 1996. Семинар назывался «Psychiatrie, Psychothérapie et Culture(s)» («Психиатрия, психотерапия и культура [культуры]»).

данного очерка, чтобы понять, как соединяются вместе Конрад, западная метафизика и ужас, которому в итоге и дается выражение. Впрочем, можно с самого начала заявить: ужас, безусловно, будет пониматься непсихологически.

Велико искушение начать с того места, которое больше похоже на кульминационный пункт всего предшествующего рассмотрения: для Лаку-Лабарта повесть Конрада описывает Запад как гигантскую колонию, а ужас — это то, что ей подлежит, то, на чем она покоится. В самом деле, повествование, по сути дела, открывается упоминанием завоеваний римлян, их встречи с «мраком» территории будущей Англии. «Но вчера здесь был мрак», — замечает Марлоу, рассказчик и в то же время герой этого рассказа. Ужас, по Лаку-Лабарту, не имеет отношения к «дикости» (мраку, тьме) как некоему первоначальному состоянию мира, каковое преодолевается цивилизацией. Скорее, это зачарованность, которую западный мир испытывает перед лицом дикости постольку, поскольку она дает ему понять, что любые волевые устремления предотвратить этот ужас сами зиждятся на «пустоте». Данная фигура не случайна: пустота в новелле — определяющее свойство колонизатора-миссионера Куртца (Марлоу должен разыскать и забрать его из удаленной станции по заданию некоей компании, промышляющей слоновой костью). Запад, стало быть, пытается справиться с собственным ужасом, который может принимать те или иные конкретные обличья. У Конрада это африканские племена и территории, еще точнее — те «белые пятна» на карте Конго, к которым устремлен Марлоу, но в несравненно большей степени Куртц. Преодоление ужаса — а это есть экстериоризация внутреннего, то есть вынесение его вовне, — порождает смерть и разрушения, настоящее зло, и это зло распространяется на всю планету. Такова судьба Запада, хуже того — таково его проклятье.

Впрочем, подобный вывод вытекает из определенного набора допущений. Более того, он основан на тщательном и бережном прочтении самого литературного произведения. Чтобы во всем разобраться, нам придется вернуться к началу и воспроизвести пошагово развертывание предложенной аргументации. Зачином исследования становится пережитый Лаку-Лабартом театральный опыт, а именно чтение этой повести со сцены драматическим актером Дэвидом Варрилоу, в то время уже безнадежно больным. Именно звучание его по-особому отрешенного голоса и спровоцировало то, что Лаку-Лабарт определяет как ни с чем не сравнимую «эмоцию мысли»[3]; она, надо думать, служит камертоном ко всему дальнейшему разбору. Особенно примечательно, впрочем, другое: эта непроходящая завороженность позволяет не только оценить подлинный масштаб «Сердца тьмы» как литературного произведения, но и понять, что миф Запада, представленный в этом сочинении (чтобы объявить, что Запад есть миф), совпадает с мышлением Запада. То есть этот миф и выражает то, что Запад думает о себе, а именно — что он является ужасом. Надо сказать, что эти два аспекта, неразрывно связанных между собой — мифический и собственно мыслительный, — будут затем разобраны каждый по отдельности. (Я не останавливаюсь подробно на том, почему Лаку-Лабарт начинает с театра, а точнее — с голоса; театр — это общая рамка, задающая пространство вымысла, то есть подготавливающая нас к разговору о мимесисе, тогда как актерский голос — лишь один из голосов, которые будут множиться у Конрада.)

3 *Lacoue-Labarthe Ph.* L'horreur occidentale // Lignes. 2007. № 22 (1). P. 224.

Перечислив коротко формальные приемы, главным из которых как раз и является обилие звучащих голосов (сначала это матросы на палубе корабля, ждущего отправки в море; потом Марлоу, повествующий свою историю о плавании вверх по реке к торговой станции Куртца; потом сам Куртц, добытчик слоновой кости, ради которого и совершается это путешествие; но голоса все время перебиваются другими, и рассказ Марлоу предельно усложняется), перечислив все это, Лаку-Лабарт предлагает вспомнить о том, что миф относится к разряду устных преданий, содержащих в себе в виде свидетельства непроверяемую истину, истину, с трудом поддающуюся высказыванию напрямую, а главное — действительно темную. У Конрада это и есть сама темнота (тьма) или ужас. Именно эту истину, истину Запада, он и пытается засвидетельствовать столь сложным путем; он ищет для нее свидетеля. В то время как древние прибегали к богам, Конрад изобретает Марлоу, но порядок истины при этом остается тем же. Если исходить из того, что повесть и в самом деле являет нам не столько персонажей, сколько голоса, то вдобавок к тому, что мы узнаем о действующих лицах только из рассказа Марлоу (таковы встреченный случайно русский и «нареченная» Куртца), определяющим здесь является противостояние двух голосов: это неразличимый «гул» дикарей (новоявленный греческий хор) и голос Куртца, в котором распознается «*фигура* этого мифа или герой этого *вымысла*»[4].

На всем протяжении повествования Куртц действительно с наибольшей ясностью фигурирует в качестве голоса; не случайно из его многочисленных определений (авантюрист, браконьер, кровожадный деспот, взявший под контроль местное население, и т.д.) Марлоу сохраняет в памяти только его «способность говорить, — дар слова, дар ошеломляющий и просветляющий…», а это есть не что иное, как «пульсирующая струя света или обманчивый поток из сердца непроницаемой тьмы». Куртц так и остается голосом, даже вопреки легендам о его разнообразных делах: от заглушенных отголосков «глубокого голоса» во время первой долгожданной встречи Марлоу с Куртцем до последних слов, произнесенных шепотом в момент его смерти, когда раскрывается все: «The Horror! The Horror!» («Ужас! Ужас!») Однако если Куртц и в самом деле не более чем голос, то объясняется это тем, что Куртц является «*человеком слова*», под чем Лаку-Лабарт, акцентируя двусмысленность формулировки, понимает существо «насквозь *мифическое*»[5]. Но этого мало. В изложении Марлоу Куртц предстает красноречивым оратором, как, впрочем, и писателем. Чего стоит подготовленный им отчет для «Международного Общества по Просвещению Дикарей» (с добавленной в конце зловещей припиской «Истребляйте всех скотов!»), не говоря о неких стихах собственного сочинения (они лишь бегло упомянуты). Марлоу, стало быть, изображает его как художника, гения и даже в каком-то смысле как *artiste maudit*, проклятого художника.

Но что такое художник? И что такое гений? Если принять в расчет, что художник и есть фигура Запада в собственном смысле (в рамках этой традиции Лаку-Лабарт бегло упоминает лишь троих: Платона, Дидро и Ницше), то художник или гений — это тот, кого природа (*physis*) наделила даром, а именно

4 Ibid. P. 227.
5 Ibid. P. 228.

врожденным даром «обладать всеми дарами, которые и восполняют его собственную ограниченность (то, что греки называют *technè*)»[6], начиная, безусловно, с основного — с дара языка. Замечу, что для философа язык выступает неким исходным событием, предшествующим всякому присутствию, истоку или бытию. Но это значит, что художник (гений), не имея никаких свойств в самом себе, за исключением одного этого таинственного дара, способен их себе присвоить. Это наглядно показал Дидро, говоря о великом актере. Впрочем, точно так же можно прибегнуть и к формуле Музиля: художник или гений — это настоящий «человек без свойств». И это будет точным описанием Куртца. Он представлен не просто «всеведущим гением» и даже экстремистом, но как сам по себе «ничто» (или никто): его красноречием прикрыто «темное и бесплодное» сердце, а в глубине его «пустота». Собственно, он и «есть» эта пустота. Вот почему он только голос. Однако по этой же причине, уточняет Лаку-Лабарт, и в области искусства, и в области политики он «покоряет и завораживает, он притягивает и соблазняет (он даже вызывает любовь), он подчиняет: он абсолютно *суверенен*. Не являясь ничем, он есть на самом деле всё»[7].

Из этого вытекают два следствия. Первое возвращает нас к противостоянию двух голосов, структурирующих повествование Марлоу: имеется в виду дикий неразличимый шум и голос Куртца. Лаку-Лабарт предлагает видеть в этом состязании голос природы (*physis*) и голос искусства (*technè*). Связь между ними четко установлена в одном предложении: шепот дикой глуши «гулким эхом отдавался в нем, ибо в глубине его была пустота…». Так можно объяснить, прежде всего, жалобное (тоскливое) звучание у Конрада собственно гула природы, ее, если угодно, плачь, и это не отменяет того страдания, которое вызвано эксплуатацией и рабством. Но также проясняется и то, что головокружительный ужас, жертвой которого становится Куртц (и о котором мы ничего толком не знаем), отражается от его пустого нутра; это уже даже не «собственный» ужас, а ужас от отсутствия самой возможности «быть собственным», то есть от непринадлежности. Нетрудно заключить, что «сердцем тьмы» — а это все то, что затягивает Куртца, будь то дикость, предыстория, засилье чистого ужаса, гнусное и непостижимое, неисповедимая тайна, жестокость или просто силы тьмы, — одним словом, этой «черной дырой» является не кто иной, как «он» сам — его пустота, находящаяся как бы вне его. И тут на ум приходит Лакан, предложивший понятие экстимного[8]. Не стоит забывать, что этот термин используется им, когда он обращается к материи трагического. (Замечу мимоходом, что отсылки к греческой трагедии у Лаку-Лабарта в этом тексте вовсе не случайны. Его образец — Антигона, представшая в момент испытания «пустыней»[9], то есть внутренним, обращенным целиком и полностью вовне.) Здесь же упоминается и зло — ужас как зло, но это положение дальнейшего развития не получает.

---

6 Ibid. P. 229.

7 Ibid. P. 230.

8 *Лакан Ж.* Семинары. Кн. 7: Этика психоанализа (1959–1960) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис / Логос, 2006. С. 181.

9 Такое определение дает Антигоне Гёльдерлин, когда переводит заново одноименную трагедию Софокла (в самой пьесе это слово отсутствует): «Ich habe gehört, der Wüste gleich sei worden, etc.» («Довелось мне слышать, что стала подобна пустыне и т.д.» (*Hölderlin*. Antigone de Sophocle / Trad. de l'allemand par Ph. Lacoue-Labarthe. Paris: Christian Bourgois, 1998. P. 164)).

Вторым следствием является то, что можно обозначить одним-единственным словом «заражение». В самом деле, завороженность ужасом сама по себе заразительна. В повести под обаяние Куртца подпадает не только Марлоу, но и русский, шутовской двойник главного героя, и даже «нареченная» Куртца. Все они, зачарованные Вещью (то есть чуждым в сердцевине сокровенного, если попытаться коротко ее определить, не изменяя Лакану), впадают в своего рода техническую ажитацию, манипулируя разными предметами (гайки, свинцовые белила, руководство по навигации, вязание, рояль), — такова закономерная реакция на головокружение, порожденное *technè*. И в этом же состоит «обольщение Запада», если не забывать о том, что Запад всегда старательно избегал страха, вызываемого знанием (savoir) (еще один полноправный вариант перевода *technè*), отвлекаясь на конкретные умения (savoir-faire). И поэтому дар (способность) им всегда смешивался с властью. Так называемая «воля к власти» Ницше и является этим даром (искусства). Со временем, как известно, простая «способность» оказалась подмененной «властью» (политической прежде всего). «Мы знаем, что за этим последовало...»[10] — добавляет Лаку-Лабарт многозначительно, и хотя он упоминает лишь колонизацию и Конрада, можно догадаться, на какие более поздние события, связанные с мировыми войнами и массовым уничтожением, намекает здесь философ[11]. Общий вывод не должен вызвать удивление: в избегании ужаса и состоит «*варварство* Запада», так как это обратная сторона завороженности Вещью (которую, добавлю от себя, Лакан определяет в качестве пустоты в сердцевине Реального). Куртц умирает, пережив невозможный опыт (опыт невозможного), но только «зло уже свершилось: Африка уничтожена, — и люди Запада (*мы*) от этого уже не оправимся»[12].

Это та трудная мысль, высказыванию которой и посвящает свои усилия Конрад как писатель. По убеждению Лаку-Лабарта, он полностью отдавал себе отчет в том, что создает одну из самых мощных «фигураций» Запада. При этом сам его рассказ (tale) — его миф, — как и центральный персонаж, остается изнутри пустым. Вот эти часто приводимые строки:

> Рассказы моряков отличаются простотой, и смысл их как бы заключен в скорлупу расколотого ореха. Но Марлоу не был типичным представителем моряков (если исключить его любовь рассказывать истории), и для него смысл эпизода заключался не внутри, как ядрышко ореха, но вовне, окутывая рассказ, который позволил ему проявиться: так, благодаря призрачному лунному свету вскрываются иногда туманные кольца[13].

---

10 *Lacoue-Labarthe Ph.* L'horreur occidentale // Lignes. 2007. № 22 (1). P. 231.

11 См. прежде всего влиятельную работу, написанную Лаку-Лабартом совместно с его многолетним другом и единомышленником Жан-Люком Нанси: *Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л.* Нацистский миф / Пер. с фр. С.Л. Фокина. СПб.: Владимир Даль, 2002.

12 Lacoue-Labarthe Ph. L'horreur occidentale // Lignes. 2007. № 22 (1). P. 232.

13 Русский перевод Конрада немного изменен, чтобы акцентировать слова (выделенные курсивом ниже), которые представляют для Лаку-Лабарта особый интерес: «The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted) and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, *enveloping the tale which brought it out* only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that, sometimes, are made visible by the spectral illumination of moonshine» (*Conrad J.* Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts / Ed. by P.B. Armstrong. 4th ed. New York; London: W.W. Norton & Company, 2006. P. 5).

Эта цитата тут же подкрепляется другой:

> Глядя на лик природы, я не находил подтверждения этой изумительной повести (tale), которая не столько была рассказана, сколько внушена мне унылыми восклицаниями, пожиманием плеч, оборванными фразами, намеками, переходившими в глубокие вздохи.

Конрад, впрочем, принадлежит целой традиции, идущей от Монтеня[14]. Это традиция новоевропейской литературы, исследующей, чем является Запад, на основании того, что он делает — очевидным образом с «другими». Данная традиция вращается вокруг «*бесконечной* силы разрушения» (каковая ей принадлежит), равно как и «склонности к уничтожению»[15]. Оригинальность Конрада в том, что он делает головокружение от такого рода силы предметом своего письма. И вот тут уже можно провозгласить Запад гигантской колонией, под которой располагается ужас. И экстимность — это вывоз (или экспорт) своего близкого, можно даже сказать интимного, зла. Стремление развеять собственный ужас.

Свой анализ Лаку-Лабарт заканчивает еще одной греческой аллюзией. «Сердце тьмы» — разновидность некии, погружения в царство мертвых. Намеков на преисподнюю множество, начиная с женщин, занятых вязанием в правлении компании, куда Марлоу приходит наниматься: это недвусмысленные Парки. А вот хюбрис Запада (то есть трансгрессия, крайность) состоит в его воле, откровенным образом метафизической, добиться прохождения сквозь смерть. Путешествие Марлоу, напоминающее обряд инициации, должно научить технике смерти. И это весьма примечательно: ритуалам «дикарей», которые олицетворяют знание о смерти (надо полагать), Куртц, этот неудавшийся художник, способен противопоставить всего лишь технику смерти — если угодно, смерть как технический прием. Такова судьба воли к власти в целом. Марлоу же, свидетель смерти Куртца, настоящий мифоман (по остроумному определению Лаку-Лабарта), будет жить «спасительной иллюзией», не в силах передать «нареченной» Куртца его последние слова; работа по освящению — или неустанная сакрализация — «отвращает взгляд Запада от его собственного беззакония (méchanceté)»[16]. К этому остается добавить небольшое пояснение. Повесть Конрада не является аллегорией: у нее нет дополнительного смысла, смысла, который отличался бы от того, что она нам сообщает напрямую. Таковы любые мифы в понимании Шеллинга: они всегда, как он выражается, тавтегоричны[17]. И тогда понятно, почему «Сердце тьмы» пред-

---

14 В эссе Мишеля Монтеня «О каннибалах» в образе «варвара» угадывается «благородный дикарь» (bon sauvage), типаж, характерный для литературных и иных произведений эпохи Просвещения. В «дикарях» проявляется полнота (и чистота) природы до ее соприкосновения с миром технических изобретений, а также *ratio* в целом.

15 *Lacoue-Labarthe Ph.* L'horreur occidentale // Lignes. 2007. № 22 (1). P. 233.

16 Ibid. P. 234.

17 Вот объяснение Шеллинга из его «Введения в философию мифологии»: «...мифология сразу же возникает *как таковая* и не с каким иным смыслом, но с тем, какой она высказывает. <...> ...ей присущ исключительно собственный смысл, т.е. все в ней надо понимать так, как это высказывается, а не так, как если бы тут думали одно, а говорили другое. Мифология — не *аллегорична*, она *тавтегорична*». Шеллинг сознается в том, что само слово «тавтегория» позаимствовано им у Кольриджа (это же отмечает и Лаку-Лабарт), которого он хвалит за адекватное восприятие его идей,

стает как «тавтегория Запада, говоря точнее — искусства (*technè*)»[18]. В данном случае искусство является литературой, то есть мифическим использованием исходного *technè* самого по себе языка. Как бы то ни было, но финальной кодой остается ужас — он и обнаруживает дикость в нас самих.

Обозначенная бегло логика Лаку-Лабарта нуждается в подробном комментировании. Так это и сделано в специальной книге, целиком посвященной его анализу Конрада[19]. И тем не менее если бы пришлось расставлять напоследок акценты, то, наверное, это можно было бы сделать следующим образом. Лаку-Лабарт не случайно употребляет два коррелирующих термина: миф (Запада) и его фигурация (представленная Куртцем). Напомню также, что содержание мифа должно быть прочитано дословно. Миф здесь выступает в ортопедическом смысле, как то, что формирует (оформляет) нечто по своему же образу и подобию. Он поставляет образцы или типы, подражая которым происходит идентификация — как индивидуальная, так и коллективная (от античного полиса до народов современных национальных государств). Мимесис, стало быть, служит в данном случае задаче политической, а миф, используемый произведением искусства, есть «миметический инструмент *par excellence*»[20]. Так о чем же повествует Конрад? Только об одном: западный мир, преодолевая свой исходный «гандикап», а именно выделенность из природы, то есть непринадлежность или пустоту, сталкивается с этой самой пустотой, которая и вызывает ужас. Но ужас — не психологическое состояние. Это состояние нехватки, которое «головокружительно» — безостановочно, исступленно — восполняется техникой, вплоть до техники уничтожения: она является оборотной стороной (закономерным проявлением) господства над «природой». (Мы помним зловещее — из-за кажущейся объективности — сравнение механизированного сельского хозяйства и производства трупов в газовых камерах, сделанное Хайдеггером. Поистине апогей движения метафизической мысли, равно как и развертывания собственно «технэ».)

Куртц — фигурация в том смысле, что он дает мифу наглядное выражение, обозначая в то же время сам его предел: он есть миф и его распадение или, скорее, использование его пластики в политических целях. Если говорить языком современным (язык этот использовался в окружении Лаку-Лабарта), Куртц есть разом западный миф и его (авто)деконструкция. А может, и вовсе деструкция. Этот герой стоит на границе «природы» и «культуры», соединяя в себе цивилизаторскую миссию белой расы — ее без натяжки, хотя и с изрядной иронией можно назвать «окультуриванием» — с признанием того, что успех этой миссии в конце концов зависит от насилия. И тут открывается еще одно измерение мимесиса: именно потому, что насилие само по себе заразительно, оно регулируется практиками, отводящими его угрозу от того коллектива, где оно

не понятых должным образом в Германии (имеется в виду работа о самофракийских божествах). Тавтегорию Шеллинг также определяет как «принцип безусловно-собственного смысла» (*Шеллинг Ф.В.Й.* Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2 т. Т. 2 / Сост., ред. А.В. Гулыга; примеч. М.И. Левиной и А.В. Михайлова. Пер. с нем. М.: Мысль, 1989. С. 324, 325).

18 *Lacoue-Labarthe Ph.* L'horreur occidentale // Lignes. 2007. № 22 (1). P. 233.

19 Conrad's Heart of Darkness and Contemporary Thought. Revisiting the Horror with Lacoue-Labarthe / Ed. by N. Lawtoo. London; New Delhi; New York; Sydney: Bloomsbury, 2012.

20 *Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л.* Нацистский миф / Пер. с фр. С.Л. Фокина. СПб.: Владимир Даль, 2002. С. 30.

могло бы беспрепятственно распространиться[21]. А это значит, что до поры до времени его можно «экспортировать» вовне. Но так происходит недолго — пока не освоен «черный континент». О том, что будет дальше, Конрад мог только догадываться, хотя он и нашел способ об этом рассказать. Его «миф», как и в самой античности, возвращает нас к исходному разрыву: если история Запада начинается с утраченного единства людей и богов, то ее завершением становятся техники смерти — «искусство», поставленное на службу идентификационным механизмам, то есть превратившееся в безграничную и агрессивную власть.

Phúsis u téchnê: «природа» и «искусство»

Для того чтобы лучше разобраться с тем, в каких отношениях находятся между собой «природа» и «искусство» («фюсис» и «технэ», но во втором случае это еще и «мастерство», то есть чисто технический навык), необходимо обратиться к другому разбору Лаку-Лабарта, где речь идет о возвышенном. Скажу сразу: это большая тема, и затронута здесь она будет только по касательной, несмотря на то, что трактат, к которому обращается Лаку-Лабарт, так и называется — «О возвышенном». Он принадлежит перу анонимного автора, известного под именем Псевдо-Лонгина, и содержит в себе некие обобщенные взгляды на искусство риторики, отсылающие читателя к античному периоду. Следует иметь в виду, что способ работы Лаку-Лабарта с оригинальными текстами таков, что практически невозможно отделить его аргументацию — его критический взгляд — от того материала, из которого эта аргументация и эта критика произрастают. Более того, сами употребляемые термины извлечены из разбираемых сочинений, а отнюдь не навязаны им, хотя по ходу дела они де-факто подвергаются переоценке исходя из той внутренней логики, которая и выявляется с помощью медленного чтения под эгидой философской деконструкции. И тем не менее: нас будет интересовать та *гиперболическая логика*, которую Лаку-Лабарт прослеживает у самых разных авторов и которую он также называет логикой парадокса[22]. (Походя замечу, что у Гёльдерлина — для Лаку-Лабарта он в этом смысле является наиболее ярким примером — она принимает вид отношения противоположностей, или отношения бесконечно инверсивного,

21 См. ключевое исследование по этому вопросу: *Жирар Р.* Насилие и священное / Пер. с фр. Г. Дашевского. Изд. 2-е, испр. М.: Новое литературное обозрение, 2010. У Жирара читаем: «…насилие обладает настолько интенсивной миметичностью, что, однажды посетив сообщество, само по себе исчезнуть уже не может. <…> Если всем удается поверить, что лишь один из них несет всю ответственность за весь мимесис насилия, если им удается увидеть в нем оскверняющую всех “скверну”, если они действительно единодушны в этом своем убеждении, то эта убежденность неизбежно будет подтверждена, поскольку нигде в сообществе уже не окажется модели насилия, которую можно было бы принять или отвергнуть, то есть на самом деле — воспроизводить и размножать. Уничтожая жертву отпущения, люди будут убеждены, что избавляются от поразившего сообщество зла, и действительно от него избавятся, поскольку среди них уже не останется завораживающего насилия» (*Жирар Р.* Насилие и священное / Пер. с фр. Г. Дашевского. Изд. 2-е, испр. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 111).

22 См., например, корпус текстов, на который любит ссылаться сам Лаку-Лабарт: *Lacoue-Labarthe Ph.* L'Imitation des modernes. Paris: Galilée, 1986.

как об этом в лекциях говорит сам Лаку-Лабарт[23]: чем ближе, тем дальше; чем более внутренний, тем более внешний; чем более собственный, тем более несобственный и т.д. Помимо всего остального, это знаменует расшатывание изнутри собственно диалектической логики, притом что язык, которым пользуется Гёльдерлин, несмотря на всю его оригинальность (а он создает свой собственный теоретический язык), вполне соответствует категориальному строю философии его эпохи — в первую очередь, конечно, кантианской.)

Итак, что может подсказать нам древний автор? Прежде всего, имеет смысл подчеркнуть, что в истории эстетики, но и, шире, в самой истории западной философской мысли Лаку-Лабарта интересует внутренний конфликт, а именно столкновение двух пониманий мимесиса: эйдетической концепции, восходящей к Платону, и восполняющей, сформулированной Аристотелем. У Платона мимесис — это потенциально опасная подражательная практика, которая должна быть в идеале поставлена под государственный контроль, поскольку вымысел как таковой несет в себе большую угрозу для истины — для ее устойчивости, ясности, самотождественности. У Аристотеля, напротив, это способ восполнения своеобразной нехватки, так как человек перестал был существом природным; подражая, утверждает Аристотель, и естественным образом получая удовольствие от подражания, человек в то же время обязательно чему-то обучается. Лаку-Лабарт обращает внимание на то, что мимесис следует понимать не в узком смысле — как отдельное изображение (хотя именно таким способом антиковеды и предлагают переводить это слово[24]), а как способность изображать — то есть выводить в свет дня, представлять в качестве наличного, — взятую в самом общем смысле; тогда не придется говорить о том, что мимесис является всего лишь копированием или удвоением чего-то. В самом деле, если бы имелось в виду подражание как простая имитация, тогда трудно было бы понять, откуда у того же Аристотеля берется идея о приобретении знаний через действия такого рода. Мимесис («изображение»), заключает Лаку-Лабарт, является условием возможности знания того, что существует нечто (а не ничто), а это, в свою очередь, обусловливает и возможность многих знаний о подобном сущем[25]. Однако это точно так же означает связь мимесиса с фюсисом, природой: именно благодаря тому, что имеется это особое знание, мимесис и позволяет раскрыться природе как таковой. Впрочем, тот же самый мимесис проливает свет и на сущность того, что у древних понималось под технэ: природа сообщает о себе с помощью «искусства»[26]; она прячется, скрывается, стало быть, только через посредника, каким искусство и является, природа может сделаться видимой, иными словами — наличной, для нас. Можно утверждать, что этих же воззрений придерживается в целом и Лонгин.

---

23 *Лаку-Лабарт Ф.* Лекции о Гёльдерлине (по конспектам Елены Петровской). М.: Common Place, 2025.

24 Я имею в виду прежде всего замечания Ф.А. Петровского из комментариев и предисловия к «Поэтике» Аристотеля. См.: *Аристотель.* Об искусстве поэзии / Пер. с древнегреч. В.Г. Аппельрота. Ред. пер. и коммент. Ф.А. Петровского. Ст. А.С. Ахманова и Ф.А. Петровского. М.: Гослитиздат, 1957. С. 161, 13.

25 *Lacoue-Labarthe Ph.* La vérité sublime // Du Sublime: Jean-François Courtine, Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Martin, Jean-Luc Nancy, Jacob Rogozinski. Paris: Belin, 1988. P. 137 et seq.

26 Конечно, «искусство» (*téchnê*) следует понимать расширительно — как любую деятельность или ремесло, требующие мастерства, «искусности».

У Лонгина читаем: «Искусство до тех пор совершенно, пока оно кажется природой; и наоборот, природа преуспевает наилучшим образом, пока в ней заключено скрытое от взоров искусство»[27]. К такому выводу Лонгин приходит после подробного изложения фигуры речи, известной как гипербат (разновидность перестановки), и отведенной ей роли в передаче «воинственного пафоса». «Естественному состоянию», определяемому «душевной тревогой», что ведет в разговоре к нарушению привычного строя речи, иначе говоря — обычного порядка слов, могут подражать маститые ораторы, как раз и используя гипербат как разновидность синтаксической инверсии. Мало того, что мимесис проявляет здесь природу (фюсис) в качестве естественного пафоса; именно в этом раскрытии — в этом предъявлении, делании наличным — искусство (технэ) само себя устраняет: оно по меньшей мере становится неотличимым от природы. Такое, однако, возможно, только если логос — речь — является возвышенным; в данном случае внимание сосредоточено, как было сказано, на речи патетической. Подобный парадокс стирания технэ Лаку-Лабарт усматривает также и в определении гения, суть которого — как у Лонгина, так позднее и у Канта — схвачена в противоречивой формуле «естественное искусство»[28]. Если и Лонгин, и Кант принципиальным образом согласны в том, что природа наделяет правилом искусство[29] (у Лонгина, правда, фигурируют «безмерные дары»[30], ниспосланные свыше богами, но это вовсе не отменяет исходную посылку), то вопрос неизбежным образом встает о том, как происходит передача этих правил другим, точнее, как возникают все прочие (последующие) гении. И Лонгин, и Кант, по сути, сходятся в одном и том же загадочном ответе: исток гениальности остается необъяснимым. И если у Канта это роль античных образцов, которые, по праву считаясь классическими, вызывают ответный отклик в душе у будущих художников, то есть способствуют появлению новых гениев, но только объяснить, как именно это происходит, очень трудно, то Лонгин, рассуждая о воздействии древних писателей и их великих (возвышенных) творений, вспоминает Пифию, сидевшую над расщелиной и вдыхавшую божественные испарения: и тут и там действуют дуновения, которые оказываются заразительными. Так, собственно, и передается гений: через миметическое заражение. Речь, впрочем, никак не идет о простом подражании; скорее, это «печать» или «слепок», оставленный прекрасным творением, пластическим или каким-то иным (так полагает Лонгин). Общий вывод Лаку-Лабарта вполне согласуется с его собственным представлением о том, как бесконечным подражанием конституируется всякий субъект (не только в античное

27 *Псевдо-Лонгин.* О возвышенном / Пер., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966. С. 44 (XXII, 1).

28 *Lacoue-Labarthe Ph.* La vérité sublime // Du Sublime: Jean-François Courtine, Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Martin, Jean-Luc Nancy, Jacob Rogozinski. Paris: Belin, 1988. P. 142.

29 «*Гений* — это талант (природное дарование), который дает искусству правило. Поскольку талант, как прирожденная продуктивная способность художника, сам принадлежит к природе, то можно было бы сказать и так: *гений* — это прирожденные задатки души (ingenium), *через которые* природа дает искусству правило» (*Кант И.* Критика способности суждения / Пер. с нем. Н.М. Соколова. СПб.: Наука, 1995. С. 238).

30 *Псевдо-Лонгин.* О возвышенном / Пер., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966. С. 63 (XXXIV, 4).

время): «Загадочная передача гения проистекает из типологии [*túpos* — это «отпечаток»]: гением может быть тот, кого великое искусство *впечатляет*»[31].

Итак, подчеркнем еще раз: мимесис — процесс переведения в нечто наличное, а его «изображения» суть лишь способы предъявления самой природы, то есть природы как таковой. Выделенность из природы — мы могли бы назвать это историей или культурой — означает утрату связи с целым (на языке древних — с космосом), и она, эта выделенность, восполняется «техникой», иными словами, искусством, рассмотренным в широком понимании. Как только раскрывается природа, искусство (само)устраняется. Но что это значит с точки зрения практической? Лонгин предсказуемым образом остается на территории риторики: он рассуждает о риторических фигурах, которые способствуют возвышенному и в то же время испытывают на себе его влияние. Чтобы избежать подозрения в обмане (такое в риторике случается), необходимо помнить, что «наилучшая фигура та, которая наиболее скрывает свою сущность»[32]. Чем именно достигается этот эффект? Если не забывать, что речь идет о возвышенном, то ответ не должен нас удивить: «Только одним ее [фигуры] собственным блеском…». Лонгин предлагает объяснение: «…все патетическое и возвышенное в литературе проникает в наши души глубже и скорее благодаря некой природной общности с нами и вследствие своего блеска»; оттого и то и другое распознается раньше, чем мы успеваем «заметить те риторические фигуры, искусство которых они собой затмевают, словно набрасывая на них пелену»[33]. Упоминаемый здесь свет, который Лаку-Лабарт отождествляет с самим возвышенным, по существу, раскрывает то, что есть, а именно — природу (и в этом, заключает он, проявляет себя «истина возвышенного»). (Мотив несокрытости, выраженный использованным в этих же пояснениях словом «алетейя» и явно и неявно отсылающий к Хайдеггеру, я преднамеренно оставляю в стороне.) Стало быть, «техника» — мимесис — есть не что иное, как «озарение *phusis*», природы; в то же время это и причина, по какой великое искусство нельзя в точном смысле увидеть: собственным блеском (сиянием, светом и, пожалуй, даже огнем[34]) оно себя же погружает в темноту. А это значит, что само оно не предъявляет никаких фигур (никаких распознаваемых «изображений»): все, что им переводится в наличное, хотя само оно и избегает какого-либо предъявления, так это то, что «имеется сущее-наличное (l'étant-présent)»[35]. Ничего другого. И, конечно, оно ослепляет.

Велико искушение заключить, что этот свет, который Лонгин связывает напрямую с возвышенным, есть (про)свет Бытия или просто само Бытие. Лаку-

---

31 *Lacoue-Labarthe Ph.* La vérité sublime // Du Sublime: Jean-François Courtine, Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Martin, Jean-Luc Nancy, Jacob Rogozinski. Paris: Belin, 1988. P. 139.

32 *Псевдо-Лонгин.* О возвышенном / Пер., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966. С. 39 (XVII, 1).

33 Там же. С. 39–40 (XVII, 2–3).

34 «…Демосфену, как более патетическому писателю, свойствен сильный и яркий огонь, а Платон же, спокойный в своей важности и величественной гордости, не холоден, но и не воспламеняется, подобно Демосфену» (*Псевдо-Лонгин.* О возвышенном / Пер., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966. С. 27 (XII, 2)).

35 *Lacoue-Labarthe Ph.* La vérité sublime // Du Sublime: Jean-François Courtine, Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Martin, Jean-Luc Nancy, Jacob Rogozinski. Paris: Belin, 1988. P. 143.

Лабарт фактически нас к этому подводит: он утверждает, что фюсис у Лонгина — это и есть бытие. Но такому откровенно хайдеггерианскому ходу — строго говоря, метафизическому (со всеми необходимыми оговорками) — противостоит то, что сам Лонгин и вслед за ним Лаку-Лабарт обнаруживают во вспышке «второго света»[36], а именно огня, который является не чем иным, как извержением самой природы. Это рассуждение следует за утверждением о том, что предназначение человека обусловлено как раз природой: «...она сразу и навсегда вселила нам в душу неистребимую любовь ко всему великому, потому что оно более божественно, чем мы»[37]. Такая неистребимая любовь позволяет не просто созерцать целостность природы, но и устремляться мыслью за пределы уже самой вселенной. Следование этой цели, которая предопределена человеку от рождения, и открывает путь иному огню:

> Вот почему в силу нашей собственной природы нас, клянусь Зевсом, восхищают не маленькие ручейки, сколь бы прозрачными и полезными ни были бы они для нас, а Нил, Истр, Рейн и, конечно, больше всего — сам великий Океан. И не ясное пламя огонька, зажженного нами здесь на земле, вызывает наше неизменное восхищение, а свет небесных светил, хотя он нередко застилается мглой; а разве можно признать что-нибудь более изумительное, чем кратеры Этны, извержения которой исторгают из подземных глубин камни, целые скалы и мчатся иногда чистыми потоками подземного огня[38].

В конце этой главы из трактата Лонгина Лаку-Лабарт делает важное для себя текстуальное, но и терминологическое уточнение. В принятом переводе заключительная фраза звучит следующим образом: «...насколько безразличны люди ко всему привычно обыденному, даже необходимому им, настолько поражает их все неожиданное и необычное»[39] — настолько, поправляет Лаку-Лабарт, ссылаясь на оригинал, их поражает «парадокс» (to paradoxon)[40]. Логика парадокса, упоминавшаяся мною ранее, помечает у него своеобразный предел метафизики, ту грань, на которой мышление как бы замирает, останавливается, что свидетельствует о его мощи и в то же время о его бессилии. Ослепляясь, оно подчиняется свету, и этим сказано все. Но мне хотелось бы думать о приводимых примерах, особенно о потоках подземного огня, в категориях не метафизических, а, напротив, сугубо физических: возвышенное лишь обнажает границы мышления, но ничего не сообщает нам о том, как можно *мыслить по-другому*. Парадокс (если мне позволено будет снова употребить это слово) состоит здесь в том, что уже не философия, но скорее искусство — современное, высокотехнологичное (я имею в виду прежде всего кинематограф) — становится инструментом понимания того, что такое пластичность природы[41]. Это те изменения, которые захватывают нас своими «чистыми потоками», то есть

---

36 Ibid. P. 145.

37 *Псевдо-Лонгин.* О возвышенном / Пер., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966. С. 64 (XXXV, 2).

38 Там же. С. 65 (XXXV, 4).

39 Там же. С. 65 (XXXV, 5).

40 *Lacoue-Labarthe Ph.* La vérité sublime // Du Sublime: Jean-François Courtine, Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Martin, Jean-Luc Nancy, Jacob Rogozinski. Paris: Belin, 1988. P. 145.

41 Об этом см. мою статью «Фотогения революции»: *Петровская Е.В.* Фотогения революции // Философский журнал / Philosophy Journal. 2021. Т. 14. № 2. С. 111–122.

своим сверхчеловеческим масштабом, заставляя искать другие средства и возможности для выражения того, что уклоняется от требований разума.

В смешанной технике: апокалипсис, напоминающий снафф

Фильм «Апокалипсис сегодня» Фрэнсиса Форда Копполы считается осовремененной экранизацией новеллы Конрада. Его антивоенный пафос лежит на поверхности: это открытое высказывание против ужасов Вьетнамской войны, а также жестокого и бессмысленного участия в ней США. Можно сказать, что это и манифест против колониальной политики, которая в XX веке приняла новые формы — более идеологические, более изощренные технологически, а стало быть, и более кровавые. Фильм этот, вышедший на экраны в 1979 году, не только относится к корпусу классических фильмов, но имеет и культовый статус, а это значит, что он разобран на множество цитат, как дискурсивных, так и чисто изобразительных. Это также значит, что в каком-то смысле он сверхсемиотизирован, представляя собой ширящийся интертекст. Мне кажется, что режиссер тоже к этому стремился, если судить по разнообразным аллюзиям, какими полнится фильм: от тонких литературных вспомоществований, среди которых особое место занимает стихотворение Т.С. Элиота «Полые люди» (его зачитывает сохранившийся в кинодиегезе Куртц), до «Полета валькирий» Вагнера, сопровождающего знаменитую сцену вертолетной бомбежки. Выбор стихотворения Элиота, вложенного в уста «пустотелого» Куртца (мы помним его характеристику у Конрада), совершенно не случаен, как не случаен и Вагнер, выполняющий здесь роль инструмента психологической атаки (его музыка звучит с бортов атакующих побережье и вьетнамское селение вертолетов). Удивительно, впрочем, что этот эпизод (к печали самого режиссера) интерпретировался порой как прославляющий героику войны; видимо, напор воздушной кавалерии — она показывалась сверху, крупным планом, — сопровождавшийся победной музыкой, создавал неожиданный эффект, который известным американским критиком описывается как «жуткое сочетание ужаса и возбуждения»[42]. Стоит также упомянуть, что этот же эпизод спровоцировал и редкое (скорее всего, единственное) упоминание «аффективного мимесиса»; под этим последним понимается «психический механизм», отмеченный сдвигом от рационального логоса (то есть моральных суждений) к иррациональному пафосу[43]. Можно, пожалуй, предположить, что насилие, представленное на экране и опосредованное определенной эстетикой (ее у Копполы много), все равно так или иначе заражает.

В мою задачу не входит сравнение двух сюжетных линий, а вернее, сопоставление того, что было у Конрада и что стало в итоге у Копполы. Понятно, что тема Вьетнамской войны существенно видоизменяет все повествование. Интересно, что остается один персонаж с тем же самым именем — Куртц, а также еще один, который напоминает о Марлоу. Теперь это капитан спецназа

42 *Ebert R.* Apocalypse Now // RogerEbert.com. 1979. June, 1 (URL: https://www.rogerebert.com/reviews/apocalypse-now-1979).

43 *Lawtoo N.* The Phantom of the Ego. Modernism and the Mimetic Unconscious. East Lansing: Michigan State University Press, 2013. P. 87–88.

Уиллард, отправляющийся с секретным заданием в джунгли Камбоджи, чтобы отыскать там полковника американской армии Уолтера Куртца, который, судя по всему, сошел с ума: он не подчиняется приказам, командует неким подразделением, составленным в основном из местных жителей, и использует «неподобающие методы». Воины Куртца видят в нем полубога. Задача Уилларда — положить конец его командованию, а проще говоря — ликвидировать. И, сопровождаемый экипажем патрульного катера, Уиллард начинает двигаться вверх по реке Меконг, направляясь к владениям Куртца. Собственно, это путешествие как будто повторяет путь Марлоу, только если Марлоу должен позаботиться о своем Куртце, доставив его назад в отделение торговой компании, вместе с присвоенной им слоновой костью, то миссия Уилларда, наоборот, не предполагает никакого снисхождения. Сам Уиллард, более того, — это военный, переживающий психологическую ломку оттого, что не имеет больше спецзаданий; поимка Куртца придает ему энергии и новых сил. Очевидно, что на уровне сюжетном наибольшая близость к Конраду просматривается в последней трети фильма: здесь и густой туман, скрывающий опасность от речных путешественников, и атака стрелами невидимых «дикарей», и обитель Куртца, где посреди отрезанных голов творятся диковинные ритуалы и где он демонстрирует свою почти что шаманическую власть. «Дикая глушь» Конрада оборачивается джунглями у Копполы, и в этих джунглях, как и положено, происходит какая-то совсем другая жизнь[44]. Существует точка зрения о том, что само обращение к Конраду должно было придать киноэпопее респектабельности, но это соображение по не требующим объяснения причинам я оставляю в стороне. И тем не менее хрестоматийные слова «Ужас! Ужас!», звучащие как вздох из уст умирающего Куртца, сохранены и в фильме, где их произносит исполнитель роли полковника-отщепенца знаменитый Марлон Брандо.

На этом этапе мне хотелось бы попытаться связать очень разные линии, а именно рассуждения о мимесисе у Лаку-Лабарта и фильмическую версию новеллы. Нет никаких сомнений в том, что к своей задаче Коппола подходит с сугубо кинематографических позиций, опираясь на особенности собственного средства выражения. Тем более удивительно, что, как и в самой новелле, Куртц здесь появляется впервые в качестве голоса: это запись двух радиоперехватов, которую дают послушать Уилларду (его играет Мартин Шин), когда ему объясняют содержание его секретной миссии:

> Я наблюдал за тем, как улитка ползет по краю прямого лезвия. Это мой сон. Мой кошмар. Ползти, скользить по краю прямого лезвия и выживать. [И тут же, вслед за этим]: Но мы должны их убивать. Мы должны их превращать в золу. Свинью за свиньей, корову за коровой, селение за селением, армию за армией. И меня называют убийцей. Как это называется, когда убийцы обвиняют убийцу? Они лгут.

---

44 См. подробнее сравнение двух сюжетных линий — фильма и новеллы: *Galloway P.* Heart of Darkness & Apocalypse Now: A comparative analysis of novella and film // PATWEB. 1996 (URL: https://www.cyberpat.com/essays/coppola.html). Стоит отметить, что редкое текстуальное совпадение — это фраза «Истребляйте всех скотов!» («Exterminate all the brutes!»), поздняя приписка к отчету Куртца о его цивилизаторской миссии, которая в фильме изменена с учетом реальностей новой эпохи: «Сбросьте бомбу. Истребляйте их всех!» («Drop the bomb. Exterminate them all!»). Это приписка, сделанная размашистым красным карандашом поверх какого-то машинописного текста.

> Они лгут, и нам надо быть милосердными к тем, кто лжет. Эти набобы, я их ненавижу. И впрямь ненавижу.

Осмелюсь предположить, что слова эти воздействуют вовсе не своим содержанием, и очевидно, что таких речей оригинальный Куртц не ведет. Поражает именно голос: довольно высокий, почти бесстрастный, голос Марлона Брандо. Можно много говорить о приемах: соединении слов об улитке с крупным планом креветок на обеденном столе (буквализм, замечу, отвергнутый уже Эйзенштейном), манере игры Марлона Брандо, то есть используемой им актерской технике (драматическая школа Страсберга). И все-таки здесь, на мой взгляд, имеет место нечто большее, а именно — род киногении. Это значит, что, взятые по отдельности, эти элементы не складываются вместе в то впечатление, которое производит своим голосом Куртц: а это действительно совершенно особенный эффект, коррелирующий, по всей вероятности, с тем, как воздействует этот голос на Марлоу в повести Конрада. Это как бы бестелесный голос, несущий не столько сообщение, сколько интонацию. Голос, устанавливающий особое — непрямое — отношение к содержанию самого высказывания. Заставляющий вслушиваться в бормотанье, перепады тона. Словом, голос, отвлекающий от нагромождения смыслов в пользу бессмыслицы, а она оказывается гораздо ближе к общему посылу («мессиджу»), чем можно было бы предположить.

Именно поэтому, на мой взгляд, такой элемент сверхсемиотизации, как зачитывание героем Брандо отрывка из стихотворения Элиота с целью указать на собственную пустоту (или лишний раз напомнить зрителю о Конраде), является, в сущности, избыточным. Как в свою очередь не менее избыточны книги бывшего полковника, заголовки которых читаются медленным наездом камеры: «Золотая ветвь» Фрэзера, «От ритуала к романтике» Уэстон. Как бы то ни было, оба эти сочинения овеяны авторитетом Элиота, так как выступают источниками вдохновения для его поэмы «Бесплодная земля» (не говоря уже о том, что стихотворению «Полые люди» предшествует эпиграф из самого «Сердца тьмы»: «Mistah Kurtz — he dead», «— Барин Курц, он помер»[45]). Эти литературные ассоциации, прямые и косвенные, создают ширящийся интертекст, однако их присутствие в ткани фильма нельзя считать определяющим. Скорее, это знаки уважения Конраду, которые довольно явно расставляет режиссер.

Если идти по самому простому пути, а именно по линии тематизации, то можно смело утверждать, что разные способы представления техники — от записывающих и воспроизводящих устройств, используемых героями фильма, до средств массового поражения (особое внимание Коппола уделяет напалму, ставшему зловещим символом многолетней Вьетнамской войны[46]), — весь этот набор хитроумных приспособлений является наглядным выражением той бесконечной спирали (само)уничтожения, в которую втянут западный человек,

---

45 *Перевод Н.* Берберовой: *Элиот Т.С.* Полые люди / Сост. В.Л. Топоров. СПб.: Кристалл, 2000..

46 Герой Дюваля Билл Килгор (он командует воздушной кавалерией) на фоне разрывающихся снарядов с чувством признается: «Люблю запах напалма по утрам. Знаешь, как-то раз мы бомбили высоту, двенадцать часов подряд. Когда все было кончено, я туда поднялся. Мы не нашли там никого, ни одного вонючего узкоглазого трупа. А вот запах, знаешь, такой бензиновый запах... Вся высота... имела запах... победы».

стремящийся преодолеть и компенсировать свою исходную нехватку. Говоря еще определеннее, война предстает кульминацией технических возможностей, применение которых вызывает неподдельный ужас, причем к переживаниям по поводу конкретных обстоятельств и событий добавляется ступор, в который впадает уже само рациональное мышление: можно найти немало причин для возникновения войн, но понимание, как такое происходит, этим все равно не достигается. Именно поэтому, наверное, в фильме нет конца, который был бы жанрово оправданным: Коппола очень мучился над тем, как закончить «Апокалипсис сегодня»[47], и завершает повествование легендой, по сути — мифом, о короле-рыбаке. Канва проста: убийца побеждает короля и сам становится королем. Только примечательна одна подробность. Она заключается в том, что король недомогает — у него есть гандикап. По крайней мере, это следует из содержания легенды.

Впрочем, гандикап короля (в более поздней версии — хранителя Святого Грааля) связан лишь с идеей исцеления раны, которая нанесена ему в ногу или пах и символизирует временное бесплодие земли, а возможно, и страны; здесь угадываются древние мифы о сезонном возрождении природы, связанные с именами Адониса (Таммуза), Аттиса и Осириса[48]. Такой мифологический конец, притом что Уиллард как будто отказывается от обретенного им могущества, покидая последователей Куртца, не имеет ничего общего с мифом Запада, о котором сообщает нам Лаку-Лабарт. Столь же далек он во всех отношениях и от Конрада, хотя в самом конце фильма, на фоне выступающей из воды исполинской головы истукана, совмещенной с ритуально (но и камуфляжно) раскрашенным лицом Уилларда, звучат уже знакомые слова: «Ужас! Ужас!» Теперь это своего рода эхо, рефрен — ведь еще раньше их произносит поверженный Уиллардом Куртц. Означает ли их повторение воздержание от суждения или, наоборот, подобие морали, венчающей повествование, — решать, конечно, зрителю. Возможно, и здесь Коппола имеет в виду Конрада в том смысле, что в конце новеллы Марлоу снова слышит этот рожденный сумерками шепот, когда нареченная Куртца просит сказать ей, какими были его последние слова. Напоминающие «первое дыхание надвигающегося шквала», они становятся в новелле как бы голосом самой природы. Нетрудно догадаться, что Марлоу произносит спасительную ложь (то, что невесте Куртца и нужно от него услышать). Но не будем переоценивать значение отдельных слов. Все-таки мы имеем дело с еще одним проявлением техники, а именно — кино. Тут впору вспомнить Беньямина:

> *...киноверсия реальности для современного человека несравненно более значима, потому что она предоставляет свободный от технического вмешатель-*

---

47 См., например, свидетельство жены режиссера, которая готовила документальный фильм об этих съемках: *Коппола Э.* «Заметки о создании фильма “Апокалипсис сегодня”»: отрывок из книги Элинор Копполы // Искусство кино. 2022. 10 июня (URL: https://kinoart.ru/texts/zametki-o-sozdanii-filma-apokalipsis-segodnya-otryvok-iz-knigi-elinor-koppoly).

48 См. подробнее об этих мифах и их позднейших трансформациях в рыцарском романе: *Фрэзер Дж.Дж.* Золотая ветвь. Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 1: Гл. I–XXXIX / Пер. с англ. М.К. Рыклина. М.: Терра — Книжный клуб, 2001; *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983.

ства аспект действительности, который он вправе требовать от произведения искусства, и предоставляет его именно потому, что она глубочайшим образом проникнута техникой[49].

Этот тезис почти в точности повторяет логику Псевдо-Лонгина: совершенство искусства определяется его сходством с природой, и, наоборот, природа преуспевает тогда, когда содержит в себе скрытое от глаз искусство. Только вместо природы в приведенных словах упоминается реальность. Об этой реальности можно судить теперь только с помощью технических устройств, потому что сама реальность насквозь пронизана техникой. Несмотря на видимое сходство обоих утверждений, важно понимать, что эпоха, описываемая Беньямином, делает технику неотторжимой от самой реальности/природы. В самом деле, техника — уже не просто расширение чувственности, как это было когда-то (технические аппараты в роли протезов человеческого тела), но это есть чувственность в собственном смысле, чувственность сама по себе. Другое дело, что технические средства — в первую очередь кино, — симулируя, а вернее, воспроизводя ее структуру, еще и сообщают нам о том, как устроен мир — опять-таки полностью преобразованный этой новой техникой.

Отсюда, как мы знаем, вытекают два следствия. Можно наслаждаться эстетизацией самоотчуждения: именно так Беньямин трактует положение масс, которые выступают одновременно пассивным объектом внешнего воздействия и зрителем, воспринимающим себя со стороны в качестве грандиозного зрелища (в условиях восходящего фашизма)[50]. Кульминацией такого состояния — состояния эстетизации политики — является как раз война. Однако чувственное самоотчуждение, а стало быть, потенциальное самоуничтожение человечества может быть преодолено, и достигается это, согласно Беньямину, на путях политизации искусства. В мою задачу не входит объяснение того, что именно это может значить, особенно сегодня[51]. Очевидно, впрочем, что речь не идет лишь о том, чтобы средствами кино разоблачать текущую политику или предлагать какую-то программу. Но вот о чем можно было бы подумать, так это о технике самого кинематографа и способах его воздействия на зрителя. Что остается от фильма, снятого почти полвека назад по конкретному поводу, если не думать о нем в категориях сугубо исторических? Наверное, ощущение подручности — подручности изображаемого мира, каким бы ужасающим (война) или экзотическим (джунгли) он ни казался. Это не просто снятие дистанции благодаря посредничеству техники. Это ужас, ставший обыденным переживанием. Или вытесняемый ужас. До такой степени вытесняемый, что и в самом фильме для него не остается места. Разве что за исключе-

---

49 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Предисл., сост., пер. и примеч. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 49.

50 Здесь уместно вспомнить размышления Зигфрида Кракауэра об «орнаменте массы», а также фильмы Лени Рифеншталь (см.: *Кракауэр З.* Орнамент массы / Пер. А. Филиппова-Чехова // Кракауэр З. Орнамент массы. Веймарские эссе / Пер. с нем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. С. 47–59).

51 О том, как можно понимать тезис Беньямина о политизации искусства, см. прежде всего содержательное и богатое ссылками эссе Сюзан Бак-Морс: *Buck-Morss S.* Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // October. 1992. Vol. 62. P. 3–41.

нием одного-единственного кадра, запечатлевшего глаз животного, которое ведут на заклание. Потом этот буйвол будет рассечен мачете прямо на глазах у зрителя. Откровенность этой сцены приглушена эффектным параллельным монтажом, по ходу которого Уиллард таким же способом, то есть ударами мачете, убивает Куртца. И хотя Коппола в свое оправдание ссылался на то, что данный ритуал совершается племенем ифугао, проживающим на Филиппинах (именно там снимался фильм), это документальное вкрапление само по себе о многом говорит. В параллельном монтаже одной из финальных сцен картины заново — и с какой-то очень горестной иронией — сходятся вместе те мотивы Конрада, которые акцентирует у него Лаку-Лабарт: технический азарт Запада, достигающий вершин теперь уже технической эстетики; знание о смерти, дарованное тем, кто пребывает в единстве с природой. Какой же отсюда следует итоговый урок? Чтобы сообщить об ужасе (смерти), надо убить, зафиксировав это на пленку. Но даже и смерть сама по себе не ужасна; если что-то поражает, то скорее присутствие камеры или эффект монтажа. А это значит, что пустота Куртца — равно как и Запада в целом — в конце концов растворяется в жанровых формах: сегодня основным в этом ширящемся списке будет, по всей вероятности, снафф.

Библиография / References

Аристотель. Об искусстве поэзии / Пер. с древнегреч. В.Г. Аппельрота. Ред. пер. и коммент. Ф.А. Петровского. Ст. А.С. Ахманова и Ф.А. Петровского. М.: Гослитиздат, 1957.

(*Aristotle.* Peri poietikês (Poetics) / Ed. by F.A. Petrovskij. Moscow, 1957 — In Russ.)

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Предисл., сост., пер. и примеч. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.

(*Benjamin W.* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit // Ben'yamin V. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. Izbrannye esse / Ed. by S.A. Romashko. Moscow, 1996. P. 15–65 — In Russ.)

Жирар Р. Насилие и священное / Пер. с фр. Г. Дашевского. Изд. 2-е, испр. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

(*Girard R.* La Violence et le sacré. 2nd revised ed. Moscow, 2010 — In Russ.)

Кант И. Критика способности суждения / Пер. с нем. Н.М. Соколова. СПб.: Наука, 1995.

(*Kant I.* Kritik der Urteilskraft. Saint Petersburg, 1995 — In Russ.)

Конрад Дж. Сердце тьмы / Пер. с англ. Е. Ланна. Москва, Ленинград: Госиздат, 1926.

(*Conrad J.* Heart of Darkness. Moscow, Leningrad, 1926 — In Russ.)

Коппола Э. «Заметки о создании фильма "Апокалипсис сегодня"»: отрывок из книги Элинор Копполы // Искусство кино. 2022. 10 июня (URL: https://kinoart.ru/texts/zametki-o-sozdanii-filma-apokalipsis-segodnya-otryvok-iz-knigi-elinor-koppoly).

(*Coppola E.* «Notes on the Making of Apocalypse Now»: otryvok iz knigi Elinor Koppoly // Iskusstvo kino. 2022. June, 10 (URL: https://kinoart.ru/texts/zametki-o-sozdanii-filma-apokalipsis-segodnya-otryvok-iz-knigi-elinor-koppoly).)

Кракауэр З. Орнамент массы / Пер. А. Филиппова-Чехова // Кракауэр З. Орнамент массы. Веймарские эссе / Пер. с нем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. С. 47–59.

(*Kracauer S.* Das Ornament der Masse // Krakauer Z. Ornament massy. Veymarskie esse. Moscow, 2024. P. 47–59 — In Russ.)

Лакан Ж. Семинары. Кн. 7: Этика психоанализа (1959–1960) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис/Логос, 2006.

(*Lacan J.* Le Séminaire. Livre VII: L'Ethique de la psychanalyse: 1959–1960. Moscow, 2006 — In Russ.)

Лаку-Лабарт Ф. Лекции о Гёльдерлине (по конспектам Елены Петровской). М.: Common Place, 2025.

(*Lacoue-Labarthe Ph.* Lektsii o Gel'derline (po konspektam Eleny Petrovskoy). Moscow, 2025 — In Russ.)

Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф / Пер. с фр. С.Л. Фокина. СПб.: Владимир Даль, 2002.

(*Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L.* Le mythe nazi. Saint Petersburg, 2002 — In Russ.)

Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983.

(*Meletinskiy E.M.* Srednevekovyy roman. Proiskhozhdenie i klassicheskie formy. Moscow, 1983.)

Петровская Е.В. Фотогения революции // Философский журнал / Philosophy Journal. 2021. Т. 14. № 2. С. 111–122.

(*Petrovsky H.V.* Fotogeniya revolyutsii // Filosofskiy zhurnal / Philosophy Journal. 2021. Vol. 14. № 2. P. 111–122.)

Псевдо-Лонгин. О возвышенном / Пер., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966.

(*Pseudo-Longinus.* On the Sublime. Moscow; Leningrad, 1966 — In Russ.)

Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 1: Гл. I–XXXIX / Пер. с англ. М.К. Рыклина. М.: Терра — Книжный клуб, 2001.

(*Frazer J.G.* The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. In 2 vols. Vol. 1: Ch. I–XXXIX. Moscow, 2001 — In Russ.)

Шеллинг Ф.В.Й. Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2 т. Т. 2 / Сост., ред. А.В. Гулыга; примеч. М.И. Левиной и А.В. Михайлова. Пер. с нем. М.: Мысль, 1989. С. 159–374.

(*Schelling F.W.J. von.* Philosophische Einleitung in die Philosophie der Mythologie oder Darstellung der reinrationalen Philosophie // Shelling F.V.Y. Sochinenija v 2 t. In 2 vols. Vol. 2 / Ed. by A.V. Gulyga. Moscow, 1989. P. 159–374 — In Russ.)

Элиот Т.С. Полые люди / Сост. В.Л. Топоров. СПб.: Кристалл, 2000.

(*Eliot T.S.* The Hollow Men / Ed. by V.L. Toporov. Saint Petersburg, 2000 — In Russ.)

Buck-Morss S. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // October. 1992. Vol. 62. P. 3–41.

Conrad J. Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts / Ed. by P.B. Armstrong. 4th ed. New York; London: W.W. Norton & Company, 2006.

Ebert R. Apocalypse Now // RogerEbert.com. 1979. June, 1 (URL: https://www.rogerebert.com/reviews/apocalypse-now-1979).

Galloway P. Heart of Darkness & Apocalypse Now: A comparative analysis of novella and film // PATWEB. 1996 (URL: https://www.cyberpat.com/essays/coppola.html).

Hölderlin. Antigone de Sophocle / Trad. de l'allemand par Ph. Lacoue-Labarthe. Paris: Christian Bourgois, 1998.

Lacoue-Labarthe Ph. L'Imitation des modernes. Paris: Galilée, 1986.

Lacoue-Labarthe Ph. La vérité sublime // Du Sublime: Jean-François Courtine, Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Martin, Jean-Luc Nancy, Jacob Rogozinski. Paris: Belin, 1988. P. 97–147.

Lacoue-Labarthe Ph. L'horreur occidentale // Lignes. 2007. № 22 (1). P. 224–234.

Lawtoo N. The Phantom of the Ego. Modernism and the Mimetic Unconscious. East Lansing: Michigan State University Press, 2013.

Au réel de la frontière / Ed. par P.-S. Lagarde, B. Piret et K. Khelil. Strasbourg: Association Parole sans frontiçre & Conseil de l'Europe, 1996.

Conrad's Heart of Darkness and Contemporary Thought. Revisiting the Horror with Lacoue-Labarthe / Ed. by N. Lawtoo. London; New Delhi; New York; Sydney: Bloomsbury, 2012.

Борис Подорога

Машинное восприятие

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ОСТРАНЕНИЯ В ФИЛЬМЕ «ЦЕНТРАЛЬНЫЙ РЕГИОН» МАЙКЛА СНОУ

Boris Podoroga

The Machine Perception: Phenomenology of Estrangement in Michael Snow's film *La Région Centrale*

Борис Подорога
Университет Лилля, ассоциированный сотрудник; кандидат философских наук
boris.podoroga@gmail.com.

Ключевые слова: Майкл Сноу, машинное восприятие, остранение, обнажение приема, киноавангард

УДК: 7.01+159.937.5+771
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_201

В статье я рассматриваю фильм Майкла Сноу «Центральный регион» в свете феноменологии остранения. Взяв за отправную точку концепцию, выстроенную Виктором Шкловским и Дзигой Вертовым, я описываю остранение в качестве приема, позволяющего Сноу (с отсылками к опыту других авангардных режиссеров: Майе Дерен, Стэну Брэкиджу и др.) осуществить в «Центральном регионе» переход от человеческого восприятия к машинному. Описывая остранение в фильме, я пытаюсь также вписать этот прием в контекст перехода от утопического советского киноавангарда к психоделическому американскому киноавангарду.

Boris Podoroga
University of Lille, Assosiate Fellow; PhD
boris.podoroga@gmail.com.

Keywords: Michael Snow, machine perception, estrangement, laying bar of the device, cinema studies, avant-garde

UDC: 7.01+159.937.5+771
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_201

In this paper, I examine Michael Snow's film *La Région Centrale* through the lens of the phenomenology of estrangement (ostranenie). Using the concept of estrangement as developed by Viktor Shklovsky and Dziga Vertov as my point of departure, I describe how this device enables Michael Snow — drawing also on the experiences of other avant-garde filmmakers such as Maya Deren, Stan Brakhage, and others — to effect in *La Région Centrale* a shift from human's perception to the machine's one. In outlining the operation of estrangement in Snow's film, I also seek to situate this device within the broader historical transition from the utopian Soviet film avant-garde to the psychedelic American avant-garde cinema.

Американский кинокритик Ноэль Берч в работе «Теория практики фильма» определил кинематограф как «институт репрезентации»[1]. Под «институтом репрезентации» Берч понимал систему кинематографа, сложившуюся в 1920–1930-е годы и закрепившуюся в Голливуде. Институт репрезентации основывается на определенных нормах производства фильмов, среди которых: выстраивание фильма в качестве нарратива (любовной истории, героического эпоса, криминальной драмы и так далее), сокрытие фильмом своих технических приемов и, наконец, отсылка к фигуре зрителя, способного опознать, что происходит на экране, соотнести это со своими сложившимися представлениями о мире. Несмотря на масштабные изменения в кинематографе со времен золотого века Голливуда, которые не позволяют говорить о репрезентации в кино в чистом виде, она тем не менее остается доминирующим институтом кинопроизводства и по сей день.

1 *Burch N.* Theory of Film Practice. Princeton: Princeton University Press, 1981. P. 71.

В своем анализе американского киноавангарда я исхожу из критики кинорепрезентации, отталкиваясь от той концепции остранения, которая формировалась после работ Виктора Шкловского. В течение последних десятилетий эта концепция активно осмыслялась в диалоге и сопоставлениях с другими понятиями, а также в контексте разнообразных искусств и медиа. К примеру, такие авторы, как Лора Малви, Ани ван ден Овер и Амра Латифич, обсуждали остранение вне формалистского контекста, связывая его с *cinema studies*, привлекая внимание к определенным видам кино как к практикам остранения[2]. Опираясь на примеры раннего кино аттракционов, авангардных фильмов и блокбастеров, упомянутый круг исследователей описывает остранение в качестве приема, позволяющего экспериментировать с разными уровнями зрительского опыта — зрительным, когнитивным, телесным и даже нейропсихическим — и производить новые формы кинематографической субъективности.

В работе «Искусство как прием» Шкловский пишет, что целью искусств является «дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание»[3]. По Шкловскому, в привычной жизни вещи скорее узнаются, чем воспринимаются. Это означает, что в повседневности видение (восприятие) не реализует в полной мере свою творческую динамику. Остранение же предполагает освобождение восприятия от узнавания, будучи способом увидеть мир по-новому, с неожиданной, странной перспективы. Такая приостановка связи восприятия с узнаванием является «трудной», требующей от реципиента особого внимания и усилий. При этом она, по Шкловскому, показывает «делание вещей», то есть сам процесс, благодаря которому предметы становятся предметами искусства. В этом плане теория Шкловского открывает возможность исследовать с помощью остранения американский авангардный фильм не в качестве завершенного продукта, предъявляемого зрителю (как в случае с игровым или нарративным фильмом), а в качестве *произведения*, или *делания* фильма, основанного на процессе восприятия.

Фильмы советского режиссера Дзиги Вертова являются одной из наиболее ранних и последовательных попыток создания нерепрезентативного кино, связанных с использованием приема остранения[4]. Для Вертова задолго до Базена — одного из главных теоретиков кинореализма в XX веке — было очевидно, что сделать это особенно важно в сфере кинематографа, потому что, несмотря на кажущуюся непосредственность восприятия, кино обладает сильнейшей миметической иллюзией, снимая копии с того привычного мира, в ко-

---

2 См.: *Van den Oever A.* Conversation with Laura Mulvey // Ostrannenie: On «Strangeness» and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept / Ed. by van den Oever A. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. P. 185–203. *Van den Oever A.* Ostranenie, «The Montage of Attractions» and Early Cinema's «Properly Irreducible Alien Quality» // Ostrannenie: On «Strangeness» and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept / Ed. by van den Oever A. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. P. 33–58. *Latifić A.* The *Kino-Eye* Montage Procedure // AM Journal of Art and Media Studies. 2018. № 15. P. 23–33.

3 *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Теория прозы. М.: Художественная литература, 1925. С. 135.

4 См. *Alekseyeva J.* A Stony Stone, a Cinematic Cinema: Shklovskian Estrangement in Dziga Vertov's *Kino-Eye* // Oxford Research in English: Graduate Research Journal. 2019. № 9. P. 9–30.

тором живет человек. Узнавание в нем происходит еще сильнее, чем в литературе. Кроме того, Вертов подчеркивал, что кино пытается подражать театру и роману, которые, с его точки зрения, во многом остаются в плену буржуазной идеологии[5]. Поэтому развитие остранения в кинематографе становится особенно насущным. Создавая свои знаменитые фильмы от имени глаза камеры («Кино-глаз» [1924] и «Человек с киноаппаратом» [1929]), Вертов пытается высвободить творческие потенциалы, свойственные самому фильму как медиуму, и одновременно произвести нового коммунистического субъекта. Схожим и вместе с тем иным путем пошел Майкл Сноу и американский киноавангард в целом. Анализ последних позволяет выявить логику преодоления репрезентации через производство уже не коммунистической, а психоделической чувственности.

Концепция американского киноавангарда была продумана самими режиссерами, группой кинокритиков и рядом философов. Среди режиссеров — Майя Дерен, Стэн Брэкидж, Майкл Сноу, Тони Конрад и другие. Среди критиков — это Аннет Майклсон, Пол Адамс Ситни, Питер Гидаль, среди философов — Жан Франсуа Лиотар и Жиль Делёз. Несмотря на то, что слова вроде *estrangement* и *strange* (буквальные переводы русского «остранения») встречаются в их текстах скорее спорадически, их попытки концептуализации авангардного фильма чрезвычайно близки Шкловскому и Вертову. Так, Майя Дерен призывала режиссеров к отказу от сценарной логики и к концентрации на визуальном опыте[6]. Этот призыв подхватил другой видный представитель киноавангарда, Стэн Брэкидж, попытавшись осмыслить фильм в качестве поэтизации видения (видения в широком смысле, не ограничивающегося чистой визуальностью), выводя его из контекста узнавания мира[7].

Кинокритик Пол Адамс Ситни в работе «Визионерский фильм», развивая метафору видения, систематизирует американский киноавангард, утверждая его канон. В этой книге Ситни вводит разнообразные жанры авангардного фильма (например, «транс-фильм», «мифопоэтическое кино», «структурное/материальное кино» и так далее), отводя для каждого из них свой особый способ видения и преодоления репрезентации[8]. Фильм в этом каноне больше не служит представлению сюжета или рассказа. Причем под видением Ситни подразумевает разнообразные экспериментальные формы киновосприятия. В транс-фильме под видением подразумевается что-то вроде сюрреалистического сновидения (например, «Полуденные сети» [1964] Майи Дерен), в мифопоэтическом кино («В ожидании ночи» [1958] Стэна Брэкиджа) — это попытка погрузить зрителя в бессознательный, мифологический опыт, в структурном/материальном кино — произвести опыт восприятия, свойственный машине и материи.

Французским философам, Жилю Делёзу и Жан-Франсуа Лиотару, удалось соотнести американский киноавангард с более широкой философской проблематикой, завязанной на подрыве антропоцентричной перспективы в кине-

---

5 *Вертов Дз.* Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 46.

6 *Deren M.* Amateur Versus Professional // Film Culture. 1965. № 39. P. 45.

7 *Brakhage S.* Metaphors on Vision / Ed. by P. Adams Sitney. New York: Anthology Film Archives; Light Industry, 2017. P. 3.

8 См.: *Sitney P.A.* Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000. New York: Oxford University Press, 2002.

матографе. Опираясь на их подходы, я рассматриваю остранение как прием, который, будучи задействованным в фильме, наделяет его способностью поставить под сомнение центральное положение человека в мире, а также связанные с последним оппозиции субъекта и объекта, человека и машины, формы и материи.

Североамериканский режиссер Майкл Сноу является одной из ключевых фигур американского киноавангарда и, пожалуй, единственным его представителем, наряду со Стэном Брэкиджем и Тони Конрадом, получившим всемирное признание. Фильмы Сноу в наиболее чистом виде выражают «принципы» американского киноавангарда, будучи ненарративными, бессюжетными, связанными с отсутствием опознаваемых действий или сценариев. Среди его наиболее известных картин — «Длина Волны» (*Wavelength* [1967]), демонстрирующая медленный зум камеры одним кадром, и «Центральный регион» (*La region centrale* [1971]), в котором под самыми разными углами снимается один и тот же пустынный квебекский ландшафт. Отказываясь подражать с помощью камеры человеческому взгляду, Сноу создает образ ландшафта, кажущегося инопланетным, дестабилизирует связанные с ним пространственные ориентации, вовлекая зрителя в производство нечеловеческого, машинного восприятия.

Этот остраняющий взгляд камеры в «Центральном регионе» невозможно понять без ссылки на проведенную Жилем Делёзом аналогию между фильмами Дзиги Вертова («Человек с киноаппаратом» [1929], «Кино-глаз» [1924]) и фильмами американского киноавангарда (фильм Майкла Сноу «Центральный регион», фильм Стэна Брэкиджа «В ожидании ночи», фильм Джорджа Лэндоу «Бардо Фоллис»). Вертов сталкивает зрителя с точкой зрения камеры как «механического глаза»[9]. По Делёзу, что-то схожее делает и американский киноавангард, который создает нечеловеческую перцепцию через введение в игру взгляда камеры как равноправного со зрителем «актора»[10]. Однако если в советском контексте подобный взгляд камеры определялся разоблачением буржуазного видения мира, театра или романа, скрывающих материальную реальность, — то в американском киноавангарде акцент смещается. Здесь введение взгляда камеры уже связано не с утверждением материалистического понимания истины, а, скорее, с расширением сознания.

От Шкловского к Вертову

Виктор Шкловский связывал прием остранения прежде всего с художественной речью. По его словам, последняя нарочито создается так, чтобы преодолеть автоматизм восприятия: внимание задерживается на слове, и восприятие достигает особой интенсивности и длительности[11]. Для Шкловского остранение — это искусственный прием, манипуляция языком или формой, благодаря которой вещь воспринимается дольше, глубже и интенсивнее.

При этом Шкловский размышлял и о кинематографе. С одной стороны, он считал, что кино в основном остается искусством узнавания: благодаря сво-

9 *Вертов Дз.* Статьи, дневник, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 99.

10 *Deleuze G.* Cinéma 1: L'image-mouvement. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983. P. 122.

11 *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Теория прозы. М.: Художественная литература, 1925. С. 135.

ей миметической природе оно прежде всего воспроизводит знакомые предметы. Однако, поддерживая авангардные практики советского кино 1920-х годов и особо отмечая эстетику ФЭКСов, Шкловский намекал на то, что кино могло деавтоматизировать восприятие материальной среды[12].

И действительно, авангардный кинематограф показал, что остранение может осуществляться при помощи целого набора средств: интеллектуального монтажа, необычного ракурса, работы со светом, наложения кадров, камеры от первого лица. Эти приемы использовали как советские режиссеры (например, Сергей Эйзенштейн и Дзига Вертов), так и западные авторы (Фридрих Мурнау, Жан Эпштейн, Рене Клер и др.).

Амра Латифич на примере фильма «Человек с киноаппаратом» выделяет у Вертова три связанных друг с другом вида остранения: остранение самого контента, когда изображаемая вещь предстает непривычной (город перевернут, время течет вспять и т.д.); остранение через «обнажение приема», то есть демонстрацию самой техники кино, которая в классическом нарративном фильме скрыта[13]. Подобное обнажение приема лишает зрителя семантических ориентиров, заставляя переживать свой фильмический опыт в качестве чего-то чуждого и непривычного и тем самым задуматься над предпосылками собственного способа видеть. Причем у Вертова остранение — это не просто формальный прием, а, скорее, инструмент критики буржуазной идеологии и вместе с тем коммунистической расшифровки мира, совпадающей с самой материальностью бытия.

Технологии восприятия

Если у Дзиги Вертова остранение связано с раскрытием материальной истины, то в интерпретации Майкла Сноу уже не важно, ведет ли остранение к чему-то истинному или ложному (и тем более к созданию правильного социального устройства). Для Сноу акты подрыва репрезентации и интенсификация восприятия находят в самих себе собственное обоснование.

Кино Майкла Сноу, Тони Конрада, Холлиса Фрэмптона, Пола Шарица и других американских и европейских режиссеров получило название «структурного» или «материального». Эти режиссеры выводят на первый план ряд технических приемов, а именно: фиксированное положение камеры, эффект мерцания, эффект петляния и рефотографирование экрана[14]. Подобного рода кино, по словам Ситни, «настаивает на своей форме, делая содержание чем-то минимальным и выполняющим скорее подчиненную функцию»[15]. Выводя на первый план свои технические приемы, структурный/материальный фильм принципиально смещает фокус внимания зрителя с того, *что* показывается, на то, *как* это показывается.

---

12 Более того, некоторые исследователи указывают, что сама литература пыталась заимствовать у кино этот недостающий элемент «видения» и переносить его в словесное искусство. См.: *Kessler F.* Ostranenie, Innovation, and Media History // Ostrannenie: On «Strangeness» and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept / Ed. by van den Oever A. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. P. 64.

13 *Latifić A.* The *Kino-Eye* Montage Procedure // AM Journal of Art and Media Studies. 2018. № 15. P. 30–31.

14 Ibid.

В репрезентативном фильме присутствуют все те же приемы, но они спрятаны с помощью целого ряда дополнительных средств. К примеру, мерцания не заметны благодаря механизму затвора. Вращения и фокусировки камеры постоянно соизмеряются с точкой зрения зрителя, с его позициями видения, в которых предметы могут быть идентифицированы и встроены в смысловое целое повествования. Кроме того, эта техника скрывается за счет того, что повествование привязывается к человеку, к опознаваемым выражениям лица, позам, сценам. Очевидно, что обнажение приема происходит время от времени и в репрезентативном кино, будучи чем-то, что способно подчеркнуть драматический элемент. К примеру, мерцание подчеркивает эффект неразберихи в батальных сценах, а вращающаяся камера — головокружение персонажа. Но при этом все это действует в рамках воспроизведения содержания (нарратива или истории) или, если говорить шире, совокупности опознаваемых и считываемых зрителем значений.

В авангардном кино выведение на первый план технического приема дестабилизирует сам зрительский опыт просмотра фильма. Зацикленные видеообразы, резкое мерцание, неподвижная камера, как бы не причастная к тому, что происходит в кадре или, наоборот, сверхподвижная камера, акцентирование внимания на испорченной пленке создает у зрителя ощущение поломки или сбоя своих перцептивных систем. Причем этот сбой является преднамеренным и программируемым, его задача состоит в том, чтобы привлечь внимание зрителя к собственному акту видения. Жиль Делёз в своем захватывающем отрывке из «Кино» называл этот сбой, продуцируемый авангардным фильмом, «остановкой» или «застопориванием» мира, которое предполагает просверливание «дыр» и «лакун» в восприятии и проведение через них «линий скорости» (*stopper le monde*)[16]. Задача авангардного фильма состоит в том, чтобы подорвать или привести в замешательство зрение, тело или даже нервную систему зрителя, в условиях которого они перестают быть прозрачными средствами доступа к миру, а раскрываются в своей собственной длительности и воплощенности. В этом плане остранение, производимое материальным/структурным фильмом, является перформативным: обнажение приема позволяет столкнуть зрителя со структурами его собственного перцептивного опыта. Так, вслед за Янгбладом следует говорить о структурном/материальном фильме как о примере расширенного кино, где сами аберрации зрительского восприятия становятся частями экрана[17].

В раннем анимационном фильме Сноу (*A to Z* [1956]) стулья и ложки, стоящие в интерьере дома, начинают двигаться, вращаться, образовывать кру-

---

15 *Sitney P.A.* Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000. New York: Oxford University Press, 2002. P. 148.

16 *Deleuze G.* Cinéma 1: L'image-mouvement. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983. P. 123.

17 См.: *Youngblood G.* Expanded Cinema. New York: E.P. Dutton, 1970. P. 122. Тут возникает закономерный вопрос: а не является ли восприятие зрителя частью экрана в любом кино, а не только авангардном? Очевидно, что ответ будет утвердительным. Так, к примеру, сам механизм кино основан на персистенции зрительного восприятия. Однако в рамках репрезентативного, нарративного или игрового фильма она незаметна: зритель воспринимает смену кадров в качестве непрерывного естественного движения. Однако в авангардном фильме (особенно, в фильме структурном/материальном) сами иллюзии, аберрации и сбои зрительского восприятия выводятся на поверхность экрана, становятся видимыми, буквально расширяя и дополняя зрение.

ги и необычные геометрические фигуры, выходящие за пределы замкнутого пространства комнаты, напоминая чем-то эстетику Дэвида Линча. Здесь мы имеем дело с деконтекстуализацией: предметы домашнего обихода, в обычных условиях почти невидимые и функционально прозрачные, выводятся за пределы их естественной среды, обретая статус событий восприятия. Подобный прием встречается и у Холлиса Фрэмптона, когда, к примеру, в его фильме (*Lemon* [1965]) лимон становится объектом пристального наблюдения со стороны камеры, кожура цитруса превращается в гиперреалистичный визуальный ландшафт.

В плане практики обнажения приема показательным у Сноу является *Wavelength* («Длина волны» [1967]), где прослеживается медленное развертывание зума неподвижной камеры. В фильме Сноу исследует становление фронтальной направленности взгляда камеры, зритель вынужден постепенно расставаться с представлением о камере как об окне в мир и вступать в коммуникацию с машинным взглядом с его собственной интенсивностью.

Майклу Сноу близка знаменитая метафора Стэна Брэкиджа *untutored eye* (англ. «необученного глаза»). В фильмах Брэкиджа быстрый монтаж, субъективная камера и стремление к чувственной насыщенности изображения отсылают к опыту человеческого глаза, не дисциплинированного культурой и языком. Его фильмы стремятся к такому взгляду, который подобен детскому, еще не подчиненному вербальным или прагматическим структурам, к опыту мира до организации языка[18]. В фильмах Сноу, напротив, эта логика радикализуется через ее связь с машиной, показывается генезис механического глаза, проясняющего не психологию видения, а его материалистическую онтологию. Эксперименты Сноу в области машинного взгляда в полной мере развиваются в фильме «Центральный регион» (*La Région Centrale*), где восприятие уже выстраивается в качестве не просто дочеловеческого, но и доорганического. Фильмы Брэкиджа и Сноу соотносятся с восприятием, которое включает в себя генетический элемент, восприятие, схваченное *in statu nascendi*. Таким образом, картины оказываются способами остранения самих кинематографических технологий через их проекцию на перцептивный опыт зрителя, освобождая эти технологии от господства литературности и диегетических формул.

Подобный опыт остановки мира оказывается изоморфным психоделической культуре 1960–1970-х годов, под влиянием которой находились Майкл Сноу, Тони Конрад, Стэн Брэкидж и многие другие. Эта культура предполагала процесс постоянного расстройства и дестабилизации чувственности, которая позволяла ей не закостеневать в устойчивых системах представления, ассоциируемых с массовым потреблением и консервативной идеологией, господствовавшей в Америке в середине XX века[19]. Обращение к измененным состояниям сознания, связанным с употреблением (запрещенных) психоделических веществ, макробиотикой, опытами с машиной сновидений, постоянными путешествиями и осознанной бездомностью, выражало собой примеры сопротивления привязке восприятия к устойчивым формам жизни и социального порядка[20]. Амери-

18 *Brakhage S.* Metaphors on Vision / Ed. by P. Adams Sitny. New York: Anthology Film Archives; Light Industry, 2017. P. 13.

19 *Хренов А.* Маги и радикалы: век американского авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 67.

20 Там же. С. 313.

канский киноавангард неотделим от образов бегства и номадизма, которые в «Центральном Регионе» достигают своего апогея в образе бегства с Земли.

«Центральный регион» — это трехчасовой эксперимент по учреждению машинного восприятия. Исследователь авангардного кино Дэвид Томас вводит в оборот игру слов *Trip* и *Strip*[21]. Слово *trip* может обозначать космическое путешествие или психоделический трип, тогда как слово strip указывает на пленку или обнажение. *Cosmic s/trip* следует понимать в качестве процесса медленного раскрытия кинематографической ленты, совпадающего с поступательным обнажением структур восприятия, которое, в свою очередь, соотносится с подрывом укорененности зрителя в земном ландшафте. Собственно, проблематизация земного мира отражена еще в черновых названиях фильма: «Земля» и «Ландшафт». С моей точки зрения, «Центральный регион» следует рассматривать как радикальное упражнение в остранении, где конструируется акт машинного восприятия, точнее, восприятия беспилотного аппарата, намечающего линию разрыва человека с земным пространством.

Машина с киноаппаратом

В своих заметках Майкл Сноу обращается к способам восприятия, возникающим, когда механизм кино перестает быть подчиненным повествованию. Он описывает кино как «аппарат зрения», обладающий собственной логикой и выразительными возможностями, действующий независимо от человека. Сноу подчеркивает значение камеры, отделяя ее от человеческих действий и «наделяя ее равной ролью по отношению к тому, что изображается»[22]. Фильмы Сноу показывают, как машинное зрение может функционировать как перцептивная система. Сам Сноу, комментируя «Центральный регион», говорил о своем стремлении «расширить машинный аспект кино» и создать «пейзаж без человеческого присутствия»[23]. Этот фильм на протяжении трех часов показывает квебекский горный ландшафт, снятый камерой, перемещающейся под самыми неожиданными траекториями. Съемки проходили в удаленной гористой местности на безлюдном плато близ Сет-Иль: камера фиксирует исключительно природное окружение — каменистые плато, землю, небо и свет.

«Центральный регион» в какой-то мере может считаться оммажем «Человеку с киноаппаратом» Дзиги Вертова. Но в случае с «Центральным регионом» речь уже идет о машине с киноаппаратом. Для этого фильма Майкл Сноу совместно с инженером Пьером Аббелоосом разработал специальный аппарат, смонтированный на скалистом плато. Аппарат включал устойчивое основание и механическую «руку» с несколькими степенями свободы: вращение по горизонтали и вертикали, а также сложные наклоны. На эту «руку» была установлена 16-миллиметровая камера, управляемая дистанционно посредством радиосигналов через программируемый пульт, размещенный в отдельной кабине

21 *Tomas D.* Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman. New York; London; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic, 2013. P. 82.

22 *Snow M.* The Collected Writings of Michael Snow. Waterloo; Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1994. P. 53.

23 *Snow M.* Simon Hartog, Annette Michelson, Peter Gidal, Michael Snow // Structural Film Anthology / Ed. by Gidal P. London: British Film Institute, 1976. P. 41.

на расстоянии. Пульт позволял задавать скорость вращения, углы и последовательность движений, а также записывать и воспроизводить их, превращая машину во что-то вроде механического хореографа. По задумке Сноу, создание подобной машины должно было устранить зависимость движений камеры от человеческого взгляда и тела; вместо этого движения камеры диктовались строго заданной кинематической программой. Зрителю предстает плавное и в то же время нестабильное скольжение камеры по пространству, создающее впечатление вращения ландшафта вокруг своей оси, который то поднимается к небу, то переворачивается и постоянно описывает сложные траектории.

Техническая установка, созданная Сноу, воплощает радикальную критику и преодоление того, что Жан-Франсуа Лиотар называл мизансценой (*mise-en-scène*), — системы пространственной организации кадра, лежащей в основе классического нарративного кинематографа. Под мизансценой Лиотар понимал совокупность техник — от кадрирования и выбора точки зрения до монтажа и управления закадровым пространством, — которые подчиняют зрительное поле строгой структуре, исключающей случайные или неуправляемые движения[24]. В традиционном (в том числе голливудском) кино мизансцена направлена на то, чтобы все элементы — пространство, предметы, актеры — были расставлены и сняты так, чтобы сформировать непрерывную, когерентную и опознаваемую последовательность действий. Лишние кадры отсеиваются, нужные монтируются в логическую цепь, и зритель идентифицирует себя в структуре кадра[25].

Фильм Сноу представляет собой контрпример этой логике. Киномашина Аббелооса осуществляет не мизансценирование, а, напротив, раскадрирование: она отменяет традиционное понятие рамки и точки зрения, раскрывая пространство во всех плоскостях и под постоянно меняющимися углами. Камера вращается и движется независимо от человеческого взгляда. Вместо иерархически организованной сцены возникает непрерывный дезориентирующий поток образов, в котором нет привилегированной позиции наблюдателя. Таким образом, фильм манифестирует разрыв с репрезентативной логикой классического кино и создает машинную топологию зрительного поля.

Нечеловеческий ландшафт

Как верно замечает американский кинокритик Аннет Майклсон, «Центральный регион» подрывает основания человеческого трехмерного взгляда, из которого затем образуются ренессансные перспективы и большинство форм организации видимого пространства[26]. Майклсон ссылается здесь на Канта. По Канту, у человеческого восприятия есть основные виды ориентации: правое, левое, верх, низ, сзади, сбоку[27]. Это те формы, которые делают опыт узнавае-

24 *Lyotard J.-F.* L'acinéma // Des dispositifs pulsionnels. Paris: Éditions Galilée, 1994. P. 58.

25 *Кушнарева И.* Дискурс без фигуры // Cineticle. 2020. 19 августа (URL: https://cineticle.com/discours-sans-figure/).

26 *Карпицкий М.* «Центральный регион» Майкла Сноу. Заявка режиссера на грант. Фрагмент статьи «О Сноу» // Cineticle. 2020. 22 сентября (URL: https://cineticle.com/la-region-centrale-snow).

27 *Кант И.* План лекций по физической географии и уведомление о них (1757) // Кант И. Собрание сочинений в 6 т. Т.1. М.: Мысль, 1966. С. 373.

мым и воспроизводимым. Собственно, через утверждение машинного взгляда, вращающегося под разными углами, этот человекоразмерный взгляд подрывается, выводится из-под опор телесно-обжитого пространства.

В какой-то мере, развивая мысль Майклсон, можно сказать, что это нарушение пространственности исследуется уже Стэном Брэкиджем. У него есть известное выражение — «видеть мир глазами младенца на лугу»[28]. И действительно, его фильмы показывают несформировавшееся восприятие. Перевернутые перспективы отсылают к неспособности схватить окружающий мир как целостную и упорядоченную картину с узнаваемыми предметами. Это отсылает к самой перцептивной системе, находящейся в состоянии формирования. Фильмы Брэкиджа могут служить иллюстрацией к исследованиям Мерло-Понти, который также обращался как к младенческому опыту, так и к опыту заболеваний, когда устойчивый и прагматичный опыт мира еще не сформировался и находится лишь в стадии становления, где еще нет пространства с его четкими и закрепленными ориентациями[29].

«Центральный регион» производит эффект головокружения, что особенно заметно в одной из последних частей фильма, где происходит быстрое вращение камеры вокруг своей оси. В норме, в условиях обычного восприятия, слаженно работают три системы — зрительная, вестибулярная и проприоцептивная. Головокружение возникает, когда сигналы этих систем расходятся. Эта рассинхронизация становится новым опытом пространства, при котором исчезают заранее заданные системы ориентации, автоматизирующие восприятие и делающие его незаметным. В этом плане восприятие не просто становится видимым или переживаемым, оно обретает силу действия, дестабилизирующего воспринимающего, *perception becomes affection*[30]. В какой-то мере это близко к остранению в стиле Брэкиджа, но является более радикальным. Если Брэкидж пытается сделать видимыми точечные аберрации в процессе ориентирования в пространстве, свойственные скорее несформированному человеческому опыту, то для Сноу важно описать тот вид опыта, который является не- или постчеловеческим. Восприятие, которое формируется в «Центральномом регионе», можно сопоставить с человеко-машинным видением дрона. Действительно, в фильме все устроено так, что попытки радикально дестабилизировать человеческое восприятие неотделимы от эстетизации взгляда беспилотного летательного аппарата. Адаптация к головокружению — важный аспект управления дроном[31]. Оператор дрона вовлекается в полет, где привычные стороны пространства исчезают. Он оказывается под угрозой перцептивного сбоя, связанного с постоянно возникающими элементами дискоммуникации между зрением, внутренним слухом и ощущением тела в пространстве. Это и показывает Сноу. Режиссер сперва медленно извлекает зрителя из привычной организации пространственного опыта, затем возвращает его в эту организацию, а после запускает сверхбыстрые кружения камеры на грани пол-

28 *Brakhage S.* Metaphors on Vision / Ed. by P. Adams Sitney. New York: Anthology Film Archives; Light Industry, 2017. P. 5.

29 *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. С. 112.

30 *Richmond S.C.* Cinema's Bodily Illusions: Flying, Floating, and Hallucinating. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016. P. 124.

31 *Tomas D.* Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman. New York; London; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic, 2013. P. 223.

ной дезориентации, чтобы вновь перейти к движению камеры, подражающей человеческому взгляду, которое уже само начинает казаться непривычным[32]. «Центральный регион» отсылает к американским космическим программам «Аполлон» и «Венера», в рамках которых проводился запуск беспилотных аппаратов к другим планетам Солнечной системы[33]. Головокружительные вращения камеры, постоянно меняющие местами небо и землю, заставляют зрителя словно бы пережить кратковременные и часто неудачные посадки автоматических станций на Луну и Венеру, знаменующие собой становление беспилотного машинного видения.

Индуцируемый движениями камеры сбой вестибулярного аппарата деконструирует человеческое восприятие пространства. Этот прием отсылает к конечности человека как прямоходящего существа, обладающего бинокулярным зрением и эволюционирующего в условиях земного тяготения. Опыт головокружения, передаваемый фильмом Сноу, соотносит зрителя со множеством точек зрения, где ни одну нельзя признать в качестве доминирующей[34]. В «Центральном регионе» падающая на землю тень от машины Аббелооса обнажает последнюю как неподвижную ось вращения камеры. При этом такая ось отсылает не к некоему неизменному центру мира, а к Земле как к относительному центру во Вселенной. Так, машина-камера в «Центральном регионе» не ограничивается функцией восприятия, но отсылает ко Вселенной как к виртуальной бесконечности перспектив и пространственных точек зрения.

Если у Дзиги Вертова в концепции «кино-глаза» — глаза, который должен заменить человеческое зрение, — камера становится инструментом, способным зафиксировать мир объективнее, чем человек, то Майкл Сноу радикализирует этот принцип и смещает его в иную плоскость. «Человек с киноаппаратом» Вертова неотделим от социального и политического проекта. Его фильмы — это попытки зафиксировать жизнь пролетариата и индустриального города как совокупность равноправных форм деятельности. Движущийся

---

32 Во многом этот эксперимент Майкла Сноу напоминает дизайнерский проект Уго Ла Пьетры под названием «Система неравновесия». В рамках этого проекта Ла Пьетра разрабатывал «моменты разрыва внутри запрограммированной основы восприятия» в своих устройствах, называемых «погружениями». Эти вмешательства нарушали привычное восприятие, вызывали телесный дискомфорт и заставляли человека сомневаться в стабильности своей чувственной реальности. Одним из примеров был специальный шлем с зеркалами и призмами, искажающими визуальное поле города. Задача состояла в том, чтобы пройти по городу, когда привычное восприятие пространства полностью нарушено. Аналогичный опыт провоцирует и фильм Майкла Сноу: зритель, частично адаптировавшийся к головокружению во время просмотра, покидая кинозал, продолжает испытывать дезориентацию, осознавая относительность собственной перцептивной структуры. См.: *Anderwald R., Grond L., Gólvez Pérez M.A.* Getting Dizzy: A Conversation Between the Artistic Research of Dizziness and Somatic Architecture // The Journal of Somaesthetics. 2021. Vol. 7. № 1. P. 64. Головокружение, эффект которого возникает при просмотре одной из последних частей фильма, может быть соотнесен с так называемым соматическим обучением. См.: *Anderwald R., Grond L., Gálvez Pérez M.A.* Getting Dizzy: A Conversation Between the Artistic Research of Dizziness and Somatic Architecture // The Journal of Somaesthetics. 2021. Vol. 7. № 1. P. 65.

33 *Карпицкий М.* «Центральный регион» Майкла Сноу. Заявка режиссера на грант. Фрагмент статьи «О Сноу» // Cineticle. 2020. 22 сентября (URL: https://cineticle.com/laregion- centrale-snow).

34 *Jones G., Woodward A.* Lyotard's Philosophy of Film. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. P. 52.

автомобиль, роды, рабочий, взбирающийся на башню, — все эти фрагменты существуют не как элементы повествования или героического трудового нарратива, а как составные части разнородных, но равноправных процессов пролетарского города-фабрики. Камера оказывается глазом коммунистической машины производства. У Сноу же камера соотносится скорее с материальной машиной природы — вращения пустынного квебекского ландшафта в «Центральном регионе» заставляют зрителя «пережить» этот ландшафт в качестве движения, ассоциирующегося с любыми возможными точками зрения и формами жизни, т.е. с потенциалами материи как таковой.

«Центральный регион» Майкла Сноу позволяет проанализировать изменения в стратегиях остранения в кино того времени. Видно, что остранение используется и в нарративном кино, но при этом оно подчинено сюжету и сценарию, выполняя роль драматического элемента, призванного, например, показать дезориентацию одного из персонажей от первого лица.

Остранение же в том смысле, в каком я вижу его в американском киноавангарде, в том числе и «Центральном регионе», подразумевает выстраивание фильмов на основе поступательного подрыва всех систем представлений и технических уловок, которые отвечают за формирование нарратива и репрезентации. В самом деле, для американских киноавангардистов, которые являются представителями контркультурного поколения, человеческое восприятие и видение являются зашоренными, подчиненными многочисленным неосознанным предпосылкам — начиная от идеологических представлений о сюжете и сценарии, используемых в Голливуде, и заканчивая привычными пространственными предпосылками, представлениями о движении, действии, времени и пространстве, которые кажутся фиксированными и позволяют нам нормально воспринимать мир и предсказывать происходящее.

Задача авангардных фильмов — выбить эти посылки из-под зрителей и тем самым привлечь их внимание к сломанному или только формирующемуся восприятию, являющемуся, с точки зрения киноавангардистов, восприятием *par excellence*. В этом отношении «Центральный регион» действительно был справедливо назван авангардным блокбастером[35].

Действительно, это фильм, который на протяжении трех часов поступательно высвобождает машинный взгляд. Это высвобождение дестабилизирует через головокружение само антропоцентричное (перспективное) ощущение пространства (ландшафта), делая видимыми его физические «основания» вращения самой земли. Зритель оказывается вовлечен в опыт восприятия, полностью расходящийся с самой физиологией человеческого видения, — восприятия, более близкого к восприятию дрона. При этом подобное восприятие является отсылкой к бесконечному многообразию углов или точек зрения, связанному с доиндивидуальным и даже «доземным» началом природы.

С другой стороны, здесь сохраняется некоторая отсылка к скрытому нарративу, к научно-фантастическому мифу, связанному с перспективой ухода человечества с Земли. То есть здесь прослеживаются перспективы радикальной перестройки человеческого восприятия в связи с тем, что оно когда-нибудь покинет Землю, что, в принципе, соответствует фантастике Олафа Стэплдона и,

35 *Keller A., Frazer W.* Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde Blockbuster // Cinema Journal. 2006. Vol. 45. № 2. P. 14.

в частности, поздней философии Лиотара в его работе «Нечеловек»[36]. Собственно, это бегство с Земли и есть наибольшее освобождение чувственности и сознания, которого пытается достичь американский киноавангард.

Библиография / References

Вертов Дз. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966.

(*Vertov Dz.* Stat'i, dnevniki, zamysly. Moscow, 1966.)

Кант И. План лекций по физической географии и уведомление о них (1757) // Кант И. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. М.: Мысль, 1966. С. 366–374.

(*Kant I.* Vorlesungen über Physische Geographie (1757) // Sobranie sochinenii: In 6 Vols. Vol. 1. Moscow, 1966. P. 366–374.)

Карпицкий М. «Центральный регион» Майкла Сноу. Заявка режиссера на грант. Фрагмент статьи «О Сноу» // Cineticle. 2020. 22 сентября (URL: https://cineticle.com/la-region-centrale-snow).

(*Karpickij M.* «Central'nyj region» Majkla Snou. Zajavka rezhissjora na grant. Fragment stat'i «O Snou» // Cineticle. 2020. September 22 (URL: https://cineticle.com/la-region-centrale-snow/).)

Кушнарева И. Дискурс без фигуры // Cineticle. 2020. 19 августа (URL: https://cineticle.com/discours-sans-figure/).

(*Kushnareva I.* Diskurs bez figury // Cineticle. 2020. August 19 (URL: https://cineticle.com/discours-sans-figure/).)

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999.

(*Merlo-Ponti M.* Phénoménologie de la perception. Saint Petersburg, 1999.)

Хренов А. Маги и радикалы: век американского авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

(*Hrenov A.* Magi i radikaly: vek amerikanskogo avangarda. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.)

Шкловский В.Б. Искусство как прием // Теория прозы. М.: Художественная литература, 1925.

(*Shklovskij V.B.* Iskusstvo kak priem // Teorija prozy. Moscow, 1925.)

Alekseyeva J. A Stony Stone, a Cinematic Cinema: Shklovskian Estrangement in Dziga Vertov's *Kino-Eye* // Oxford Research in English: Graduate Research Journal. 2019. № 9. P. 9–30.

Anderwald R., Grond L., Gálvez Pérez M.A. Getting Dizzy: A Conversation Between the Artistic Research of Dizziness and Somatic Architecture // The Journal of Somaesthetics. 2021. Vol. 7. № 1. P. 59–82.

Brakhage S. Metaphors on Vision / Ed. by P. Adams Sitney. New York: Anthology Film Archives; Light Industry, 2017.

Burch N. Theory of Film Practice. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Deleuze G. Cinéma 1: L'image-mouvement. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

Deren M. Amateur Versus Professional // Film Culture. 1965. № 39. P. 45–46.

Jones G., Woodward A. Lyotard's Philosophy of Film. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

Keller A., Frazer W. Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde Blockbuster // Cinema Journal. 2006. Vol. 45. № 2. P. 3–16.

Kessler F. Ostranenie, Innovation, and Media History // Ostrannenie: On «Strangeness» and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept / Ed. by van den Oever A. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. P. 61–79.

Latifić A. The *Kino-Eye* Montage Procedure // AM Journal of Art and Media Studies. 2018. № 15. P. 23–33.

Lyotard J.-F. L'acinéma // Des dispositifs pulsionnels. Paris: Éditions Galilée, 1994. P. 51–65.

Lyotard J.-F. L'Inhuinain: Causeries sur le temps. Paris: Éditions Galilée, 1988.

Richmond S.C. Cinema's Bodily Illusions: Flying, Floating, and Hallucinating. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

Sitney P.A. Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000. New York: Oxford University Press, 2002.

Snow M. Simon Hartog, Annette Michelson, Peter Gidal, Michael Snow // Structural Film Anthology / Ed. by Gidal P. London: British Film Institute, 1976. P. 36–55.

36 *Lyotard J.-F.* L'Inhuinain: Causeries sur le temps. Paris: Éditions Galilée, 1988.

Snow M. The Collected Writings of Michael Snow. Waterloo; Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1994.

Tomas D. Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman. New York; London; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic, 2013.

Van den Oever A. Conversation with Laura Mulvey // Ostrannenie: On «Strangeness» and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept / Ed. by van den Oever A. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. P. 185–203.

Van den Oever A. Ostranenie, «The Montage of Attractions» and Early Cinema's «Properly Irreducible Alien Quality» // Ostrannenie: On «Strangeness» and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept / Ed. by van den Oever A. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. P. 33–58.

Youngblood G. Expanded Cinema. New York: E.P. Dutton, 1970.

Николай Нахшунов

Нелюбовь[1]

К ФЕНОМЕНОЛОГИИ БЕСЧУВСТВИЯ В ПУБЛИЧНОЙ СФЕРЕ

Nikolai Nakhshunov

Loveless: Toward a Phenomenology of Apathy in the Public Sphere

Николай Нахшунов
Журнал «Новое литературное обозрение», редактор
nakhshunov.n@gmail.com.

Ключевые слова: философия эмоций, философия любви, феноменология, эмпатия, апатия, публичная сфера, кино, постсоветское как посттоталитарное

УДК: 130.2+177
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_215

Эта статья — трехтактное размышление о роли нелюбви в публичной сфере. В ней я рассматриваю феномен нелюбви одновременно как отказ от чувственной открытости к опыту другого (эмпатии) и показатель интеллектуального и духовного кризиса. Феноменальная природа апатии и равнодушия, понимаемых мной синонимично, обнаруживается близкой к тоталитарному и посттоталитарному состоянию общества, что находит отражение в ряде произведений культуры и затрагиваемых ими антропологических явлениях.

Nikolai Nakhshunov
New Literary Observer Journal, Editor
nakhshunov.n@gmail.com.

Keywords: philosophy of emotions, philosophy of love, phenomenology, empathy, apathy, public sphere, cinema, post-Soviet as post-totalitarian,

UDC: 130.2+177
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_215

This three-beat article reflects on the role of «lovelessness» (i.e. absence of love in affective experience) in the public sphere. In it, I explore the concept of apathy as a rejection of emotional empathy and as an indication of an intellectual and spiritual crisis. I argue that apathy and insensitivity, which I consider to be synonymous, are closely linked to totalitarian and post-totalitarian societies, as reflected in a number of cultural works and the anthropological issues they address.

А самое страшное, невыносимое, —
Это что никто не любит друг друга...

Зинаида Гиппиус. Страшное

«Страшно оттого, что не живется — спится», — так Зинаида Гиппиус описывает современную ей эпоху всеобщей и взаимной нелюбви. Стихотворение «Страшное» (1916), вошедшее в сборник «Последние стихи», не только передает личное ощущение того, что настали «последние времена», которое разделяла сама

1 Мое обращение к теме нелюбви вдохновлено выступлением Юлии Синеокой* «Россия сегодня: взаимная и неразделенная нелюбовь» на конференции «Иррациональность зла: эмоции в период политического кризиса» (2024) в Московской высшей школе социальных и экономических наук (Шанинка). Также я благодарен Оксане Тимофеевой за продуктивное обсуждение идей, которые легли в основу заключительной части этой статьи. Печатается с сокращениями.

* Внесена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

Гиппиус, но и отражает общий для многих чувственный кризис. Характерные для того исторического периода попытки государственных элит сыграть на патриотических и националистических настроениях не могли совладать с коллективной отчужденностью, непониманием друг друга и чувством неопределенности, которые царили в самом воздухе.

Историк эмоций Марк Стейнберг писал о начале XX века в России как об *эмоциональном* времени[2]: в прессе стремительно росло количество публикаций, посвященных общественным «настроениям», «психологическим переживаниям», «страстям» и др., а чувства, всегда являвшиеся источником творческого вдохновения, вырастают в самостоятельный способ познания и преобразования действительности. Творческая интеллигенция все чаще начинает обращаться к «интуитивному восприятию», «инстинкту», «субъективизму» и «психологизму»[3]. В соответствии с логикой культурной истории эмоций, предложенной Яном Плампером[4], переживания, свойственные конкретному времени и отраженные в исторических документах, могут рассказать больше о природе самих чувств, которые переживались в связи с конкретными историческими обстоятельствами, и могут переживаться вновь в силу повторения этих обстоятельств и воспроизведения структурной логики отдельных исторических событий.

В эпоху, когда чувственное выходит из тени на арену истории, проясняется коллективное самочувствие: «виноваты ли мы, что каждое “я” теперь сделалось особенным, одиноким, оторванным от другого “я” и потому непонятным ему и ненужным?» — пишет Гиппиус в предисловии к своему первому собранию стихов[5]. Как же в столь эмоциональное время люди могут чувствовать себя одинокими и обособленными? Можно предположить, что даже в условиях бурления страстей и чувств человек может ощущать сильную нехватку чего-то, что непосредственно связывает его с другими, раскрывает его по отношению к другим, наполняет его смыслом, то есть делает его «понятным» и «нужным».

Стихотворение «Страшное» с пророческим пафосом отсылает к чуть более поздней дневниковой записи Гиппиус, сделанной 13 ноября 1917 года:

> Все, в ком была душа, — и это без различия классов и положений, ходят как мертвецы. Мы не возмущаемся, не страдаем, не негодуем, не ожидаем. Мы ни к чему не привыкли, но ничему и не удивляемся. Мы знаем также, что кто сам не был в нашем круге — никогда не поймет нас. Встречаясь, мы смотрим друг на друга сонными глазами и мало говорим. Душа в той стадии голода (да и тело), когда уже нет острого мученья, наступает период сонливости[6].

Под тем, что сначала казалось общим состоянием сна, обнаруживается мертвенное отсутствие любых чувств:

---

2 *Стейнберг М.* Меланхолия нового времени: дискурс о социальных эмоциях между двумя революциями // Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций. Сб. статей / Под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат и М. Эли. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 204.

3 Там же. С. 205.

4 *Плампер Я.* История эмоций. М.: Новое литературное обозрение, 2024.

5 *Гиппиус З.Н.* Стихотворения; Живые лица. М.: Художественная литература, 1991. С. 25.

6 *Гиппиус З.Н.* Собрание сочинений: в 15 т. Т. 8. Дневники: 1893–1919. М.: Русская книга, 2003. С. 450.

> главное открытие, которое я сделала: ДАВНЫМ-ДАВНО КОНЧИЛАСЬ ВСЯКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ. Когда именно — не знаю. Но давно. Наше «сегодня» — это не только ни в какой мере не революция. Это самое обыкновенное КЛАДБИЩЕ. Лишь не благообразное, а такое, где мертвецы полузарыты и гниют на виду, хотя и в тишайшем безмолвии. Уж не банка с пауками – могила, могила![7]

«Голод души», который приводит к социальному и политическому эксцессу и который ухватывает Гиппиус с помощью поэтической интуиции, является нехваткой любви в отношениях между людьми: «А самое страшное, невыносимое, / — Это что никто не любит друг друга...» Уже в эмиграции Гиппиус, вслед за Владимиром Соловьевым, обозначит любовь как «мировую проблему»[8]. Любовь одновременно служит основой взаимоотношений и удерживает человека в «живом» состоянии (в противовес смерти или вечному сну) за счет своей интенсивности (вовлечения самого человека) и интерсубъективной природы (вовлечения многих разных других). Отсутствие любви, напротив, напоминает «кладбище» или такое состояние, когда «не живется — спится», и человек становится одиноким и отчужденным от других.

В этой статье я обращусь к теме нелюбви, чтобы выяснить, как коллективное и взаимное бесчувствие способно по-своему структурировать или, если быть точнее, деформировать публичную сферу и сужать публичное пространство между людьми, заставляя их будто бы спотыкаться друг о друга[9]. С опорой на феноменологическую философию, в частности, феноменологию эмпатии, краткий обзор которой будет представлен в первой части статьи, я попробую проследить, как равнодушие и апатия, понимаемые мной синонимично, препятствуют публичной явленности многих разных других и приближают человека к тоталитарному состоянию, — этому будет посвящена вторая часть. В третьей части статьи я совершу погружение в анализ одного из наиболее ярких киновоплощений нелюбви — одноименного фильма Андрея Звягинцева («Нелюбовь», 2017) — и исследую проблемы, связанные с дефицитом сочувствия в современной культуре и обществе, которые он поднимает.

Апатия как противоположность эмпатии

Такие катастрофы прошлого, как мировые войны, геноциды, Холокост, массовые депортации, репрессии и тоталитарные режимы, имели под собой видимые, но не очевидные основания — массовые антагонистические чувства, такие как ненависть, страх, ресентимент, отвращение и др. Движимые ими люди объединялись против инаковых других и ставили своей целью очистить

---

7 Там же. С. 454.

8 *Гиппиус З.Н.* Мечты и кошмар (1920–1925). СПб.: Росток, 2002. С. 434.

9 Я понимаю публичное пространство вслед за Ханной Арендт как пространство явленности, в котором, во-первых, «все являющееся перед всеобщностью для всякого видно и гласно, так что его сопровождает максимальная открытость» (*Арендт Х.* Vita activa, или О деятельной жизни / Пер. с нем. и англ. В.В. Бибихина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. С. 65–66), и, «во-вторых, самый мир, на сколько он у нас общий и как таковой отличается от всего, что нам приватно принадлежит» (там же. С. 69). Ср.: «Публичное пространство, подобно общему нам миру, собирает людей и одновременно препятствует тому, чтобы мы так сказать спотыкались друг о друга» (там же).

мир от тех, кто провозглашался общими врагами. Подобная социальная динамика, обусловленная коллективной аффективной интенциональностью[10], привлекала внимание исследователей еще с начала XX века. Вопреки сложившемуся мнению, их интересовало не только становление массового общества, но и нечто в самой природе человека, что могло противостоять множественным кризисам той эпохи. Свои работы пишут классики феноменологической мысли: Эдмунд Гуссерль, Макс Шелер, Эдит Штайн, Мориц Гайгер, Альфред Шюц, Арон Гурвич, Хосе Ортега-и-Гассет и многие другие.

Особого внимания здесь заслуживает феномен эмпатии. Под эмпатией мы привыкли понимать определенную способность разделять чувственный опыт других, которая может быть дана от природы (ср. «эмпатия — норма для всех людей») или являться чертой характера (ср. «она/он эмпатичный человек») или выражаться в призыве (ср. «будь (более) эмпатичным»). Изначально эмпатия (буквально — вчувствование) считалась эстетической категорией, способностью перенимать чувства, которые выражаются в произведении искусства[11], и возникла как самостоятельный термин только в начале XX века в результате перевода немецкого понятия *Einfühlung* на английский язык.

К феноменологии эмпатии как интерсубъективного чувственного опыта обращается ученица Эдмунда Гуссерля Эдит Штайн в своей докторской диссертации «К проблеме вчувствования» (Zum Problem der Einfühlung, 1911). Штайн была не первой, кто решился перенести опыт вчувствования в социальное измерение[12]. Первопроходцем в области социологии и психологии эмпатии можно считать Теодора Липпса. Однако если Липпс описывал эмпатию как своеобразный человеческий инстинкт, то, как одни люди склонны подражать выражениям чувств других[13], то Штайн представляет непримордиалистское и более нюансированное описание этого феномена.

По Штайн, эмпатия — особый тип «переживания (*Erfahrung*) чужого (*fremden*) сознания и его проживаемого опыта (*Erleben*)»[14]. Это определение перемещает проблему эмпатии из области эпистемологии и психологии в интерсубъективное и чувственное измерение опыта Я, где самосознание сталкивается и взаимодействует с другим сознанием, откликается на то, что чувствует другой[15]. Однако от этого эмпатия не становится «естественной» и изначальной для всех людей. Критикуя психологизм Липпса, Штайн подчеркивает:

---

10 О разработке понятия коллективной аффективной интенциональности в современной феноменологии см. классические работы: *Schmid H.B.* Plural Action. Essays in Philosophy and Social Science. Dordrecht: Springer, 2009; *Zahavi D.* Self and Other Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame. Oxford: Oxford University Press, 2014.

11 См. *Vischer R.* Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik. Leipzig: Hermann Credner, 1873.

12 О развитии представлений об эмпатии в феноменологической традиции см. *Zahavi D.* Empathy, Embodiment and Interpersonal Understanding: From Lipps to Schutz // Inquiry. 2010. 53 (3). P. 285–306.

13 См. *Lipps T.* Das Wissen von fremden Ichen // Psychologische Untersuchungen I / Ed. by T. Lipps. Leipzig: Engelmann, 1907.

14 *Stein E.* Zum Problem der Einfühlung. Halle: Buchdruckerei des Waisenhauses, 1917. P. V.

15 Следует различать эмпатию и со-чувствование (*Mitfühlen*), или эмоциональное заражение, где первая является сознательным действием, тогда как второе дается в опыте изначальным образом. См.: *Stein E.* Zum Problem der Einfühlung. Halle: Buchdruckerei des Waisenhauses, 1917. P. 14–15.

> [В эмпатии] мы имеем дело с актом, который является изначальным (*originär*) как актуальное переживание, хотя и не изначальным по своему содержанию. И это содержание является переживанием, которое <…> можно испытать разными способами, такими как воспоминания, ожидания или фантазии. Когда это содержание возникает передо мной сразу, оно предстает мне как объект (например, как печаль, которую я «читаю на лице другого»). Но когда я исследую его имплицитные тенденции (пытаюсь привести к ясной данности настроение другого человека), содержание, втянувшее меня в себя, перестает быть объектом. Теперь я обращаюсь не к содержанию, а к его объекту, нахожусь на месте субъекта содержания вместо первоначального субъекта. И только после успешного прояснения содержание снова предстает передо мной как объект[16].

Чтобы прояснить этот переход эмпатии от изначального к неизначальному акту, Штайн выводит три ступени представления переживаний: 1) появление переживания, 2) наполняющее объяснение, 3) всесторонняя объективация объясненного переживания[17]. Если на первой и третьей ступенях представление переживаний становится неизначально параллельным восприятию, то на второй — неизначально параллельным по отношению к испытыванию переживаний, то есть субъектом эмпатического переживания оказывается не сам сопереживающий субъект, но другой. Возникает ситуация, при которой Я испытывает нечто, что не является для него изначальным и, возможно, никогда не переживалось им самим, но что включает его в общий (разделенный с другим) интесубъективный чувственный опыт. Так, подытоживает Штайн, эмпатия является своего рода актом опыта (*eine Art erfahrender Akte*) *sui generis*[18], то есть сознательным действием, направленным на чужое сознание, дабы различить, понять и разделить его переживания, как, например, в случае радости или печали за других, которые хотя и не являются моими в прямом смысле (то есть не принадлежат Я), но расширяют и преобразуют мой изначально замкнутый на себе чувственный опыт[19]. (Томас Сзанто, работающий в области коллективной интенциональности эмоций, развивает мысль Штайн и ряда других философов, посвятивших свои труды проблеме эмпатии [Гуссерль, Шелер, Шюц, Гурвич], и делает вывод о возможности формирования эмпатии между членами одной группы [социальная эмпатия, которая исходит от индивида к группе] и от группы к индивиду [коллективная эмпатия], что помещает разные виды и способы отношений к чужим чувствам в нормативные рамки[20].)

Патос, который лежит в основе эмпатии (древнегреческая приставка *ἐμ-* в данном случае близка по значению приставкам «в-», «во-», «внутри-» в русском языке и отражает направленность действия внутрь; πάθεια же одновременно означает «страсть» в смысле «страдания», нечто близкое к древнегреческому глаголу παθεῖν, «претерпевать»; ср. расхожее выражение из «Агамемнона»

16 Ibid., P. 9.
17 Ibid., P. 10.
18 Ibid.
19 Ср. *Jardine J., Szanto T.* Empathy in the Phenomenological Tradition // The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy / Ed. by H. Maibom. London; New York: Routledge, 2017. P. 88.
20 См. *Szanto T.* Collective Emotions, Normativity and Empathy: A Steinian Account // Human Studies. 2015. 38 (4). P. 503–527; *Jardine J., Szanto T.* Empathy in the Phenomenological Tradition // The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy / Ed. by H. Maibom. London; New York: Routledge, 2017. P. 86–97.

πάθει μάθος, что означает учение через трудность, страдание), выступает в форме затронутости Я чем-то внешним, чуждым, и возникает до всякой интенциональности[21]. Сдерживание патоса ограничивает сознание сферой собственного и препятствует любому внешнему воздействию на Я, а значит и его динамике. В соответствии с этой логикой, если эмпатия будет ответом на чужие чувства, которые нашли отклик внутри Я, то одна из ее противоположностей, апатия (др.-греч. ἀπάθεια, где ἀ- = «без»), является молчанием или игнорированием чужих переживаний, полным замыканием на себе.

В феноменологическом смысле апатия — не отсутствие чувств в прямом смысле слова, но самоудаление от аффекта как внешнего раздражения и удержание переживаний другого в статусе объекта. И если эмпатия может рассматриваться как форма эмоционального интеллекта, нацеленная на постижение чужих чувств, то апатия — форма невежества и осознанного пренебрежения опытом другого[22].

Апатия (в отличие от сравнительно молодой эмпатии) известна в философии со времен Античности и изначально понималась как умение противостоять страстям и пагубным влечениям. Среди первых, кто обращался к апатии, были киники: Антисфен Афинский и Диоген Синопский[23]. Однако наибольшего развития апатия достигла в стоицизме. Идеал мудреца, характерный для стоической этики, предполагал бесстрастие и свободу от порока[24] (что, впрочем, не означало избегания любых чувств). У наиболее радикальных стоиков (например, Хрисиппа) «апатия» означала «несогласие» на восприятие, обусловленное чувством, и «невосприимчивость» разумного начала к ошибочным суждениям[25]. В Средней и Поздней Стое акцент сместился на более общее умение «властвовать» над собой и воздержание только от пороков, что впоследствии нашло отражение в философии Нового времени у Спинозы и Канта.

Тем не менее любые попытки нормализовать патос, выраженные в подавлении чувствования или, наоборот, принуждении к чувствованию тем или иным образом, подразумевают под собой дистанцирование от чужих переживаний, исходящих извне себя, и, как следствие, удаление людей друг от друга, что может приводить к разным социальным эксцессам, таким как «моральная слепота»[26]. В отличие от притупленности физических ощущений, которая наступает после наркоза, во время приема обезболивающих или нарушений в работе органов чувств, моральная, или, если выражаться точнее, этическая, слепота выражается в намеренном невнимании к факту существования другого. Несоблюдение обязательств по отношению к другому или отказ от них вообще, выраженный, например, в равнодушии к чужим страданиям, обездоленности и смертям, говорит об избегании эмпатии, характерном для современности, и любых интенсивных чувств, которые могут угрожать мнимому

21 *Waldenfels B.* Phenomenology of the Alien: Basic Concepts. Evanston: Northwestern University Press, 2011. P. 26–27, 46.

22 См. *Slaby J.* Structural Apathy, Affective Injustice, and the Ecological Crisis // Philosophical Topics. 2023. 51 (1). P. 63–83.

23 *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Издательство «Мысль», 1986. С. 215, 219.

24 Там же. С. 281.

25 Столяров А. Апатия // Философская антропология. 2023. № 1. С. 179.

26 *Bauman Z., Donskis L.* Moral Blindness: The Loss of Sensitivity in Liquid Modernity. Cambridge: Polity, 2013.

самосохранению, поскольку эти чувства спровоцированы извне, а значит требуют вовлеченного и порой самозабвенного ответа.

Этическим основанием эмпатии служит любовь, на что указывает Эдмунд Гуссерль в своих поздних рукописях[27]. Основатель феноменологии обращается к личным (в противовес объективным, то есть принадлежащим объекту) «ценностям любви» (*Liebeswerte*), разделяя которые человек раскрывает свой чувственный опыт и вступает в продуктивные и продолжительные отношения с другими. Здесь идет речь не о романтической или интимной любви и не о любви в самом общем смысле симпатии или предпочтения, но о «любящем» этическом модусе, выраженном в стремлении дорожить и заботиться о других[28]. Горизонтом социальной этики у Гуссерля становится образование «сообщества любви» (*Liebesgemeinschaft*[29]), в котором разные люди будут связаны взаимной любовью и заботой друг о друге за счет вчувствования (эмпатии) в ценности любви друг друга[30]. Такая любовь не предполагает следования каким-либо определенным законам или правилам[31], поскольку исходит изнутри собственного Я и обретает форму его личной ответственности перед другими[32]. Отсюда следует, что каждое Я любит по-своему, с разной степенью интенсивности и вовлеченности[33]. Но это также означает, что кто-то может не любить вовсе или по крайней мере избегать любви, подавляя ее проявления в себе[34]. Примеры такой нелюбви можно встретить как среди отдельных людей, так и у целых сообществ.

---

27 Я преимущественно опираюсь на прочтение Гуссерля представительницей современной критической феноменологии Сарой Хайнемаа (см. *Heinámaa S.* Values of love: two forms of infinity characteristic of human persons // Phenomenology and the Cognitive Sciences. 2020. 19 (3). P. 431–450), которая в своей интерпретации личных ценностей любви отсылает к следующим работам Гуссерля: *Husserl E.* Einleitung in die Philosophie, Vorlesungen 1916–1919, Husserliana Materialien IX. Dordrecht: Springer, 2012; *Husserl E.* Grenzprobleme der Phänomenologie: Analysen des Unbewusstseins und der Instinkte, Metaphysik, Späte Ethik, Texte aus dem Nachlass (1908–1937), Husserliana XLII. Dordrecht: Springer. 2013; *Husserl E.* Aufsätze und Vorträge 1922–1937, Husserliana XXVII. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1989; *Husserl E.* Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie, Husserliana VI. The Hague: Martinus Nijhoff, 1954.

28 *Husserl E.* Einleitung in die Philosophie, Vorlesungen 1916–1919, Husserliana Materialien IX. Dordrecht: Springer, 2012. P. 146, n.1.

29 Это понятие Гуссерль разрабатывает на страницах фрайбургских рукописей об этике 1930-х годов (См. *Husserl E.* Grenzprobleme der Phänomenologie: Analysen des Unbewusstseins und der Instinkte, Metaphysik, Späte Ethik, Texte aus dem Nachlass (1908–1937), Husserliana XLII. Dordrecht: Springer. 2013. P. 301).

30 О взаимосвязи любви и эмпатии см.: *Crespo M.* Communalization (Vergemeinschaftung) Through Ethical Love. A Phenomenological Account // Ways of Being Bound: Perspectives from post-Kantian Philosophy and Relational Sociology. Library of Ethics and Applied Philosophy / Ed. by Fernández P.A., García Martínez A.N., Torralba J.M. Vol. 39. Cham: Springer, 2022. P. 113.

31 *Heinämaa S.* Values of love: two forms of infinity characteristic of human persons // Phenomenology and the Cognitive Sciences. 2020. 19 (3). P. 438.

32 *Husserl E.* Grenzprobleme der Phänomenologie: Analysen des Unbewusstseins und der Instinkte, Metaphysik, Späte Ethik, Texte aus dem Nachlass (1908–1937), Husserliana XLII. Dordrecht: Springer. 2013. P. 352.

33 *Heinämaa S.* Values of love: two forms of infinity characteristic of human persons // Phenomenology and the Cognitive Sciences. 2020. 19 (3). P. 441.

34 Ср. Ibid. P. 441–442.

Бесчувствие, публичное и взаимное

В последние тридцать лет культурные исследования аффекта, эмоций и чувств переживают свой расцвет. С середины 1990-х разные научные группы и коллективы (один из наиболее ярких примеров — проект *Public Feelings*[35]) подходили к вопросу о роли чувств в политической жизни людей, а такие понятия, как публичное настроение[36], эмоциональная публичная сфера[37] и аффективные публики[38], устоялись в академическом лексиконе. В современной философии публичной сферы существуют диаметрально противоположные подходы к пониманию того, как чувства влияют на структурное изменение публики. Так, для одних проявление эмоций может приводить к коммуникативным деформациям и дезинтеграции публичной сферы как пространства рационального дискурса[39], для других, напротив, страсти играют ключевую роль в формировании политических идентичностей[40], третьи же убеждены, что неотъемлемым условием для достижения справедливости в политике являются позитивные чувства, в частности, любовь[41].

Особая связка любви и политики находит антропологическое основание в докторской диссертации Ханны Арендт, посвященной Блаженному Авгус-

---

35 Cvetkovich A. Public Feelings // South Atlantic Quarterly. 2007. 106 (3). P. 459–468.

36 *Rahn W., Kroeger B., Kite C.* A Framework for the Study of Public Mood // Political Psychology. 1996. 17. P. 29–58.

37 *Lunt P., Stenner P.* The Jerry Springer Show as an Emotional Public Sphere // Media, Culture & Society. 2005. 27 (1). P. 59–81.

38 *Papacharissi Z.* Affective publics: Sentiment, technology, and politics. Oxford: Oxford University Press, 2014.

39 «Сентиментальность по отношению к личности и соответствующий цинизм по отношению к институтам <…> подрывают способность субъекта к рациональной критике публичной власти» (*Habermas J.* The Structural Transformation of the Public Sphere. Cambridge: The MIT Press, 1991. P. 172).

40 «Ограничивая себя призывами к разуму, умеренности и консенсусу, демократические партии показывают свое непонимание того, как работает политическая логика. Они не понимают необходимости противостоять правому популизму путем мобилизации аффектов и страстей в демократических целях. Они не понимают, что демократическая политика должна реально влиять на желания и фантазии людей и что вместо противопоставления интересов чувствам и разума страстям она должна предлагать формы идентификации, бросающие вызов другим формам, которые продвигают правые» (*Mouffe C.* Politics and Passions: the Stakes of Democracy. London: Centre for the Study of Democracy, 2002. P. 16).

41 Марта Нуссбаум пишет о значении любви для политики в предисловии к русскоязычному изданию своей книги «Политические эмоции» с говорящим заголовком «Почему любовь важна для справедливости»: «Мы — существа, имеющие потребности и нуждающиеся в любви. И если политическому проекту не удастся мотивировать реальных людей испытывать любовь — любовь сродни той, что мы испытываем в раннем детстве, — то он потерпит неудачу из-за отсутствия поддержки. Поэтому я призываю к постоянному диалогу между принципами справедливости и более хаотичными и менее абстрактными эмоциями настоящей любви. Такой диалог возможен в публичной риторике и публичном искусстве через создание образов нации и ее проектов, которые надежно связаны с идеями справедливости, но в то же время более конкретны и волнующи, нежели какая бы то ни было абстрактная речь» (*Нуссбаум М.* Политические эмоции: почему любовь важна для справедливости / Пер. с англ. С. Порфирьевой. М.: Новое литературное обозрение, 2023).

тину[42]. Арендт обращает внимание на концепт «любви к миру» (*dilectio* / *amor mundi*[43]) — то, что было представлено Августином как порок человеческий (*mundum quem regit diabolus, id est, dilectores mundi*), впоследствии станет основой арендтовской философской антропологии[44]. Арендт пишет:

> [С]тремление к мирскому (*worldliness*) меняет природу человека. Это стремление превращает его в мирское существо <...>. Человек как таковой, его суть, не может быть определен, потому что он всегда желает принадлежать чему-то вне себя и соответственно меняется. Поэтому Августин рассматривает его в изолированности от вещей и от людей. Однако именно эту изолированность он [человек] не может вынести. Если и можно сказать, что у него есть какая-то сущностная природа, то это будет недостаток самодостаточности. Следовательно, он вынужден вырываться из своей изоляции с помощью любви.

И здесь же задается риторическим вопросом:

> Не лучше ли тогда любить мир в *cupiditas* (прим. — то есть модусе мирской любви к преходящему и смертному, противоположном любви к вечному и небесному[45]. — *Н.Н.*) и чувствовать себя дома? Зачем нам превращать этот мир в пустыню?[46]

Любовь к миру, а значит, в соответствии с арендтовской трактовкой Августина, и к тем, кто его населяет и любит, превращает божественную ткань творения в самоочевидный общий дом[47]. В современной политической феноменологии *Amor Mundi* представляется как этос, призывающий к культивированию и проявлению предельной открытости и вовлечению в *фактическую*, контингентную и непредсказуемую природу событий и явлений[48]. Этот этос может

---

42 *Arendt H.* Love and Saint Augustine. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1996.

43 Об использовании и взаимозаменяемости разных понятий (*amor*, *dilectio* и *caritas*) для обозначения «любви» у Августина см.: Ibid. P. 38–39.

44 Изначально Арендт планировала назвать *Amor Mundi* одну из своих основных работ — «The Human Condition» (рус. «Vita activa, или О деятельной жизни»), о чем она сообщает в переписке руководителю своей диссертации и впоследствии другу всей жизни Карлу Ясперсу: «<...> [Н]а этот раз я хочу показать Вам широту мира. Я так поздно, только в последние годы, начала по-настоящему любить мир, что, по сути, у меня должно получиться это сделать. В знак благодарности [Вам] я хочу назвать свою книгу, посвященную политическим теориям, "Amor Mundi"» (Hannah Arendt Karl Jaspers. Briefwechsel 1926–1969 / Ed. by L. Köhler, H. Saner. München: Piper, 1993). Позже Арендт вернется к теме любви в своем посмертном труде «Жизнь ума».

45 О различении *caritas* и *cupiditas* см.: *Arendt H.* Love and Saint Augustine. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1996. P. 17. Также сопоставлению двух этих типов любви посвящен второй раздел первой главы «Любовь как жажда: ожидаемое будущее» (англ. «Love as Craving: the Anticipated Future»).

46 Ср. «Христианская мораль, не обязательно тождественная с основополагающими христианскими религиозными учениями, всегда подчеркивала что надо заботиться только о самом себе, что политическая ответственность бремя и что тяготы политического можно взваливать на себя исключительно лишь ради любви к ближнему, именно для того чтобы избавить верующих, озабоченных спасением души, от хлопот вокруг общественных дел» (*Арендт Х.* Vita activa, или О деятельной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. С. 77).

47 *Arendt H.* Love and Saint Augustine. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1996. P. 66.

48 *Borren M.* Amor mundi: Hannah Arendt's political phenomenology of world. [Thesis, fully internal, Universiteit van Amsterdam]. Amsterdam: F & N Eigen Beheer, 2010. P. 239.

выражаться в различных формах интерсубъективной деятельности, таких как практики взаимной поддержки, солидарности и заботы[49].

Несмотря на скептическое отношение Арендт к чувственной составляющей любви в публичной жизни[50] и к другим чувствам, которые поглощают все существо человека, она признает за ними особое место в субъективном плане, который отражает сложную и многосоставную человеческую природу, выраженную в соотношении публичного и приватного, «ума» и «сердца»[51]. Так, бессердечие, апатическое отсутствие любви, является одной из главных патологий политического. В «Последствиях нацистского правления», обширном репортаже, подготовленном для американского журнала «Commentary» в 1950 году, Арендт пишет:

> Но нигде этот кошмар разрушения и ужаса так слабо не ощущается и так мало не обсуждается, как в самой Германии. Отсутствие отклика очевидно везде, и трудно сказать, означает ли это полубессознательный отказ поддаваться горю или подлинную неспособность чувствовать. Среди руин, немцы посылают друг другу красочные открытки, по-прежнему изображающие соборы и рыночные площади, общественные постройки и мосты, которых более не существует. И *безразличие* (курсив здесь и далее мой. — *Н.Н.*), с которым они прохаживаются среди обломков, отражается также в отсутствии скорби по погибшим или в той апатии, с которой они реагируют или, скорее, не реагируют на участь беженцев среди них. Это общее отсутствие эмоций, по крайней мере эта внешняя бессердечность, иногда прикрытая дешевой сентиментальностью, является наиболее бросающимся в глаза открытым симптомом глубоко укорененного, упрямого и временами порочного отказа взглянуть в лицо реально случившемуся и принять его[52].

Сама суть тоталитаритарного режима отражается в отказе от любви к миру, ничтожающем жизнь человека. Так, в «Банальности зла» «архитектор Холокоста» Адольф Эйхман представлен не кровожадным монстром или патологическим садистом, но в определенном смысле Понтием Пилатом XX века:

> Ему больше не надо было вообще что-либо чувствовать. Просто так обстояли дела, таковым был новый закон страны, основанный на приказе фюрера, и все его действия были, как он это видел, действиями законопослушного гражданина[53].

Он всего лишь выполнял приказы, исходившие сверху от империи, как если бы они его не касались, вернее, он не чувствовал, или не хотел чувствовать, что он ответственен за смерти миллионов людей.

Однако более показательной здесь будет история, которая приписывается Даниилу Гранину. Во время своей поездки с писательской делегацией в Бухенвальд после войны он спросил жительницу соседствующего с лагерем го-

---

49 Ср. Ibid. P. 240–241.

50 «Любящих отделяет от человеческого мира их безмирность, мир между любящими сгорел» (*Арендт Х.* Vita activa, или О деятельной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. С. 304).

51 См. *Degerman D.* Within the heart's darkness: The role of emotions in Arendt's political thought // European Journal of Political Theory. 2019. 18 (2). P. 153–173.

52 *Арендт Х.* Последствия нацистского правления: репортаж из Германии // Ханна Арендт, Эрих Фромм. В самый темный час. Как рождается жестокость? [переводы]. М.: Алгоритм, 2024. С. 7. Перевод изменен.

53 *Арендт Х.* Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме. М.: Европа, 2008. С. 203.

рода Веймар, как она себя чувствовала, когда у нее под боком работала фабрика смерти. Немка ответила, что они, простые люди, ничего не знали о Холокосте, на что писатель возразил: «Но вы же видели дымящиеся трубы?» Женщина озадаченно бросила: «Нет, не видели, мы смотрели в другую сторону». Вывод, который напрашивается из этой истории, действительно ужасающий: значит, эта женщина, а вместе с ней и многомиллионное население нацистской Германии, знала, куда не стоит смотреть и в какие моменты следует отворачиваться. В этих экстремальных, но очень показательных условиях нелюбовь проясняется как отворачивание от чужой жизни, предельное безразличие (в смысле бесчувствия) к другому человеку, не только к его жизни, но и смерти[54]. <...>

Однако апатия не является исключительной чертой тоталитаризма. Скорее, она может быть одной из причин тоталитарного состояния или последствием тоталитарного правления. Массовая социальная апатия в современной России связана, в первую очередь, с тем, что после коллапса СССР практически отсутствовали значимые низовые и горизонтальные, то есть исходящие от самого народа, инициативы по переустройству политической, социальной и культурной жизни, и, как следствие, важнейшие институты общества были узурпированы группами новых и прежних элит[55]. В таких условиях единственной чувственной альтернативой становятся проявления ксенофобии, национализма, милитаристских настроений, ностальгии по «утраченному величию» наряду со многими другими компенсаторными механизмами и авторитарно-традиционалистскими комплексами. Примечательна также роль медиаиндустрии, которая сводилась к непрерывному развлечению и отключению населения от «нежелательной» информации. Как результат, индивид не только становится политически пассивным (что, возможно, не является повсеместным процессом), но и не способным на искреннее сопереживание,

---

54 Аналогом нелюбви для Арендт можно считать экзистенциальное одиночество, к феноменологии которого она обращается в последней главе «Истоков тоталитаризма»: «<...> тоталитарное господство как форма правления ново тем, что оно не удовлетворяется этой [политической] изоляцией, а разрушает также и частную жизнь. Оно опирается на одиночество, на опыт тотального отчуждения от мира, опыт, принадлежащий к числу самых глубоких и безысходных переживаний человека. Всеобщее одиночество как условие для распространения террора, этой сущности тоталитарного правления, и для подавляющего влияния идеологии или убийственной логичности, подготовлявшей будущих палачей и жертв террора, тесно связано с потерей почвы под ногами и ощущением своей ненужности <...>. Потерять почву и прочные корни — значит не иметь своего места в мире, признанного и гарантированного другими; быть ненужным означает вовсе не принадлежать к миру <...>. Даже опыт восприятия чувственно данного материального мира зависит от наших контактов с другими людьми, от *общего* здравого смысла, который регулирует и контролирует все остальные смыслы и без которого каждый из нас был бы ограничен лишь показаниями собственных органов чувств, ненадежными и обманчивыми как самостоятельный источник опытных данных. Только потому, что мы обладаем common sense, здравым смыслом, иначе говоря, только потому, что не один человек, а множество людей населяет землю, мы можем доверять нашему непосредственному чувственному опыту» (*Арендт Х.* Истоки тоталитаризма / Пер. с англ. И.В. Борисовой, Ю.А. Кимелева, А.Д. Ковалева, Ю.Б. Мишкенене, Л.А. Седова. М.: ЦентрКом, 1996. С. 617–618).

55 Конкретно о понятии социальной апатии и его применимости к современному российскому контексту см.: *Виноградов М.Ю., Суслова А.А.* Феномен социальной апатии и его актуальность в современной России // Полития. 2022. № 4 (107). С. 123–145.

а также непроницаемым к чувствам и переживаниям других. Так, к двум основным «диагнозам» современной российской публичной сферы, «синдрому публичной немоты»[56] и «взаимной глухоты»[57], добавляется бесчувствие, публичное и взаимное.

То, что в основе этого бесчувствия скрывается нелюбовь, становится явным на примере политики по продвижению так называемых «традиционных ценностей» — вопреки своему названию, сравнительно нового концепта, который был разработан американскими консерваторами примерно в третьей четверти XX века и теперь находит значительный отклик среди правых популистов разных стран мира. Несмотря на то, что традиция сама по себе характеризуется как сложный культурный, исторический и социальный процесс, обладающий полиморфной и политипичной природой, неформализованный, нерационализуемый и не имеющий единого (гомогенного) нормативно-регулятивного компонента[58], она концептуализируется в ультрарелигиозных и националистических кругах и присваивается ими как отсылка к конкретным историческим практикам[59]: патриархальным, клерикальным, ксенофобным и др. Вопрос о том, являются ли эти практики действительно историческими, то есть существовали ли они когда-то на самом деле, остается открытым. Джудит Батлер указывает на то, что зачастую мечты о восстановлении «былого величия» и «возвращении к утраченной традиции» имеют под собой эфемерные (фантазматические) основания, поскольку модель организации общества, к которой стремятся современные традиционалисты, никогда не существовала в том виде, в каком она сегодня представлена[60].

Вторжение чьих-то личных чувств в публичное пространство и навязывание ощущений приводит к складыванию интимной публичной сферы (*intimate public sphere*), политическая идентификация в которой основывается только на идеальных («традиционных») представлениях о доме, семье и сообществе, а значит, исключает многообразие и полицентричность чувственного опыта человека[61]. Вдобавок к этому сама политическая идентичность сводится к интимной жизни, что препятствует как установлению между людьми устойчивых и непредвзятых эмпатических связей, так и проявлению искренних чувств, которые могут не вписываться в общественные нормы[62]. В этих

56 *Гладарев Б.* Опыты преодоления «публичной немоты»: анализ общественных дискуссий в России начала XXI века // «Синдром публичной немоты». История и современные практики публичных дебатов в России / Под ред. Н.Б. Вахтина, Б.М. Фирсова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 196, 199.

57 *Атнашев Т.М., Велижев М.Б., Вайзер Т.В.* Двести лет опыта // Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России. Сборник статей / Сост. Т. Атнашев, Т. Вайзер, М. Велижев. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 67.

58 *Muravyeva M.* Traditional Values and Modern Families: Legal Understanding of Tradition and Modernity in Contemporary Russia // The Journal of Social Policy Studies. 2014. Vol. 12. № 4. P. 625–638.

59 Ср.: «Их [законодателей] интерпретация консерватизма и приверженность тому, что они считают «традиционным», включает попытку универсализировать нормы поведения или, другими словами, восстановить гомогенность, которая является для них наиболее позитивной ценностью своего советского воспитания» (Ibid., P. 633).

60 *Butler J.* Who's Afraid of Gender. London: Allen Lane, 2024. P. 14–15.

61 *Berlant L.* The Queen of America Goes to Washington City. Essays on Sex and Citizenship. Durham; London: Duke University Press, 1997. P. 5

62 Ibid.

условиях любовь перестает считаться основной человеческой ценностью и может легитимироваться только сверху посредством соответствующих государственных решений и указов.

«Мы никогда никого не любили»[63]

> Наш фильм — это история частного характера, лишенная политической подоплеки. Уверен, история эта очень болезненно откликнется в каждом, но происходит она внутри одной семьи, внутри человека, на частном фронте. Однако этот личный фронт не может не зависеть от тех потерь, которые мы понесли в духовном климате страны <...>. *Человек свободный на наших глазах превратился в человека потерянного* (курсив мой. — *Н.Н.*). <...> Мы серьезно изменились. Мы что-то утратили, что-то чрезвычайно важное.
>
> *Андрей Звягинцев в интервью Антону Долину*[64]

> Между народом и властью полностью потеряна связь. Мы живем в больном обществе, утратившем всякую возможность диалога. Болезнь эта зовется нечувствием, равнодушием, обоюдным отсутствием эмпатии и доверия. Притом тотальным. Для одних — «власти все врут»; для других — «бузотерят и пиарятся на чужом горе». Как выходить из этого тупика?
>
> *Андрей Звягинцев.* Минотавр и его Лабиринт[65]

Фильм Андрея Звягинцева «Нелюбовь» (2017) вышел в российский прокат 1 июня — в Международный день защиты детей, — что само по себе можно считать символичным. Сюжет картины сосредоточен вокруг жизни Евгении и Бориса Слепцовых, супругов, которые готовятся к разводу. В их семейной жизни уже давно наступил разлад, у каждого своя жизнь, работа, партнеры на стороне. Единственное общее, что у них осталось, — это ребенок, 12-летний Алеша. Во время очередного скандала родители касаются темы, с кем будет жить сын после развода, — с мамой, папой, бабушкой с маминой стороны; либо же его вовсе придется «сдать» в интернат. Подслушав разговор родителей,

---

63 Женя, главная героиня фильма «Нелюбовь», после секса говорит своему любовнику: «Я никогда никого не любила». Рассматривая нелюбовь как социальное явление, я смещаю фокус с личного самоощущения («Я») на общий опыт («Мы») депривации чувств.

64 *Звягинцев А., Долин А.** Человек свободный на наших глазах превратился в человека потерянного // Андрей Звягинцев. 2017. 29 мая (URL: https://az-film.com/ru/Publications/301-CHelovek-svobodnij-na-nashih-glazah-prevratilsja-v-cheloveka-poterjannogo.html).

* Внесен Минюстом РФ в реестр иноагентов.

65 *Звягинцев А.* Минотавр и его Лабиринт // Андрей Звягинцев. 2018. 9 апреля (URL: https://az-film.com/ru/Publications/336-Minotavr-i-ego-Labirint.html).

Алеша решается на побег из дома. Оставшаяся и бóльшая часть фильма посвящена поискам мальчика, на фоне которых бывшие супруги пытаются заниматься своей «новой» жизнью.

События картины происходят осенью, однако гораздо чаще на экране перед зрителем разворачиваются заснеженные пейзажи Южного Тушина. Эти кадры, по мнению многих кинокритиков[66], отсылают к работам Питера Брейгеля Старшего, в частности, «Зимнему пейзажу с конькобежцами и ловушкой для птиц» и «Охотникам на снегу»: масштабные опустошенные пространства, на фоне которых суетятся маленькие человеческие фигуры, — часть огромного социального механизма, массы, такой же пустотной и бездонной, как покрытый снегом ландшафт, только другого, более темного цвета. Пустота — один из главных героев фильма. На это указывает в своей рецензии Антон Долин[67]: пустые улицы, пустынные виды на природу и город, опустевший класс школы, пустота в глазах родителей, мальчик, ставший для них пустым местом… Фильм начинается и заканчивается пустотой: Звягинцев намеренно закольцовывает холодные и одинокие виды голых деревьев, замерзающей речки и звуковой рисунок[68]. (В начале и конце фильма можно услышать композицию Евгения Гальперина «Ми» — одна нота, которая начинает судорожно «капать» и резонировать с застывшей природой[69].) «Холод пробирает до костей»[70], «арктический холод пронизывает весь фильм»[71], — подтверждают ревьюеры.

Оказываясь в такой неподходящей для жизни среде, человек начинает испытывать чувства страха, потерянности и неопределенности и двигается будто на ощупь. Здесь особенно примечательна говорящая фамилия героев — Слепцовы. Режиссер описывает их как «слепых, несчастных котят, которые заслуживают только сочувствия»[72]. Они не дорожат тем, что у них есть, потому что просто не видят этого, или не хотят увидеть, и не осознают последствий собственных поступков. Сцены из разрушающейся супружеской жизни добавляют картине апокалиптического ощущения.

---

66 См.: *Дорогавцева Е.* «Нелюбовь» Звягинцева. Замкнутый круг метафор // Знамя. 2017. № 12 (URL: https://znamlit.ru/publication.php?id=6793).

67 *Долин А.* Пустое место. «Нелюбовь», режиссер Андрей Звягинцев // Искусство кино. 2017. № 4 (URL: http://old.kinoart.ru/archive/2017/04/pustoe-mesto-nelyubov-rezhisser-andrej-zvyagintsev). Поэтика лиминального пространства в «Нелюбви» подробно рассматривается в: *McGregor A., Lagerberg R.* Dislocation and Liminality in Andrei Zvyagintsev Leviathan and Loveless // New Zealand Slavonic Journal. 2021–2022. Vol. 55/56. P. 73–96.

68 *Звягинцев А., Баскакова М.* Режиссер не должен ставить точек // Андрей Звягинцев. 2017. 30 декабря (URL: https://az-film.com/ru/publications/322-Rezhisser-ne-dolzhen-stavit-tochek.html).

69 Елена Дорогавцева в своей рецензии отмечает, что «слуховые ощущения становятся тактильными: холодный воздух и озноб неизвестности ощутимы физически, переход от хруста сломанной ветки к музыке и обратно сливается в единое» (*Дорогавцева Е.* «Нелюбовь» Звягинцева. Замкнутый круг метафор // Знамя. 2017. № 12 [URL: https://znamlit.ru/publication.php?id=6793]).

70 *Edelstein D. Loveless* Conjures Humanism Out of Wretchedness // Andrey Zvyagintsev. 2018. 2 мая (URL: https://az-film.com/en/Publications/330-emLovelessem-Conjures-Humanism-Out-of-Wretchedness.html).

71 *Erickson S.* A Void Inside a Void // Andrey Zvyagintsev. 2018. 15 февраля (URL: https://az-film.com/en/Publications/332-A-Void-Inside-a-Void.html).

72 *Звягинцев А.* Простая, как серый хлеб, жизнь // Андрей Звягинцев. 2017. 21 октября (URL: https://az-film.com/ru/publications/316-Prostaja-kak-serij-hleb-zhizn.html).

Когда Борис едет на работу, по радио рассказывают о требовании петербургских парламентариев «рассмотреть вопрос о законодательном ограничении пропаганды конца света». Мир, в котором живут герои, действительно находится в предапокалиптическом состоянии. И речь идет не об отсылке к конкретному периоду времени (события фильма разворачиваются в 2012 году, когда, согласно календарю майя, должен был наступить конец света), а о той катастрофе, с которой Россия сталкивается в первой половине 2010-х.

Эту катастрофу, помимо прочего, можно охарактеризовать как эмоциональную, поскольку одна из ее основных черт — бесчувствие друг к другу. Говоря о названии фильма, Звягинцев замечает:

> Нелюбовь[73] — как прямое указание на тяжкое духовное состояние, и неважно, общества или индивида, — это совершенно ясное и достоверное именование того положения дел в духовной среде или в окружающей нас атмосфере, в которой обретаются наши персонажи. Так я привык к этому названию и даже полюбил его, потому что оно безупречно точно, с хирургической ясностью указывает на адрес главной проблемы, которую рассматривает наш фильм: *нелюбовь*. И это не простое отсутствие любви. А ее антипод. И не противоположная сторона вопроса, не банальная ненависть или холодное равнодушие, а что-то большее — нелюбовь[74].

Наиболее сильной визуальной метафорой нелюбви, поглотившей все общество, является финал фильма. После просмотра телеэфира, посвященного бедствиям войны, главная героиня с глазами, полными холодности и равнодушия, встает на беговую дорожку. На груди надетой на нее олимпийки написано — RUSSIA. Комментируя эту сцену, Звягинцев вспоминает:

> Зимой 2014 года прошла Олимпиада в Сочи, после Олимпиады все лето, осень 2014-го, а дальше и в 2015-й год залетело, у нас было очень модно, особенно среди состоятельных людей, ходить в этой олимпийке российской сборной. Иной раз в бизнес-классе самолета, который летит из России куда-нибудь в Америку или Европу, ты просто попадал как будто бы в олимпийскую сборную, настолько это пестрило в глазах. <…> В поэтическом плане, метафорическом, мне казалось, что это перекличка с «Мертвыми душами» и их финалом, когда Гоголь взывает: «О, Русь-тройка, куда же ты мчишься?». Не дает ответа. Куда-то она мчится, но куда — совершенно непонятно[75].

Бег героини в олимпийке на одном месте в масштабах целой страны слепцовых — это движение в никуда, будь то в апокалиптическое будущее или тоталитарное прошлое с его притупленным восприятием массового насилия. Здесь

---

73 Для Звягинцева важно утвердить любовь через то, чем она не является. Источником его вдохновения здесь служит апофатическое богословие, или негативная теология, определяющая Бога через то, что *не* есть Бог: не зло, не ненависть и т.д. См.: В Нелюбви мы только воспользовались фактурой, которую предлагает жизнь // Андрей Звягинцев. 2017. 10 июня (URL: https://az-film.com/ru/publications/304-V-emNeljubviemmi-tolko-vospolzovalis-fakturoj-kotoruju-predlagaet-zhizn.html).

74 *Звягинцев А., Долин А.* Человек свободный на наших глазах превратился в человека потерянного // Андрей Звягинцев. 2017. 29 мая (URL: https://az-film.com/ru/Publications/301-CHelovek-svobodnij-na-nashih-glazah-prevratilsja-v-cheloveka-poterjannogo.html).

75 *Звягинцев А., Волчек Д.* Распад семьи Слепцовых // Андрей Звягинцев. 2017. 10 июня (URL: https://az-film.com/ru/publications/303-Raspad-semi-Slepcovih.html).

уместно обратиться к еще одному определению нелюбви, которое дал продюсер фильма Александр Роднянский[76]:

> «Нелюбовь» — это антоним всего того, что мы понимаем под гуманизмом, эмпатией, состраданием, сочувствием. Душевная пустота, неспособность испытывать чувства, не связанные напрямую с собственным комфортом или выгодой. С этого и начинается фильм — мальчик «мешает» родителям, для которых важнейшей задачей является продажа квартиры и раздел денег.

В подобных социальных обстоятельствах любовь к другим становится одним из самых неудобных чувств, поскольку она мешает людям жить их «лучшую», беззаботную жизнь в окружении атрибутов материального процветания.

Во время московской премьеры «Нелюбви» на последних рядах кинотеатра можно было услышать: «Я теперь, наверное, не женюсь никогда». Эта отчаянная фраза, брошенная молодым зрителем (если не сказать отброшенная от него в ужасе, поскольку в увиденном на экране он узнал знакомую историю), подтверждает слова режиссера, вынесенные в эпиграф к этому разделу: «“Нелюбовь” — история частного характера <…>»[77].

Однако в условиях несовершенной публичной сферы и интимизации политики границы между частным и публичным становятся размытыми, так что несчастье одной семьи становится симптомом всего общества. Фильм демонстрирует, что «традиционные ценности» нуклеарной семьи, понимаемые как «внешняя» по отношению к внутреннему миру идеология (а не как этос, разделяемый конкретной семьей), не способны обеспечить взаимную и безусловную любовь между ее членами, а лишь ведут к взаимному отдалению и сосредоточению каждого даже не на себе — на «общепринятом» представлении о норме и благе, понимаемых синонимично, — поскольку эта «интимная» идеология воспроизводит лишь некоторые, «нормативные», типы близости, причем только формально, без учета чувственного содержания. Так, Сергей Зенкин, размышляя о фильме на своей странице в социальной сети, отмечает, что родители мальчика, главные герои фильма, даже с началом «новой» жизни «остаются на исходных позициях»[78]: они продолжают не любить, но уже не друг друга, а свои новые семьи.

Критику мотива «официальных», навязанных сверху, «традиционных ценностей» в фильме также можно проследить на примере начальника Бориса, православного предпринимателя по кличке Борода, который пристально следит за личной жизнью своих сотрудников и принимает на работу только «семейных» людей. Подчиненные же только создают видимость приверженности «традиционным ценностям», как, например, сам Борис, которого при разводе волнует не судьба сына, а то, что скажет руководство в случае проблем с «ювеналами», или его коллега, который однажды пришел на корпоратив с подставными женой и ребенком.

---

76 Внесен Минюстом РФ в реестр иноагентов.

77 *Звягинцев А., Долин А.* Человек свободный на наших глазах превратился в человека потерянного // Андрей Звягинцев. 2017. 29 мая (URL: https://az-film.com/ru/Publications/301-CHelovek-svobodnij-na-nashih-glazah-prevratilsja-v-cheloveka-poterjannogo.html).

78 См. в той же публикации: «<…> [с]менились, правда, их семейные партнеры, но даже новый, рожденный в новой семье сын героя уже, похоже, включен в ту же череду домашнего насилия и истерических реакций, что и прежний сын».

«Семейность» становится принудительной и единственно возможной формой существования в обществе, а значит, сами навязанные «традиционные ценности» — лишенными чувственного содержания[79]. Другой характерный пример здесь — мать Евгении. Женщина, по словам героини, с детства обделяла свою дочь лаской («только дисциплина, порядок, учеба»), а любой разговор с ней сводился к скандалу. (Подтверждением этого служит сцена, когда герои приезжают к матери Евгении в надежде, что сбежавший мальчик скрывается у нее. Бабушка будто не воспринимает случившуюся трагедию, отвлекается на что угодно, и каждая ее интонация скатывается в истерику — с возрастом любви не прибавляется.) Так, нелюбовь передается от одного поколения к другому и становится традиционной ценностью в прямом смысле, как наследуемый культурный паттерн[80].

Единственная искренняя эмоция фильма — немой мунковский крик ребенка, узнавшего о том, что он не нужен своим родителям, — прорывает монотонную атмосферу бесчувствия. Мальчик исчезает не в момент своего побега, а уже тогда, когда он осознает действительность, в которой для него больше нет места; и хотя финал картины остается открытым, Алеша очевидно погибает, но погибает символически, для этого мира нелюбви, и тем самым осуществляет мечту многих своих сверстников — отправиться на поиски нового, более справедливого и любящего мира. «Общество брошенных детей» — название рецензии Алены Солнцевой на фильм «Нелюбовь» точно характеризует социальные и политические обстоятельства, в которых оказались многие алеши в начале 2010-х[81].

Но история Алеши и других детей — это не история страны или какого-то отдельного общества. Она напоминает о том, что существуют нелюбимые дети. Этих детей не просто забывают, как героя семейной комедии «Один дома», или выбрасывают на улицу, как несчастных котят, не успевших открыть глаза. Лишая любви, их намеренно лишают права на жизнь. (Посыл самого автора «Нелюбви» — универсалистский и даже христианский, в духе гуманистической философии Достоевского:

---

79 О мотиве критики «традиционных ценностей» в «Нелюбви» см. *Bradshaw P.* *Loveless* review — eerie thriller of hypnotic, mysterious intensity from *Leviathan* director // The Guardian. 2017. 17 мая (URL: https://www.theguardian.com/film/2017/may/17/loveless-review-leviathan-director-andrei-zvyagintsev-cannes-2017).

80 Ср. *Комм Д.* Звягинцев и лабиринт // arterritory. 2017. 21 июня (URL: https://arterritory.com/ru/ekran_-scena/recenzii/19634-zvjagincev_i_labirint/): «<...> [В] этой картине точно найден нерв, главная болезнь российского общества: чудовищные, истерично-авторитарные семьи, где не то что любовь — уважение друг к другу редко встретишь. Одни и те же психологические травмы и комплексы передаются из поколения в поколение, от родителей к детям, от бабушек к внукам — и никакой способности делать выводы, учиться на ошибках не наблюдается. Встреча Жени со своей лицемерной и манипулятивной матерью (Наталия Потапова) — одна из самых важных в фильме. Благодаря ей зритель понимает, что Женя сбежала от матери в брак без любви точно так же, как Алеша сбежал от нее самой. Бунтуя против материнской нелюбви, героиня тем не менее не в состоянии осознать, что повторяет ее поведение в отношениях с собственным ребенком. Катарсиса нет, цикл нелюбви обречен воспроизводиться снова и снова — и это по-настоящему страшно».

81 «Мы сами — эти брошенные, забытые дети с очень малым запасом жалости, и не важно, хороши мы или плохи, все мы просим нас полюбить. Черненькими. Но нам не к кому с этими просьбами обращаться, только друг к другу» (*Солнцева А.* Общество брошенных детей // Газета.Ru. 2017. 11 июня (URL: https://www.gazeta.ru/comments/column/solnceva/10711961.shtml).

> Не имеет никакого значения: эволюционировала дальше любовь или нет. Вот пошло черное поле и титры. Всё! Всё, что может произойти дальше, – это происходит только со зрителем. Это и есть цель: ты попал в сердце, сознание, во всевозможные фибры души. Нужно просто подумать. На экране просто тени. Это тени наших страхов, наших сомнений и мечтаний, снов и так далее… И все это только для того, чтобы мы получили некоторую инъекцию, сделали выводы. И чтобы мы пришли домой и обняли своих близких. Больше ничего не нужно…[82]

Однако, на мой взгляд, здесь следует пойти дальше и углубиться в культурную логику нелюбви — неспособность или нежелание любить тех, кто так или иначе уязвим по отношению к нормативной организации общества. Антропологическим основанием для этой логики может служить миф о «детоубийстве».) Так, к брейгелевскому ассоциативному ряду, сопровождающему фильм, уместно добавить еще одну картину фламандского мастера — «Избиение младенцев», — которая отсылает к вопросу, древнему, как сама история: почему дети становятся жертвами насилия взрослых?[83]

Ребенок — это одна из форм, в которой *инаковое* обитает в мире. В своем введении к «Началу геометрии» Гуссерля Жак Деррида указывает, что дети наряду с безумцами оказываются по ту сторону взрослой нормальности[84], они определяются как неравноценные по отношению к «нормальным взрослым» людям, но это также означает, что дети скрывают в себе нечто, вытесняемое нормальностью. Вероятно, это способность любить искренне и безусловно, быть открытыми ко всему новому, поскольку ребенок еще не успел познать репрессивность, свойственную миру взрослых: дети превосходят порядок любого определимого (*determinable*) обещания[85].

Ребенок есть тип абсолютного пришельца[86] (*arrivant*), который знаменует собой смену прежних норм и порядков, наступление будущего. Он нуждается

---

82 *Звягинцев А., Невская Я.* Андрей Звягинцев: «Придите домой и обнимите близких» // НДН.Инфо. 2017. 6 июля (URL: https://ndn.info/citylife/15648-andrej-zvyagintsev-pridite-domoj-i-obnimite-blizkikh/). Ср. *Звягинцев А., Нелюбин Н.* Желание обнять близких — цель *Нелюбви* // Андрей Звягинцев. 2017. 31 мая (URL: https://az-film.com/ru/Publications/294-ZHelanie-obnjat-blizkih—cel-emNeljubviem.html). О влиянии идей Достоевского на Звягинцева см., например: *Звягинцев А., Агафонова Я.* Природа vs рационализма // Андрей Звягинцев. 2014. 29 апреля (URL: https://az-film.com/ru/Publications/187-Priroda-vs-racionalizma.html).

83 Миф о «детоубийстве» может включать в себя как символические аспекты — разного рода манипуляции образом ребенка, систематическое нарушение прав детей, безответственность взрослых перед будущими поколениями и т.д., — так и случаи прямого физического насилия, в частности, домашнего и сексуализированного. В данном тексте я останавливаюсь только на «символическом» стирании специфического опыта ребенка и его принудительном включении во взрослый мир «нелюбви» в статусе «будущего взрослого» или в противном случае его выбрасывании на обочину жизни.

84 *Деррида Ж.* Введение // Гуссерль Э. Начало геометрии. М.: Ad Marginem, 1996. С. 96.

85 Ср. *Derrida J.* Apories. Paris: Galilée, 1996. P. 68.

86 Ср.: «[Абсолютный *пришелец*] как таковой не является захватчиком, агрессором или колонизатором, поскольку вторжение предполагает понимание себя агрессором и жертвой соответствующим образом. Пришелец также не является законодателем или первооткрывателем земли обетованной. Безоружный, как новорожденный ребенок, он повелевает не больше, чем повелевает им память о каком-то первоначальном событии, в котором архаичное связано с *окончательной* (*finale*) крайностью, с *par excellence* окончательностью *телоса* или *эсхатона*. Он даже превосходит порядок любого *определимого*

в особом этосе гостеприимства, который выражается в безусловном принятии пришельца (ребенка) и заботе о его благополучии. Однако современный нормативный порядок всячески пытается подавить ребенка, как реального, так и символического, выставить его как инфантила, неполноценного и недееспособного, либо же, напротив, хаотичного и деструктивного, что находит отражение во множестве образов «демонических» и перверсивных детей, присутствующих в современной культуре.

Именно таким представлен Эдип в фрейдовской интерпретации античной трагедии. Фиванский тиран, по Фрейду, олицетворяет собой определенный (чаще всего психологический и символический) и необходимый бунт всех детей против своих родителей, за счет которого старое становится новым (когда сын восстает против отца и «убивает» его) и новое старым (когда сын сам становится отцом). Однако в популярных интерпретациях этого мифа зачастую опускается то, что предшествовало отцеубийству: отец Эдипа, царь Лай, когда у него только родился сын (Эдип), приказал избавиться от него, дабы ребенок его не сверг, о чем предупреждало пророчество. В «Толковании сновидений» Фрейд указывает на еще один важный миф об «отце-/детоубийстве»:

> Туманные сведения, дошедшие до нас из древних мифов и сказаний, дают безрадостное представление о власти отца и беспощадности, с которой он ею пользовался. Кронос пожирает своих детей, словно кабан приплод свиноматки, а Зевс оскопляет отца и занимает его место владыки. Чем безграничней властвовал отец в древней семье, тем больше должно было быть оснований у сына как законного наследника занимать враждебную позицию, тем сильнее должно было быть его нетерпение прийти к власти после смерти самого отца. Даже в нашей буржуазной семье отец, отказывая сыну в самоопределении и в необходимых для этого средствах, способствует развитию естественной враждебности, скрывающейся в их отношениях. Довольно часто врачу приходится наблюдать, что боль из-за потери отца не может подавить у сына удовлетворенности в связи с обретенной наконец свободой. Каждый отец судорожно пытается сохранить остаток *potestas patris familias* [власти отца семейства], устаревшей в нашем современном обществе, и это хорошо знакомо всем поэтам — неспроста на переднем плане сюжетов Ибсена стоит вековая борьба между отцом и сыном[87].

Почему комплекс Лая[88] не получил такой же широкой известности? Искать ответ на этот отчасти риторический вопрос вновь можно у самого Фрейда, который когда-то также испытал риск быть «убитым» своим отцом. Эрнст Джонс в своей монументальной биографии отца психоанализа рассказывает об одном примечательном случае из жизни юного Сиги:

(*determinable*) обещания. Теперь граница, которую в конечном счете труднее всего провести, потому что она всегда уже пересечена, заключается в том, что абсолютный пришелец делает возможным все, к чему <...> его нельзя свести, начиная с человечности человека, которую некоторые склонны узнавать во всем, что стирает в пришельце характеристику (культурной, социальной, национальной, сексуальной) принадлежности и даже метафизическую предопределенность (эго, личность, субъект, сознание и т.д.)» (Ibid.).

87 *Фрейд З.* Толкование сновидений // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 т. Т. 2: Психология бессознательного / Под общ. ред. Е.С. Калмыковой, М.Б. Аграчевой, А.М. Боковикова. Пер. на рус. А.М. Боковикова. М.: Фирма СТД, 2004. С. 269–270.

88 Ср. *Ковалец А.С.* Комплекс Лая // Журнал Практической Психологии и Психоанализа. 2020. № 1 (URL: https://psyjournal.ru/articles/kompleks-laya#_ftn1).

> Пианист Мориц Розенталь <...>, споря о чем-то со своим отцом на улице, случайно столкнулся с Якобом Фрейдом [отцом Фрейда], который, смеясь, упрекнул его следующим образом: «Как, ты перечишь отцу? Один мизинец моего Сигизмунда во много раз умнее моей головы, но он никогда не осмелится противоречить мне!»[89]

Ребенку — любому, необязательно сыну — запрещается не только быть лучше своего родителя, ему в принципе запрещается как-либо отличаться от взрослых. Если эти взрослые никогда никого не любили, значит, и он не должен этого делать. Мальчики, например, только так, через культивирование в себе нелюбви и жестокости, смогут стать мужчинами[90]. И, уже став мужчинами, миф об «отцеубийстве» будет легитимировать их собственную патриархальную власть, а превентивное насилие над ребенком будет вменяться в вину самим детям. Истоки этого явления, по мнению психоаналитика Джорджа Доверо, кроются в семейной морали XIX века, приписывавшей детям всевозможные «дурные» наклонности, непослушание, сексуальную извращенность и др., которые было необходимо исправлять наказаниями[91].

Так, чтобы сохранить власть отцов, «детоубийство» должно совершаться под прикрытием защиты детей, оставляя в тени реальные преступления. Если древний инфантицид выглядел перформативно жестоко, то исполнители современного пытаются придать ему вид самоубийства (или, как минимум, опрометчивого побега из дома), вооружая мальчиков оружием взрослых — нелюбовью — и отправляя их воевать друг с другом.

* * *

«Нелюбовь» заканчивается тем, что ребенка так и не смогли найти. Его родители обзавелись новыми семьями, которые как будто повторяют бесчувственную логику предыдущей, а значит, они все-таки смогли преодолеть или вытеснить утрату из прошлого. Действительно, крайне трудно и даже страшно осознавать и принимать смерть, то есть абсолютную потерю, ребенка, особенно когда ответственность за нее несете вы сами. Из этой ситуации следует закономерный вопрос, который, несмотря на свое упрощение в современном популярном дискурсе, сохранил изначальную глубину и серьезность: «А был ли мальчик?» Этот вопрос наряду с «Кто виноват?» и «Что делать?» остается одним из главных вопросов российской литературы. Впервые, как известно, он звучит на страницах «Жизни Клима Самгина», еще одного произведения времен всеобщего чувственного кризиса. В горьковском романе рассказывается история двух детей, Бориса Варавки и Вари Сомовой, которые отправились на уже знакомый (по крайней мере для зрителей «Нелюбви») зимний каток и провалились под лед. После этого события главному герою романа, Климу Самгину, пытавшемуся спасти Бориса и Варю, был задан «чей-то серьезный недоверчивый вопрос: — Да — был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?»[92]

---

89 *Джонс Э.* Жизнь и творения Зигмунда Фрейда. М.: Гуманитарий, 1996. С. 29.

90 Этой же проблемы психоаналитической философии касается Оксана Тимофеева в книге: *Тимофеева О.* Мальчики, вы звери. М.: Индивидуум, 2024. Особенно см. С. 53–54.

91 *Devereux G.* Why Oedipus Killed Laius — A Note on the Complementary Oedipus Complex in Greek Drama // International Journal of Psychoanalysis. 1953. 34. P. 132–141.

92 *Горький М.* Жизнь Клима Самгина. Санкт-Петербург: СЗКЭО, 2024. С. 58.

В этом сомнении и заключается вся трагическая логика нелюбви: чувственный опыт, сама проживаемая реальность ставится под сомнение. Был ли Борис Варавка? Был ли Алеша Слепцов? Может, мальчика-то и не было. Может, и не было никакой любви? Самгин, также будучи человеком эпохи нелюбви, размышляет: «… что можно сказать о себе, кроме: “Я видел то, видел это?”»[93] Он всего лишь наблюдатель, «душа без свойств»[94]. Или тот, кто просто знает, куда смотреть не следует? Он мог бы сравнить себя с фонарем на площади: «… из улиц выбегают люди; попадая в круг его света, они покричат немножко, затем исчезают, показав ему свое ничтожество»[95]. Фонарем, который тускло подсвечивает пустоту холодного города, и будто не живется — спится.

Библиография / References

Арендт Х. Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме. М.: Европа, 2008.

(*Arendt H.* Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil. Moscow, 2008 — In Russ.)

Арендт Х. Истоки тоталитаризма / Пер. с англ. И.В. Борисовой, Ю.А. Кимелева, А.Д. Ковалева, Ю.Б. Мишкенене, Л.А. Седова. М.: ЦентрКом, 1996.

(*Arendt H.* The Origins of Totalitarianism. Moscow, 1996 — In Russ.)

Арендт Х. Последствия нацистского правления: репортаж из Германии // Ханна Арендт, Эрих Фромм. В самый темный час. Как рождается жестокость? [переводы] . М.: Алгоритм, 2024. С. 6–28.

(*Arendt H.* The Aftermath of Nazi Rule: Report from Germany. Moscow, 2024 — In Russ.)

Арендт Х. Vita activa, или О деятельной жизни / Пер. с нем. и англ. В.В. Бибихина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023.

(*Arendt H.* The Human Condition. Moscow, 2023 — In Russ.)

Атнашев Т.М., Велижев М.Б., Вайзер Т.В. Двести лет опыта // Несовершенная публичная сфера. История режимов публичности в России. Сборник статей / Сост. Т. Атнашев, Т. Вайзер, М. Велижев. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 5–81.

(*Atnashev T.M., Velizhev M.B., Vaizer T.V.* Dvesti let opyta // Nesovershennaya publichnaya sfera. Istoriya rezhimov publichnosti v Rossii. Sbornik statey. Moscow, 2021.)

Борисова Л.М. «Да — был ли мальчик-то?» О смысле горьковского рефрена // Вопросы литературы. 2018. № 4. С. 15–41.

(*Borisova L.M.* «Da — byl li mal'chik-to?» O smysle gor'kovskogo refrena // Voprosy literatury. 2018. № 4. P. 15–41.)

Виноградов М.Ю., Суслова А.А. Феномен социальной апатии и его актуальность в современной России // Полития. 2022. № 4 (107). С. 123–145.

(*Vinogradov M.Iu., Suslova A.A.* Fenomen sotsial'noi apatii i ego aktual'nost' v sovremennoi Rossii // Politiya. 2022. № 4 (107). P. 123–145.)

Гладарев Б. Опыты преодоления «публичной немоты»: анализ общественных дискуссий в России начала XXI века // «Синдром публичной немоты». История и современные практики публичных дебатов в России / Под ред. Н.Б. Вахтина, Б.М. Фирсова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 196–252.

(*Gladarev B.* Opyty preodoleniia «publichnoi nemoty»: analiz obshchestvennykh diskussiy v Rossii nachala XXI veka // «Sindrom publichnoy nemoty». Istoriya i sovremennye praktiki publichnykh debatov v Rossii. Moscow, 2017.)

93 Там же. С. 930.

94 *Иванов Е.* Феноменологический компонент в поэтике романа «Жизнь Клима Самгина» (к вопросу о смысле рефрена: «а был ли мальчик?») // Культура и текст. 2024. 2 (57). С. 12. Ср. *Борисова Л.М.* «Да — был ли мальчик-то?» О смысле горьковского рефрена // Вопросы литературы. 2018. № 4. С. 15–41.

95 *Горький М.* Жизнь Клима Самгина. Санкт-Петербург: СЗКЭО, 2024. С. 582.

Деррида Ж. Введение // Гуссерль Э. Начало геометрии / Пер. с фр. и нем. М. Маяцкого. М.: Ad Marginem, 1996. С. 9–209.
(*Derrida J.* L'origine de la géométrie, de Husserl. Introduction et traduction. Moscow, 1996. P. 9–209 — In Russ.)
Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Издательство «Мысль», 1986.
(*Diogenes Laërtius.* Vitae Philosophorum. Moscow, 1986 — In Russ.)
Джонс Э. Жизнь и творения Зигмунда Фрейда. М.: Гуманитарий, 1996.
(*Jones E.* The Life and Work of Sigmund Freud. Moscow, 1996 — In Russ.)
Иванов Е. Феноменологический компонент в поэтике романа «Жизнь Клима Самгина» // Культура и текст. 2024. 2 (57). С. 6–18.
(*Ivanov E.* Fenomenologicheskii komponent v poetike romana «Zhizn' Klima Samgina» // Kul'tura i tekst. 2024. 2 (57). P. 6–18.)
Ковалец А.С. Комплекс Лая // Журнал Практической Психологии и Психоанализа. 2020. № 1 (URL: https://psyjournal.ru/articles/kompleks-laya#_ftn1).
(*Kovalets A.S.* Kompleks Laia // Zhurnal Prakticheskoy Psikhologii i Psikhoanaliza. 2020. № 1 (URL: https://psyjournal.ru/articles/kompleks-laya#_ftn1).)
Нуссбаум М. Политические эмоции: почему любовь важна для справедливости / Пер. с англ. С. Порфирьевой. М.: Новое литературное обозрение, 2023.
(*Nussbaum M.* Political Emotions: Why Love Matters for Justice. Moscow, 2023 — In Russ.)
Плампер Я. История эмоций. М.: Новое литературное обозрение, 2024.
(*Plamper J.* Geschichte und Gefühl: Grundlagen der Emotionsgeschichte. Moscow, 2024 — In Russ.)
Стейнберг М. Меланхолия нового времени: дискурс о социальных эмоциях между двумя революциями // Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций. Сб. статей / Под ред. Яна Плампера, Шаммы Шахадат и Марка Эли. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 202–226.
(*Steinberg M.* Melancholy and Modernity: Emotions and Social Life in Russia Between the Revolutions // Rossiyskaya imperiya chuvstv: Podkhody k kul'turnoy istorii emotsiy. Sb. statey. Moscow, 2010. P. 202–226 — In Russ.)
Столяров А. Апатия // Философская антропология. 2023. Т. 9. № 1. С. 177–190.
(*Stoliarov A.* Apatiia // Filosofskaya antropologiya. 2023. Vol. 9. № 1. P. 177–190.)
Тимофеева О. Мальчики, вы звери. М.: Индивидуум, 2024.
(*Timofeeva O.* Freud's Beasty Boys: Sex, Violence and Masculinity. Moscow, 2024 — In Russ.)
Фрейд З. Толкование сновидений // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 т. Т. 2: Психология бессознательного / Под общ. ред. Е.С. Калмыковой, М.Б. Аграчевой, А.М. Боковикова. Пер. на рус. А.М. Боковикова. М.: Фирма СТД, 2004.
(*Freud S.* Die Traumdeutung. Moscow, 2004 — In Russ.)
Arendt H. Love and Saint Augustine. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996.
Arendt H., Jaspers K. Briefwechsel 1926–1969 / Ed. by L. Köhler und H.Saner. München: Piper, 1993.
Bauman Z., Donskis L. Moral Blindness: The Loss of Sensitivity in Liquid Modernity. Cambridge: Polity, 2013.
Berlant L. The Queen of America Goes to Washington City. Essays on Sex and Citizenship. Durham; London: Duke University Press, 1997.
Borren M. Amor mundi: Hannah Arendt's political phenomenology of world. [Thesis, fully internal, Universiteit van Amsterdam]. Amsterdam: F & N Eigen Beheer, 2010. P. 239.
Butler J. Who's Afraid of Gender. London: Allen Lane, 2024.
Crespo M. Communalization (Vergemeinschaftung) Through Ethical Love. A Phenomenological Account // Ways of Being Bound: Perspectives from post-Kantian Philosophy and Relational Sociology. Library of Ethics and Applied Philosophy / Ed. by Fernández P.A., García Martínez A.N., Torralba J.M. Vol. 39. Cham: Springer, 2022. P. 105–116.
Cvetkovich A. Public Feelings // South Atlantic Quarterly. 2007. 106 (3). P. 459–468.
Degerman D. Within the heart's darkness: The role of emotions in Arendt's political thought // European Journal of Political Theory. 2019. 18 (2). P. 153–173.
Derrida J. Apories. Paris: Galilée, 1996.
Devereux G. Why Oedipus Killed Laius — A Note on the Complementary Oedipus Complex in Greek Drama // International Journal of Psychoanalysis. 1953. 34. P. 132–141.
Habermas J. The Structural Transformation of the Public Sphere. Cambridge: The MIT Press, 1991.
Heinämaa S. Values of love: two forms of infinity characteristic of human persons // Phenomenology and the Cognitive Sciences. 2020. 19 (3). P. 431–450.
Husserl E. Einleitung in die Philosophie, Vorlesungen 1916–1919, Husserliana Materialien IX. Dordrecht: Springer, 2012.
Husserl E. Grenzprobleme der Phänomenologie: Analysen des Unbewusstseins und der In-

stinkte, Metaphysik, Späte Ethik, Texte aus dem Nachlass (1908–1937), Husserliana XLII. Dordrecht: Springer. 2013.

Jardine J., Szanto T. Empathy in the Phenomenological Tradition // The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy / Ed. by H. Maibom. London; New York: Routledge, 2017. P. 86–97.

Lipps T. Das Wissen von fremden Ichen // Psychologische Untersuchungen I / Ed. by T. Lipps. Leipzig: Engelmann, 1907.

Lunt P., Stenner P. The Jerry Springer Show as an Emotional Public Sphere // Media, Culture & Society. 2005. 27 (1). P. 59–81.

McGregor A., Lagerberg R. Dislocation and Liminality in Andrei Zvyagintsev *Leviathan* and *Loveless* // New Zealand Slavonic Journal. 2021–2022. Vol. 55/56. P. 73–96.

Mouffe C. Politics and Passions: the Stakes of Democracy. London: Centre for the Study of Democracy, 2002.

Muravyeva M. Traditional Values and Modern Families: Legal Understanding of Tradition and Modernity in Contemporary Russia // The Journal of Social Policy Studies. 2014. Vol. 12. № 4. P. 625–638.

Papacharissi Z. Affective publics: Sentiment, technology, and politics. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Rahn W, Kroeger B., Kite C. A Framework for the Study of Public Mood // Political Psychology. 1996. 17. P. 29–58.

Schmid H.B. Plural Action. Essays in Philosophy and Social Science. Dordrecht: Springer, 2009.

Slaby J. Structural Apathy, Affective Injustice, and the Ecological Crisis // Philosophical Topics. 2023. 51 (1). P. 63–83.

Stein E. Zum Problem der Einfühlung. Halle: Buchdruckerei des Waisenhauses, 1917.

Szanto T. Collective Emotions, Normativity and Empathy: A Steinian Account // Human Studies. 2015. 38 (4). P. 503–527.

Tucker R.C. The Soviet Political Mind. New York: Praeger, 1963.

Vischer R. Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik. Leipzig: Hermann Credner, 1873.

Waldenfels B. Phenomenology of the Alien: Basic Concepts. Evanston: Northwestern University Press, 2011.

Zahavi D. Empathy, Embodiment and Interpersonal Understanding: From Lipps to Schutz // Inquiry. 2010. 53 (3). P. 285–306.

Zahavi D. Self and Other Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame. Oxford: Oxford University Press, 2014.

АНКЕТА

Аффект и культура

ПЕРСПЕКТИВА ЛИТЕРАТОРА

На волне «аффективного поворота» в социальных и гуманитарных науках «чувственное» измерение становится центральным для рассмотрения культуры. При этом ключевое значение обретают не только чувства, которые создаются культурой, но также эмоции и ощущения, которые она вызывает у тех, кто взаимодействует с ней: от литераторов, поэтов, историков, антропологов и философов до рядовых читателей и кинозрителей. В условиях, когда иррациональное вновь приковывает к себе общественное внимание, возникает вопрос о границах понятий «аффекта», «эмоции», «страстей», «чувства» и «ощущения» и их месте в организации человеческого опыта.

Мы предлагаем обратиться к антропологии и феноменологии чувственного в культуре, чтобы определить сопряженность разных явлений, находящихся на пересечении аффективного восприятия, работы органов чувств, социальной обусловленности и этики эмоций, и обосновать открытый и проницаемый эпистемологический статус чувственного опыта для понимания современных и исторических процессов в культурной сфере.

Эта тематика продолжает и расширяет рамку культурной истории и антропологии эмоций, заданную «Историей эмоций» Яна Плампера (2018/2024, НЛО) и спецвыпуском журнала «Новое литературное обозрение» № 162, 2020 «Антропология страха». Представление о культурной и исторической сконструированности эмоций дополняется нами через поиск общих аффективных и эмоциональных логик, которые стоят за разными типами чувственно насыщенного, сочувствующего и бесчувственного поведения, восприятия и взаимодействия.

Вопросы, над которыми мы предлагаем подумать нашим авторам:

— Где проходят границы между аффектом, эмоцией, страстью, чувством и ощущением?
— Какова роль чувств в восприятии и производстве литературных и поэтических текстов?
— Как разные чувства артикулируются в литературе/поэзии и какую роль они играют в культурных иерархиях?
— Является ли бесчувствие всего лишь отсутствием чувств либо же представляет собой более сложный культурный феномен?
— Каким образом эмоциональная этика влияет на современные процессы в литературе/поэзии и взаимодействия в литературных/поэтических сообществах?

Тезаурус, который мы предлагаем как ориентир для освещения этой темы, включает в себя, но не исчерпывается такими понятиями, как: культурная антропология и история эмоций; феноменология аффекта; эмоциональные ре-

жимы; эмоциональные сообщества; коллективные эмоции и атмосферы; табу на чувственное, бесчувствие и апатия; эмоциональная этика; чувственный опыт и сопереживание в культуре и т.д.

Игорь Гулин

1–5. Как для писателя (что бы это ни значило) и как для критика-исследователя литературы аффект для меня — ключевой элемент письма. Он не существует вне структур (формальных, идеологических и иных), но запускает и останавливает их. Если подбирать ему имя, это — очарование.

Этимология важна: чары, волшебство — со всей амбивалентностью, здесь заложенной. Очарование — чудо откровения или гипноз, иллюзия? Если мир — пустыня, очарование — оазис или мираж? Эротическое очарование человеком и очарование идеей, даже очарование проектом, работают одинаково. Очарование включается, когда субъект (художник) вдруг ощущает себя объектом. Внутри него переводятся стрелки. Он продолжает действовать (писать), но не как ведущий, а как ведомый.

В одной из самых дорогих и ненавистных мне книг, «Турдейской Манон Леско» Всеволода Петрова, эта динамика ярко явлена. Мужчина (искусствовед и посредственный литератор Петров) находит настоящую женщину (медсестру Веру) и делает ее героиней романа. Он попадает под ее очарование и впервые по-настоящему пишет — пишет только потому, что не имеет больше власти; он употребляет все силы письма, чтобы эту власть получить обратно.

Очарование страшно. Весь корпус главных вещей Платонова можно прочитать как цикл сказок о гибели очарованных. Поздние стихи Мандельштама разыгрывают этот шквал. Но оно может быть и тихим, мягким. Бывают авторы, как Кузмин, знающие об опасностях чар, но приручившие их, живущие на опушке волшебства. Они — любимцы фей, но и подопечные ангелов.

Оборотка очарования — разочарование, и его сила также велика. Разочарование, эротическое, политическое и любое другое, — выход из-под власти, возвращение самости. И оно так же амбивалентно: это обретение субъектности или сдача? Отрезвление или похмелье? Как всякое возвращение к себе, разочарование нарциссично. Это — нота великих нарциссов от Лермонтова до Бродского. Насколько очарование гибельно, настолько разочарование — живительно. Оно утверждает нас в мире, дает иллюзию места. И поскольку дает иллюзию — то тоже пленяет. Разочарование — вид очарования.

Человек хочет влечься и влечь, быть под властью и властвовать. В литературе это противоречие находит форму. Очарование — результирующая сила двойного аффекта. Отдаваясь ей, мы читаем и пишем.

Данила Давыдов

1–5. Довольно давно я начал ощущать себя старым скептическим вольтерьянцем в среде сентименталистов и романтиков. Не то чтобы я был склонен не-

дооценивать важность эмоциональной составляющей в разных формах взаимодействия с текстами или в их порождении, но для меня квалификация текстов через их чувственное понимание всегда казалась некоторой риторической стратегией. Погружение себя в эмоциональный режим может быть осознанной или неосознанной антропологической практикой, однако практика эта, как мне представляется, является сконструированной — если не субъектом, помещенным в эмоциональный режим восприятия и/или трансляции, то неким сообществом, которому субъект делегирует часть собственной идентичности (впрочем, это может быть не сообщество, а определенный метанарратив, которому субъект подчиняется).

Разумеется, это не значит, что я отрицаю эмоциональные состояния, в которые погружены люди, или роль чувственного мира, определяющего их миро- и самоощущение: было бы глупо отрицать то, что очевидно есть и что в немалой степени определяет интерпретацию действительности и управляет многими действиями. Но текст-то, особенно текст, существующий как элемент литературного ряда, устроен в любом случае так, что любая репрезентация в нем чего бы то ни было не пряма. Мы видели программы постконцептуализма и неосентиментализма, опыты «новой искренности», «прямого высказывания» и т.п., и, думается, давно должны были бы осознать условность и границы, существующие в этих утопических моделях. Автор, эксплицитный ли, имплицитный ли, все равно не равен чувствующему (по крайней мере, как заставляют нас полагать зеркальные нейроны) физическому человеку и, даже перейди мы к телепатической трансляции эмоционального состояния, репрезентация не будет равна субъективному переживанию (впрочем, тут начинается уже проблематика квалиа, трудная проблема сознания и т.д., что может увести далеко от заданных вопросов). Невозможно отрицать роль эмпатии, переживания и сопереживания в жизни, но мы все это либо прочитываем, либо нет, и это никак не зависит от того, что «на самом деле» (предположим, что такое «на самом деле» существует) переживает тот, кто этот текст создал.

Давно занимаясь исследованием наивной словесности, не могу не отметить, что эта область письма прекрасно иллюстрирует всю эфемерность рассуждений об эмоциональной подоплеке текстопорождения. Мы полагаем, что наивный автор искренен, что он напрямую транслирует некое незамутненное культурными механизмами чувствование, но такое представление — вчитывание в текст наших представлений, заданных кажущимся культурным превосходством, покровительственной позицией хозяев культурной нормы. Это такое конструирование руссоистского благородного дикаря с его чистыми переживаниями, пусть и несколько на новый лад. На деле же, во-первых, любой наивный «человеческий документ» пропущен через множество дискурсивных фильтров, которые весьма сильно искажают изначальную позицию пишущего субъекта (ничуть не меньше, чем в случае письма умудренного и искушенного «профессионального» автора); во-вторых же, подчас совершенно невозможно отделить «наивную репрезентацию» от ее примитивистской имитации, если не выйти за пределы текста как такового, что требует уже психологического и/или антропологического взгляда. Текст сам по себе предстает черным ящиком.

Но и, выходя за пределы наивного мира, мы сталкиваемся с такими же проблемами. Я подозреваю, что автор стихотворения транслирует некую реальную эмоцию, однако для полной уверенности мне хорошо бы знать жизненные

обстоятельства автора, иначе мое сопереживание будет размыто в зоне неопределенности, где мы видим риторические формы и эстетическую ценность, но не то человеческое, которое требует эмпатии. Под эмпатией же понимается некая новая поведенческая норма, которая, если даже не касаться ее социального бытования (не удержусь, впрочем, и отмечу, что в рамках этой «нормы» создается специфический эмоциональный режим, который словно отрицает собственное существование, распространяясь на все возможные жизненные ситуации и растворяясь в своей ненавязчивой тотальности), и в применении к тексту начинает оказываться определяющей его ценность.

Однако сопереживать можно и должно человеку, а не тексту (который, да, «буквы на бумаге» или мониторе), и странно, что этот трюизм требует повторения (тогда, конечно, возникает вопрос: а зачем мы всем этим занимаемся и т.д., но от него в данном случае хорошо бы уйти, потому что это действительно совсем отдельный разговор). Иными словами, любой эмоциональный поворот в культуре, в том числе в художественной словесности, в том числе в поэзии, есть разворот риторический (а отказ от риторичности тоже есть риторический механизм), а насыщенность поэтической речи аффективными маркерами оказывается риторической стратегией (как ею оказывается и отказ от видимых аффективных маркеров: упомянутое в предложенных вопросах «бесчувствие» как раз пример такой стратегии, которую стоит воспринять в качестве минус-приема на фоне распространения демонстративной риторической аффективности).

Вот тут, возможно, и начинается самое интересное (по крайней мере, для меня): возможно, новейшая поэзия может описываться как определенная система жестов, благодаря которой окажется возможным градуировать всю стихотворную продукцию не по степени консервативности vs инновационности либо же какому-либо иному привычному признаку, а по степени эксплицированной эмоциональности или же отказа от нее. В этих условиях нарушением новой конвенции предстанет непроясненность степени эмоционального настроя, что, конечно, само по себе уже на следующем уровне может оказаться продуктивным и результативным, но для этого должно преодолеть некоторый первичный барьер ожидания реципиента, который, в рамках новой нормы, ожидает эмоциональной определенности (так сказать, эффект определяется аффектом). Интересно, что такого рода «ясность» в отношении эмоционального настроя превосходно сочетается с размыванием субъектности. Вопрос о том, кто именно говорит в данном тексте, порождающий на уровне «наивного читателя» множество неприятнейших недоразумений (поскольку «наивный читатель» также исходит из новой нормы и требует эмоциональной определенности от явственно определенного субъекта), на более рафинированном («профессиональном») уровне как раз обыкновенно решается в пользу «плавающего», «мерцающего», «монтажного» и т.п. субъекта (в более строгой типологии говорят о «неосинкретическом», «трансгрессивном», «номадическом» субъекте). Иными словами, если на одном уровне прибавляется требование определенности, то на другом оно максимально расшатывается (а «наивный читатель» может и не поспеть за сменой векторов и начинает требовать определенности везде, что даже и дает некоторые плоды в виде очень уплощенных произведений).

Риторический характер аффективных маркеров оказывается столь действенным, что в качестве аффективных маркеров начинают восприниматься

и явления другого порядка, в иных условиях иначе бы и воспринимавшиеся. К привычному набору тропов и фигур (от гиперболы и литоты до градации и амплификации) все чаще примыкают менее привычные: я выше упомянул возможность передать «бесчувствие» через отказ от эксплицитной аффективности, но апосипезу можно воспринять и как, напротив, аффективный маркер. «Безыскусность», «бедное письмо», косноязычие, лепет могут быть наделены вроде бы не присущим им риторическим статусом, оказываясь гораздо более действенными указателями эмоциональности, нежели пафос. С другой стороны, и пафос внезапно реабилитируется, его больше не сдерживает цензура «хорошего вкуса», страшнейшего и коварнейшего из орудий прежней социально приемлемой нормы. У новой нормы, еще не успевшей обзавестись таким изощренным арсеналом средств подавления, пока нет собственно эстетических механизмов давления на сочинителя (только социальные, что тоже важно, поскольку для автора наших дней этические границы становятся куда важнее эстетических), поэтому эксперименты с эмоциональным инструментарием возможны самые разнообразные.

Значит ли все вышесказанное, что за в самом деле наблюдаемым эмоциональным поворотом не стоит ничего «подлинного»? Конечно нет, специфические времена требуют специфической реальности, и коллапс рациональности, невозможность логически объяснить происходящее ведет к господству репрезентаций аффективного. Однако ее хорошо бы воспринимать как симптоматику, а не как нечто, в корне меняющее саму природу поэтического высказывания (ее, впрочем, поменяет разве трансгуманистическая сингулярность, но этого еще придется дожидаться).

Анна Глазова

1–5. В «Minima philologica», книге о филологии (а на деле — о языке вообще), Вернер Хамахер пишет об «аффекте в отношении языка» и утверждает, что всякое высказывание начинается не столько с умственного, рационального усилия, сколько с аффектированности самим изначальным призывом любого высказывания быть услышанным/прочитанным. Этот изначальный аффект действует как импульс к высказыванию, а само высказывание в дальнейшем обретает форму и смысл, который затем ответным жестом можно осмысленно интерпретировать. Далее Хамахер расширяет этот тезис, рассматривая не только языковой аффект говорящего и слушающего, но и

> «аффект языка», то есть аффект языка в отношении к языку. Если язык обращается к языку, имеет к языку склонность, то к себе же иному, отличному от себя. Он связывается с собой уже отделившимся или же собой предстоящим единственно своим аффектом, своим «энтузиазмом» (Тезис о филологии 21).

По мысли Хамахера, язык существует в первую очередь как вопрос к другому и ответный вопрос, причем это касается не только диалогических ситуаций, но и самой структуры языка.

Аффект возникает в ответ на речь другого или самого себя как другого, себя, задающего вопрос о том, как себя высказать. В вопросе всегда содержится

ожидание ответа, поэтому у него есть этическое измерение, сопряженное с выбором отвечать или не отвечать. Это касается и рецепции литературного произведения. Если высказывание обращено к читателю с призывом отреагировать, причем не только рациональным пониманием, но в первую очередь чувственным откликом, то отказ в отклике может выглядеть как намеренное игнорирование чувств другого. Эммануэль Левинас видел в признании чувств другого и внимании к ним необходимое условие диалога. Но и обращающийся к другому должен исходить из его инаковости и рассчитывать на ответ, заключающий в себе инаковость, даже тогда, когда между тем, кто обращается, и тем, к кому обращаются, существует взаимная склонность. Недостаток внимания к различию между собой и другим оборачивается губительным для диалога, поскольку стирает индивидуальность другого. Таким образом, автор литературного произведения всегда должен исходить из необходимости различия, если хочет найти отклик в другом и не свести собственное высказывание к закрытой для интерпретации однозначности. Несмотря на фиксацию формы и смысла, в произведении, призывающем к отклику, должен сохраняться изначальный аффективный призыв — мольба об ответе.

В современной литературе существует жанр, ставший трендовым в последние несколько лет и в русскоязычном пространстве, — автофикшн. Произведения в этом жанре делают упор именно на аффективном потенциале высказывания. Рассказывая о собственных чувствах и вынесенном из прошлого опыта, автор обращается к читателю с призывом к сопереживанию, рассчитывая главным образом на эмпатический отклик. В некоторых произведениях этого жанра встречаются даже эксплицитные вопросы в духе «у меня было так, а как у тебя, расскажешь?» Казалось бы, при такой эстетической программе лучшими произведениями жанра должны стать такие, которые вызывают наиболее сильный и непосредственный отклик при чтении. Однако интересно, что, судя по читательским отзывам и оценкам экспертов, успешными становятся скорее тексты, менее непосредственно говорящие о травме. Травма всегда потенциально может вызвать ретравматизацию, как у себя, так и у другого. Скорее опыт преодоления травмы, а не сама травма, — то, что вызывает отклик благодарный, не ранящий чувств. Как сказала в личном разговоре Мария Степанова, суть автофикшна можно описать фразой «покажи мне свой шрам, а я покажу тебе свой». Важно, что рана затянулась и стала частью жизненного опыта, это тот «хэппи энд», который ограждает читателя от острой душевной боли, также называемой «триггером». Более того, прямой перенос своей травмы на читателя может восприниматься как излишняя фиксация автора на собственном переживании. Как ни странно, получается, что об аффекте более действенно говорить сухо, с дистанцией, рассказывая историю не только боли, но и ее преодоления. Аффектированность другим в таком нарративе опосредована языком и его способностью занять место щита, ограждающего от прямого воздействия. Произведение не только вызывает эмпатию, но и позволяет осознать ее и суметь отстраниться. Оно как бы совершает над аффектом феноменологическую операцию, которая заключает чувства в скобки бесчувствия.

Писательницы и писатели произведений автофикшна часто подчеркивают важность телесного переживания, лежащего в основе опыта, о котором они рассказывают. Если верно предположение, что успех произведения, направленного на эмпатический отклик, сопряжен с преодолением аффекта, имеет смысл обратиться к идеям Мориса Мерло-Понти о «плоти мира». Он развивает

концепцию плоти мира, описывая ее как складку и складку-в-себе. «Складка» в этом контексте означает, что мир состоит не из замкнутых в себе вещей, а из объектов или тел, складывающихся из непрерывной ткани мира, и внешняя сторона вещей касается внутренней, образуя складку-в-себе. Например, можно одновременно прикасаться к себе (совершать внешнее действие) и ощущать это прикосновение (изнутри), а восприятие этого единичного касания связано с нашим опытом касания вообще. Этот опыт позволяет нам предчувствовать прикосновение и ощущать его в уме прежде, чем оно произойдет. Перенося эту мысль на литературное произведение метафорически, можно сказать, что текст способен коснуться читателя потому, что и к себе можно прикоснуться как к другому. Рассказ о собственном телесном переживании может затрагивать читателя, поскольку сознание человека в мире вообще основано на телесном восприятии. А чтобы он затрагивал читателя, не уязвляя, он должен нести в себе телесное знание как о ранимости, так и о способности ран заживать. Заживать — значит жить дальше с опытом боли.

Так, как мы «слышим» язык с его фонетикой внутри себя прежде, чем начать говорить, так же и аффектированность чужой речью имеет исток в нашей способности к отзывчивости. Когда мы подвергаемся аффекту произведения, отзывчивость складывается с эмпатическим откликом, и мы чувствуем, как именно текст действует на наше восприятие. При этом интересно, что аффект, переживаемый читателем, может не совпадать с тем, который хотел бы передать автор, и это становится ясно при столкновении с многообразием читательских отзывов на одно и то же произведение. Получается, что попытка передать свой аффект, заразить им читателя наиболее бесхитростным, недвусмысленным образом может обернуться провалом из-за индивидуальных особенностей восприятия. Более действенной стратегией кажется исходить не столько из расчета на эмпатию, сколько на медиирующие аффект литературные средства, позволяющие оставить продуманный зазор между смыслом и формой, с одной стороны, и аффектом — с другой. Рассчитывать можно лишь на безразличный читательский взгляд, который, однако, способен вспыхнуть интересом и сочувствием, если это необходимое третье — безразличие читателя к автору и наоборот — будет освещено передавшимся аффектом. Безразличие предполагает угасание всякого аффекта и именно поэтому может служить для него проводящей средой. А раз так, нет причин считать, что произведения, не говорящие напрямую о пережитом аффекте, не могут задевать восприятие читателя и вызывать ответный аффект.

Такой аффект, правда, сложнее описать, как и объяснить его происхождение, поскольку печаль, гнев, раздражение, влечение в ответ на текст, в котором о них тематически не говорится, будет иметь причину в чем-то еще, не выраженном явно на смысловом уровне. Тогда как в коммуникативном языке аффектированность языком возникает в ответ на высказывание другого, в литературе этот другой — автор — отделен от читателя эстетическими средствами. Аффект возникает в отношении текста, то есть языкового отображения этого другого — автора с его индивидуальным стилем.

Автор, начиная писать, необходимо считается с собственной способностью к словесному выражению и относится к произведению, которое пишет, как к ему самому пока неизвестному, другому, пусть знакомому, но все же несущему в себе нечто иное, чем уже имеющееся знание автора о себе как авторе. Возвращаясь к тезису Хамахера, склонность к другому может проявляться и

как склонность языка к себе самому как к иному. Левинасовская этическая максима, требующая ответить вниманием на обращение другого, в этом случае превращается в требование к собственному языку быть открытым к инаковости-в-себе, к необходимому несовпадению высказывания как вопроса («сказать?») и ответа («говорю»). Аффектированность языка самим собой, которую Хамахер называет «энтузиазмом», это также телесная реакция, схожая по действию с печалью, радостью, отвращением, выражающимися в физиологических феноменах — слезах, смехе, тошноте и т.п. Та часть «плоти мира», которая реагирует на литературу, уязвима, но эта уязвимость отлична от уязвимости человеческого тела, подверженного физическим повреждениям и душевным ранам. Поэтому автор, садящийся за произведение, должен считаться с тем аффектом, который он причинит своим текстом в первую очередь себе, и считаться с тем фактом, что реакция, направленная на собственный текст, может оказаться иной, чем задумывал. Тогда как непосредственно аффект преодолевается в опыте, аффектированность языком преодолевается в развитии эстетических средств и приемов. Артикуляция в устной речи, знаки на странице — следы опыта, эстетические отпечатки, в определенном смысле — шрамы, которые можно показать другому, не рискуя вызвать слишком непосредственную реакцию, какую могла бы вызвать открытая рана, требующая не собеседника, а врача.

Владимир Аристов

1–5. Поэзия по своей сути имеет дело со словами, поэтому в нынешней ситуации аффективного поворота и предшествующего ему во времени лингвистического поворота она оказывается между двумя тенденциями, пытаясь обозначить свою позицию. Поэзия сейчас перед странным выбором: надо ли реагировать или не реагировать вовсе? Загадать в правой и левой руке эти две возможности для себя и выбрать совсем иное — в обычной своей непокорности откликнувшись «поэтическим поворотом»? Который бы учитывал то и другое, и все же шел своим путем? Понимая, что допустимо также динамически уравновешивать противоположные «движения».

Можно по-новому поставить вопрос «об аффектах» и ответить частично на него. В условиях сформулированной сосредоточенности на значимости чувственного опыта, *emotio*, исчезают ли идеи, связанные со словами и знаками (где действует *ratio*, не забывающее и *intuitio*), или они просто выражаются «аффективнее»? Где граница между лингвистической оформленностью и «аффективным» множественным распылением? Взаимодействие чувства и поэтического слова, с одной стороны, хорошо известно: «Когда строку диктует чувство…», с другой стороны, является еще не открытой теоретической областью, здесь каждый автор действует на свой страх и риск, но никаких «инструментальных» знаний не выработано. Возникает проблема, как назвать новые неведомые чувства, — и это задача лингвистического/аффективного поворота.

Такая проблема существовала вроде бы всегда, однако сейчас в попытке соединить две в чем-то противоположные тенденции она предстает по-другому. Для вспомогательного «эха» можно привлечь различные высказывания. Они

весьма многочисленны, ограничимся несколькими авторами, которые явно или неявно настаивали на «аффективном» отношении к произведению искусства. Вот слова Матисса: «Когда я вижу фрески Джотто в Падуе, то не задаюсь вопросом, какая сцена из жизни Христа находится у меня перед глазами, — меня захватывает сам дух его живописи, который присутствует в линиях, композиции, красках. Название всего лишь подтверждает мое впечатление...». Сьюзен Сонтаг писала в эссе «Против интерпретации»: «...с искушением интерпретировать "Мариенбад" надо бороться. Важны в нем чистая, непереводимая чувственная непосредственность формы...», а завершает свое произведение афоризмом, в котором чувство = чувственность: «Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства». Композитор Арво Пярт говорил, что его отношение к слову — попытка *бережно прикоснуться к нему музыкой, окружить его подобно нежному объятию*.

Поэзия в чем-то сродни музыке — она проникает внутрь слова и при этом видит его как бы извне, обнимая его. Для понимания позиции собственно поэтической приведем заключительные строки известного стихотворения Георгоса Сефериса «Μέσα στις θαλασσινές σπηλιές» («В морских пещерах»): «В морских пещерах / целый день я смотрел на тебя / целый день я смотрел в твои глаза / и я тебя не узнал и ты меня не узнала». Здесь сильнейшее чувство нового «неузнавания» через любовь. Здесь открытие мира, для которого слова подготовляют вход, как в полный бликов на стенах морской грот, где жажда неутолима, но познание все же живет. Слово, слова рождают чувства, и эта морская соль неизвестного не сводится к «аттической соли» выразительности или точности остроумия, а влечет ожидание — чувство ждет нас у входа в новое.

Стоит отметить, что, по-видимому, градации чувств в современной поэзии, как ни странно, не существует. Такая задача даже не поставлена. Множество разработанных уже предложений касаются метрических-ритмических систем. «Сентиментальный» подход для классификации чувственного знания и отношения к миру фактически запрещен. Безусловно, одна из проблем в том, что каждое новое поэтическое произведение порождает новое неизведанное чувство и «охраняет» эту оригинальность, хотя допустимо, что некая классификация может быть создана.

В приведенном (для возможных ответов) перечне терминов, связанных с аффективностью, хочется выделить прежде всего пару, которая не выглядит оппозицией и тем не менее очень важна. Провести границу, как предлагается в анкете, между «чувством» и «эмоцией». Именно эти понятия представляются сейчас определяющими в поэтическом (и не только) искусстве.

В современности «эмоция» как слово приобрело во многом обиходный оттенок: «это все эмоции». Гораздо реже используют слово «чувство». Что, наверное, не случайно. Ныне эмоции представляются колебаниями, постоянно возникающими и быстро уходящими в противоположность чувствам, которые существенны и глубоки в своих проявлениях (возможно, посторонняя ассоциация сопоставляет соответственно слова «волнительный» как что-то поверхностное и «волнующий», затрагивающий человеческую глубину).

В поэзии для меня эмоции, согласно определению, — то, что задает первоначальное отношение к предмету изображения, некие значимые вибрации, однако они служат скорее для нарушения сложившейся поверхности между вещами и идеями. Эмоциональное хаотизирует и дробит затверженный фон,

оно разделяет. Затем способна вступить иная сущность тех факторов, которые можно отнести к аффективности, — то, что определяется словом «чувство», оно собирательно, оно соединяет — уже в новом сочетании — те элементы, которые в разделенном виде предъявлены эмоцией. Оно интегрирует, связывая вместе образы, мысли и интуитивные пропозиции.

Названное затем чувство есть уже «охлаждающий факт», вступающий в диалог с рациональностью, он на полпути к интеграции. Чувство вовсе не обязано быть названным, оно способно являть собой некое объемлющее произведение облако, формирующее его границы и всей суммой слов подыскивающее персональное имя для чувства, отвечающего этому стихотворению, интегральное чувственное знание, принадлежащее произведению и обогащающее наши отношения с миром.

Тут уместно упомянуть и понятие «бесчувствие», названное среди обсуждаемых терминов. «Бесчувствие» способно стать и частью программы поэтического подхода к миру, где изгнаны определенного рода отношения, которые репрессируются. Бесчувствие можно рассматривать как стирание чувств, сознательное или нуль-чувствование, как имитацию явлений «равнодушной природы» или аннигиляцию чувств в некоем сверхчувственном опыте, закончившемся катастрофой, так что пишущий утрачивает сенсорные способности, не потеряв способность писать как прибор-самописец. Гораздо значительнее «бесчувствие», означающее законченность произведения, о чем шла речь выше, — по Андрею Тарковскому, оно связано с «олимпийской холодностью формы».

Хотя бы некоторые соответствия между словом и чувством предстоит предложить, и надо понять, каким образом, в каких моделях, можно зафиксировать эту сложную систему отношений. Повторюсь, в моем представлении эмоции — то, что определяет первичное поэтическое отношение, во всяком случае, один из входов в стихотворное выражение; пройдя через такой вход, поэтическое способно обрести собирательное движение — область чувства. Интересно понять и «обратное» воздействие: восприятие поэтического текста, так же, как и любого другого текста искусства, возможно на пути «чувствования» как изначальной целостности, что затем способно разбиться на осколки заключительных «эмоций», и, как новые семиотические значки, образующие узор именно этого произведения, они затем утвердятся в живой памяти. Таким образом, приняв в качестве главных действенных аффективных факторов «эмоцию» и «чувство», мы приходим к той схеме, которая представляется некоторым технологическим пунктиром для обозначения построения стихотворного произведения: хаотизация-эмоция, порядок-чувство.

Легкое волнение в предчувствии стихотворной цепочки слов — здесь в такой соединенности предслова и предчувства, которым и предстает эмоция, и появляются часто (не всегда) начальные строки будущего произведения. Эмоция и эмоции возбуждают наш привычный опыт, соединенный в нерасчленимые пласты, эмоция способна возмутить эту бессловесную аморфность и дать начальный, разделенный в своей неустоявшейся многофакторности импульс. Затем возможно дальнейшее развитие эмоционального движения, что безусловно затрагивает и словесное выражение, но вовсе не обязательно придает ему сколько-нибудь определенный итог. Тогда эмоциональное и словесное способны вступить в «диалог». Он может развиваться долго — иногда годами — и лишь затем обрести завершение, воспринимаемое как финальное чувство, со-

прягающее и неявно суммирующее долгий путь развития эмоций, переходящих в слова и обратно, и тогда именно чувство — новое чувство неизвестного, но явленного произведения — становится результатом, который несомненен.

Анна Родионова

1–5. Современные гуманитарные науки и искусства ставят под вопрос разделение разума и чувства, привилегированность рацио и гносеологический оптимизм. Поэтому их обращение к аффективному измерению коммуникации (в том числе — поэтической) выглядит не просто закономерным, но неизбежным.

Для Бенедикта Спинозы аффект был связан с увеличением или уменьшением способности тела к действию. Спустя столетия Сильван Томкинс каталогизировал набор «первичных аффектов» — радость, гнев, страх, стыд — как универсальные биологические реакции. Однако современные теоретики, такие как Брайан Массуми, говорят о том, что аффект не поддается наименованию, это интенсивность, предшествующая языку, предсознательный заряд, который размещается в зоне неопределенности между мыслью и действием. Эмоция же — это овнутренная, *распознанная* и потому культурно обусловленная форма. Злость, ликование, сожаление — категории, заданные языком, обтесываемые социальными практиками и застывающие в конкретных артефактах лишь затем, чтобы при смене ситуации приобрести другие коннотации.

Поэзия всегда несет в себе аффективный заряд, но имеет дело с его расщеплением в эмоции. Наверное, поэтому она больше, чем что-либо еще, показывает, что текст может работать двойственно, организуя специфические отношения между (внеязыковыми) аффектами и (языковыми) эмоциями. Аффективному измерению поэтического текста способствует и суггестивность ритма, и вертикальная связность, заставляющая удерживать в восприятии не только линейное развертывание нарратива, но и более сложные чувственные связи — звуковые и образные переклички. Синтактика, организующая дыхание, микроартикуляции органов речи, возникающие при чтении про себя, визуальное впечатление от композиции, в которую включен читаемый текстовый блок, участвуют в нашем опыте восприятия не меньше, чем семантика слов и символика образов. Более того, между ними всеми может быть неочевидная связь, поэтому некоторые эмоции в поэзии могут не быть названы прямо, но зато их присутствие ощущается как бы по касательной — через сугубо чувственный выбор звуков, ритм, длину строк.

Представление Массуми об аффекте как об интенсивности, выходящей за рамки репрезентации, помогает понять, почему поэзия воздействует на нас, даже когда ее семантическое содержание кажется не вполне ясным. Например, тексты Полины Андрукович или Геннадия Айги могут оставаться непрозрачными, но их ритм и образы создают аффективную атмосферу. В случае Андрукович — это выборматывание аффекта внутренней полуречью, у Айги — работа с паузами и повторами, суггестивно сгущающими опыт пребывания в пространстве до архетипических образов (поле, свет и т.д.).

Кажется, поэтический текст располагается одновременно в области запечатлевания, фиксации чувственных процессов авторской инстанции (проходящих через нее), но также он участвует в создании таких (но не буквально та-

ких же) процессов у читателей. Кроме того, я полагаю, что есть и автономная зона *чувственности* самого текста, которая существует в потенциальности, независимо от того, получит ли к ней доступ кто-то конкретный или нет. Это своего рода зона *непрозрачности*, в том смысле, в котором о ней пишет Эдуар Глиссан. Он говорит о непрозрачности поэзии как о том, что совершенно не обязательно «понимать» (в его терминологии это значит «схватывать и объяснять»), но что позволяет выстроить отношение с чем-то иным, не познаваемым до конца. При этом непрозрачности автора, читателя и текста могут существовать отдельно друг от друга. В некотором смысле близка к этому идея Кэтрин Хейлс, которая пишет о когнитивном неосознаваемом — том остатке данных, который не может быть до конца распакован сознанием в нашем повседневном опыте и который, я думаю, участвует как в создании, так и в рецепции поэтического текста.

Однако кроме чувственного измерения текста есть эмоции, которые в поэзии не являются только индивидуально овнутренными: они встроены в культурные иерархии. Как отмечает Сара Ахмед в книге «Культурная политика эмоций», чувства «прилипают» к телам и циркулируют в обществе, определяя наши возможности принадлежать и быть исключенными. Исторически некоторые конкретные чувства маркировались по-разному в зависимости от периода, моды, социальных условий. Современная эмоциональная культура требует от субъекта быть включенным во множество аффективно заряженных обстоятельств, однако в то же самое время эмоции обесцениваются из-за избыточности триггеров. «Дофаминовое пресыщение», создаваемое потреблением сверхаффектирующего контента, делает эмоции слишком доступными, но в то же время с трудом распознаваемыми, ускользающими, требующими специальных инструментов.

Поэзия может улавливать эту двойственность и реагировать на нее разными методами. Своего рода раскручиванием аффекта до анестезии и обратно насыщены тексты таких современных авторов, как Александр Скидан, Денис Ларионов и Егор Зернов. В этом случае дискурсивные оболочки разных фрагментов текста работают как переключатели эмоциональных режимов. Другая стратегия — аффективный минимализм, смена точек зрения, сохраняющая при этом дискурсивную строгость, как у Анны Глазовой и Евгении Сусловой.

Постмодернистская установка на дистанцирующую иронию, анестетизирующую чувства, тоже трансформируется в новейшей поэзии. Причем стратегии этой трансформации могут быть разными: от поэзии, работающей с подчеркнутой прямотой выражения и нарочно выводящей эмоции на поверхность письма (как это происходит, например, в практиках Марии Земляновой и Лизы Хереш), до использования концептуалистских методов, задействующих работу эмоциональной дистанцированности, «бесчувствия» как поэтического инструмента аффектации (здесь особенно ярким примером кажутся «Приговоры» Лиды Юсуповой: беспристрастный язык судебных документов оказывается субверсирован повторами и монтажом так, что не оставляет никакой возможности не считать эмоциональную оценку). В этом смысле поэзия — это еще и политика чувств.

Некоторые поэтические практики работают с несостыковкой между эмоциональными ожиданиями от текста и другими методами работы с ними. Так, например, часто устроены концептуалистские и неоконцептуалистские тексты. Бесконечно повторяющиеся и мутирующие строчки книги «Поэтический

мир» Андрея Монастырского могут показаться эмоционально противоречивыми, но они заставляют читателей столкнуться со своими собственными ожиданиями как по поводу того, какой должна быть поэзия («как это читать»), так и по поводу их собственных чувств («как это чувствовать»). Иногда работа с неоднозначным эмоциональным содержанием текста и «бесчувственностью» оборачивается чем-то совершенно иным — опытом более тонкого различения, жизненно необходимым для того, чтобы все-таки продолжать чувствовать и выражать, даже когда кажется, что любой подобный акт дискредитирован.

Станислав Снытко

Тварь без прочных чувств. Так лучше.
Ш. А.

1–5. «Карта Страны Нежности», опубликованная вместе с прециозным романом Мадлен де Скюдери «Клелия» в середине XVII века, еще не была тем колумбовым открытием, которое спустя столетие произведет литература сентиментализма. Открытие это, одно из самых странных в истории европейской словесности, заключалось в том, что путешествие по Стране Нежности вовсе не обречено сопровождаться разливами специфически нежных чувств, а путешествовать можно, не выходя из кабинета, имея в распоряжении только карту. Сентиментализм Лоренса Стерна закрепил за словесностью право на собственную географию, не совпадающую с душевными терзаниями вымышленных героев и героинь. Романное пространство отныне не имитирует любовное томление и горечь разлуки, не звучит в унисон, а искажает и диссонирует, отзываясь на чувства контрастно — легкомысленной шуткой, иронией, раблезианским гротеском.

В открытии эмоциональной сферы низших сословий XVIII века, приписываемом сентиментализму, нет ничего, что заставило бы нас вспоминать об этом направлении 250 лет спустя. Между тем в стернианском романе присутствует нечто, до сих пор мешающее нам окончить сентиментальную школу, поскольку это нечто соединяет просвещенный критицизм со своего рода анимизмом. Композиция и темпоральность произведения, фразовый ритм и порядок развертывания стилевых масс, графические «капризы» и жанровые модификации, цитатные врезки и прерывания истории голосом автора, комическая стихия и монтажные контрасты — каждое из этих решений в каждом отдельном случае обладает настроением и окраской, особенным эмоциональным аспектом, независимым от среды обитания героев (хотя и доступным для них, если это почему-либо необходимо). На протяжении одного сочинения разворачивается игра по независимым партитурам, параллельным аффективным сценариям — прозрачно выраженному у героев, имманентному у приемов. Эти партитуры отличаются друг от друга, как фотография наружной поверхности от рентгеновского снимка.

Раздвоение возможно благодаря тому обстоятельству, что, как отмечал Александр Михайлов, «в рамках сентиментализма “чувство” обреталось в некотором промежутке между миром конкретной личности и особой внеличной областью риторически постигнутых, как бы “объективно” существующих и

данных “чувств”»[1]. Сентименталистская традиция после Стерна словно бы раскололась на два направления. Одно занялось изучением конкретной личности, зависимой от внешнего мира, но этим же миром на каждом витке рефлексии возвращаемой в личные пределы (Карамзин). Другое, встревоженное и зачарованное объективностью реализации чувственных форм, посвятило себя постижению несметной пестроты суб- и надличностных проявлений чувственного (Жан-Поль Рихтер).

Жан-Поль описывает состояние модерного человека, находящего себя рассеченным перед «*мозаичной* картиной нашей жизни, составленной из пестрых минуток, пылинок, капелек, дымок и точек»[2]. В его романах протагонист часто определен от противного — снабжен двойником, как будто единой личности не хватило бы, чтобы передать минимальную толику чувственной какофонии. Трагикомедия жизни разыгрывается посреди несметных верениц взаимных подобий и двойников, стереоскопических отражений, от которых не избавлено ни одно возмущение на поверхности реального. Чтобы подступиться к этой противоречивой ситуации, Жан-Поль конструирует уникальный аффект, который впоследствии назовут *романтической иронией* (приписывая ее открытие тем самым не Жан-Полю, а следовавшим за ним романтикам). Говоря об этой иронии, мы имеем дело с тем, что не вмещается в терминологические рамки, поскольку содержательно стремится охватить то, что не может быть охвачено ни при каких обстоятельствах. Однако может быть передано в качестве импульса, который заразит читателя в том случае, если романная проза вступит в союз со своим жанрово-конструктивным антиподом — безоглядной поэзией, отбрасывающей лимиты и ламентации здравого смысла.

Революционность жан-полевской иронии связана с комической несоразмерностью элементов мира, с безмерностью просторов между антиподами, наконец, с недостаточностью ресурсов языка и стандартной литературной коммуникации перед натиском аффекта. Жан-Поль пишет:

> Каждое чувство и каждый аффект — это безумец, который желает подчинить себе весь мир или пересоздает его по-своему; человек способен сердиться оттого, что пробило уже (или еще только) двенадцать часов. — Какая нелепость! Аффект желает иметь и собственный мир, и собственное Я, и даже собственное время. Прошу каждого человека, чтобы он внутренне хоть раз дал своим аффектам высказаться до конца и выслушал их и расспросил, чего они собственно хотят; он ужаснется чудовищности их желаний, о которых они до сих пор еле осмеливались заикаться[3].

Аффект заявляет о своих притязаниях на беспрекословное торжество — и тем труднее поддается сдерживанию, что берет в наперсники многоступенчатую иронию.

Словесность в двух магистральных видах, лирического стихотворения и романа, — результат воздействия безмерных притязаний аффекта, не имеющего уже, собственно говоря, отношения к эмоциональной гарнитуре человека, на исторически конкретные формы. Роман, как и лирическое стихотворение,

---

1 *Михайлов А.В.* Из истории «нигилизма» // Михайлов А.В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 573–574.

2 *Жан-Поль.* Зибенкэз. Роман / Пер. с нем. А.Л. Кардашинского. Л.: Художественная литература, 1937. С. 103. Курсив Жан-Поля.

3 *Жан-Поль.* Зибенкэз. С. 196–197.

в полной мере могут считаться таковыми, если концентрируют специфический аффект, не могущий быть обнаруженным нигде, кроме романа или стихотворения. В той же мере, что и подлинная поэзия, настоящий роман стремится к невозможному, к охвату неснимаемых противоречий, к превышению собственных пределов, и по своей конструкции всегда ироничен (согласно Жан-Полю, роман — широкая форма, «внутри которой лежат и болтаются почти все формы»[4]). В эпоху «крупных оптовых смертей» старинная чувствительность, как показал Шкловский в «Сентиментальном путешествии», нейтрализуется и опрокидывается в пародию, в брутальный кавардак революции и войны. Но уйти от сентиментальной ситуации позволяет именно сентиментализм, определивший направление возглавленного Шкловским формального поворота. «Сентиментальность не может быть содержанием искусства, хотя бы потому уже, что в искусстве нет содержания», — резюмирует Шкловский, открывая «Тристрама Шенди» для XX века[5].

Кружными путями истории литературы я пытаюсь подобраться к тому, что должен сказать по существу, как будто что-то мешает заговорить прямо. Может быть, как и все, я слишком уловлен, слишком прикреплен на шкале личных эмоций — в сегодняшнем мире, который так убедительно создает иллюзию непрерывной эмоциональной бури, расширенной цифровыми средствами до планетарных масштабов. Этот мир, судьба которого зависит от душевных смут горстки военно-политических вожаков, заставляет нас поверить в господство «нечитаемых» чувств, плетущих свои паутины за семью государственными печатями. Но все эти чувства слишком прагматично и коллективистски мотивированы, слишком риторически оформлены одним на всех недреманным лингвопровайдером, чтобы высечь хотя бы искру голодного и упругого, как пантера в стихотворении Рильке, аффекта. На самом деле, как и все аборигены цифрового мира, я напоминаю инуита, укутанного в многослойные шкуры умерщвленных чувств, чтобы не сойти с ума от холода. В сухом остатке состояние эпохи служит напоминанием о том, как поверхностна и бессодержательна моя (и чья угодно?) идентичность со всеми логически неизбежными для нее чувственными всплесками.

Тем, кто находит спасение от идентичности на вершинах «восточной» мудрости, можно лишь позавидовать. Европейское сознание вынуждено принимать свои дефективные стороны, обрабатывая их эстетическими ядами или выставляя в ледяном философском освещении. Заветная греза европейского модерна — *человек без свойств*, мыслительный эксперимент Роберта Музиля, вообразившего нового героя, который пронизан и до кончиков нервных окончаний обусловлен своего рода интеллектуальным аффектом. Этот сложный аффект заменяет ему духовную аппаратуру классического человека, которая утратила ценность в «расколдованном» мире накануне большой европейской мясорубки. К этому эксперименту Музиля привело напряженное недоверие к самодовлеющим картинам мира — научной и религиозной. Разум и чувство — «рацоидное» и «нерацоидное» в терминологии Музиля — настолько истончили друг друга во взаимной борьбе, что европейское сознание начинает

4 *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Искусство, 1981. С. 254.

5 *Шкловский В.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг.: Издание «ОПОЯЗ», 1921. С. 22.

искать независимое основание, какую-то *третью силу*. Откуда явится эта сила? Отчасти ответом служит тот факт, что «Человек без свойств» так и не был завершен. Впрочем, разве не она, эта самая третья сила, подыгрывает Музилю на протяжении полутора тысяч страниц, нашептывая ему с поистине звериной трезвостью сентенции вроде этой:

> Каково бы, стало быть, ни было соотношение между вещами и чувством в зрелом мировосприятии цивилизованного человека, каждый все-таки знает те исполненные восторга мгновения, когда дифференциация еще не произошла, словно вода и суша еще не разделились и волны чувства составляют с холмами и долами, образующими облик вещей, один сплошной горизонт[6].

Итак, банальные чувства, к которым мы приговорены с пеленок, адресуют и переносят всегда к иному — к тому именно, что отсекает нас от окаменелой риторики человечности: к аффекту. Особенность аффекта обнаруживает себя в одном из живучих парадоксов поэзии: чтобы сказать то же самое (то есть буквально то же, что прежде говорили Дикинсон и Целан, Баратынский и Мнацаканова, Хлебников и Катулл) необходимо выражаться *всякий раз по-новому*. «Сплошной горизонт» Музиля остается в этом смысле лишь идеальным пожеланием, грезой о мираже, поскольку у аффекта нет голоса или рельефа, и он поддается нам разве что как случайный уголок бесконечной изменчивости. Само «чувствование», его физиогномическая азбука и психомоторика, уходят под воздействием аффекта от односторонней определенности, и я отмечаю навязанную и противную мне гримасу сияющего всесилия и торжества, когда читаю в чеканном и леденящем кровь стихотворении Анненского «У гроба»: «На консультации вчера здесь Смерть была / И дверь после себя оставила открытой». Поэтическая речь приобретает вид неумолимого жеста: «Не смей за мной следовать» — и вместе с тем приглашения сделать именно это, поддаться искушению и нарушить запрет, как в волшебной сказке.

Не знаю, был ли знаком Музиль с книгами Жан-Поля. Во всяком случае известно, что с ними не расставался Целан. Стихотворение, как и роман, отличается необыкновенной памятливостью, и романисту, как и поэту, на самом деле не обязательно штудировать своих предшественников, чтобы «вспомнить» вдруг то, чего никогда не знал. То, что однажды заявило о себе как аффект, уже не «выветрится» из памяти жанра и не будет вытеснено никакими изгибами литературной эволюции. Нет поэтому задачи более сложной, чем описание наличествующей реальности «такой, какая она есть», без оглядок и наваждений. Несомненно, можно провести миллион экспериментов, каждый из которых подтвердит, что все мы видим «реальность» по-своему. Проблема заключается не в этой якобы индивидуальности видения, но, напротив, в том закономерно общем, что проявляется в любом «непредвзятом» описании, — в фатальной двусмысленности, которая окисляет всякое слово и придает ему оттенок абсурдного, случайно подставленного знака.

Ну а теперь, как всегда, придется возвращаться к обыденности, садиться за работу и чертить в клеточку бесконечный кроссворд повседневности.

---

6 *Музиль Р.* Человек без свойств: Роман. Кн. 2 / Пер. с нем. С. Апта. М.: Ладомир, 1994. С. 205.

Поэто*логические шт*удии

Алена Еременко

Два случая «литературной климатологии»

НЕЗАМЕЧЕННЫЕ МЕСТА У ШАМШАДА АБДУЛЛАЕВА И АНДРЕЯ ЛЕВКИНА

Alena Eremenko

Two Cases of «Literary Climatology»: Missing Places in the Texts of Shamshad Abdullaev and Andrei Levkin

Алена Еременко
Российский государственный гуманитарный университет, Институт филологии и истории, кафедра теории и истории гуманитарного знания; преподаватель
alenamonet969@gmail.com.

Ключевые слова: Шамшад Абдуллаев, хлопковое дело, геокритицизм, Андрей Левкин, Киотская школа, басё, литературная климатология

УДК: 82.091
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_254

В статье предлагаются геокритический и климатологический подходы к анализу литературных текстов двух представителей русскоязычной географической периферии. Рассказ Шамшада Абдуллаева «Язъявaн» (2020) и сборник прозы Андрея Левкина «Дым внутрь погоды» (2016) выстраиваются путем импликации в нарративную интригу климата в природном смысле и «климата истории» (термин Дипеша Чакрабарти). В случае Абдуллаева медиатором такого двойного понимания климата выступают уникальный природный ландшафт Ферганской долины — и в особенности Язъявана — и хлопок как маркер трагического периода истории Узбекистана. В случае Левкина обнаруживается корреляция фиксаций погодно-климатических условий с рефлексией места и письма,

Alena Eremenko
Russian State University for the Humanities, Institute of Philology and History, Department of Theory and History of the Humanities; Lecturer
alenamonet969@gmail.com.

Keywords: Shamshad Abdullaev, the Cotton scandal, geocriticism, Andrei Levkin, Kyoto school, basho, literary climatology

UDC: 82.091
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_254

The article offers geocritical and climatological approaches to the analysis of literary texts by two representatives of the Russophone geographical periphery. Shamshad Abdullaev's short story «Yazyavan» (2020) and Andrei Levkin's prose collection «Smoke Inside the Weather» (2016) are constructed by implicating climate in the natural sense and the climate of history (Dipesh Chakrabarty's term) in their narrative intrigue. In Abdullaev's case, the mediator of this dual understanding of climate is the unique natural landscape of the Ferghana Valley and Yazyavan in particular, and cotton as a marker of a tragic period in Uzbekistan's history. Levkin's case reveals a correlation between weather and writing, which is viewed through Eastern philosophy from two perspectives: Chinese shan shui painting and the Japanese concept of basho. Attention to climate in the natural, historical

что рассматривается через близкую для Левкина восточную философию с двух точек зрения: китайского пейзажа шань-шуй и японского концепта места басё. Внимание к климату в экологическом, историческом и политическом смыслах проливает свет на происхождение разбираемых текстов и расширяет представление о генезисе стилей писателей.

and political sense sheds light on the historical and cultural background of Abdullaev's and Levkin's texts and broadens the understanding of the genesis of their writing styles.

Как можно сопоставить столь разные творческие стили? Андрей Левкин — продолжатель поэтики ленинградских неподцензурных писателей[1] и одновременно ключевая фигура рижского литературного процесса. Шамшад Абдуллаев — основатель Ферганской поэтической школы, носящей черты постколониального литературного проекта[2]. Географическое положение двух писателей также разнится, и, хотя обе территории, Латвии и Узбекистана, находились на периферии Советского Союза, различия в их культурных контекстах не сглаживались советской идеологией. Илья Кукулин предложил считать общим местом в рижском и ферганском центрах русскоязычной литературы установку на открытую пограничность, подразумевая за географической метафорой исторический процесс[3]. Если же подойти буквально к этому предположению, то ставится задача объяснить специфику писательских стилей через географические или средовые условия. Здесь представляется уместным применить подход геокритицизма, разработанный Бертраном Вестфалем на основе пространственно ориентированных гуманитарных теорий, таких как геоистория Фернанда Броделя, понятие хронотопа Михаила Бахтина, гуманитарная география Дэвида Харви и проч. Согласно Вестфалу, «геокритика склоняется к геоцентрическому подходу, который ставит *место* в центр дискуссии»[4] (курсив автора. — *А.Е.*). В случаях Левкина и Абдуллаева речь пойдет не столько о специфике репрезентированных в их прозе мест, сколько об игнорировании ими русской истории, частью которой в известном смысле были и они сами[5].

---

1 См. работы: *Снытко С.* Субъект и жанр в «поэтике ущерба» (О «романах» Андрея Левкина) // Новое литературное обозрение. 2015. № 134. С. 252–277; *Конаков А.* Преодолевая автаркию (О «Заметках» Леона Богданова) // Новое литературное обозрение. 2015. № 134. С. 244–251.

2 *Корчагин К.* «Когда мы заменим свой мир…»: ферганская поэтическая школа в поисках постколониального субъекта // Новое литературное обозрение. 2017. № 144. С. 448–470.

3 Под «открытым пограничьем» понимается «новый тип отношения к инокультурным событиям, к собственному опыту и к существованию "я" во времени» (*Кукулин И.* Фотография внутренностей кофейной чашки // Новое литературное обозрение. 2002. № 54. С. 262).

4 *Westphal B.* Geocriticism: Real and Fictional Spaces. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 112.

5 Применительно к рижанам Кукулин пишет: «Авторы "Родника" воспринимали себя или воспринимались читателем… на фоне преемственной, пусть и постоянно рвущейся, европейской (или восточноевропейской) истории — а не на фоне русско-имперской истории, которая может быть понята как остановка времени или время коллективной катастрофы, вырванной из общемирового контекста истории» (*Кукулин И.* Фотография внутренностей кофейной чашки. С. 266). Ср. применительно к ферганцам: «Принципиальной для большинства "ферганцев" стала идея Среди-

В настоящей работе я предлагаю совместить геокритический подход с концептом «климата истории» индийского постколониального историка Дипеша Чакрабарти, который был равно озабочен и тупиком исторического мышления, и экологическим кризисом[6]. Тексты же Левкина и Абдуллаева можно считать «климатологической прозой»: под этим названием будут пониматься не жанры *Anthropocene fiction u climate fiction*, где изображаются апокалиптические экологические сценарии[7], но та литература, где геологические и климатические образы — такие как степной ландшафт у Абдуллаева и погодные условия у Левкина — не только определяют уникальные писательские стили и образы, но и передают окружающие эту прозу климатическую, историческую и политическую среды.

Экологический детектив по-узбекски

Среди текстов Шамшада Абдуллаева я остановлюсь на одном, написанном в 2020 году. Название текста «Язъяван» — топоним, прокомментированный автором так: «патриархальный, полусельский городок в Ферганской долине»[8]. Непримечательность места усилена временным маркером — 1960 год. Период 1960–1980-х в истории Узбекистана увенчался так называемым «хлопковым делом». Начатое в 1983 году под руководством Тельмана Гдляна и Николая Иванова расследование многолетних мнимых поставок хлопчатника из Республики в центр породило атмосферу подозрения, тревоги и страха, окутавшую весь регион. Последовавшие за этим делом в 1989–1991 годах гражданские столкновения на почве этнических, религиозных, политических разногласий (в Фергане, Коканде, Оше — последний на территории Кыргызстана) обнажили глубокий кризис в социально-политической и экономической сферах не только Узбекистана, но и всех союзных республик[9]. Упоминание хлопка в повседневной речи является устойчивой метонимией этих событий: так, в двух интервью, взятых Артемом Космарским у представителей узбекской интеллигенции Равшана Абдуллаева и Александра Куприна (первый — брат, а второй — старший друг и наставник Шамшада Абдуллаева), упоминание хлопковых событий ограничивается словом «хлопок» и фамилиями следователей Гдляна и Иванова[10].

земноморья как идеального образа встречи “западных” и “восточных” культур. Многонациональная Ферганская долина может быть прочитана как своего рода дальний отзвук эллинистической Александрии и понимается как место, пересеченное исторически наслаивающимися путями: походы Александра Македонского, путешествие Марко Поло и т.д.» (Там же. С. 275).

6 *Чакрабарти Д.* Климат истории: четыре тезиса // Чакрабарти Д. Об антропоцене / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: V-A-C Press, 2020. С. 4–75.

7 См. работы: *Trexler A.* Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change. Charlottesville; London: University of Virginia Press, 2015; *Andersen G.* Climate Fiction and Cultural Analysis: A New Perspective on Life in the Anthropocene. London: Routledge, 2019.

8 Здесь и далее цитаты из рассказа «Язъяван» приводятся по интернет-изданию: *Абдуллаев Ш.* Язъяван // Интерпоэзия. 2024. № 1 (URL: https://interpoezia.org/content/yazyavan/).

9 См.: *Юнусова Х.Э.* Социально-экономические процессы и духовная жизнь в Узбекистане в 80-х годах XX века. Автореф. дисс. на соиск. степ. канд. ист. наук. 2009.

10 Автор выражает благодарность Артему Космарскому за возможность прочитать неопубликованные расшифровки интервью с очевидцами описываемых событий.

В «Язъяване» хлопок упоминается трижды, дважды с комментариями, намекающими на особое положение хлопка в смысловой структуре рассказа. Начало текста изображает прием партийных гостей, высокий статус которых подчеркивается их белыми, накрахмаленными рубашками из *хлопка*: «...таких [рубашек. — *А.Е.*] не сыщешь днем с огнем — чистый *хлопок* [курсив здесь и далее мой. — *А.Е.*] и молочный шелк». Упоминаемый ранее в тексте 1960 год может намекать на былой расцвет хлопковой промышленности Узбекистана, когда производство хлопка не форсировалось и качество сырья было значительно выше.

Историческое значение хлопка как колониального ресурса в регионе не исчерпывается позднесоветским детективным разбирательством. Ферганская долина — один из самых развитых сельскохозяйственных регионов в Центральной Азии за счет сочетания большой площади естественных оазисов с ирригационной инфраструктурой, складывание которой фиксируется здесь уже в железном веке[11]. К началу XX века расширение территории хлопковых посевов не было сельскохозяйственной задачей местного населения, но входило в планы соседнего государства — Российской империи. «Впустую лежащие» территории «голодной степи», как выражались российские чиновники, стали приоритетным направлением для имперской экспансии на рубеже XIX–XX веков, и именно на хлопок была сделана ставка на юго-восточном фронтире империи[12]. Примером служил опыт Соединенных Штатов, где достижения в хлопководстве привели к росту экспорта сырья, так что американские сорта хлопчатника завозились также на территорию Туркестана и выращивались там взамен других зерновых культур, что потребовало большего водного обеспечения и технического развития ирригационной инженерии[13]. Но вместе со стремлением увеличить урожаи хлопка российские, а затем и советские, власти стремились усилить политическое влияние в регионе и превратить Центральную Азию в технически развитый субъект империи. С 1930-х шли работы по возведению ирригационных сооружений, пика же хлопководство стало достигать в 1960-е. Экстенсивное производство требовало чрезмерного количества водных ресурсов и удобрений, что привело к истощению почв, заболеваниям у сборщиков хлопка, вызванных ядовитыми пестицидами, и к экологической

11 Подробно о развитии центральноазиатской гидротехники в контексте культурной истории и антропологии см.: *Старр С.Ф.* Утраченное Просвещение: Золотой век Центральной Азии от арабского завоевания до времен Тамерлана / Пер. с англ. М.: Интеллектуальная литература, 2017. С. 70.

12 См. об этом подробную работу: *Peterson M.* Pipe Dreams: Water and Empire in Central Asia's Aral Sea Basin. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

13 Как подчеркивает Майя Петерсон, хлопок и колонизация — это две цели ирригационной политики российских технократов в Туркестане начала XX века (Там же). На исторически ключевую роль водного вопроса в становлении азиатских империй указал Карл Виттфогель, назвав последние «азиатскими деспотиями», из-за чего его работа пользуется неоднозначной репутацией у представителей постколониальной теории (См.: *Wittfogel K.* Oriental Despotism: a Comparative Study of Total Power. New Haven: Yale University Press, 1957). Артем Космарский считает сведение хлопкового проекта к одному из изводов «русского империализма» сомнительным, а также подчеркивает, что российские и американские инженеры прогнозировали возможное высыхание Аральского моря: *Космарский А.* Черные агрономы. Как дед Елены Ханги создавал хлопковую зависимость Туркестана // Фергана. 2018. 13 августа (URL: https://www.fergananews.com/articles/10118).

катастрофе — иссушению Аральского моря. Связь хлопка с экологическим ущербом косвенно проступает в тексте Абдуллаева, когда пейзаж цветущего хлопкового поля сменяется на сухую степь:

> А в боковых окнах уже промелькивали, как теперь водится, не *хлопковые* поля, но глинобитные проулки без людей и собак… Там же, в заднем стекле, продолжали рваться клочья ровного, песчаного пейзажа: *степные впадины*, плавные сгибы вправо-влево скользящих, оплывая друг друга, нарывчатых *полупустынь*, адырный мыс, нависший над лепестками битых ракушек в доисторическом заливе, над призраком Сарматского моря.

Наслоение на хлопковые поля степного ландшафта может прочитываться как изображение теневой стороны хлопковой добычи — иссушения водных и земельных ресурсов. Но далее засушливый пейзаж трансформируется в «призрак Сарматского моря» — палеогидрологический образ существовавшего более четырех миллионов лет назад водоема. Такая «гидропоэтика» отсылает уже не к экологическим последствиям выращивания хлопка, но к воде как условию его произрастания. Для засушливых среднеазиатских земель вода — редкий ресурс, что обусловливается обширной ирригационной системой для ее поддержания. Во многих текстах Абдуллаева упоминаются различные искусственные водоемы[14], в том числе и в «Язъяване». Кроме традиционных хаузов (узб. «пруд, водоем, бассейн») и арыков, в тексте фигурирует и более современный Большой Андижанский канал, построенный на территории Ферганской долины в 1966–1970-х годах. Но есть в рассказе и естественные водные источники, такие как булак (узб. «родник») и дарья (узб. «[горная] река»). В тексте имеется фрагмент, где возведенный человеком канал и природный булак работают сообща, причем обозначение второго как «лодочки ладоней» напоминает узбекскую поговорку о том, что для выращивания хлопка нужно усилие двух ладоней:

> …ты просто, выходит, произнес про себя этот вопрос, и безглазые, бархатистые, тонкорунные микроорганизмы ветвились по ямчатому береговому позвоночнику *Большого Андижанского канала*, когда Мун остановил машину около двух тополей. Тормоз. Дверцы хлопнули; три хлопка; взгляд сползает с холма в ложбину, вниз, где курится овальная, совершенно безлюдная чайхана; под крайней тахтой для гостей вместо водопроводного крана бьется *булак*, чья влага на три мгновения свертывается, как ртутные ягодки, в *лодочках ладоней*, не выхлестывающих по-суннитски во все стороны драгоценные капли.

---

14 Характерность арыков, хаузов и прочих ирригационных сооружений проявляется не только в их постоянном присутствии в рассказах и эссе Абдуллаева, но и выражается в своеобразном «гидромышлении» — использовании механизма арыка как метафоры мыслительного процесса. Так, в эссе «Приближение окраин» есть такой фрагмент: «Суетливые “внезапные признаки” и статуарно-усталое “вчерашнего…”, столкнувшись, порождают плодотворные несогласия, и магнетизму как раз в подобном дискомфортном участке (*словно водный поток должен перетечь из одного арычного русла в другое по соединяющему их короткому канальчику — сообразно простейшим законам ирригационной оптики в нашей долине* [курсив мой. — *А.Е.*]) надлежит быть доверием к утопии и уходом в эгоцентристскую перспективу и свежесть» (*Абдуллаев Ш.* По поводу картины Вячеслава Усеинова «Тень несуществующего дома» // Абдуллаев Ш. Перечень: эссе. М.: Носорог, 2023. С. 81).

Как и во фрагменте со степным и проглядывающимся сквозь него доисторическим морским пейзажем, здесь образы плавно сменяют друг друга и меняют масштабы: в геокритике такое явление обычно называется стратификацией. Остраняющие геопоэтические описания («позвоночник» канала, течение воды в роднике «по-суннитски») лишь подчеркивают детективный тон повествования, заданный в самом начале фразой: «С окрестных террас одноэтажного предместья доносится запах *зарезанной* дыни». Усиливают детективный тон и упоминания происшествий, не имеющих развития по ходу рассказа: про спасшую героя девочку Кариме, про партийных секретарей, в числе которых главный агроном совхоза «Ленин йули» (с узб. «Ленинский путь»), название которого указывает и на одноименную самаркандскую газету, главным редактором которой был будущий узбекский лидер Шафар Рашидов. В конце текста детективная интрига кинематографически нагнетается («будто по сценарию») и затем разрешается — возникает мертвое тело:

> Внезапно хлынул ливневый дождь и сразу прекратился; Мун сбавил ход, на семь секунд свернул к обочине и вскорости, *будто по сценарию, который следует за раскадровкой часового механизма до эпизодического микрона, до мимического грана*, выехал к середине асфальтовой дороги и двинулся в даль, терпеливо с раннего утра сбирающую на полыхающем горизонте хваленое марево, что в любом случае *при долгом, рапидном к нему приближении* оказывалось на поверку марафонским коридором степных масштабов, из которых выдохся мираж. Нет, не выдохся. Между прочим, три мойры по-прежнему трещат, как саранча, *над мужским телом, мертвым*...

Неоднозначность описанной смерти контрастирует с убийством боксера Хайдара Османоглы, случившимся весной 1970-го, что, в свою очередь, порождает временной пролепсис, заставляя воспринимать весь текст как более близкий по времени к читателю:

> Помните Вовку Мустанга с Моталки, того, что *зарезал весной семидесятого года Хайдара Османоглы*, лучшего боксера в легком весе в нашем квартале, по пьяни пырнул его финкой прямо в сердце, — помню, как я, пацан еще, с моим тогдашним корешом, по имени, ладно, не важно, пробрались в глубину двора какого-то турецкого старейшины и оттуда наблюдали, как за *хлопчатобумажной* ширмой самые красивые месхетинки Садвинсовхоза обмывали белорозовое хайдаровское тело, и Мустанга позже на зоне «опустили», потому что он сто отжимов не смог сделать и...

Возникающие в этом отрывке хлопчатобумажная ширма в доме турецкого старейшины и наблюдающие из-за нее месхетинки из Садвинсовхоза встраиваются в детективную интригу.

Теперь можно вернуться к названию рассказа и авторскому комментарию к нему: «*Язъяван* — патриархальный, полусельский городок в Ферганской долине». Такую намеренно непримечательную характеристику можно сопоставить со следами позднесоветских криминальных событий в Узбекистане, разрушающих образ «патриархального предместья», столь частый у Абдуллаева. Пример схожего «неполитического политического» высказывания обнаруживается также на картине узбекистанского художника Вячеслава Усеинова

«Тень несуществующего дома»[15]. В эссе, посвященном картине, размышляя над личностью изображенного юноши, Абдуллаев привлекает образ «периферийной Истории» и упоминает конкретное политическое событие — июньскую резню 1989 года[16].

Но, кроме того, в названии рассказа может обнаруживаться прямое общественно-политическое высказывание. Язъяванские пески носят статус государственного памятника природы с 1991 года за счет уникальных ландшафта (высокие разноцветные барханы), флоры и фауны (45 эндемичных видов растений и 14 видов животных). В 2020 году Госкомэкологии Узбекистана разрешил изъятие язъяванского песка для промышленных нужд, на что отреагировала специализирующаяся на экологических сюжетах ташкентская журналистка Наталия Шулепина[17]. Эта история вызвала общественный резонанс и, вероятно, могла лечь в основу рассказа Абдуллаева, поскольку текст датируется тем же годом, что и статья Шулепиной, и пересечение геологической и сельскохозяйственной тем в нем перекликается с содержанием журналистского расследования.

Анализ хлопкового следа в художественном тексте Абдуллаева демонстрирует, как трагическая социально-политическая история места может быть переведена в регистр геопоэтики[18]. Но через ландшафт и климат можно говорить не только о поэтическом своеобразии Ферганской долины — возможная аллюзия на экологический детектив вокруг язъяванских песков непосредственно

---

15 Картина писалась с 1995 по 2006 год, и этот период художник вспоминает так: «...лавина событий — и внешних, и внутренних, череда волнений, связанных с утратами и радостями». См.: *Камцев Д.* Вячеслав Усеинов: «Мы все имеем дело с реальностью, которую до конца не понимаем» // Фергана. 2006. 21 марта (URL: https://www.fergananews.com/articles/4298). При этом фигуративных намеков на политические события нет: картина изображает юношу, сидящего у стены сельского дома, и лесной пейзаж на фоне.

16 Речь идет о столкновениях между узбеками и турками-месхетинцами 5–9 июня 1989 года, одном из ряда кровавых инцидентов в республиках Центральной Азии на излете существования СССР. В эссе на картину Усеинова Абдуллаев пишет так: «Перед нами отнюдь не персонаж опустошенного чахлого мецциоджорно сидит на табурете, закрыв глаза, и видит во внутренней складке своих век тот же пейзаж, на который мы смотрим снаружи. Эта фигура, пожалуй, все-таки принадлежит нашему наждачному предместью и сугубо нашей *периферийной Истории*, открытой Суду, если он состоится (как считал Пруст, искусство и есть подлинный *dies irae*, который, добавим, не прощает неточности). Что это — помин по полдню, или сиеста блатного среднеазиатского анашистски-анемичного, депрессивного фавна, или воскресный отдых запоздалого прерафаэлита, познавшего синема-верите и *июньскую резню 1989 года*? [курсив мой. — *А.Е.*]» (*Абдуллаев Ш.* По поводу картины Вячеслава Усеинова «Тень несуществующего дома». С. 56).

17 *Шулепина Н.* Кто в ответе за Язъяванские пески Узбекистана? // Ливень. Living Asia. 2020. 13 мая (URL: https://livingasia.org.kz/2020/05/13/kto-v-otvete-za-yazyavanskie-peski-uzbekistana/).

18 Помимо представленной криминальной интерпретации образа хлопка в рассказе, авторский эпитет «патриархальный» применительно к Язъявану может прочитываться как относящийся к исламскому благочестию — так, считается, что Мухаммад из всех тканей предпочитал носить одежду из хлопка, подтверждение чему находят в хадисе, в котором пророк рассказывает, что после изгнания Адама и Евы из Рая Аллах повелел ангелу Джебраилу дать им хлопок и научить ткать из него одежду. См.: Prophets in the Quran: An Introduction to the Quran and Muslim Exegesis / Ed. by B.M. Wheeler. London; New York: Continuum, 2002. P. 28.

выражает политическое чувство. В интервью Кукулину Абдуллаев характеризовал поэтику Ферганской школы как «незаинтересованную включенность»[19], однако такая «ферганоцентричность», понятая как геоцентричность, производит политическое действие, наделяя правом «голоса» саму Ферганскую долину с ее далеким геологическим, недавним политическим прошлым — и актуальным настоящим.

Фланер-метеоролог из Латвии



Фотография Андрея Левкина, 2017 год. Источник: цифровой архив автора

В 2016 году в латвийском издательстве «Орбита» вышел сборник прозы Андрея Левкина «Дым внутрь погоды». На своей странице в *Facebook** 10 мая 2017 года Левкин опубликовал снимок с выбросами пара из труб ТЭЦ в качестве авторского уточнения такого названия книги, что демонстрирует писательское внимание к состоянию окружающей среды. Помимо названия с вероятным экологическим подтекстом, во всех текстах сборника обнаруживаются упоминания природно-климатических явлений:

19 *Кукулин И.* Фотография внутренностей кофейной чашки. С. 274.

* Деятельность компании *Meta Platforms Inc.* по реализации продуктов — социальных сетей *Facebook* и *Instagram* — запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 года по основаниям осуществления экстремистской деятельности.

> А если все устроено так, то и сам можешь связывать что угодно, проводя линию тут, где зелень, вода, сырость, железо, камни, сумерки (или *солнце* — здесь найдется все, что понадобится), а дом повсюду рядом[20] («Здесь ostatnia niedziela», с. 13);
>
> Всякие помещения, запах пыли, приглушенные звуки, слова «окно», «*туман*», что-нибудь черно-белое и «*осень*» (там же, с. 18);
>
> Оттуда видна улица, дальше другая — поперек, за ее домами встает *солнце. Март, почти тепло. Солнце пока низко* и тени от собак очень длинные. Или, допустим, буква крупного граффити на ближней стене от каких-то *оптических колебаний природы* анимируется или это глаза обвыкают заново глядеть на эти виды («Птица для R. D. Laing'a», с. 35);
>
> Там было недоуловленное ощущение, а теперь кофейня связала всю эту выпечку в Кришну, *когда уже совсем весна и солнце*. Да, в Каунасе *солнце было тоже*, когда свернули на улицу, где обнаружилась кофейня, *оно било ровно в лицо* («Вселенская форма Каунаса», с. 48);
>
> *жара*, тут пока еще 24 мая, 1 час 16 минут до 25-го, *сумерки начались пока еще лишь только в виде тучи* («24.05.2014, СПб», с. 53);
>
> Но любопытно, что после этого вокруг *будет не холод, а теплая сырая погода, внутри которой пальцы не отличить от воздуха* («Ночное вламывание кошки Ч.», с. 116).

Нередко погода с письмом связана не напрямую, а посредством социально-политического. Так, в небольшом тексте Виктора Топорова «...И о погоде» климат фигурирует в общеупотребимых смыслах: как атмосферное состояние («крещенские морозы») и как метафора («климат политический»)[21]. На документировании погодных сводок строится и книга Алексея Конакова «Дневник погоды (дисторшны)», где погода осмысляется как дискурс («погода — наш самый любимый мультфильм, главное развлечение внутри ежедневности и позднего капитализма»[22]). Такую модель Конаков заимствовал у Леона Богданова из его «Заметок о чаепитии и землетрясениях» — книги, составленной из дневниковых текстов, в которых описываются повседневные занятия: наблюдения за погодой из окон квартиры, заваривание индийского чая, чтение книг о восточной культуре, новостные сообщения о природных катаклизмах

---

20 Здесь и далее тексты из сборника «Дым внутрь погоды» цитируются по следующему изданию с указанием в скобках страниц и, где необходимо, названия конкретного текста сборника: *Левкин А.* Дым внутрь погоды. Рига: Орбита, 2016.

21 См.: *Топоров В.Л.* Жесткая ротация: эссе. СПб: Амфора, 2007. С. 57. На этой двусмысленности строится рассуждение Левкина в эссе, о котором речь пойдет далее: «Отчего у нас так ветшают всякие белые плоскости? Климат, наверное, виноват» (*Левкин А.* Искусство прозы, а заодно и поэзии / Сост. С. Снытко, А. Заполь. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 219). У Оливии Лэнг в книге «Непредсказуемая погода», составленной из текстов для одноименной колонки в газете, речь идет не о погодных сводках, но о «политической погоде» (проблема беженцев, терроризм, Брексит, изменения в законодательстве, касающиеся вопросов секса и абортов и т.д.) и художественных формах «сопротивления» (*Лэнг О.* Непредсказуемая погода. Искусство в чрезвычайной ситуации / Пер. с англ. Н. Решетова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. С. 11, 12).

22 *Конаков А.* Дневник погоды: (дисторшны). СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2023. С. 98.

и политических событиях и т.д.[23] Более изощренные по форме наблюдения за повседневностью собраны в небольшой книге Натальи Явлюхиной с характерным названием «Цикады холода (Дневник наблюдений за климатом)» (2023).

Соотношение погодно-климатических условий и социокультурного развития государства или народа проявляется не только в пространстве художественной прозы, но имеет долгую интеллектуальную историю. Уже в XIV веке у арабского политического мыслителя Ибн Халдуна в «Мукаддиме» — введении к его историческому трактату «Китаб аль-Ибар» («Книга наставлений», 1377) — указывается на прямую связь климата, в частности воздуха[24], с жизнью человеческих обществ[25]. В XX веке Тэцуро Вацудзи, представитель Киотской философской школы, утверждает, что климат наряду с историей формирует социальное измерение человеческой жизни, создавая особую «историко-климатическую структуру»[26]. Вацудзи предлагает определять человека в том числе через климатический характер («the climatic character»), обсуждая три типа климата — муссонный, пустынный и луговой[27], — в соответствии с которыми можно говорить об особенностях исторического развития.

Наиболее «климатическими» по отведенным климату и погоде ролям у Левкина оказываются два текста сборника. Так, во «Вселенской форме Каунаса» взгляд нарратора перемещается от горы (скорее всего, имеется в виду холм Алексотас, к которому ведет фуникулер, также отмеченный в рассказе) к расположенному через реку Неман городу, что сближает текст с экфрасисом в стиле китайского пейзажа шань-шуй (кит. 山水, буквально — «горы и воды»):

---

23 Как и Конаков, Левкин выделял фигуру Богданова как ключевую в определении специфики неофициальной литературы. См.: *Левкин А.* Заметка о Леоне и Богданове // Русская проза. Вып. Б. 2012. С. 8–10.

24 В современном персидском языке это слово также означает «воздух» (هوا) и используется в тех фразах, когда речь идет о погоде.

25 «Исследуй так климаты и земли — и везде обнаружишь влияние воздуха на местные нравы...» (Цит. по: *Ибн Халдун.* Введение (ал-Мукаддима) / Сост., пер. с араб. и примеч. А.В. Смирнова // Историко-философский ежегодник. ИФ РАН. М.: Наука, 2008. С. 197). Одни из внимательных читателей Ибн-Халдуна, а именно Ж. Делёз и Ф. Гваттари, были вдохновлены его работой в своих размышлениях о номадологии и о гладкой и рифленой поверхностях земли. В частности, Делёз и Гваттари писали о кочевом образе жизни как «машине войны», которая, в отличие от государства/империи с его стремлением к установлению границ исегментированию территории, представляет собой открытую систему знания и стремится к ризоматическому, неиерархическому расширению в пространстве. То есть, по версии Делёза и Гваттари, кочевничество, или номадизм, не предшествует государству, как писал Ибн-Халдун, но выступает его абсолютной альтернативой (*Делёз Ж., Гваттари Ф.* Капитализм и шизофрения. Кн. 2: Тысяча плато / Пер. с фр. и послесл. Я.И. Свирского; науч. ред. В.Ю. Кузнецова. Екатеринбург; М.: У-Фактория; Астрель, 2010).

26 *Watsuji T.* A Climate. A Philosophical Study. Trans. by G. Bownas. Ministry of Education, Japan: Printing Bureau, Japanese Government, 1961. P. 10.

27 По Вацудзи, доминирующими чертами человека во влажном муссонном климате выступают покорность и смирение, что, в случае с примером Индии, определяет их философию, непротивление по отношению с воинственными соседями из пустынь и степей, а также колониальный статус в период Британского доминиона. Человек из сухой и мертвой пустыни борется за жизнь, поэтому его чертами будут воинственность как к среде, так и к другим людям, а также кочевничество как постоянный поиск лучших условий, и эти качества обуславливают возникновение монотеистических религий с человекоподобным богом (христианство, иудаизм, ислам). Луговой

Ночью гора темная, тоже из чего-то все того же одного.

Темная и сырая, света на ней совсем мало — фонарей и окон, каждая горящая точка отдельно. Она получается продырявленной огнями — темная корка, кое-где светящаяся изнутри: будто это внутри светящееся вещество. Город внизу такой же, огней там больше, но и они разрозненные, не сливаются. Полнолуние сверху — той же системы, а с утра внизу было какое-то время *белое, быстро растаяло. То есть, снег пошел еще ночью: потом курили у окна — уже падал, заметал в комнату*. Чисто махасамадхи какое-то, если бы оно тоже решило принять тут форму. Все как всюду всегда.

<…> Да, еще в Каунасе тогда был *ветер*, на котором можно лежать, на стрелке речек: откидываешься на спину и не падаешь — лежишь на нем. Чайки там пытались взлететь, у одного из берегов их колония, их отбрасывало метров на десять, едва они пытались расправить крылья. То ли в самом деле ничего не могли поделать, то ли развлекались. *А потом ветер стих и ночью пошел снег* (с. 49).

Погодные явления (снег, ветер) вместе с упоминанием смены суток (утро, ночь) формируют, пользуясь выражением из соседнего текста сборника, «оптические колебания природы», что в пейзажах шань-шуй передается пустыми участками полотна, которые древний китайский художник и поэт Ван Вэй называл вторжением «белой пустотности» неба и земли «в главное изображение»[28]. По словам советского востоковеда Елены Завадской, такая незавершенность изображения есть «проявление принципа недосказанности и неисчерпаемости бытия», характерного для чань-буддийского искусства[29]. Гонконгский философ Юк Хуэй, опираясь на известную работу французского философа и синолога Франсуа Жюльена «Великий образ не имеет формы», а также учитывая интеллектуальную философскую традицию как Востока, так и Запада, приравнивает китайскую живопись к философскому высказыванию, а художников шань-шуй — к философам[30]. Текст Левкина, уподобленный пейзажу благодаря описаниям погодных состояний и отсутствию четкого сюжета, может восприниматься как освобождение письма от субъективности, на что ука-

---

или пастбищный климат формирует в человеке уверенность в результате своей деятельности, поэтому в Европе преобладает техницистское и рациональное мышление. Эти три типа служат Вацудзи объяснением специфики японского мировоззрения, которое, будучи муссонным по типу климата, испытало сильное влияние как христианства, пустынного по происхождению, так и европейских науки и техники, относящихся к пастбищному климату.

28 Цит. по: *Завадская Е.В.* Культура Востока в современном западном мире. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. С. 53.

29 Там же.

30 «Живопись шань-шуй служит местом встречи человеческого и космического. В этой встрече нет ни трагического насилия, ни романтического возвышенного. Вместо этого мы находим умеренность (пин дань, 平淡), которая не преувеличивает и не возбуждает эмоции, как это делает трагедия. Умеренность здесь не подразумевает однообразия или прозаичности, поскольку это понятие воплощает в себе противоположности и неделание, полное еще не проявленного потенциала (нэн фа чжи вэй фа, 能發之未發). Художники шань-шуй — это прежде всего философы, поскольку они обучены не изображению того, что они видят, а конструированию форм участия, в которых горы и воды аналогичны тому, что Симондон называет “ключевыми точками”» (*Хуэй Ю.* Искусство и космотехника / Пер. с англ. А.В. Смоляка. М.: АСТ, 2024. С. 253).

зывает и упоминание йогического состояния махасамадхи[31], во время которого у практикующего останавливается психическая активность и степень сосредоточенности приводит к освобождению вплоть до выхода из тела[32].

В тексте «4bdn_wrdz» количество упоминаний погоды заметно возрастает, причем снова не на уровне сюжета, а на уровне метатекста — процесс вербализации ощущений сополагается атмосферному формированию погоды:

> *Ветрено, солнце.* Сирень темно-лиловая или не распустилась еще полностью. *Не помню, какой она тут должна быть. Но нет никакого пойнта, фишки*, чтобы они распространяли вокруг себя эти окрестности или, хотя бы, оказались внутри них.
>
> Значит, *что-то будет формулировать себя вдоль описания, раз уж зацепилось* (с. 57);
>
> Какое-то количество разных штук в тех или иных отношениях друг с другом *образуют конструкцию*, которая учитывает все вокруг, в том числе — *погоду и побочные мелкие смыслы, после чего производит*: что-то сначала улавливает, потом недолго содержит в себе, а затем уже и производит некий паттерн или же JSjf()m, который тоже не имеет тут общепринятого слова (с. 59);
>
> *Летний, еще не темно, вечер*, около восьми, суббота (не так важно, *разве что дождь, да и тот едва-едва*) — это лишь *зафиксировать воздействия-обстоятельства* (с. 69).

В следующей ниже цитате погода не уступает городу в роли текстоорганизующего принципа, а с точки зрения типологии Вацудзи можно дать климатическую характеристику нарратора — луговой тип с выраженным вниманием к полуосвещенным пространствам, теням, свойственным климату европейской части[33] евразийского континента:

---

31 Первоначальное название рассказа — «Вселенская форма Кришны» — обыгрывается Левкиным в очерке о стрит-арте Каунаса, когда на одной из стен улиц он увидел изображение другого верховного бога индуизма, Шивы. См.: *Левкин А.* Каунас: инвентаризация методов // Arterritory.com. 2016. 29 ноября (URL: https://arterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/stati/17978-kaunas_inventarizacija_metodov). Осведомленность Левкина в восточной культуре демонстрируется и его кругом чтения, представление о котором можно получить в интервью Дмитрию Бавильскому. Отвечая на вопрос о смысле названия книги «Серо-белая», Левкин делает отсылку к «Оранжевой книге» Раджниша, более известного как Ошо: «Серо-белая, она же... ну, не пародия, но развлечение в известном жанре — есть же “Оранжевая книга”, Раджниша». На реплику Бавильского с интерпретацией прозы Левкина как «карты внутренней жизни» последний дает ироничный комментарий и дословно цитирует чаньский «Трактат об основах совершенствования сознания»: «Да и сам термин “внутренняя жизнь” смутен: еще Хун-Жэнь, пятый патриарх нудил: “Узрев свое сознание, продолжайте вглядываться в него, не помещая его ни внутри, ни вовне”». См.: *Бавильский Д.* Внутри слепого пятна. Андрей Левкин отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского // Топос. 2003. 30 июня (URL: https://www.topos.ru/article/1322).

32 Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь / Под общ. ред. М.Ф. Альбедиль и А.М. Дубянского. М.: Республика, 1996. С. 388.

33 В одном из фрагментов этого рассказа Левкин как бы перенимает анализ Вацудзи, совмещая историческое, географическое и климатическое описания города: «У Европы есть шаблон: должна быть река, к ней полукругом примыкает исходный город (замок-собор-амбары-итп). Здесь о Европе, которая севернее жары, но и не вовсе север — там схему ломают фьорды» (с. 60).

Ну и физически влажно, это приятно личной тушке, а еще лучше тут следующему за ней тебе — чему-то еще, какому-то тому, *который снова в своей природе*. Тело-то да, здесь тоже дома, но оно быстро привыкнет, наутро не помнит разницу.

А этот следующий какой-то, kaut käds, Irgendwer некоторое время (не мгновенно) *встраивается в погоду, в память, во все прочее*. Он, то есть, когда был не здесь, был, получается, пересохшей рыбкой. Наконец-то снова опять *в своей воде*.

Тут ветер, запах дыма, сырость, оптика то резкая, *то размывающаяся туманом, пустота*, твердые большие непрерывные кварталы почти — через улицы — встык.

Дворы внутри них, там песок, коты, георгины, астры, бархатцы, брандмауэры, цветные окна, красные кирпичные церкви, булыжник, всего вокруг мало, тихо. Человек такой-то, человек такой-то, человек такой-то. Этот умер, тот — тоже умер, уехал, еще где-то тут. Страна такая, потом такая, потом такая, потом такая, потом такая, потом еще раз другая, а теперь уже и снова такая; буквы разные-raznye, город все тот же (с. 73).

Происходит наложение друг на друга природно-климатических элементов (вода, цветы, туман) и городских деталей (дворы, улицы, брандмауэры), которые как бы слипаются в *пустоте*, образованной, с одной стороны, туманом, а с другой — дымом. При этом туман может выражать здесь восточную пустотность, схожую с картинами шань-шуй, а дым — маркировать техницистское отношение к среде (можно вспомнить снимок Левкина с выхлопами пара). Таким образом, согласно Вацудзи, можно понимать погоду как нелинейность, непрогнозируемость жизни, и, напротив, видеть в городе рациональный и постигаемый объект. В терминах другого выдающегося мыслителя Киотской школы, Китаро Нисиды, речь идет о двух типах культуры, одна из которых характеризует Восток, а другая — Запад: культура небытия или не-формы и культура бытия или формы[34]. И Вацудзи, и Нисида стоят у истоков сравнительной культурологии в Японии, но если Вацудзи разграничивал культуры через их климатическую специфику, то Нисида — путем выявления и соотнесения их метафизических оснований. Культуру Востока, главным образом Китая, Индии и Японии, Нисида определял как стремящуюся к бесформенности и основывающуюся на идее ничто, тем самым обнаруживая дзен-буддийские корни своей философии[35]. Он помещает ничто в систему уровней басё — особой категории киотской мысли, которую можно перевести как «место» или «локус»[36]. Определяя ничто не как отрицание бытия, но как его фон или басё[37],

34 *Михалев А.А.* Проблема культуры в японской философии. К. Нисида и Т. Вацудзи. М.: ИФ РАН, 2010. С. 17–18.

35 См.: *Heisig J.* Philosophers of Nothingness: An Essay on the Kyoto School. Honolulu: University of Hawaii. 2001. P. 8; *Хуэй Ю.* Искусство и космотехника. С. 325.

36 *Heisig J.* Philosophers of Nothingness: An Essay on the Kyoto School. P. 299–300.

37 На место небытия в западной философии Нисида помещает басё, которое определяет как фон не только для бытия, но для самой оппозиции бытия и небытия: «Чтобы распознать то, что *есть*, мы распознаем это в противопоставлении тому, чего *нет*. Но *то, чего нет*, распознанное в противопоставлении *тому, что есть*, тем самым все еще является противопоставленным бытием. Истинное ничто должно быть тем, что охватывает такое бытие и ничто; оно должно быть басё, в котором такое бытие и ничто устанавливаются» («In order to recognize that which *is*, we recognize it in contrast to that which *is not*. But *that which is not*, recognized in opposition to *that which is*,

Нисида тем самым избавляется от субъектоцентричности и бытие-центричности[38] в своей собственной теории познания. Юк Хуэй использует категорию басё для обоснования позитивного потенциала ничто, определяя последнее как «историческое пространство, в котором вещи обретают свое место и в котором развитие не встречает препятствий»[39]. Рассуждая об искусстве шаньшуй, Хуэй трактует характерное для этих картин перетекание друг в друга фигуры и фона как эстетическое выражение позитивного ничто. Смотрящий на картину шань-шуй субъект может ощутить басё изображенного мира, то есть увидеть не заданный фон, но динамическую и открытую к взаимодействию среду или же локальность[40]. В случае Левкина образ города, постоянно колеблющийся из-за погодно-климатических условий и пересобирающийся за счет новых элементов разного порядка, может рассматриваться как пример басё или локального ничто, поэтому закономерно происходит «растворение» субъекта письма:

> *Влажность &сырость* медленно&&&мягко введут тебя в irgendwo, в невесть где, а также в невесть когда, irgendwann. Да и не вводят, *сам растворяешься* (с. 75).

В этом смысле характерен один фрагмент из эссе Левкина «Обольщение: Западная Россия». Сопоставляя ощущения русского рижанина в периоды сразу после развала СССР и современности, Левкин выделяет чувство провинциальности, которого не было в 1990-х, — оно появилось позже, с обретением Латвией статуса европейского национального государства, «поскольку пьесу ей пишут не местные, а всякие западные люди»[41]. До этого периода Рига описывается как место, откуда «тянулись длинные ниточки, в разные стороны»[42], — открытая перспектива определения культурного и политического будущего страны. Потеря этой открытости в новом ощущении провинциальности, по-видимому, остро отозвалась в Левкине, о чем может свидетельствовать почти назидательный тон и обращенный как бы к самому себе призыв разорвать все «ниточки» и освободиться:

> Потом становится понятным: войди под свою кожу. Что тебе эти ниточки, большая часть которых сомнительна, а другая придумана, — после чего и прекращаешь быть провинциалом, даже если и казалось, что ты им не был. Отгрызи все те ниточки, важность половины которых была преувеличена, а вторая — вообще

---

is [thus] still an oppositional being. True nothing must be that which envelops such being and nothing; it must be a basho wherein such being and nothing are established») (*Nishida K.* Place and Dialectic: Two Essays by Nishida Kitaro / Ed. by J.W.M. Krummel. Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 55). Подробнее о категории басё см. вводную статью комментатора и переводчика Джона Краммеля к англоязычному изданию работы Нисида: *Krummel J.W.M.* Basho, World, and Dialectics: An Introduction to the Philosophy of Nishida Kitarō // Nishida K. Place and Dialectic... P. 3–49.

38 Как поясняет Дж. Краммель, философия басё может быть названа объектоцентричной. Сам Нисида утверждал возможность помыслить знание до его тематизации или объективации, что может быть обозначено в терминах западной философии как смещение внимания с субъекта на предикат (Ibid. P. 14–15).

39 *Хуэй Ю.* Искусство и космотехника. С. 349.

40 Там же. С. 342, 348–349.

41 *Левкин А.* Обольщение: Западная Россия // Левкин А. Искусство прозы, а заодно и поэзии. С. 218.

42 Там же. С. 217.

> придумана. Пойми, что без тебя мироздание отлично бы обошлось, дай себе пять минут, когда ты знаешь, что можешь обойтись и без мироздания, — что сделает тебе ту же свободу, что и избавление от ниточек, — в отношении меняющихся исторических перспектив[43].

Напоминающее практику очищения разума перед медитацией, это высказывание сочетает свойственный неевропейскому типу мышления антииндивидуализм с видением истории («провинция — мироздание») на локальном и абсолютном уровнях одновременно и сближает мысль Левкина с философией Киотской школы. Во многом именно неспокойная историческая обстановка в период между двумя мировыми войнами и милитаризация Японии мотивировали киотских философов, с одной стороны, погружаться в культурно-климатические истоки разных регионов, а с другой — искать выход в размышлениях об абсолютных локусах — бытии и небытии[44]. Для Левкина актуальный исторический процесс служит пространством практики десубъективации, что в свете буддийской философии прочитывается не как политическая апатия, но как освобождение от исторической предзаданности и обретение субъектности иного порядка — одновременно и локального, и внеисторического креативного сознания.

Заключение: между геокритикой и климатом

Геокритический и климатологический подходы к «периферийной» русскоязычной литературе выявили лежащие за стилистическими особенностями письма пласты экологического, политического, исторического и философского мышления и воображения. В случае Шамшада Абдуллаева сплетение геопоэтических образов степи, хлопка, воображаемого моря нанизывается на грубые нити основы узбекского ковра: репрессивный политический режим, трудовое угнетение людей разных возрастов, зависимая по отношению к центру экономическая ситуация, экологический кризис. В этой мерцающей историчности кроется своеобразие текстов Абдуллаева и через них — Ферганы как конкретного историко-географического места и онтологического состояния. В таком ключе Ферганская школа предстает как своеобразный проект по исследованию места и его истории, а рассказ «Язъяван» — как геопоэтическая реакция на антропогенное разрушение не только уникального ландшафта природного заповедника, но и *истории* ферганской *земли*.

Острым ощущением «климата истории» обладал и Андрей Левкин, не только писатель, но и журналист, публиковавшийся на одной из первых аналитических интернет-платформ «Полит.Ру». Литературу же Левкин понимал как место, где не «штампуется рутина», а создаются «новые территории»[45], от-

---

43 Там же. С. 220.

44 См.: *Osaki H.* Nothingness in the Heart of Empire. The Moral and Political Philosophy of the Kyoto School in Imperial Japan. New York: State University of New York Press, 2019.

45 В одном из текстов другого сборника эссе Левкин определяет два типа литературы — сюжетный тип, характеризующийся наличием героев и сериального механизма перипетий, и описательный тип, который «расписывает пространство», например трактаты, «мировоззренческие концепты», роман «Таинственный остров» Жюля Верна. Ср.: «...большая часть граждан предпочитает репродуцировать свои чувства,

сюда может проистекать своеобразие его прозы и ее как бы безжанровость, сочетающая дневник, травелог и философское письмо[46]. Нахождение уникальных словесных комбинаций для описания ощущений от конкретной *среды* города может рассматриваться, с оглядкой на киотскую философию и китайскую живопись, как басё города. Можно сказать, что задача Левкина в текстах сборника «Дым внутрь погоды» (впрочем, и не только в них) — не познакомить читателя с тем или иным городом, используя его топонимику для географически точного описания, но зафиксировать ощущение от нахождения в пространстве, не прибегая к готовым образам, через бесформенность выразить локальность. В политическом измерении речь идет о том, чтобы сломать автоматизм восприятия истории, места и себя в них; в экологическом же — постоянно обращать внимание на состояние среды и отличать дым от погоды.

Библиография / References

Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Книга 2: Тысяча плато / Пер. с фр. и послесл. Я.И. Свирского; науч. ред. В.Ю. Кузнецова. Екатеринбург; М.: У-Фактория; Астрель, 2010.

(*Deleuze G., Guattari F.* Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2. Yekaterinburg; Moscow, 2010 — In Russ.)

Еременко А.А. От топографии места к томографии текста: урбанистическая нарративность в прозе Андрея Левкина // Новый филологический вестник. 2024. № 69. С. 260–271.

(*Eremenko A.A.* Ot topografii mesta k tomografii teksta: urbanisticheskaya narrativnost' v proze Andreya Levkina // Noviy filologicheskiy vestnik. 2024. № 69. P. 260–271.)

Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977.

(*Zavadskaya Ye.V.* Kul'tura Vostoka v sovremennom zapadnom mire. Moscow, 1977.)

Ибн Халдун. Введение (ал-Мукаддима) / Сост., пер. с араб. и примеч. А.В. Смирнова // Историко-философский ежегодник. ИФ РАН. М.: Наука, 2008. С. 187–217.

(مقدّمة ابن خلدون. مقدمة / Ed. by A.V. Smirnov. Moscow, 2008 — In Russ.)

Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь / Под общ. ред. М.Ф. Альбедиль и А.М. Дубянского. М.: Республика, 1996.

(Induizm. Dzhaynizm. Sikkhizm: Slovar' / Ed. by M.F. Al'bedil' and A.M. Dubyanskogo. Moscow, 1996.)

Конаков А. Преодолевая автаркию (О «Заметках» Леона Богданова) // Новое литературное обозрение. 2015. № 134. С. 244–251.

(*Konakov A.* Preodolevaya avtarkiyu (O «Zametkakh» Leona Bogdanova) // Novoye literaturnoye obozreniye. 2015. № 134. P. 244–251.)

Корчагин К. «Когда мы заменим свой мир...»: ферганская поэтическая школа в поисках постколониального субъекта // Новое литературное обозрение. 2017. № 144. С. 448–470.

(*Korchagin K.* «Kogda my zamenim svoy mir…»: ferganskaya poeticheskaya shkola v poiskakh postkolonial'nogo sub"yekta // Novoye literaturnoye obozreniye. 2017. № 144. P. 448–470.)

Кукулин И. Фотография внутренностей кофейной чашки // Новое литературное обозрение. 2002. № 54. С. 262–282.

а тогда им все равно, что подали на вход. Но у других-то от повторяемости возникает тошнота, им хочется иных форм проведения досуга и жизни, а не штамповки рутины. Им-то и нужны новые территории» (*Левкин А.* Культурный код // Левкин А. Счастьеловка. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 19–20).

46 См.: *Еременко А.А.* От топографии места к томографии текста: урбанистическая нарративность в прозе Андрея Левкина // Новый филологический вестник. 2024. № 69. С. 260–271.

(*Kukulin I.* Fotografiya vnutrennostey kofeynoy chashki // Novoe literaturnoe obozrenie. 2002. № 54. P. 262–282.)

Михалев А.А. Проблема культуры в японской философии. К. Нисида и Т. Вацудзи. М.: ИФ РАН, 2010.

(*Mikhalev A.A.* Problema kul'tury v yaponskoy filosofii. K. Nisida i T. Vatsudzi. Moscow, 2010.)

Сныткo С. Субъект и жанр в «поэтике ущерба» (О «романах» Андрея Левкина) // Новое литературное обозрение. 2015. № 134. С. 252–277.

(*Snytko S.* Sub"yekt i zhanr v «poetike ushcherba» (O «romanakh» Andreya Levkina) // Novoye literaturnoye obozreniye. 2015. № 134. P. 252–277.)

Старр С.Ф. Утраченное Просвещение: Золотой век Центральной Азии от арабского завоевания до времен Тамерлана / Пер. с англ. М.: Интеллектуальная литература, 2017.

(*Starr S.F.* Lost Enlightenment: Central Asia's Golden Age from the Arab Conquest to Tamerlane. Moscow, 2017 — In Russ.)

Хуэй Ю. Искусство и космотехника / Пер. с англ. А.В. Смоляка. М: АСТ, 2024.

(*Hui Y.* Art and Cosmotechnics. Moscow, 2024 — In Russ.)

Чакрабарти Д. Климат истории: четыре тезиса // Чакрабарти Д. Об антропоцене / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: V-A-C Press, 2020. С. 4–75.

(*Chakrabarty D.* The Climate of History: Four Theses Moscow, 2020 — In Russ.)

Юнусова Х.Э. Социально-экономические процессы и духовная жизнь в Узбекистане в 80-х годах XX века. Автореф. дисс. на соиск. степ. канд. ист. наук. 2009.

(*Yunusova Kh.E.* Sotsial'no-ekonomicheskiye protsessy i dukhovnaya zhizn' v Uzbekistane v 80-kh godakh XX veka. Avtoref. diss. na soisk. step. kand. ist. nauk. 2009.)

Andersen G. Climate Fiction and Cultural Analysis: A New Perspective on Life in the Anthropocene. London: Routledge, 2019.

Heisig J. Philosophers of Nothingness: An Essay on the Kyoto School. Honolulu: University of Hawaii. 2001.

Nishida K. Place and Dialectic: Two Essays by Nishida Kitaro / Ed. by J.W.M. Krummel. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Osaki H. Nothingness in the Heart of Empire. The Moral and Political Philosophy of the Kyoto School in Imperial Japan. New York: State University of New York Press, 2019.

Peterson M. Pipe Dreams: Water and Empire in Central Asia's Aral Sea Basin. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

Prophets in the Quran: An Introduction to the Quran and Muslim Exegesis / Ed. by B.M. Wheeler. London; New York: Continuum, 2002.

Trexler A. Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change. Charlottesville; London: University of Virginia Press, 2015.

Watsuji T. A Climate. A Philosophical Study / Trans. by G. Bownas. Ministry of Education, Japan: Printing Bureau, Japanese Government, 1961.

Westphal B. Geocriticism: Real and Fictional Spaces. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Wittfogel K. Oriental Despotism; a Comparative Study of Total Power. New Haven: Yale University Press, 1957.

Наталья Игнатьева

Музыкальные жанры поэзии Елизаветы Мнацакановой

СИНТЕЗ СЛОВЕСНЫХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ РИТМОВ

Natalia Ignatieva

Musical Genres of Elizaveta Mnatsakanova's Poetry: Synthesis of Verbal and Musical Rhythms

Наталья Игнатьева
НИУ ВШЭ; магистрантка
talaignatieva23@gmail.com.

Ключевые слова: современная поэзия, неоавангард, реквием, колыбельная, партитура

УДК: 882
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_271

Статья посвящена анализу жанровой специфики творчества Елизаветы Мнацакановой, неоавангардной поэтессы и музыковеда. Уделено внимание принципам музыкальной организации текстов, влиянию особенностей музыкальных жанров на графику, фонетику и семантику стихотворений; прослеживаются связи с классической и авангардной музыкальными традициями, а также с традицией поэтического авангарда. Объясняется, чем обусловлен выбор тех или иных жанров, объясняется их связь с музыкальной и литературной традициями.

Natalia Ignatieva
HSE University; Master's student
talaignatieva23@gmail.com.

Keywords: modern poetry, neo-avant-garde, requiem, lullaby, music score

UDC: 882
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_271

The article is devoted to the analysis of the genre specifics of the work of Elizaveta Mnatsakanova, a neo-avant-garde poetess and musicologist. Attention is paid to the principles of the musical organization of her texts, the influence of the peculiarities of musical genres on the graphics, phonetics and semantics of her poems; connections with classical and avant-garde musical traditions, as well as with the tradition of the poetic avant-garde are traced. The article explains the reasons for Mnatsakonova's choice of certain genres; their connection with musical and literary traditions is traced.

Мнацаканова как автор, следующий музыкальной традиции

Елизавету Мнацаканову (1922–2019) можно назвать, пожалуй, одним из немногих поэтов второй половины XX века, чье творчество служит попыткой максимального воплощения синтеза искусств, где разные искусства находятся на равных, не подчиняясь, а органично проникая в ткань друг друга: как говорила сама автор, «мои все работы, они принадлежат и музыке, и словам»[1]. Говоря о Мнацакановой, мы не можем анализировать только языковые явления — лексику, фонетику, композиционные приемы текста и т.д., не затрагивая, во-первых, художественную визуальность, во многом почерпнутую из различных практик русского авангарда и неоавангарда, и, во-вторых, музыку. Как пишет Игорь Гулин, «можно сказать, что эти тексты надо слушать глазами,

1 *Самохоткин А.* Фрагменты поэмы Елизаветы Мнацакановой. Интервью с автором // Syg.ma. 2015. 7 октября.

внимать преображениям языка в музыку и изображение»[2]. Музыка для Мнацакановой — искусство, связанное с космосом и высшим устройством миропорядка, и метафора искусства вообще, поэтому музыка становится в ее текстах своеобразным кодом, вшитым в поэтический язык. Одной из составляющих этого кода является музыкальная жанровая система, апелляция к которой не просто обозначает знакомство автора с «непоэтической» терминологией, но дает представление об одном из путей чтения текста, написанного с определенной задачей, чье понимание уменьшает дистанцию между читателем и автором:

> Музыкальное начало в поэзии Мнацакановой, профессионального музыканта и музыковеда, является глубинно структурообразующим, оно детерминирует метрическую, интонационную и композиционную организацию отдельных стихотворений и всей книги в целом[3].

Хотя первыми опытами Мнацакановой в поэзии были классические верлибры, уже в начале пути возникали многие отличительные особенности ее позднейшего творчества: пристальное внимание одновременно к визуальному воплощению текста и к его звучанию, графическое и звуковое варьирование, использование паронимии, стремление к полиязычию. Книга (а Мнацаканова пишет именно книгами и масштабными циклами) мыслится как цельное и единое поэтическое высказывание, повествующее об одной главной теме. Все это концентрируется при помощи музыкальных жанров, выбор которых подчинен определенной, близкой к музыкальной, логике, о чем и пойдет речь в дальнейшем.

Реквиемы и лейтмотивы смерти

Главный жанр, многократно использованный Мнацакановой, — это реквием: среди ее сочинений в этом жанре — книга «Das Buch Sabeth»; поэма «Маленький реквием»; поэма «Осень в лазарете невинных сестер» (по авторскому определению — «Реквием в семи частях») и т.д. Выбор жанра в этом случае оказался следствием биографического эпизода — поэтесса в 1971 году пережила клиническую смерть. Специфика этих текстов диктует необходимость рассматривать их, прибегая (подчас вслед за автором) к музыковедческой терминологии, поскольку автор часто имеет в виду именно музыкальные законы развития произведения.

Книга «Das Buch Sabeth» — самый известный и масштабный реквием, отличающийся жанровой многослойностью: книга обладает реквиемной структурой, отдельные стихотворения, в свою очередь, имеют названия, соответствующие определенным музыкальным жанрам и комментарии о составе голосов и особенностях трактовки. Например, № 8 — *motet I* (*3-stimmig* <трехголосный — нем.>), № 13 — *choral mit dem cantus firmus* (и это авторское указание дает нам возможность говорить о подобном строении других текстов, где не

---

2 *Гулин И.* Единство и теснота стихового обряда // Коммерсантъ Weekend. 2018. 27 апреля (URL: https://www.kommersant.ru/doc/3606999).

3 *Руднев В.* Стихосложение Елизаветы Мнацакановой // Митин журнал. 1992. № 45–46. С. 115.

дано соответствующего определения), № 14 — *choral mit dem tenore ostinato*, № 15 — *motet II* (также трехголосный).

Первый мотет (№ 8) с эпиграфом «*о цезарь, берегись ид марта*» обладает четкой и прозрачной композицией: в первой части текст разбит на четыре столбца, во второй их также четыре, но они уже не отстоят друг от друга, некоторые слова из разных столбцов становятся дальше друг от друга или, наоборот, сливаются. Основной голос у Мнацакановой выделяется курсивом — здесь это фраза *noli oblivisci* (лат. «не забудь»), находящаяся в крайних столбцах, — в первом разбита по два слога в строке, в четвертом — слово на строку. Обозначенное в подзаголовке трехголосие таким образом сохраняется — основной голос дублируется другим (или другой группой инструментов) более мелкими длительностями, если двусложие основного голоса мы примем за одну ритмическую единицу. В срединных голосах при этом варьируется «основная тема» и слова из эпиграфа, голоса соприкасаются друг с другом путем фонетического сближения (например, «*noli*» в основном голосе и «но ли» во втором). В третьем голосе происходит движение к слову «вместе» от слов «о цезарь» в начале и в конце столбца:

но ли	о цезарь
бо ты	либо
но	вместе
либо	либо
я	вмарте
вместе	о цезарь[4]

Изменение расположения текста во второй части объясняется большей подвижностью голосов, развитием тем, и, если можно так сказать, иной оркестровкой; опять же, если посмотреть на текст как на партитуру, мы явственно увидим, как меняется расположение голосов от широкого до унисона (самый очевидный пример здесь — «тай*по*» в последней строке). Основная тема (*noli oblivisci*) остается неизменной по содержанию, однако меняет расположение: из первого столбца уходит во второй; в последнем остается, но иначе разбивается по строчкам: в первых двух — по отдельным словам, в 3–4-ой — один слог (*li*), в замыкающих — по два слога, как во втором столбце. Другие голоса полностью изменены:

плетение
тайных нитей
жизни
жизни
тайное
веление
(с. 121)

Появляется дополнительная подтекстовка — слово «тайно» в разных вариациях («тайное», «тайных [нитей]» и т.д.). Переплетение голосов объясняется

4 *Мнацаканова Е.* Новая Аркадия / Предисл. Ю. Орлицкого. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С.121. Далее стихотворения Мнацакановой цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

также семантически: «плетение / тайных нитей» буквализуется в смещении границ строк, то есть между собой взаимодействуют различные пласты текста, партитура строится в связи с фонетикой, графикой, семантикой и т.д.

Второй мотет (№ 16), также «трехголосный», имеет совсем иную структуру. Текст здесь (элементы текста совпадают с используемыми во второй части предыдущего «мотета») разбит на три части, по три столбца в каждой (здесь в столбце по четыре строки), распределение голосов более свободно, и они подвергаются большему варьированию внутри. Основная тема (*noli oblivisci*) в первой части находится в первом столбце, по три слога в строке, так что фраза разбивается на слоги произвольно, с повторами одного из них, в третьем столбце эта же тема транслитерируется:

nolino	послушай	но
nolino	цезарь	ли об
liobli	мы живем	ли вис
visci	подспудно	ци

(с. 129)

Во второй части тема уходит во второй столбец, где она расположена по два слога в строке; в третьей — разбивается на два крайних столбца, как бы растягиваясь по горизонтали, что может оправдать предположения о втором варианте чтения партитуры этого стихотворения, в первом — чередующиеся двусложия *noli*/*obli*, в третьем — повторенный конечный слог *li*, затем, с пропуском строки, снова по двусложиям, как отзвук, второе слово *obli*/*visci*.

Семантическое «плетение» выражено и здесь: основная тема меняет свое расположение, другие голоса можно прочитать в разном порядке, переходя из одного в другой, и на словах «тайное плетение», «тайно» слоги будто «обвиваются», теряя границы слов, как было и в основной теме:

подспудной
жизни тай
ноепле
тение

(с. 129)

Способы варьирования одних и тех же слов и фраз разнятся даже в одинаковых в отношении жанра стихотворениях. Тематически и лексически стихотворения, одинаково озаглавленные, схожи, однако ввиду разных средств организации партитуры совершенно иначе показывают то, что совпадает в текстах по формальным признакам.

Теперь посмотрим на другую пару: следующие друг за другом стихотворения № 13 и № 14, «хоралы», по авторскому определению. Первый из них — *choral mit dem cantus firmus*. *Cantus firmus* имеет в основе своей структуры фрагмент мелодии, находящийся в теноре, как правило, довольно короткий, который может повторяться по несколько раз на протяжении произведения и имеет свой мелодический и ритмический узнаваемый паттерн[5]. Основной ме-

5 *Sparks Edgar H.* Cantus Firmus in Mess and Motet. 1420–1520. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1963. P. 85.

лодией был напев григорианского хорала — одного из одноголосных песнопений, строго канонизированных в церковном обиходе и, следовательно, хорошо известных широкому кругу людей. В эпоху позднего Ренессанса и барокко в качестве основной мелодии могла использоваться мелодия авторская — как церковная, так и светская.

Посмотрим на воплощение принципа *cantus firmus* в стихотворении. Короткая тема в серединном столбце, написанная на латыни, нам снова подсказана курсивным выделением: *memento/iduum/martiarum*. Ее «окружают» два столбца, тексты которых продолжают друг друга и становятся как бы дополнительными темами, подголосками:

смешали	*memento*	настали
времена	*iduum*	стали
планеты	*martiarum*	планеты времена

(с. 126)

Тема развивается при помощи семантических и фонетических созвучий: *martiarum* — март — марсианский. Временное измерение смешивается с пространственным, что уже подсказано словами из третьего столбца первой части (настали / стали / планеты времена): не забудь / планету / март, помни / марсианский полдень. Март — «марсианский» месяц, и слово *martiarum* созвучно с «марсианский». Паронимия, в том числе межъязыковая, — инструмент и «соноризации» поэзии, и графической визуализации. Здесь мы имеем дело с визуальной паронимией — начертательной схожестью этимологически неродственных слов (для русского языка этимологическое родство марта и Марса неочевидно). «Полдень» становится созвучно обращению «помни» (*memento*) — и так совмещаются пласты времени и памяти, причем память фиксируется конкретным временем дня. Стихотворение почти физически передает ощущение бесконечного движения, отражая подзаголовок — *perpetuum mobile* («вечный двигатель»). Кроме того, *perpetuum mobile* в музыке барокко — определенная ритмическая фигурация, непрерывное движение мелкими длительностями (например, шестнадцатыми), в более поздней музыке — самостоятельный жанр, также быстрый, с многократно повторяемой темой.

Стихотворение заканчивается темой, повторенной в четырех столбцах как бы в расширенной инструментовке в движении каноном (мелодия, сама с собой идущая в контрапункте), — первый столбец повторяет фразу, второй начинается со второго ее слова, третий с третьего, и четвертый повторяет оригинальную фразу, и таким образом перед нами протягивается отрезок пространственно-временного цикла.

memento	*iduum*	*martiarum*	*memento*
iduum	*martiarum*	*memento*	*iduum*
martiarum	*memento*	*iduum*	*martiarum*

(с. 126)

Другое стихотворение, названное хоралом, — № 14, *choral mit dem tenore ostinato*. Это стихотворение построено совсем иначе — оно читается по горизонтали, в отличие от предыдущих, где голоса выделялись по вертикали — по столбцам; здесь же пять 4–5-голосных строф. Остинатный (то есть с много-

кратным повторением определенной мелодической фигуры в одной из партий) голос идет крупными длительностями — это одно слово *caesar*, повторенное три раза на протяжении строки с большим расстоянием друг от друга. Оборот *caesar*, повторяющийся, как имя бога в классических хоралах, из тенора два раза переходит в другой голос, так появляется строка «сегодня *caesar* не вернется» в разных расположениях (которая также, если выпустить слово основного голоса, читается как «сегодня не вернется», прощание со временем). В других голосах появляются темы, бывшие в предыдущем хорале: «смешали времена планеты» («смешались времена планеты»). Однако центральное созвучие этого стихотворения — «рана — рано», которое словно отталкивается от последних звуков слова *caesar*. Эта тема развертывается в совмещенном пространственно-временном срезе: во второй строфе противопоставление «было стало / станет» переходит в «рано — рана / рядом» и в четвертой строфе «долгой раной / мимолетных / мимо / мимо лет / ных». Убийство Цезаря происходит близко к настоящему времени, и «рана» появляется как бы на теле самого времени, разворачиваясь во временном промежутке между «было» и «стало», и сам этот промежуток становится огромной раной.

Стихотворение завершается кодой, где в *ostinato caesar* сменяется обращением *o caesar*, а остальные голоса сходятся в унисон, что видно по записи, где слова в них структурированы ровно друг под другом, причем с использованием разных глагольных форм, тем самым подчеркивается всеобщая обреченность: не только [*caesar*] не вернется, но и [остальные] не вернутся, им не [суждено] вернуться.

не вернуться
не вернутся
не вернется
(с. 127)

Вторая часть книги — «Настанет март», по авторскому определению, написана в жанре вариаций: «Вторая часть моей книги “Das Buch Sabeth”, вариации, — это по законам математических категорий...»[6]. В этой части не так сильна визуальная сторона — вернее, визуальность здесь выражена не в расположении текста на странице, а в работе со шрифтами. Сами же тексты выглядят ближе к «классическим» по форме и расположению стихотворениям — совершается переход от полифонической к гомофонной фактуре.

В первой части нам встретилось множество видов вариационной формы, среди них вариации на *ostinato* и *cantus firmus*. Здесь же, скорее всего, мы имеем дело с фигурационными вариациями (т.е. такими, где опорные точки мелодии гомофонной темы сохраняются и обрабатываются при помощи мелодического и гармонического фигурирования), как, например, в инструментальных вариационных циклах венских классиков, так как явного деления на голоса, как в предыдущей части, здесь нет.

Первые девять вариаций начинаются с двух последних слов *motto*: «настанет март» (или с иных однокоренных слов: «устанет», «восстанет»). В первой вариации идет секвенционное движение — варьируются по очереди разные

6 *Мнацаканова Е., Кукулин И.* Я всегда делала все как-то по-другому... // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 301.

слова-мотивы, каждый раз начинаясь как будто заново. Сначала это главное словосочетание «настанет март», и в одном ряду со словом «март» оказываются «мать», «морт» (транскрипция латинского *mort*, которая приспосабливается и начинает склоняться по правилам русского языка, «мортом»), «мирт», «мир», «мор» — принцип, схожий с «корнесловием» Хлебникова. Латынь в этой книге принадлежит, с одной стороны, античности, с другой — католическим богослужениям и, соответственно, музыкальным произведениям, написанным на религиозные тексты, и связанной с ними терминологии. Микровариации проходят на каждой строчке, мотивы как бы цепляются сами за себя, то нарастая и сливаясь («смарт»), то сокращаясь до краткой формы повелительного наклонения «будь» (которая также по-хлебниковски субстантивирована и может быть воспринята как две различные части речи одновременно), то распадаясь на отдельные части слова («во станет», «вечера через ра»), создавая вдобавок четкую ритмическую структуру, «отбиваемую», как ударным инструментом, звуком [б]:

настанет март как будто мать восстанет
как будто бы как будто будь нагрянет
как будто бы как будто будь НЕ будет
нагрянет с мартом будто с мартом встанет
с мартом с мартом с мортом с миртом с миром
с миром мор мор морт и встанет во станет
и стынут стынут стонут странны
вечера

(с. 147)

Слово «вечера», отделенное новой строкой, показывает начало нового раздела, и теперь вариации происходят на «вечера — вчера», однако принцип варьирования в каждой строчке сохраняется, а деление внутри разделов становится более дробным и смена тем-образов — более частой.

Вариации в этом цикле снова происходят на нескольких уровнях: в одной строчке, как правило, одно-два слова, преломляющиеся через разное звучание, потом на несколько строчек (две-четыре), затем в каком-то небольшом разделе стихотворения, во всем стихотворном тексте, затем на уровне нескольких стихотворений и, наконец, цикла целиком. Как элемент варьирования также может быть использовано одно созвучие, слово или целая фраза, при этом тема, на которую написан цикл, сохраняется.

Новый (по отношению к первой части) принцип варьирования заключается в игре с размером букв — строчные и прописные буквы чередуются, и прописные буквы указывают на тему или на созвучие, взятое из темы.

НАСтанет МАРт как будет МРАк насТАМнет
НЕстанет НЕ станет настанет НАС
НЕстанет НЕ НЕ НЕ станет
НАС как будто март нас станет

(с. 151)

Большое внимание уделено ритмической и динамической организации текста: как в музыкальном произведении отделяются друг от друга такты и внутри му-

зыкальной фразы существуют динамические и ритмические вершины и спады, так здесь опорные звуки и созвучия выделены в тексте прописными буквами (вообще вся тема построена на активных в произнесении звуках; носовые [м] и [н] в сочетании с дрожащим [р] и зубным [с] рождают очень яркое, запоминающееся звучание, как будто требующее прочтения вслух с тембральным и высотным выделением названных ранее звуков).

В стихотворении № 6 прописными буквами выделяется либо одно слово, как смыслообразующий элемент, либо фраза целиком, без такого подробного членения, как в предыдущих:

> НАСТАНЕТ СВЕТЛО МАРТ КАК БУДТО МРАК НАСТАНЕТ
> СВЕТЛО
>
> не стынет светло март и будто мрак застынет
>
> СВЕТЛО
> НАСТАНЕТ СВЕТЛО МРАК И БУДТО МАРТ НАСТАНЕТ
>
> (с. 153)

В стихотворение входит новый элемент — слово «СВЕТЛО», как бы «разбивающее» тему. Сочетание МАРТ и МРАК здесь развивается в оксюморонном сочетании слов «мрак» и «светло», от «НАСТАНЕТ СВЕТЛО МРАК» приходя к «станет мрак / светит мрак» в середине стихотворения. После этого происходит смысловой слом, слова «март» и «мрак» в теме меняются местами, рождая фразу, которая может читаться с обоих концов — как словесный палиндром:

> засветит светло мрак и будет март засветит

Затем вспомогательное слово «светло» уходит из темы, и оксюморонность, абсурдность фразы становится еще более концентрированной:

> ЗАСВЕТИТ МРАК И БУДЕТ МАРТ ЗАСВЕТИТ

Здесь наступает следующий перелом: если предыдущая часть была как бы предисловием, не раскрывающим, что именно произойдет в дальнейшем, то в этой раскрывается процесс перехода в «март». В первой части происходит замедление, благодаря слову «стынет», его производным и созвучиям выражается неопределенность:

> не стынет стынет не на за стынет

Во второй части стихотворения появляется глагол «грянет», «нагрянет», сразу меняющий звучание, оркестровку текста, оно становится более звонким. Пространство стихотворения также становится определеннее, возникает даже конкретное место, московский локус, название которого, впрочем, приходит сюда во многом из-за своего звучания — но это и значимое для автора место:

---

7 На улице Чаянова (до 1920-х — 4-я Миусская, до 1992 — ул. Готвальда) в историческом районе Миусы находился дом Союза Композиторов.

«Я могу ходить по Миусской улице[7] и чувствовать себя в совершенно абстрактном пространстве. И вот я шла... <...> И в то же время это было на Миусах»[8]:

и с неба грянет и небес нагрянет
небес миус миус небес квадрат двора
(с. 153)

Такая точная, геометрически очерченная локализация («квадрат двора») с отражениями в другом измерении («в миус небес») через сочетание «настанет» / «не станет нас» приводит читателя к кристаллизированному осознанию категорий пространства и времени («март», «мрак», «двор»), соседства временных пластов прошлого и будущего. «Мрак — март» забирает с собой, он «тянет» и «манит». Возникает новое трудное движение — и, как часто у Мнацакановой, оно приводит к смерти, и стихотворение заканчивается «обрубленной» темой, снова обозначенной прописными буквами:

НАСТАНЕТ МАРТ И БУДТО МЕРТВ

Созвучие «март — мертв» в этом стихотворении возникает только в последней строке, совершая резкий поворот к этому новому, главному для всего текста значению.

Вхождение новых слов в пространство темы выглядит именно как инструментальная вариация с добавлением новых ритмических и мелодических фигур при сохранении общего направления и каркаса фразы-темы. К концу части она разрастается до «И ТВЕРДЬ МИУС НАД СИНЕ-МЕРТВ ВЗОЙДЕТ» (№ 21) или в последнем стихотворении (№ 23):

НЕ СТАНЕТ СМЕРТНО НАС, НО СВЕТЛО МРАК НАСТАНЕТ
И ТВЕРДЬ МИУС НАД СИНЕ-МЕРТВ ВЗОЙДЕТ
И СВЕТЛО СИНЕ-МЕРТВ ПРИЛЬНЕТ УСТАЛО
<...>
И ТВЕРДЬ МИУС НАД СИНЕ-МЕРТВ ВЗОЙДЕТ
И ТЕНЬ НАГРЯНЕТ СЛОВНО ДЕНЬ НАСТАНЕТ
И МЕРТВ И МАРТ И МЕРТВ и мертв о мертв о(н) МЕРТВ мертв мертв
(с. 171)

Множественное использование прописных букв дает впечатление динамического нарастания, и тогда отрывок стихотворения, записанный таким образом, «звучит» на *forte*/*fortissimo*, а смена на строчные буквы — *diminuendo*/*piano*. В этой части также наблюдается многоуровневое варьирование внутри самого стихотворения, то есть даже отдельное стихотворение можно рассмотреть как вариационный цикл, но и каждый текст при этом представляет собой цельную вариацию, и все эти вариации обыгрывают тему памяти (вспомним эпиграф: «*Memoriam fecit mirabilium suorum misericors et miserator DOMINUS*» — «Памятными соделал Он чудеса Свои; милостив и щедр Господь» [Пс.110:4]), соотношения человека с окружающим его огромным миром, который все время обновляется и продолжает свое существование.

8 *Мнацаканова Е., Аристов В.* Великое тихое море. Интервью // Сегодня. 1996. 31 мая. С. 10.

Третья часть книги — «Утоли моя печали» с подзаголовком *Lamenti*. Это название отсылает нас, с одной стороны, к православной молитве Богородице перед одноименной иконой, с другой стороны, *Lamento* — итальянский музыкальный жанр скорбного характера (*lamento* — ит. жалоба, стон). Часто в этом жанре писались сольные арии в барочных операх, например у Монтеверди и Перселла, и в них использовалась упоминаемая нами в связи со стихотворениями первой части техника *basso ostinato*. То есть в этой части происходит возвращение к такой технике, но уже как бы в сборнике арий с использованием в качестве темы православной молитвы.

Почти все стихотворения третьей части имеют подзаголовки. Эти подзаголовки выглядят как жанровые определения, но они непривычны читателю: основные «жанры» тут — «печаль» («круговая», «веселая», «последняя», «посмертная») и «коло» (чаще всего «надгробное» и «веселое»). Три последних стихотворения части — «безмолвно» и две «безмолвных песни». «Печаль» как жанр дает нам связь с жанром *lamento*, но это и, несомненно, напоминание о фольклорных жанрах плача и других обрядовых песнопениях.

Эта часть более разнообразна в графике, чем предыдущая: здесь сочетаются рукописный и печатный текст, во многих текстах появляются схематичные обозначения стихотворного метра, языки сосуществуют на равных, иностранный язык в текстах репрезентирован не отдельными словами, а целыми фразами, некоторые тексты обладают несколькими вариантами записи. Структура текстов похожа на структуру текстов первой части — возвращается многоголосие, многие стихотворения разделены по голосам столбцами.

Первое стихотворение части — снова вступление, которое преподносит голос, произносящий молитву, как голос «другого», задается диалог голосов:

вдруг некто да некто да нечто
вдруг скажет
вдруг
друг скажет:

ах некто ах нечто ах скажет:
друг скажет:
вдруг некто друг некто вдруг
скажет ах некто некто никто
вдруг скажет:

у моя уу ууу
толи печаааали толиии

(с. 175)

Запись молитвы воспроизводит ее как вокальный, пропетый текст, и он расслаивается, становится полифонической структурой. Расслоение происходит и на уровне отдельных звуковых элементов: «аах ааа ааа ааа аах ааа ааа» и т.д. Внутри слов оказываются нечленораздельные отдельные звуки, вздохи, стоны. Возвращение к религиозным и богослужебным текстам соответственно говорит о необходимости возврата к полифонической записи текста — религиозное, богослужебное для Мнацакановой означает прежде всего вокальную музыку, распетое слово, поэтому и тексты здесь визуально похожи на стихотворения первой части.

Стихотворение № 9 отчетливо трехчастное, строится также как бы крестнакрест. В первой части — трехголосная структура, составленная по трем столбцам: в крайних варьируется слово «печали» из главной темы, в серединном — слово «меня», выдержанное на время вариаций в других голосах:

вначале	меня	молчали
впечали	меня	морили
венчали	меня	мертвили

(с. 189)

На слове «меня» в подчиненной позиции таким образом фокусируются, от него строятся и зависят остальные голоса, и если читать по горизонтали, выстраивается интересная последовательность: «меня молчали», «меня морили», «меня мертвили». В первом случае непереходный глагол используется как переходный, становясь в один ряд с двумя другими переходными глаголами, и таким образом глагол «молчать», с одной стороны, перенимает семантику смерти (заметим нарастающее движение к смерти по вертикали: молчали — морили — мертвили), с другой — его значение раскрывается как «забывание» субъекта речи или, напротив, его присутствие в мыслях тех, кто осуществляет действие «молчания» по отношению к нему. Другой глагол со смещенной переходностью — «мертвили»: используемый в речи с приставкой и, соответственно, со значением однократного действия («умертвить», «умертвили»), здесь приобретает значение действия, растянутого во времени или многократно повторяемого и бесконечного. Такая же мерцающая семантика появляется и у слова «печали» в предложном падеже, записанное как «впечали», слитно — оно становится сразу же и наречием, как «вначале», и глаголом, таким же, как, например, «встречали», и новым цельным существительным со значением погруженности в состояние печали. В этом столбце по вертикали, как и в третьем, складывается линия «вначале — впечали — венчали».

Во второй части стихотворения движение голосов становится более хаотичным, намечается слом, завершение после повторяющихся действий, выраженных глаголами с присущей им самим или навязанной автором переходностью:

меня	морили	мертвили
умертвили		

(с. 189)

В этой же части находится «золотое сечение» стихотворения — слово «ИМЕНУЕМАЯ», единственное в тексте написанное прописными буквами, как кульминационное обращение.

Партитура стихотворения к концу, в третьей части, снова приобретает более четкую структуру и закольцовывается при помощи рядов слов из первой части («молчали — морили — мертвили» и «вначале — впечали — венчали»):

умертви и	мою печали	вначале
	молчали	впечали
	морили	венчали
	мертвили	вначали
меня		в начале
	умертвили	

(с. 189)

Просьба из молитвы («утоли моя печали») здесь трактуется противоположно («умертвии мою печали»). Стихотворение завершается словом «умертвили», происходит окончательная фиксация положения в пространстве и времени.

Четвертая часть книги — *Dies Irae*. *Dies irae — день гнева* (лат.), то есть Страшный суд, одна из частей реквиема, имеющая секвенционное строение, опирающееся на мелодию соответствующего григорианского хорала. В эпиграфе к этой части сначала целиком воспроизводится первая строфа *Dies Irae*:

Dies irae, dies illa,
Solvet saeclum in favilla:
Teste David cum Sibylla.

Далее две строфы опускаются (пропуски показаны несколькими многоточиями) и приводятся первые строки четвертой и восемнадцатой, предпоследней, строф, и затем варьируются эти две строки, так что образуется связь с предыдущими частями книги — благодаря словам *lacrimosa, mars, mors*/*mort*:

MORS stupebit
....
(Dies illa, dies illa....)
MORS stupebit...
...
MARS stupe....
...
MARS mars
...
(с. 201)

В стихотворениях этой части появляется образный ряд, связанный с весной и мартом, — арка к «мартовским идам» в первой части книги. Четвертая часть углубляет субъект, он декларирует себя и снова вступает в диалог «лирика: я мое твоя ты твое», но снова теряет себя и ощущение своего тела в распаде, а затем снова обретает, становясь активным актором: «тебе улыбаюсь» и т.д.

Стихотворения в этой части почти лишены подзаголовков, а наличествующие — более «литературны»: «любовь», «лирическое», «лирика», «антилирика» (стихотворения № 4–7). Здесь говорится о любви — и расколотость мира в Судный день уподоблена расколу мира для любящих, и любовь означает особое звучание, особую музыкальность:

ве
сен
ня
я *музыка*

расколов небо надвое надвое
(с. 203)

Расколотость мира во время Страшного суда сначала кажется не угрожающей, сконцентрированной в фигурах любящих, составляющих как бы два отдель-

ных пространства. Однако в дальнейшем эта иллюзия рассеивается, и разделенность пространства напрямую указывает на распад и смерть.

В стихотворении № 6 с подзаголовком «*лирика*» виден принцип использования слова «лирика» именно в музыкальном ключе, как отсылка к античным или средневековым песнопениям. Эта «лирика» трехголосна, и каждый голос обозначен также этим словом; стихотворение очень личностно, все партии голосов начинаются с обозначения «я». В первом голосе тема довольно скупа, как бы записана крупными длительностями: «я мое твоя ты твое». Во втором она более затейлива, появляется объект принадлежности, до этого показанный косвенно, через местоимения: «я твое любовь я ты любовь…», затем слово «любовь» варьируется через созвучия-рифмы «(вновь, новь, бровь, хлебовь, гробовь)». Третий голос дублирует первый, но дробно, с многочисленными повторами и слияниями слов: «я ты я я я», «тыя яты ямоя». Заканчивается стихотворение местоимением «ты», вынесенным на отдельную строку и в ее середину, подчеркивается важность обращения, сфокусированность на человеке, с которым ведется диалог.

Четвертая часть возвращает нас к осмыслению времени, причем Мнацаканова использует античные, римские обозначения времени, что дает нам перспективу взгляда на время не из точки «сейчас», а из вневременного и внеземного, космического пространства, и также несет в себе тему смерти, которая поддерживается и на семантическом, и на фонетическом уровне, выполняя роль лейттемы, — это характерно для всей книги, при помощи различных музыкальных конструкций обыгрывающей мотивы смерти и некой предопределенности человеческого пути.

Стихотворения идут в этой части сплошным потоком, без деления на отдельные тексты, есть основной текст и есть текст, записанный отдельно и курсивом, с краю страницы, составляющий резкий контраст с основным текстом, записанным в свободном расположении на странице. Этот отдельный текст представляет собой вариации на конкретные созвучия, без резких переходов, как постоянно звучащие басовые ноты, служащие основой для основных тематических элементов, находящихся внутри темы. Или же можно сказать, что такая композиция напоминает композицию вокального или инструментального произведения в сопровождении оркестра, где есть главная солирующая партия и оркестр, имеющий свой тематический материал, в чем-то пересекающийся с материалом солиста:

безоружна я
осужденная
осужден
осужденный
судимые
несужденный
безгрешна я

(с. 237)

Основной текст время от времени разрывается структурообразующим тематическим элементом, происходят «спектроморфологические метаморфозы»[9]:

9 *Самостиенко (Суслова) Е.* Поэтическая теория связи Елизаветы Мнацакановой // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 3. С. 106.

ЛЮБОВЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРЕКРАЩАЕТСЯ МЫ
я прекращается ты прекращается
(с. 236)

В этой части соблюдается принцип рондо с повторением темы-рефрена, организующей пространство произведения вокруг определенных смысловых точек при помощи чередования вариационных эпизодов и рефрена, который сохраняет основное ядро, но также подвержен варьированию, и вся часть оканчивается многократно повторенным отрывком этого рефрена с размытым за счет повторов смыслом (он имеет значение не только продолжения, но еще и долженствования), выдержанным мотивом или вообще одной нотой:

должаетсядолжаетсядолжаетсядолжаетсядол
должаетсяпродолжаетсяпродолжаетсяпродолпро
должаетсядолжаетсядолжаетсядолжаетсядолжаетсядолжаетсядолжа
(с. 257)

Другие реквиемы: «Осень в лазарете невинных сестер», «Маленький реквием»

«Осень в лазарете невинных сестер», законченная в сентябре 1971 года, заключает в себе биографический эпизод пребывания в больнице и клинической смерти:

> Что такое московские больницы… Вы никогда себе не сможете представить, и слава Богу! Я скажу, что это — места, где бесчеловечность всей российской жизни дана в виде некоей квинтэссенции садизма, зверства, где людей всячески унижают, где кричат на умирающих «сволочь, жидовская морда, утрись!» — так на меня кричала «сестра милосердия», «медсестра», как их называют там, а я лежала на операционном столе, истекая кровью, была клинически мертва в течение 3 минут!..[10]

Поэма имеет три эпиграфа. Один — из пушкинского «Моцарта и Сальери»: «Слушай же, Сальери, мой requiem…» Этот эпиграф встраивает мнацакановскую поэму в моцартовскую и — шире — поэтическую мифологему, что важно для осмысления использования жанра: согласно мифу, которому при написании «Моцарта и Сальери» следовал Пушкин, после посещения таинственного заказчика реквиема композитор понял, что этот реквием он пишет самому себе, и написание реквиема сопровождалось неотступным присутствием смерти — с этим же ощущением соприсутствия со смертью пишет и Мнацаканова. Эта традиция идет еще от Мандельштама: «Весь цикл на смерть Белого Мандельштам называл “мой реквием”, точно по Пушкину, — так что и в себе самом, как во всяком поэте, он находил и Моцарта, и Сальери»[11]. Эпиграфы

10 *Мнацаканова Е.М.* Письмо к Дж. Янечеку, отрывок приведен в статье: *Янечек Дж.* «Реквием» Елизаветы Мнацакановой // Новое литературное обозрение. 2003. № 62.

11 *Сурат И.* Сальери и Моцарт // Новый мир. 2007. № 6. С. 170.

у Мнацакановой выполняют двоякую роль — их можно сопоставить с указаниями темпа и характера в начале музыкального произведения, а также они подводят читателя к основной теме или сразу ее содержат. В поэме почти точно соблюдается реквиемная структура[12], и четвертая, шестая и седьмая части поэмы заимствуют названия из классического реквиема — *Recordare, Iesu, Requiem Aeternam, Resurgam*. Текст четвертой части отвечает классическому тексту, на который ориентировано стихотворение, обращенное к важной для автора теме памяти. В тексте реквиема это обращение — «вспомни», у Мнацакановой — «никогда не забыть»; тематически автор следует реквиемной структуре.

Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae,
Ne me perdas illa die.

у Мнацакановой:

Вспомни, Иисусе милосердный,
Что я был причиной Твоего пути,
Не погуби меня в тот день.

Сестра говорит Сестре:
— Никогда, никогда не забыть:
«СМОТРОВАЯ»
«ПЕРЕВЯЗОЧНАЯ»
«БУФЕТ»

(с. 267)

Текст шестой части, *REQUIEM AETERNAM*, выстроен как сложная полифония, но эта полифония показана без графического выделения голосов, при помощи сопоставления тематического материала и смен шрифтов. Здесь темы — это отрывок из канонического текста реквиема, слово «смотровой»:

requiem aeternam dona eis: lux perpetua luceat eis
lux perpetua luceat eis
lux perpetua luceat eis
lux perpetua luceat eis
лейтесь лейтесь простылые простылые простылые остылые лейтесь
lux perpetua luceat eis lux perpetua luceat eis
плащаницей покройтесь покройтесь покройтесь поройтесь поройтесь

(с. 274)

Последняя часть, *RESURGAM*, — пожалуй, самая насыщенная из всех и также полифоническая — соотносится с последней частью классического реквиема — *Lux Aeterna*. Эта часть является компиляцией из тем предыдущих частей и из текстов разных частей канонического реквиема — в тексте есть цитаты из *Lux Aeterna*, а также *Rex Tremendae, Lacrimosa, Credo*.

12 *Янечек Дж.* «Реквием» Елизаветы Мнацакановой. С. 272.

И болят, и скорбеют слепые глазницы! **Rex tremendae majestatis**
И болят, и скорбят **Salva me, fons pietatis** И слепились глазницы
Браат! Браат!

(с. 279)

В этой части возрастает и полиязычие — перемежаются русский, латинский и немецкий языки:

DONA EIS EIS ewiglich eis ай, вернись, воротись, обратись eis вернись
Ewig LUX ewiglich ewig LICHT LUCEAT EIS LUCEAT EIS ewig LICHT

(с. 280)

«Осень в лазарете невинных сестер» соответствует жанру реквиема и по структуре, и тематически, представляя собой совокупность различных музыкальных и поэтических техник, цитаций, на разных уровнях развивающих обусловленные жанром черты.

«Маленький реквием» имеет совсем иную структуру, чем «Осень в лазарете», — в нем четырнадцать небольших по объему частей, неозаглавленных, предваренных «Псалмом на вечное поминовение». «Псалом» записан тремя столбцами, имитирующими трехголосие. В среднем столбце семь строф, каждая из которых представляет собой строчку из псалма: первая — пс. 41:5, вторая — пс. 22:4, третья — молитва об исцелении болящего, в четвертой — молитва об исцелении и пс. 102:15, пятая — пс. 58:17, шестая — снова пс. 102:15. В третьей, четвертой, пятой и седьмой строфах присутствует не только оригинальный текст молитв, это своеобразные вариации на молитвенные тексты, здесь говорящие о врачевании и защите от болезней.

В остальных частях поэмы выделяются темы, уже обозначенные в эпиграфах, во вступительном «Псалме» и в текстах обозначенные прописными буквами:

НЕ УБОЮСЯ ЗЛА, яко со мною, еси ты со мною,
душа, ты со мною.

(с. 97)

Последняя часть аккумулирует в себе темы и способы исполнения, что напоминает об использовании жанра именно вокальной музыки со множеством звукоподражаний и в том числе явно вокальных приемов:

посреди селения вечные
так пою так пою наааадгрооообно рыдаааю
зеленее тра тра траааааавы наааадгрооообной
наааааадгрооооообное
пение песнопение вечное вещее песнопение вещее мое вековечное

(с. 104)

Поэмы-реквиемы Мнацакановой объединены тематически, но при этом «Осень в лазарете невинных сестер» более полифонична и разнообразна по способам воплощения этой полифонии, а «Маленький реквием» более последовательно

выстроен по горизонтали, с нарастанием плотности и разнообразности фактуры к последним текстам.

Колыбельные

В заключение хотелось бы кратко обратиться к произведениям, использующим иные жанровые принципы, чтобы обратить внимание на их особенности в сравнении с предыдущими произведениями. С этой целью мы рассмотрим первую часть «Книги детства» («Ночь синего: Колыбельные»), включающую в себя три цикла — «Колыбельные Моцарту», «Колыбельные Сморщенным» и «Колыбельные Мертвеньким». Колыбельные Мнацакановой во многом соответствуют традиционному, архаичному пониманию жанра и близки так называемым «смертным колыбельным»[13]: сон здесь воспринимается как равное смерти переходное состояние (не зря через весь цикл проходит также мотив дороги). Во всех трех циклах, несмотря на использование одного жанра, его воплощение происходит разными средствами. Так, «Колыбельные Моцарту» построены как инструментальное произведение — «транскрипция» отрывка из моцартовского фортепианного концерта:

> Цикл «Колыбельные Моцарту» был задуман как словесная транскрипция или словесная параллель к одному эпизоду Второй части Фортепианного концерта В. А. Моцарта (KV 488). Эпизод этот — дуэт фортепиано и двух кларнетов, выдержанный временами в ПАРАЛЛЕЛЬНОМ движении, — своеобразная погребальная элегия или, интонируемая в ритме похоронного шествия, погребальная песнь (с. 56).

Соответственно, используется диалогическая форма, показывающая взаимодействие между партиями различных инструментов. Партия духовых (в тексте флейты, а не кларнеты, как в моцартовском концерте) показана при помощи тире, тем самым не только выделяется партия, но и визуализируется сам инструмент:

— продольно —
— небольно —
ветрам дальней дороги
параллельные дроги
— больно больно больно —
(с. 51)

Жанр колыбельной оказывается тесно связан с жанром реквиема, воплощая оплакивание, движение к смерти — и в какой-то степени воспроизводя легендарный сюжет о том, как Моцарт, умирая, писал реквием и для неизвестного заказчика, и себе самому, о чем уже было упомянуто в связи с поэмой «Осень в лазарете невинных сестер».

«Колыбельные сморщенным» и «Колыбельные мертвеньким», аккумулирующие в себе образы Матери и Дочери, находящихся в тесной комнате, что

13 *Азаренков А.* Встреча с бесконечностью. Время, память и возвращение в «Книге детства» Елизаветы Мнацакановой // Новое литературное обозрение. 2022. № 177. С. 285.

описано в прологах к каждому из этих циклов, сочетают в себе больше признаков вокального исполнения, в «Колыбельных сморщенным» — хорового, а в «Колыбельных мертвеньким» — соло *a capello*. «Колыбельные сморщенным» напрямую уподоблены плачам и причитаниям, что видно по употреблению словосочетаний «колыбельная по Дочери» и т.п. Развивается мотив тесноты, персонажи помещаются в песнопение как в колыбель-гроб:

колыбельная
неоглядная
ненаглядная
колыбель ненарядная нерушимая
колыбель
(с. 60)

В «Колыбельных мертвеньким» совершается переход к интимному индивидуальному исполнению с «народными» распеваниями, растягиванием гласных, как бы сливающимися с детским плачем:

бааю баааай аай аай
маааама_____ай_____ай
ая_____ай_____ай
(с. 66)

Таким образом, говоря о жанровой системе Мнацакановой, мы можем выделить несколько структурообразующих и важных для всего ее творчества особенностей: вокальные жанры наиболее предпочтительны, так как дают множество вариантов организации партитуры, что укладывается в большую музыкальную традицию, к тому же исполнение голосом, а не инструментом, намного ближе к поэзии — особенно к ее архаическому началу. Наиболее выделяющимся жанром является реквием, что основано, с одной стороны, на личном переживании, с другой стороны — на литературной и на музыкальной традиции, причем последняя важна для нее в существенно большей степени, также большую роль при выборе жанра играет важный для автора лейтмотив смерти. Мнацаканова создает свою музыкальную — и даже отчасти религиозную — систему внутри поэтического языка: как духовные песнопения создаются на известные, канонические тексты, так у Мнацакановой существует набор лейтмотивов и тем, которые варьируются из произведения в произведение и служат каркасом для разных по жанровым принципам музыкально-поэтических текстов. Помимо этого, соответственно, музыка и поэзия соединяются важной для Мнацакановой идеей универсальности искусства и других подходов к познанию мира и духовного соединения в высших, космических сферах, диктующих общие для разных парадигм законы существования, к которым поэт прислушивается и которым стремится следовать.

Библиография / References

Азаренков А. Встреча с бесконечностью. Время, память и возвращение в «Книге детства» Елизаветы Мнацакановой // Новое литературное обозрение. 2022. № 177. С. 281–295.

(*Azarenkov A.* Vstrecha s beskonechnost'u. Vremya, pamyat' i vozvraschenie v «Knige detstva» Elizavety Mnatsakanovoi // Novoe literaturnoe obozrenie. 2022. № 177. P. 281–295.)

Руднев В. Стихосложение Елизаветы Мнацакановой // Митин журнал, 1992. № 45–46. С. 115–126.

(*Rudnev V.* Stikhoslozhenie Elizavety Mnatsakanovoy // Mitin zhurnal, 1992. № 45–46. P. 115–126.)

Сурат И. Сальери и Моцарт // Новый мир. 2007. № 6. С. 167–188.

(*Surat I.* Salieri i Mozart. // Noviy Mir. 2007. № 6. P. 167–188.)

Самостиенко (Суслова) Е. Поэтическая теория связи Елизаветы Мнацакановой // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 3. С. 98–110.

(*Samostienko (Suslova) E.* Poeticheskaya theoriya svyazi Elizaveti Mnatsakanovoi // Practiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nikh i kulturnikh issledovaniy. 2022. Vol. 7. № 3. P. 98–110.)

Янечек Дж. «Реквием» Елизаветы Мнацакановой // Новое литературное обозрение. 2003. № 62. С. 272–279.

(*Janechek J.* «Requiem» by Elizaveta Mnatsakanova // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. № 62. P. 272–279.)

Sparks Edgar H. Cantus Firmus in Mess and Motet. 1420–1520. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1963. P. 85.

Илья Морозов

«дынц рта»

РОЖДЕНИЕ РУССКОЯЗЫЧНОЙ БЛЭКАУТ-ПОЭЗИИ ИЗ ДУХА ИРФАЕРИЗМА

Ilya Morozov

«Dynts Rta»: The Birth of Russian-Language Blackout Poetry from the Spirit of Irfaerism

Илья Морозов
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва); аспирант
iamorozov@hse.ru.

Ключевые слова: ирфаеризм, блэкаут-поэзия, трансфуризм, советский андеграунд, неоавангард

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_290

В статье описаны стратегии создателей ирфаеризма — художественной системы, объединившей концептуалиста Дмитрия Александровича Пригова и трансфуристов Ры Никонову, Сергея Сигея и Бориса Констриктора. Вымарывая отдельные слова книги осетинского поэта Косты Хетагурова «Ирон Фæндыр», трансфуристы последовательно разрабатывают открытую историческим авангардом технику затемнения текста. В статье проблематизируется целостность программы этой группы и анализируется взаимодействие концептуализма как с утопическим дискурсом трансфуризма, так и с дискурсом официальной советской идеологии. Созданный группой интермедиальный проект «Ир-Фаер» рассмотрен в широком контексте авангардной поэзии (конструктивизм Алексея Чичерина, конкретизм Герхарда Рюма, актуальная блэкаут-поэзия).

Ilya Morozov
HSE University, Moscow; Graduate Student
iamorozov@hse.ru.

Keywords: Irfaerism, Blackout poetry, Transfurism, Soviet underground, Neo-avant-garde

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_290

The article discusses the strategies of the founders of Irfaerism, an artistic system that combines the conceptualism of Dmitry Alexandrovich Prigov with the transfurism of Rea Nikonova, Serge Segay, and Boris Constrictor. The transfurists erase words from the book «Iron Fandyr» («The Ossetian Lyre») by the Ossetian poet Kosta Khetagurov, developing a technique of obscuring text that was pioneered by the historical avant-garde. The article questions the coherence of this group's program and analyzes how conceptualism interacts with both the utopian discourse of transfurism and official Soviet ideology. It also considers the intermediate project «Ir-Faer», created by the group, in the broad context of avant-garde poetry, including the works of Alexey Chicherin, Gerhard Rühm, and contemporary blackout poetry.

1

Современная русскоязычная блэкаут-поэзия[1] возникает в 2010-е годы и продолжает развиваться в 2020-е: достаточно перечислить разнообразные блэкаут-проекты Андрея Черкасова (книги «Ветер по частям» и «Домашнее хозяйство», цикл «Связь»), серии блэкаутов Дарьи Фоменко, Анны Лебедевой и Ульяны Мор из номера журнала «Флаги», посвященного визуальной поэзии, опыты

1 Блэкаут-поэзией называют «практику создания поэтического произведения путем удаления словесных или иных фрагментов из имеющих авторство текстов» (см. *Мартынов М.* Особенности конструирования субъекта в «поэзии вычеркиваний» // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Под ред. К. Шталь и Е. Евграшкиной. Трир: Peter Lang, 2018. С. 425).

Михаила Бордуновского, Владимира Кошелева, Леонида Георгиевского, Павла Банникова, Евгении Овчинниковой, Александры Шевченко и целого ряда других авторов и авторок. Черкасов как один из первых практиков такого типа письма в русскоязычной поэзии возводит его генезис к книгам «Humument» Тома Филипса, «RADI OS» Рональда Джонсона и к творчеству художницы Дорис Кросс[2]. Другой поэт и исследователь литературы — Кирилл Корчагин — видит сходство блэкаута с трансфуристской «системой» Ры Никоновой. Корчагин описывает один из приемов «системы», который сама Ры Никонова, вероятно, назвала бы «трансплантацией»[3]. Он пишет о

> переводе существующего произведения, текстового или визуального, в другую тональность, попытке разобрать его на составляющие, чтобы выстроить совершенно новое, причудливое и удивляющее. В чем-то эта практика напоминает распространившуюся уже значительно позднее практику блэкаута, когда чужой текст становится для поэта строительным материалом[4].

В этой статье мы попытаемся контекстуализировать блэкаут как авангардный прием, возникший в русскоязычной поэзии гораздо раньше 2010-х годов и актуализированный практиками и теоретиками советской подпольной культуры. Мы бы хотели показать, что в неподцензурной литературе шла уникальная концептуальная работа по осмыслению и описанию затемнения как авангардной техники: блэкаут получил теоретическое обоснование и практическую реализацию через конфликт представителей двух парадигм — неоавангардной и поставангардной.

Системная разработка и осмысление затемнения как авангардной поэтической техники начинается в культурной ситуации позднего модернизма, когда советские ирфаеристы переоткрывают этот забытый формальный прием преобразования текста. Ирфаеризм — результат творческого содружества трансфуристов — Ры Никоновой, Сергея Сигея и Бориса Констриктора — и московского концептуалиста Дмитрия Александровича Пригова. Вместе они создают первый блэкаут-проект — книгу «Ир-Фаер» на основе поэтического сборника Косты Хетагурова «Ирон Фæндыр» («Осетинская лира»)[5]. Затем два участника группы, Д.А. Пригов и Сергей Сигей, работают над книгой «Ludus Tonalis» на основе одноименного фортепианного цикла композитора Пауля Хиндемита.

Принципы, которые разрабатываются в манифесте ирфаеристов, предполагают «изменение готовой формы до стадии готовой формы при просвечивании старой»[6]. Это значит, что автор в ирфаеристском произведении «предстает как заинтересованный читатель, вычитывающий из первобытного материала

---

2 См.: *Оборин Л.* Вложить в четыре-пять строчек небольшой космос: интервью с поэтом-минималистом А. Черкасовым // Полка. 2021. 19 августа (URL: https://polka.academy/materials/788).

3 *Никонова Р.* Трансплантация // Транспонанс. 1979. № 1. С. 3–4.

4 *Корчагин К.* Ры Никонова и трансфуристы // Arzamas (URL: https://arzamas.academy/micro/visual/14).

5 Интересно, что в осетинском языке буква «æ» обозначает звук, который произносится четко и кратко как [а] с призвуком [ы]. Ирфаеристы оставили именно эту букву, но интерпретировали ее иначе: как две буквы русского алфавита («ае»), произнося это сочетание с йотированием — как [аjэ].

6 *Никонова Р., Пригов Д., Сигей С.* Манифест ирфаеризма // Транспонанс. 1983. № 18. С. 22.

свой личный авторский текст...»[7]. Ирфаеристы отмечают, что «использование готовой продукции уже давно стало нормой со времен авангарда 10–20-х годов»[8], однако новизна их приема в том, что «использование готовой формы» не просто эксплуатирует ее как гумус для новой формы, но позволяет синтезировать производство новой и «просвечивание старой» форм. Техника, напоминающая блэкаут, перечисляется среди прочих техник деконструкции: «сдвиг, корректура/зачеркивания/, манипулирование географией объекта, некоторые элементы вандализма/, кулинарт и тому подобное»[9].

Интересно, что в манифесте содержится энергия напряженного полемического противоречия. В финальных абзацах манифеста читаем:

> Ирфаеризм утверждает обращение к предметам первого этажа культуры как к некоему результату случайной человеческой деятельности, не имеющей для него знака четкой сконструированности на любом уровне, заставляющей художника учитывать ее либо быть с ней в каком-либо отношении[10].

В одном из писем Ры Никоновой Д.А. Пригов обращается к этому идеологическому разладу с трансфуристами и атрибутирует приведенную цитату как свою[11]. Узел противоречий между Д.А. Приговым и Ры Никоновой — вопрос о том, разрушается ли в «ир-фаерах» претекст или, даже при высокой степени руинизации, вступает в сложные взаимоотношения с новым текстом, составленным из его обломков. Исследователь авангарда Михаил Павловец так описывает этот концептуальный раскол:

> ...семантическое опустошение претекста вызывает активное неприятие со стороны Ры Никоновой, так как из семантически активной «платформы» превращает текст предшественника в нейтральный десемантизированный фон[12].

Итак, посттекст может усиливать претекст, освобождать и проявлять его ключевые слова, реализуя разнообразные потенции, «валентности» его лексической и образной плотности, а может, наоборот, ослаблять, присваивая чужие слова, превращая их в слова собственного поэтического словаря, игнорируя или упраздняя те связи, благодаря которым текст был самим собой. Для Ры Никоновой принципиально важна первая позиция: прежние смысловые связи могут быть сохранены. В письме Д.А. Пригову по поводу одного из ир-фаеров (так группа называет свои проекты) она утверждает:

> Вы не разглядели в Хиндемите соавтора, и притом весьма способного. <...> В итоге вышло бы стройное сочинение, а не уродливый симбиоз, насильственная пертурбация, возможная на любой основе, в любых условиях (то есть это куда более легкий и, на мой взгляд, неразумный путь)[13].

---

7 Там же. С. 23.
8 Там же. С. 21.
9 Там же. С. 22.
10 Там же. С. 23.
11 См.: *Пригов Д.А.* Параллельные миры: переписка с Ры Никоновой (1982) // Пригов Д.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5: Мысли. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 541.
12 *Павловец М.Г.* Неоавангард в русскоязычной поэзии: вторая половина XX – начало XXI века. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2025. С. 242.
13 *Никонова Р., Пригов Д.* Переписка Ры Никоновой и Дмитрия Пригова про ирфаеризм // Транспонанс. 1983. № 19. С. 8.

В практике Д.А. Пригова текст утрачивает прежние смысловые связи, деструктурируется, в ответе Никоновой он возражает:

> Вы ошибаетесь, когда пишете, что Хетагуров был для меня соавтором, а Хиндемит для меня не стал. Ни тот ни другой не были, не стали и не должны были стать для меня ни соавторами, ни авторами, ни вообще значимыми элементами в моей деятельности. Если бы они стали, то это было бы уже транспонирование. Я работал с текстом как с неким металлоломом, чья организованность проступает только на уровне собранности в кучу[14].

Этот внутренне конфликтный характер ирфаеризма связан с объективной невозможностью совместить две художественные системы. Д.А. Пригов намеренно и активно подрывает программу объединения: концептуализм не просто дистанцируется от финалистского дискурса трансфуризма, а изнутри взрывает его основания, отрицая модернистские претензии и неоавангардную утопичность. Маска Пригова-теоретика мерцает, то соглашаясь и «влипая» в финалистский дискурс транс-поэтов, то вписывая в манифест полемические идеи[15].

Вступая в объединение, Д.А. Пригов нивелирует его принципиально коллаборативный характер, отрицая и интерсубъективную природу ир-фаера, и интерсубъективность самого ирфаеризма как объединения. Эта внутренняя конфликтность деконструирует ирфаеризм, делает его нецельным и хрупким: если для Ры Никоновой и Сергея Сигея ирфаеристское вымарывание — элемент утопического трансфуристского проекта по реализации потенций исторического авангарда и формальной разработке его приемов, то для Д.А. Пригова — это опыт «субверсивной аффирмации» неоавангардной платформы трансфуризма.

2

На одном из первых разворотов книги «Ир-Фаер» авторы оставляют несколько знаков, среди которых выделяется фраза «Ир Адам Поэт»: можно предположить, что она актуализирует мифологему Адама как первого (авангардного?) поэта. Интенция обозначить собственный генезис четче выделяется на следующей странице: трансфуристское крыло ирфаеристов оставляет от оригинального предисловия к сборнику Хетагурова несколько слов и символов, умещающихся в одну строчку: «1913», «азы», «гениалоя». Этот выбор можно объяснить декларативным выстраиванием генетической связи с ранним авангардом, для истории которого принципиально важен 1913 год (а слово «гениалоя», кажется, неслучайно напоминает слово «генеалогия»). Постановка оперы «Победа над Солнцем» в декабре 1913 года синтезировала два важных для «Ир-Фаера» открытия: заумный язык и появляющийся пока в виде задника сцены черный квадрат — один из первых тотальных блэкаутов в мировом искусстве («черные квадраты» появляются и в творчестве самой Ры Никоновой: один из них — «Ры — царь упреков»[16]).

---

14 Там же. С. 13.

15 См. *Пригов Д.* Влипание // Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999. С. 192–193.

16 См. *Никонова Р.* Система взаимосвязанных стилей, с иллюстрациями и комментариями к ним. Раздел 1. КАССАЛИТ, система стилей, касающихся литературы. В 10 кн.

Еще одна из фигур исторического авангарда, оказавшая принципиальное влияние на трансфуристское крыло ирфаеризма, — это конструктивист Алексей Чичерин[17]. Ры Никонова отмечала в его конструктивистском проекте разработку принципов интермедиального диалога поэзии и музыки:

> Он придумал множество условных знаков, позволяющих обогатить палитру приемов в поэзии и безболезненно интегрировать литературу с другими областями искусств (например, с музыкой). Такая интеграция и произошла в дальнейшем, но уже после длительного перерыва (лет в 50), в основном в творчестве ТРАНСПОЭТОВ (Сергей Сигей, Ры Никонова, Борис Констриктор)[18].

В ир-фаерах Ры Никоновой встречаются знаки нотной грамоты и указания на возможность «музыкального» прочтения получившихся постобъектов. Например, на материале хетагуровского стихотворения «Фесæф!» возникает объект, к заголовочно-финальному комплексу которого поэтесса приписывает слово «обертоны». В статье «Кааба абстракции» Никонова формулирует неоавангардистскую концептуализацию этого приема:

> Повторение отдельных звуков, преимущественно последних, порождает эхо, своего рода обертоны, откусы словесной ткани, тавтологично существующей затем рядом с оставшимся «ядром» — также один из способов конструирования авангардного текста. Эти обертоны часто теряют всякую фонетическую связь со словом-родоначальником, превращаются просто в маргинальные образования, их много было еще у Малларме[19].

Присматриваясь к преобразованию стихотворения «Фесæф!», можно заметить, что эхо отдельных слов претекста становится все более и более далеким от звучания оригинального поэтического словаря Хетагурова: если в первых строфах «цард» отзывается как «цард», а «маст» — как «маст», то дальше в исходных словах меняются или вовсе исчезают отдельные звуки («мыр» превращается в «быр», «сырх» — в «бырх», а «ме» — в «э»), возникает палиндромическое звучание («фаг» становится «гав»), части разных слов соединяются («уалдзытон бонау» отскакивают как «дзы-нау»). Авангардистская обработка этого текста «Ирон Фаендыра» позволяет зафиксировать конкретную модель его ирфаеристского исполнения: каждый стих становится струной, а все стихотворение превращается в партитуру со всеми призвуками и акустическими колебаниями. Музыкальные принципы организуют процесс ирфаерирования: колебание по всей длине строки формирует основной тон, а визуальные элементы работают на оркестровку текста: возможно, разноцветные треугольники, наложенные на текст Хетагурова, и обозначают те дополнительные колебания полустиший и «третистиший», дающих обертоны.

Кн. 2. Литература и вакуум. Ейск, [б.изд.], 1982–1983. С. 68 (Бременский архив — FSO 01-097).

17 Интересно, что отношения Д.А. Пригова с конструктивистским проектом Чичерина выстраивались принципиально иначе (см.: *Саббатини М.* Д.А. Пригов и «вторая культура» 1980-х годов. Опыт отражения в самиздатских журналах // Новое литературное обозрение. 2019. № 156. С. 189–205.).

18 *Никонова-Таршис А.Р.* Уктусская школа // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 221.

19 *Никонова Р.* Кааба Абстракции // Лабиринт-Эксцентр. 1991. № 3. С. 161.

Если интерпретировать затемняющую поэзию ирфаеристов как радикальный авангардистский проект сокрытия словесного содержания литературы, его замещения другими типами знаков, то еще одно сближение идей Чичерина и Ры Никоновой можно найти и в теоретических текстах, декларациях авторов. В 18 номере журнала «Транспонанс» читаем:

> Но пока неясно, почему эта идея должна быть выражена именно вербально во всех видах искусств. На каком, собственно, основании зиждется такое убеждение. Идею выразить словами далеко не всегда удобнее, чем, например, рисунком, чертежом, жестом[20].

Сравним это с некоторыми положениями трактата «Кан-Фун» Чичерина:

> Материалом для знака поэзии должен быть иной, бессловесный материал… Сознание неестественности привилегии слова на организацию знака Поэзии назревало давно <…>. Слово — болезнь, язва, рак, который губил и губит Поэтов и неизлечимо пятит Поэзию к гибели, к разложению[21].

Блэкаут часто описывается как практика насилия над словом, его уничтожения, сокрытия и замещения знаками другой семиотической природы[22]. Первый шаг по исполнению одного из чичеринских требований — отказаться от слов в пользу других означающих — Ры Никонова делает, скрывая слова при помощи знака вектора, указывающего словам на выход за пределы бумаги, и разрезая страницы, куда слова, наделенные векторной энергией, могут провалиться. Векторы управляют разрывами и открывают глазу «вандалистический пейзаж» — «скважину» в следующую страницу книги[23].

Таким образом, Никонова совершает «опыт радикальной буквенной трансгрессии»[24] — означивает само нарушение целостности листа, семиотизирует бумагу при помощи разрыва, создавая нелинейность ее материальности, и если не преодолевает «линейную природу языковых знаков»[25], то позволяет сделать ее не нейтральным фоном, на котором располагаются буквы, а знаком и даже соучастником творческого процесса.

В русле этих медиальных экспериментов «Ир-Фаера» Сергей Сигей создает блэкаут-пьесу «У Марты», визуально напоминающую жанр комикса с характерными для него выносками в виде пузырей, где сконцентрированы реплики персонажей[26]. Сигей ловит в потоке поэтической речи Хетагурова разные звуковые сочетания, например «фыр» (сочетание, которое напоминает звуки жи-

---

20 *Никонова Р.* По-моему, я высказываю обычные вещи // Транспонанс. 1983. № 18. С. 14.

21 *Чичерин А.* Кан-Фун // Конструктивизм воскрешения. Декларации, конструэмы, поэзия, мемуары. Исследования и комментарии / Сост. А.А. Гончаренко. Под ред. А.А. Россомахина. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2019. С. 67.

22 См.: *Ramser E.* This Ocean of Texts: The History of Blackout Poetry. Thesis of Master of Arts. Texas: Texas Woman's University, 2020. P. 27.

23 *Никонова Р.* Стихотворение в книге Ир-Фаер // Транспонанс. 1984. № 25. С. 212.

24 *Иоффе Д.Г.* Fin de siècle трансгрессивности русского поставангарда: эстетика и практика трансфуризма // Новое литературное обозрение. 2018. № 149. С. 261.

25 *Цвигун Т.В., Черняков А.Н.* «Слово — язва…»: семиотическая утопия Алексея Чичерина // Слово.ру: балтийский акцент. 2018. Т. 9. № 4. С. 83.

26 Сигей С. Явлень васьмая пьесы в книге Ир-Фаер // Транспонанс. 1984. № 25. С. 211.

вотных, часто возникающие в детской литературе: ср. с идеей Ры Никоновой о поэзии, воздействующей на микроуровне и способной вступать в коммуникацию с бактериями и микробами).

Буквы осетинского алфавита в этом опыте Сигея рекомбинированы таким образом, что получаются узнаваемые фоноассоциативные конструкции, напоминающие о других случаях словотворческой активности ирфаеристов, посвященной именам собственным. Восьмая часть пьесы начинается со слова «рыæгей», в котором, вероятно, контаминируются псевдонимы Анны Таршис и Сергея Сигова — Ры Никонова и Сергей Сигей (известный прием ирфаеристов: ср. подписанный псевдонимом С. Пры-гей опус «Ludus Tonalis»). Продолжается эта реплика следующей последовательностью сохраненных букв: «хъу», «ъуы», «мае фæр», «айда!», «дынц рта». В этом прочитывается призыв ирфаерировать пространство книги, инициируемое самой книгой: «мæ фæр». В нем реализуется не только трансфуристская установка на включение нечеловеческих участников и случайных интеракций в культурное производство, но и метатекст о работе с этой платформой: вымарывание, сначала понимаемое книгой как насилие и «раны рта», в финале становится перформативной игрой Хетагурова с ирфаеристами, приглашением к диалогу, танцем диалогической речи («дынц рта», «ддзыст ртæ»).

3

Другая сторона ирфаеризма связана с именем московского концептуалиста Д.А. Пригова. Из приведенных выше писем Д.А. Пригова Ры Никоновой следует, что в проектах ирфаеризма он преследует цель нивелировать интерсубъективность блэкаута, проявляя «методологическое безразличие к его [в данном случае — Хиндемита] диктующей воле»[27]. Поэт стремится подорвать целостность художественной программы объединения, выстраивая историко-культурную метапозицию художника и переопределяя его фигуру как «пространство, на котором сходятся языки»[28]. Приговские ир-фаеры — элемент концептуалистского проекта по реализации этих задач, пример того, как арт-объект становится местом автономного сосуществования разных эпох и культур: если трансфуристы возводят свой генезис к историческому авангарду, то «Д. Пригов локализует себя в постистории, его занимает культурная ретроспекция»[29]. В отличие от ир-фаеров Ры Никоновой и Сергея Сигея, непроницаемые для русскоязычного читателя слова осетинского языка стихотворений Хетагурова не приобретают качества герметичной зауми, в них нельзя обнаружить поддающиеся расшифровке и семантической разгерметизации фоноассоциативные конструкции. Экзотизированный и недоступный русскоязычному читателю осетинский язык для Д.А. Пригова — метонимическая примета герметизма самой поэзии. Категория невыразимого как определяющая эссенциалистский поэтический проект заменяется в ир-фаере категорией нечитаемого.

---

27 *Пригов Д.А.* Параллельные миры: переписка с Ры Никоновой (1982). С. 541.

28 Там же. С. 529.

29 *Житенев А.А.* Д.А. Пригов и журнал «Транспонанс» // Emblemata amatoria: Статьи и этюды. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2015. С. 94.

Внутренняя дискретность и лексическая независимость дублируются в визуальном оформлении его ир-фаеров: сохраненные слова, которые можно прочитать, и слова, скрытые черными полосами, не синтезируются в целостное высказывание, принципы их отбора намеренно хаотичны. Лирический герой постромантической литературы и жесты поэта-концептуалиста соприкасаются только в материальности листа — к содержательному диалогу маска Д.А. Пригова маску Хетагурова не приглашает.

Один из тотальных блэкаутов Д.А. Пригова, получившийся из затемненного текста Хетагурова «Сæрдыгон къæвда», подробно проанализирован Павловцом[30]. Добавим лишь, что выбранный концептуалистом текст сам по себе является не оригинальным стихотворением Хетагурова, а его переводом из Аполлона Майкова, что только усиливает метапозицию, занятую Д.А. Приговым по отношению сразу к нескольким эпохам и культурам.

Другой пример — ир-фаер на основе стихотворения «Ныфс», где интенция игнорировать претекст усиливается: такому «спонтанному» затемнению можно было бы подвергнуть почти любой строфически организованный текст (Д.А. Пригов создает и фиктивные вымарывания, затемняя пустоту). Д.А. Пригов превращает девять строф стихотворения Хетагурова, с их жесткой материальной композицией, задающей иерархию нашего зрительного внимания и последовательность чтения, в раздробленный набор знаков, который не оставляет никакой возможности для линейной логики чтения.

Еще одна концептуалистская стратегия Д.А. Пригова в проектах ирфаеризма — деконструкция и остранение сознания, для которого невозможна проблематизация конвенционального понимания литературы. Приговская критика культуры предполагает демифологизацию литературы как медиума идеологии[31]. Сознанию, которое репрезентировано в случайно найденной поэтической книге с ее дефолтной строфической организацией и другими приметами эссенциального понимания поэзии, чужда рефлексия над сконструированностью привычных атрибутов и признаков поэтического дискурса. Такой взгляд легализует деуникализацию поэзии Хетагурова, которая в этом восприятии метонимически обозначает всю литературу вообще. Строфическая стройность и ритмическая гладкость руинизируемых текстов, которые составляют мифологию литературоцентризма, проблематизируются Д.А. Приговым в работе над текстом «Лæг æви усæ», где хетагуровское стихотворение превращается в «поток» экзотических букв, как бы двигающийся по косой линии, жестко заданной черными границами. Д.А. Пригов создает черную рамку для сохраненного текста: строфическая организация оказывается залогом материальной и, как следствие, стилистической, риторической, идейной несвободы текста. Д.А. Пригов визуализирует ее, эксплицирует, запирая текст в новых границах так, что в посттексте следы претекста сами становятся собственной границей.

---

30 *Павловец М.Г.* Неоавангард в русскоязычной поэзии: вторая половина XX — начало XXI века. С. 242.

31 *Липовецкий М., Кукулин И.* Партизанский логос: Проект Дмитрия Александровича Пригова. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 121–130.

4

К технике затемнения, открытой историческим авангардом, возвращается не только советский андеграунд. Например, исследователями отмечено сходство практик трансфуризма, из содружества с которым Д.А. Пригова возник ирфаеризм, и немецкоязычного конкретизма[32]. Типологическая связь «Венского кружка» и ейских транс-поэтов заключается в отказе от «предписанных государством эстетических требований» и в импульсе «революционизировать укоренившиеся речевые, мыслительные и перцептивные паттерны»[33]. Обнаруживается сходство и их перформативных стратегий, которые характерны для авангарда вообще: поэт и исследователь Максим Дрёмов описывает эти стратегии как «артистическое насилие»[34]. Отмечаются не только поэтические и концептуальные сближения этих групп, но и общие способы работы с наследием исторического авангарда. Цитируя одного из представителей Венского кружка, Герхарда Рюма, исследователи отмечают:

> Отрывочные сведения об экспрессионизме, дадаизме, сюрреализме, конструктивизме жадно впитывались, передавались, кропотливо складывались в единую картину; в этом было что-то почти сектантское [здесь и далее перевод мой. — *И.М.*][35].

Именно в практике Рюма возникает техника затемнения: в его блэкауте затемняющая поэзия открывает возможность критиковать репрессивные дискурсы и эксплицировать манипуляции медиа, заставлять пропаганду саморазоблачаться под действием затемнения. Рюм создает серию из шести работ «reduzierte zeitung»[36]: шесть раз закрашивает первые полосы выпусков ежедневной газеты, датируемых промежутком 7–12 августа 1962 года, особым образом разрушая лексические связи претекста и оставляя доступным читателю ключевые для его задумки знаки: дату выпуска, название газеты и союзы «und». Претекст, по мысли Рюма, должен разоблачить сам себя, а характерная для газеты материальность бумаги и композиция полосы должна узнаваться: его блэкаут-серия — это жест вскрытия механизмов работы пропаганды.

Рюм демонстрирует, что газета, часто заявляющая о своей информационной функции, неизбежно добавляет к новости ее интерпретацию, навязывая жесткое и определенное толкование, а не просто сообщая о событии, как бы бесконечно говоря: «и, и, и, и, и, и». Сгущение союза «и» в пределах одной

---

32 *Keith T.* Wiener Gruppe und Transfurismus: Zwei Beispiele für die literatur-geschichtliche Weiterwirkung der historischen Avantgarden im deutschen und russischen Sprachraum // Arcadia: International Journal for Literary Studies. 2006. № 2 (41). S. 351–364.

33 Ibid. S. 361.

34 См.: *Дрёмов М.* Манифесты русского футуризма: политические истоки авангардистской риторики начала 1910-х годов // Зборник Матице српске за славистику. 2023. № 104. С. 259–273.

35 Цит. по: *Keith T.* Wiener Gruppe und Transfurismus: Zwei Beispiele für die literatur-geschichtliche Weiterwirkung der historischen Avantgarden im deutschen und russischen Sprachraum // Arcadia: International Journal for Literary Studies. 2006. № 2 (41). S. 355.

36 *Rühm G.* reduzierte zeitung // Generali Foundation (URL: https://foundation.generali.at/de/sammlung/kunstwerke/gf0002092000-1999-reduzierte-zeitung-neue-tageszeitung).

страницы проявляет эту скрытую семантику, делает добавочность манипуляции видимой и становится ее символом[37].

Сравнивая открытия «Венской группы» и советских трансфуристов, исследователи отмечают, что последние не могли программно заявить о своей политической позиции или публично выступить с осуждением господствующей официальной культуры. Однако, работая в традициях исторического авангарда, они самим этим жестом «отвергали предопределенную государством культуру», сшивая литературную и политическую критику[38]. Но представляется, что изобретение блэкаута в советском подполье резонирует с контекстами официальной культуры и идеологии более сложным образом.

Нам кажется важным выявить или подвергнуть ревизии те политические причины, благодаря которым в руках ирфаеристов возникла книга осетинского поэта Хетагурова, и реконструировать их стратегии затемнения, отталкиваясь от исследовательской рамки постколониальной теории. Такая перспектива кажется оправданной: блэкаут-поэзия признается одной из важных линий постколониального письма в англоязычных литературах. Например, деколониальной функции блэкаут-поэзии посвящено эссе Солмаз Шариф, где она размышляет «о стирании как о действии государства»[39]. Шариф видит параллели между жестом поэта, вычеркивающего слова из текста, и жестом государства, уничтожающего идентичность колонизируемого народа: блэкаут позволяет эксплицировать эту стратегию, сделать ее видимой, заявить о том, что она существует, или, например, выделить ключевые слова и фразы из оригинального колониального текста, выявляющие его скрытую апроприирующую оптику. Блэкаут способен демифологизировать и «разоблачать авторитет автора и, следовательно, его роль как виновного участника [колонизации — *И.М.*]»[40]. Поэтесса цитирует интервью М. Нурбесе Филипп:

> ...цель трансатлантической работорговли состояла в том, чтобы искалечить языки, культуры, людей, сообщества и истории в интересах крупного капиталистического элитного предприятия. И я бы сказала, что уничтожение является неотъемлемой частью колониальных и имперских сил. Это стирание продолжается по сей день[41].

В ее словах актуализирована двойная семантика слова «erasure», обозначающего «стирающую» поэзию, — как визуального стирания слов и как политического исключения и уничтожения народов. Таким образом, в постколониальном письме первая практика может перформативно разыгрывать вторую.

Андеграунд часто описывается как альтернативная модель русскоязычной культуры — и в этом качестве вступает в сложные отношения с имперскими

---

37 *Ramser E.* This Ocean of Texts: The History of Blackout Poetry. Thesis of Master of Arts. Texas: Texas Woman's University, 2020. P. 27.

38 *Keith T.* Wiener Gruppe und Transfurismus: Zwei Beispiele für die literatur-geschichtliche Weiterwirkung der historischen Avantgarden im deutschen und russischen Sprachraum. S. 361.

39 *Sharif S.* The Near Transitive Properties of the Political and Poetical: Erasure // Evening Will Come: A Monthly Journal of Poetics. 2013. № 28 (URL: https://thevolta.org/ewc28-ssharif-p1.html).

40 Ibid.

41 *Philip NourbeSe M.* The Weight of What's Left [Out]: Six Contemporary Erasurists on Their Craft // Kenyon Review. 2012. Nov. 6 (URL: https://kenyonreview.org/2012/11/erasure-collaborative-interview/).

дискурсами (см., например, работы Марка Липовецкого[42] и Ильи Кукулина[43]). Например, внимание к географии андеграунда позволило бы выстроить ризоматичную, а не иерархичную карту советской культуры: в этом свете важно, что одна из линий самоосмысления трансфуристов, которые находятся в приазовском Ейске, — желание «противопоставить Ейск обеим литературным столицам на правах центра “третьей культуры”»[44]. Выбранная ими случайно книга осетинского поэта Хетагурова, которого Ры Никонова в переписке с Д.А. Приговым ошибочно назвала «несчастным адыгейцем»[45], была одним из множества инструментов культурной политики СССР по мифологизации дореволюционного прошлого: еще в сталинскую эпоху «дореволюционная Россия была осуждена как “тюрьма народов”, досоветская эпоха в национальных эпосах рисовалась как эпоха юдоли и национального угнетения»[46]. В предисловии к «Стихотворениям и поэмам» Хетагурова в «Советском писателе» можно найти несколько редукционистскую интерпретацию его творчества, в которой речь идет о «тяжелой и неравной борьбе» поэта с «охранителями самодержавия»[47]. Понимание жизненного проекта Хетагурова как национально-освободительного должно компенсировать авторитарность аккультурации советских народов и позволить проигнорировать конфликтность такого прочтения его поэзии официальной культурой со сконструированной ей же в 30-е годы «квазинациональной (усеченной) идентичностью» многих народов советского Востока и Юга[48]. Эта книга стала результатом выполнения планов «Советского писателя» по изданию национальных поэтов, включившись в процесс конструирования образа квазиинтернационального государства.

Вряд ли ирфаеристский блэкаут стремится через вымарывание текстов Хетагурова кристаллизовать вымарывание колониальной культурой идентичности нетитульных народов — эта интерпретация едва ли попадает в интенции и задачи группы. Однако сразу несколько точек концептуального раскола Д.А. Пригова с трансфуристами дают основания для нового прочтения его стратегий в «Ир-Фаере».

Говоря о программном безразличии к ирфаерируемому материалу в метатексте, маска Пригова-теоретика мерцает, то соглашаясь и сливаясь с тезисами Ры Никоновой, то вписывая в манифест полемические идеи. В конечном счете это мерцание создает персонажность с деиндивидуализирующей претексты оптикой. Такой взгляд порождает парадокс: вслед за автором мы должны от-

---

42 *Липовецкий М.* Андеграунд — альтернативная модель русской культуры? // Новое литературное обозрение. 2024. № 188. С. 303–321.

43 *Кукулин И.В.* «Внутренняя постколонизация»: формирование постколониального сознания в русской литературе 1970–2000 годов // Политическая концептология: журнал метадисциплинарных исследований. 2013. № 2. С. 149–185.

44 *Павловец М.Г.* Неоавангард в русскоязычной поэзии: вторая половина XX — начало XXI века. С. 210.

45 *Никонова Р., Пригов Д.* Переписка Ры Никоновой и Дмитрия Пригова про ирфаеризм // Транспонанс. 1983. № 19. С. 15.

46 *Добренко Е.* Найдено в переводе: рождение советской многонациональной литературы из смерти автора // Неприкосновенный запас. 2011. № 78. С. 235.

47 *Джусойты Н.* Коста Хетагуров // Коста Хетагуров. Стихотворения и поэмы. / Вступ. статья, сост. и подгот. текста Н. Джусойты. Л.: Советский писатель, 1976. С. 9.

48 *Добренко Е.* Найдено в переводе: рождение советской многонациональной литературы из смерти автора. С. 236.

казать материалу в специфичности и уникальности. Как только мы обращаем внимание, что перед нами не ожидаемые поэтические тексты русскоязычного канона, с мифами которого мог бы работать Д.А. Пригов, а стихотворения осетинского поэта Хетагурова, мы, с одной стороны, отказываемся признавать диктующую волю автора, нейтрализующего специфику текста. С другой стороны, отказывая Хетагурову как материалу «первого этажа» культуры в уникальности, мы уподобляемся колониальному сознанию, для которого любой «малый народ» оказывается тождественным загадочному Другому — набору одинаковых, таинственных, еще не подверженных гегемонной аккультурации и унификации идентичностей. Если пойти по пути проблематизации заявлений поэта, то мы увидим, что приговский ир-фаер иллюстрирует сразу два направления колонизации — аккультурацию и освоение ресурсов[49]. Непрозрачные тексты осетинского поэта превращаются в концептуалистское высказывание о художнике как фигуре пересечения эпох и языков культуры, невольно становясь частью другого культурного пространства — неподцензурной поэзии — и теряя автохтонную идентичность. В то же самое время они превращаются в материал, «металлолом», ресурс, переработка и эксплуатация которого явлена в ир-фаере.

Можно ли стратегию Д.А. Пригова концептуализировать как выстраивание дистанции с текстом угнетенных, как мерцающее воспроизводство той же стратегии, которую использует колониальная политика? Для поэтики Д.А. Пригова свойственна игра с авторитетным дискурсом, ироническое дистанцирование-включение в плоть риторических клише пропаганды, работа с автоматизмом бытового языка. Можно предположить, что он, как и авторы постколониальных блэкаутов, перформативно разыгрывает на страницах книги Хетагурова стирание колониальной политикой идентичностей малых народов. В жесте зачеркивания он создает субъекта власти, от его лица то затемняя страницы книг, то сохраняя тексты, то исправляя осетинского поэта, то дополняя, буквально инсценируя колонизирующий акт аннигиляции от имени «масочного персонажа». Зачеркивание становится «инструментом показа-кристаллизации господствующей идеологии»[50].

5

Мы показали, как теоретики и практики советской подпольной литературы вели дискуссии о функциях и возможностях приема затемнения текста. Объединение ирфаеристов появляется в результате конфликта двух художественных систем — неоавангарда и поставангарда. Ры Никонова и Сергей Сигей встраивают затемнение в палитру приемов неоавангардного искусства и видят книгу «Ир-Фаер» как платформу, на которой удалось последовательно разработать конкретный прием. Д.А. Пригов подрывает утопизм и финалистский

49 См.: *Кукулин И.В.* «Внутренняя постколонизация»: формирование постколониального сознания в русской литературе 1970—2000 годов. С. 149–185.

50 *Скидан А.* Пригов как Брехт и Уорхол в одном лице, или Голем-советикус // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): Сб. статей и материалов / Под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 126.

дискурс неоавангарда и деуникализирует претекст, с которым работает группа, превращая поэзию Хетагурова в безликий фон. Д.А. Пригов собирает особую, мерцательную поэтическую субъективность: жест вымарывания — это одновременно и деконструкция мифологемы литературоцентризма, в которой хетагуровский «Ирон Фæндыр» — воплощение литературности как таковой, и акт влипания в производство насилия над текстом от лица мерцающего субъекта власти.

Рассмотренный прием, с одной стороны, генетически восходит к разнообразным проектам исторического авангарда, а с другой — рождается заново в XXI веке под именем «блэкаут-поэзии». Кажется, что описание и перечитывание проекта ирфаеристов особенно важно сейчас, когда становится понятно не только то, что ими открыта одна из важнейших традиций неконвенциональной русскоязычной поэзии, но и то, что они предложили эстетическое освоение и творческое взаимодействие с тем приемом авторитарного опустошения текста, которое сегодня возвращается.

Библиография / References

Добренко Е. Найдено в переводе: рождение советской многонациональной литературы из смерти автора // Неприкосновенный запас. 2011. № 78. С. 235–262.

(*Dobrenko E.* Naideno v perevode: rozhdenie sovetskoi mnogonatsional'noi literatury iz smerti avtora // Neprikosnovennyi zapas. 2011. № 78. P. 235–262.)

Дрёмов М. Манифесты русского футуризма: политические истоки авангардистской риторики начала 1910-х годов // Зборник Матице српске за славистику. 2023. № 104. Р. 259–273.

(*Dremov M.* Manifesty russkogo futurizma: politicheskie istoki avangardistskoi ritoriki nachala 1910-kh godov // Zbornik Matitse srpske za slavistiku. 2023. № 104. P. 259–273.)

Житенев А.А. Д.А. Пригов и журнал «Транспонанс» // Emblemata amatoria: Статьи и этюды. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2015.

(*Zhitenev A.A.* D.A. Prigov i zhurnal «Transponans» // Emblemata amatoria: Stat'i i etyudy. Voronezh, 2015.)

Иоффе Д.Г. Fin de siècle трансгрессивности русского пост авангарда: эстетика и практика трансфуризма // Новое литературное обозрение. 2018. № 149. С. 260–282.

(*Ioffe D.G.* Fin de siècle transgressivnosti russkogo post avangarda: estetika i praktika transfurizma // Novoye literaturnoye obozreniye. 2018. № 149. P. 260–282.)

Кукулин И.В. «Внутренняя постколонизация»: формирование постколониального сознания в русской литературе 1970–2000 годов // Политическая концептология: журнал метадисциплинарных исследований. 2013. № 2. С. 149–185.

(*Kukulin I.V.* «Vnutrennyaya postkolonizatsiya»: formirovaniye postkolonial'nogo soznaniya v russkoy literature 1970–2000 godov // Politicheskaya kontseptologiya: zhurnal metadistsiplinarnykh issledovaniy. 2013. № 2. P. 149–185.)

Липовецкий М. Андеграунд — альтернативная модель русской культуры? // Новое литературное обозрение. 2024. № 188. С. 303–321.

(*Lipovetskiy M.* Andegraund — al'ternativnaya model' russkoy kul'tury? // Novoye literaturnoye obozreniye. 2024. № 188. P. 303–321.)

Липовецкий М., Кукулин И. Партизанский логос: Проект Дмитрия Александровича Пригова. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

(*Lipovetskiy M., Kukulin I.* Partizanskiy logos: Proyekt Dmitriya Aleksandrovicha Prigova. Moscow, 2022.)

Мартынов М. Особенности конструирования субъекта в «поэзии вычеркиваний» // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Под ред. К. Шталь и Е. Евграшкиной. Трир: Peter Lang, 2018. С. 425–440.

(*Martynov M.* Osobennosti konstruirovaniya sub"-yekta v «poezii vycherkivaniy» // Sub"yekt v noveyshey russkoyazychnoy poezii — teoriya i praktika / Ed. by K. Shtal', E. Yevgrashkina. Trir, 2018. P. 425–440.)

Никонова-Таршис А.Р. Уктусская школа // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 221–238.

(*Nikonova-Tarshis A.R.* Uktusskaya shkola // Novoye literaturnoye obozreniye. 1995. № 16. P. 221–238.)

Павловец М.Г. Неоавангард в русскоязычной поэзии: вторая половина XX — начало XXI века. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2025.

(*Pavlovets M.G.* Neoavangard v russkoyazychnoy poezii: vtoraya polovina XX — nachalo XXI veka. Moscow, 2025.)

Саббатини М. Д.А. Пригов и «вторая культура» 1980-х годов опыт отражения в самиздатских журналах // Новое литературное обозрение. 2019. № 156. С. 189–205.

(*Sabbatini M.* D.A. Prigov i «vtoraya kul'tura» 1980-kh godov opyt otrazheniya v samizdatskikh zhurnalakh // Novoye literaturnoye obozreniye. 2019. № 156. P. 189–205.)

Скидан А. Пригов как Брехт и Уорхол в одном лице, или Голем-советикус // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): Сб. статей и материалов / Под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 123–144.

(*Skidan A.* Prigov kak Brekht i Uorkhol v odnom litse, ili Golem-sovetikus // Nekanonicheskiy klassik: Dmitriy Aleksandrovich Prigov (1940–2007): Sb. statey i materialov / Ed. by E. Dobrenko, M. Lipovetskiy, I. Kukulin, M. Mayofis. Moscow, 2010. P. 123–144.)

Цвигун Т.В., Черняков А.Н. «Слово — язва...»: семиотическая утопия Алексея Чичерина // Слово.ру: балтийский акцент. 2018. Т. 9. № 4. С. 78–92.

(*Tsvigun T.V., Chernyakov A.N.* «Slovo — yazva...»: semioticheskaya utopiya Alekseya Chicherina // Slovo.ru: baltiyskiy aktsent. 2018. Vol. 9. № 4. P. 78–92.)

Keith T. Wiener Gruppe und Transfurismus: Zwei Beispiele für die literatur-geschichtliche Weiterwirkung der historischen Avantgarden im deutschen und russischen Sprachraum // Arcadia: International Journal for Literary Studies. 2006. № 2 (41). S. 351–364.

Ramser E. This Ocean of Texts: The History of Blackout Poetry. Thesis of Master of Arts. Texas: Texas Woman's University, 2020.

Библиография

ЧУВСТВА, ЭМОЦИИ, АФФЕКТЫ

Федор Николаи

Культурная история и антропология чувств

ДВА ЗАПОЗДАЛЫХ МАНИФЕСТА

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_304

Howes D. The Sensory Studies Manifesto: Tracking the Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences.

Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2022. — XII, 270 p.

Smith M.M. A Sensory History Manifesto.

University Park: The Pennsylvania State University Press, 2021. — VII, 119 p. — (Perspectives on Sensory History).

История эмоций начала развиваться в России лишь относительно недавно[1]. На Западе же интерес к этой проблематике возник еще в конце 1980-х гг., при этом количество публикаций, посвященных истории любви и счастья, искренности и энтузиазма, страха и ненависти, гнева и негодования продолжает расти. Я. Плампер в книге «История эмоций» (2012, рус. пер. 2018) выступал за диалог между направлениями социального конструктивизма и ориентированного на сотрудничество с когнитивными исследованиями «универсализма» в изучении эмоций, однако в последние годы говорить о таком диалоге становится все труднее: явно преобладает культурная история отдельных эмоций, которая делает ставку на компара-

1 См., например: *Зорин А.* Появление героя: из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение. 2016; Российская империя чувств: подходы к культурной истории эмоций / Под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат, М. Эли. М.: Новое литературное обозрение, 2010; Сквозь слезы: русская эмоциональная культура / Под ред. К. Богданова. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

тивный анализ источников разных периодов и не склонна к масштабным теоретическим обобщениям[2].

Проблема распада общего теоретического поля беспокоит скорее сторонников культурной истории *чувств* — направления исследований, существующего также с конца 1980-х гг. и также распадающегося на минимально связанные друг с другом историю осязания, историю вкуса, *sound studies* и ольфакторную историю[3]. Последние два направления активно развиваются и в России[4]. Однако сама культурная история (или антропология) чувств как единое поле исследований обсуждается в отечественной литературе редко, а работы лидеров этого направления — Д. Хоуса, К. Классен и М. Смита — редко переводятся и почти не обсуждаются[5]. Впрочем, даже Я. Плампер, Т. Диксон и другие историки эмоций почти не ссылаются на историков чувств и не выстраивают с ними какого-то теоретического диалога.

В этом контексте вопрос о методологической специфике культурной истории и антропологии чувств представляется предельно важным. Он находится в центре внимания двух относительно недавних «манифестов», которые появились спустя более чем 30 лет после формирования соответствующего направления исследований и потому могут показаться запоздалыми: круг основных идей в культурных исследованиях чувств уже давно сложился, их генеалогия описана, а перспективы развития активно обсуждаются в текстах многих известных авторов. Между тем ключевые положения упомянутых «манифестов» представляются предельно актуальными.

Проблемы и перспективы деколонизации империи зрения

«Манифест исследований чувств», написанный профессором Университета Конкордия (Монреаль) Дэвидом Хоусом[6], делится на три части: «Сенсорная революция

---

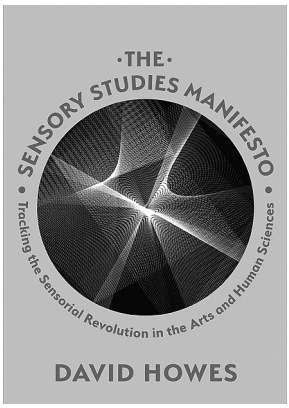
2 См.: *Rosenwein B.H.* Anger: The Conflicted History of an Emotion. New Haven; London: Yale University Press, 2020; *Розенвейн Б.* Любовь: история в пяти фантазиях / Пер. с англ. К. Бандуровского. М.: Новое литературное обозрение, 2023; *Руттен Э.* Искренность после коммунизма. М.: Новое литературное обозрение, 2022; *Каменский А.Б.* Чем была и была ли любовь в России XVIII века? // Человек. 2022. № 2. С. 84–110; *Неклюдова М.* «Ужасное ослепление» и его последствия: к типологии страхов раннего Нового времени // Новое литературное обозрение. 2020. № 2 (162). С. 29–45.

3 См., например: The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink / Ed. by C. Korsmeyer. Oxford; New York: Berg, 2005; The Routledge Companion to Sound Studies / Ed. by M. Bull. London; New York: Routledge, 2018; The Smell Culture Reader / Ed. by J. Drobnick. London; New York: Routledge, 2006.

4 См., в частности: Ароматы и запахи в культуре: В 2 кн. / Под ред. О.Б. Вайншейн. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2010; *Шион М.* Звук: слышать, слушать, наблюдать / Пер. с фр. И. Кушнаревой. М.: Новое литературное обозрение, 2025; и др.

5 Среди редких исключений см.: *Классен К., Хоувз Д., Синнотт Э.* Значение и власть запаха / Пер. с англ. О. Литвиновой // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 1. С. 43–51; *Хоувз Д.* Секрет эстетики — в совокупности чувственных ощущений: музей будущего как тренажерный зал для органов чувств // Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство / Под ред. Н. Левент, А. Паскуаля-Леоне. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. С. 369–389; *Соколовский С.В.* Антропология восприятия Дэвида Хауза // Сибирские исторические исследования. 2024. № 3. С. 206–209.

6 Хоус также занимает пост главного редактора журнала «The Senses and Society» и является автором множества работ по культурной антропологии чувств. См.: The Varieties of Sensory Experience / Ed. by D. Howes. Toronto: University of Toronto Press, 1991; *Howes D.* Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory. Ann Arbor:



в гуманитарных науках», «Кейс-стадиз» и «Мультисенсорная эстетика». Первая — самая большая, составляющая почти половину книги, — посвящена генеалогии культурной истории и антропологии чувств. Здесь рассматривается формирование интереса к проблематике чувств и ощущений в антропологии и гуманитарной географии, в истории и социологии, в психологии и когнитивных исследованиях XX в. Истоки идеи мультисенсорности Хоус возводит к натурфилософии раннего Нового времени и связывает с появлением понятия «сенсориум» (*Sensorium Dei*) у И. Ньютона, М. Кавендиш и мистиков того периода, для которых были важны его космологические и натурфилософские коннотации, установление аналогий и взаимосвязей между устройством человека и космоса. Ключевую роль в возобновлении интереса к понятию «сенсориум» сыграли в 1960-е гг. М. Маклюэн и У. Онг, утверждавшие, что иерархия (или структура) чувств неразрывно связана с доминирующими медиа. Так, в эпоху модерна господство визуальных медиа (от книг и живописи до фотографии и кинематографа) подчинило зрению все остальные чувства. Маклюэн считал, что уже распространение телевидения подрывает эту иерархию, а распространение интернет-сетей ведет к становлению нового мультисенсорного режима восприятия. В отличие от Маклюэна Хоус сомневается в том, что этот процесс завершился: «империю зрения» еще только предстоит деколонизировать. Точнее, деколонизация активно развивается сегодня, но ее будущее не предопределено, и медиа играют в этом процессе не большую роль, чем изменения повседневных практик и культуры потребления. Кроме того, Хоус поднимает проблему «перевода», или символического кодирования, чувств и ощущений, которые в вербальном описании переносятся в сферу господства визуальных знаков. Иными словами, для деколонизации империи чувств нужна радикальная деконструкция и пересборка практик их фиксации. Эти практики у Хоуса в конечном счете представляют собой действия сближения («со-чувствия», консенсуса) или дистанцирования (диссенсуса). В первом случае антрополог питается тем же, чем и представители индигенного сообщества, живет в тех же физическом пространстве и звуковом ландшафте и стремится выразить специфику их «сенсориума», максимально учитывая речевые особенности данной культуры. Во втором — исследователь не различает звуков незнакомой природы, не улавливает многих запахов или, наоборот, с трудом переносит какие-то из них (в отличие от представителей местной культуры) и фиксирует свое отчуждение.

Анализируя интеллектуальный контекст формирования культурной истории и антропологии чувств в конце 1980–1990-х гг., Хоус показывает, что «сенсорная революция» была связана с осознанием ограниченности программы лингвистического и визуального (или «иконического»[7]) поворотов 1970–1980-х гг. С другой стороны, интерес к антропологии чувств был неразрывно связан с вниманием к феноменологии восприятия в рамках визуальных исследований (в работах Л. Малви,

---

University of Michigan Press, 2003; Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader / Ed. by D. Howes. Oxford: Berg, 2004; *Howes D.* Sensorial Investigations: A History of the Senses in Anthropology, Psychology, and Law. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2023.

7 Подробнее о различии этих понятий см.: *Инишев И.* «Иконический поворот» в науках о культуре и обществе // Логос. 2012. № 1. С. 184–211.

Т. Эльзессера, М. Хагенера и др.[8]), а также с материальным и аффективным поворотами 1990–2000-х гг.[9] «Довольно трудно четко разделить материальный, аффективный и сенсорные повороты. Концепт "чувство" (*feeling*) оказывается востребован и в сенсорных исследованиях (где он трактуется как тактильность), и в исследованиях аффектов (где он сближается с аффективностью). Прояснение смысла и импликаций этого размытого концепта лучше всего вести с обеих сторон — в рамках антропологии чувств и исследований аффектов» (с. 5). Хоус прослеживает эти теоретические взаимосвязи и доказывает, что чувства (*senses*) представляют собой специфический тип сигнификации или производства смысла: «Принципиально важно, что исследования чувств обыгрывают двойственность понятия "sense". Этот термин охватывает как ощущения, так и производство значений, чувство и смысл, то есть соединяет некий спектр референций. <…> В этом отношении область сенсорных исследований можно рассматривать как диалог, выстраивание среднего пути между когнитивизмом и эмпиризмом» (с. 4). Эта установка принципиально расходится с семиотическим подходом, предполагающим работу со знаками, а также с преобладавшей в визуальных исследованиях до конца 1980-х гг. иконологией, ориентированной на символы. Задачей антропологии чувств, по мнению Хоуса, становится перенос акцента на досимволический уровень — работу аффектов и ощущений. «Хорошая этнография все чаще рассматривается как выход за рамки семиотики и поэтики репрезентации, — как *взаимодействие* [Курсив мой. — *Ф.Н.*] с культурно медиатизированными проявлениями сенсорного опыта» (с. 33). Это взаимодействие Хоус понимает как «согласование ощущений» (консенсус) или различение чувств (диссенсус). При этом чувства становятся не только объектом, но и средством исследования.

Вторая часть книги — «Кейс-стадиз» — состоит из двух глав: «Сенсориум модерна: исследование по истории чувств 1920–2001 гг.» и «Меланезийские формации чувств». В первой из них популярная культура второй половины XX в. рассматривается как форма деколонизации империи зрения. Хоус анализирует изменения материальной и популярной культуры в несколько эссеистической манере (возможно, подражая М. Маклюэну). Например, доказывает, что широкое распространение автомобилей изменило не только наше ощущение скорости, но и городские запахи, пространство города и способы его освоения, доступность «инаковых» пространств и материальностей. С другой стороны, эти изменения доминирующего режима ощущений и смыслов (сенсориума) были обусловлены бурным ростом контркультур 1960–1970-х гг., представлявших собой «восстание чувств» — переопределение звуков, жестов, образов ради переосмысления чувства сообщества (с. 118). Рок-музыка как новая палитра звуков (причем не только коллективно прослушиваемых, но и активно воспроизводимых аудиторией); сит-ины как превращение чужого официального пространства в свое, неформальное и привычное; популярность длинных волос и причесок; одежда стилей кэжуал и унисекс; мода на хождение босиком, медитации, йогу и разного рода психоделические практики — все эти, казалось бы, гетерогенные проявления популярной культуры Хоус считает попыткой создать альтернативу образу жизни среднего класса и его «сенсориуму», мультисенсорным протестом против прежних форм символического порядка и социального контроля. Именно поэтому так трудно перевести лозунги новых левых в привычное символическое поле: они представляли собой новые стратегии взаи-

8 См., например: *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино: глаз, эмоции, тело / Пер. с англ. С. Афонина и др. СПб.: Сеанс, 2016.

9 Подробнее см.: *Кобылин И.И., Николаи Ф.В.* Нужен ли историкам «поворот к аффекту»? // Диалог со временем. 2020. № 72. С. 37–48.

мосвязи действий, ощущений и смыслов. Хоус считает, что культурная история и антропология чувств обязаны своим появлением не столько Г. Зиммелю, Й. Хёйзинге или А. Корбену, сколько этим изменениям повседневных практик и преобразованиям чувств «снизу», формирующим альтернативные формы мультисенсорного воображения. При этом исследования чувств (включая переосмысление контркультуры 1960-х) рассматриваются автором не просто как теоретическая рефлексия, но как практика и активное действие — *doing sensory history*.

С другой стороны, интерес самых разных социальных групп к ревизии структуры ощущений на рубеже XX–XXI вв., интерес к другим культурам и стремление их «почувствовать» Хоус связывает с активным развитием туризма, который оказывается лишь наполовину проявлением консьюмеристской культуры развлечений, а наполовину — «антропологией снизу»: достаточно рефлексивным стремлением не просто посмотреть на объекты культурного наследия или природу других стран, но и соотнести со своими чувствами звуки и запахи других городов, попробовать незнакомую пищу с целью расширения своего горизонта ощущений. В качестве примера такого подхода к антропологии Хоус описывает опыт собственных полевых экспедиций и пребывания на островах Папуа — Новая Гвинея:

> Ощущения, которые больше всего поразили меня в Папуа — Новой Гвинее, были ощущениями вкусовыми. Они включали в себя употребление в пищу личинок (на вкус они очень похожи на арахисовое масло) и сагового желе (неприятная консистенция и довольно кислый вкус); жевание имбиря (не ради вкуса, а чтобы «разогреть» дыхание); приготовление кокосового супа (мужская специализация в этом регионе); <…> особенно запомнилась эйфория от жевания бетеля — взятых в правильной пропорции ореха ареки, листа бетеля и гашеной извести… (с. 125).

Важно, что вкусовые ощущения исследователя ничем не отличаются от ощущений обычного европейского путешественника или туриста, который также может быть заинтересован в соотнесении своего спектра чувств с ощущениями и смыслами (*senses*) представителей других культур.

Третья часть книги посвящена мультисенсорной эстетике в современном интермедиальном искусстве и дизайне, в театральных перформансах и «музеях чувств». Хоуса интересуют не столько отдельные произведения современного искусства (такие, как инсталляции и проекты К. Сэлтера, созданные в рамках сотрудничества европейских и индигенных канадских и австралийских художников), сколько общий рост интереса к иммерсивности и ориентация на глубокое погружение в искусственно созданную среду, апеллирующую к разным органам чувств и когнитивным усилиям аудитории. Эти иммерсивные и мультисенсорные проекты нацелены на пересборку господствующих стратегий репрезентации, на усиление элементов остранения и рефлексивности, все менее востребованных в современном обществе зрелищ и визуальных развлечений. Они строятся на специфической эстетике «творчества-исследования», формирующейся между наукой и искусством и стремящейся соединить критическую теорию и экспериментальные художественные практики.

В конечном счете, опираясь на работы С. Бак-Морс и Т. Иглтона[10], Хоус возвращается к истокам понятия «эстетика»: «Aisthitikos — это древнегреческое слово, обозначающее “то, что воспринимается чувствами”. Aisthisis — это чувственный

10 *Buck-Morss S.* Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered // October. 1992. Vol. 62. № 3. P. 3–41; *Иглтон Т.* Идеология и эстетика / Пер. с англ. Э.С. Катайцевой, М.В. Нигматулина. М.: Родина, 2025.

опыт восприятия. <…> Эстетика — это форма познания, осуществляемого посредством вкуса, осязания, слуха, зрения, обоняния и телесного восприятия в целом» (с. 143). В Новое время смысл этого понятия радикально изменился — оно оказалось связано преимущественно с «высоким искусством». Классические работы А.Г. Баумгартена и И. Канта превратили эстетику в «науку о чувственном познании», в которой ключевое место заняли разум и рациональное суждение, а «низшие чувства» были отодвинуты на задний план. Культура XX в. восстала против этой традиции: сначала модернизм вернул значимость чувствам и признал специфический характер производимых ими смыслов (в качестве примеров Хоус обращается к романам В. Вулф и М. Пруста). После Второй мировой войны и Холокоста «театр абсурда» С. Беккета и критика наследия Просвещения у Т. Адорно, а затем Ж.-Ф. Лиотара расширили критику восприятия эстетики как интеллектуального познания «высокого искусства». Наконец, в 1980–2000-е гг. масштабные миграции привели к переосмыслению травм постколониальности (как, например, в романе С. Рушди «Дети полуночи») и трудного наследия самых разных локальных конфликтов; при этом апелляция к чувствам и аффективному восприятию стала устойчивым литературным приемом, проблематизирующим устойчивость рационального умозрения и линейных нарративов. В итоге эстетика связывается сегодня скорее с чувственным восприятием окружающей жизни именно в сфере повседневной, а не «высокой» культуры.

Таким образом, Хоус в своем «Манифесте…» отстаивает несколько теоретически значимых тезисов: чувства не означают пассивного восприятия, а активно взаимодействуют с окружающим миром и друг с другом, формируя сложную целостную структуру («сенсориум»); не существует независимой от культуры или истории «архимедовой точки», из которой можно было бы измерить границы чувств и четко классифицировать различие их структур; каждое общество и каждый исторический период вырабатывают свои способы соотнесения и использования чувств, и ни одна сенсорная модель не является универсальной; аффекты и чувства предшествуют вербальному языку и выходят за его пределы; структуры чувств и языки их выражения в разных культурах принципиально отличаются. Хоус призывает к активному использованию этих разных языков (а не только академического знания), которые выступают «средствами исследования» окружающего мира (с. 3). В современном обществе растут интерес к мультисенсорности и потребность не только в трансдисциплинарной (академической) дискуссии о различиях структур чувств, но и востребованность низовых практик соотнесения ощущений, характерных для разных культур (с. 12–13).

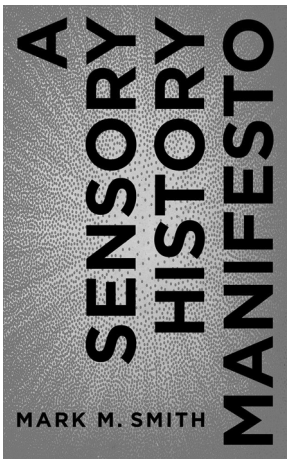
К сожалению, за рамками внимания Хоуса остается целый ряд важных вопросов. Например, если интерес к мультисенсорности растет на рубеже XX–XXI вв., то можно ли сказать, что структуры чувств разных поколений (условно говоря, «зумеров» и «бумеров») существенно различаются? Можно предположить, что старшие возрастные когорты гораздо более склонны использовать «стоический нарратив», терпимее относятся к телесной и сенсорной дисциплине, чем молодые люди. Аналогичный вопрос возникает и о различиях структур чувств у разных социальных групп — представителей элит, среднего и низшего классов; горожан и жителей сельской местности; носителей разных гендерных идентификаций. Если все эти различия столь существенны, то можно ли говорить о единстве «сенсориума» — культурной структуры чувств, которая так важна для Хоуса и представляет собой, по его мнению, устойчивую «историческую формацию» (с. 45, 51, 74)?

Задачи культурной истории чувств в «Манифесте» Марка Смита

Марк Смит — профессор Южно-Каролинского университета, специалист по американской истории XIX в., которую он рассматривает именно с точки зрения чувств[11], — тоже делит свой «Манифест сенсорной истории» на три части: «Прошлое», «Настоящее» и «Будущее». Первая часть посвящена генеалогии культурной истории чувств, вторая — современной историографии и наиболее ярким кейсам в рамках этого поля, третья — теоретическим перспективам развития этого направления исследований.

В первой части Смит, вслед за Хоусом, подчеркивает, что структура чувств («сенсориум») формируется исторически, и дробить ее на истории зрения, вкуса, осязания, слуха и обоняния контрпродуктивно. Его «Манифест...» направлен на переосмысление генеалогии обсуждаемого направления исследований путем прочтения работ Й. Хёйзинги, Л. Февра и А. Корбена сквозь призму концепции исторического опыта Ф. Анкерсмита.

> По мнению Анкерсмита, Хёйзинга пытался выйти за рамки проблематики передачи исторического «опыта» и перейти к анализу «исторических ощущений (sensations)», проблематизировав роль исторического контекста в закреплении понимания чувств и смысла. Методология истории у Хёйзинги предполагала определенную деконтекстуализацию; его интерес к истории чувств и ощущений сыграл важную роль в формировании этой феноменологической редукции. <...> Анкерсмит считает, что «исторический опыт и контекстуализация взаимно исключают друг друга» (с. 10).



С этой точки зрения культурная история чувств предполагает прежде всего феноменологическую редукцию избыточных философских интерпретаций и деконтекстуализацию опыта — фиксацию элемента «непосредственного доступа» к чувственному опыту прошлого, а также размыкание темпоральных границ между прошлым и настоящим. И уже во-вторых, следующим шагом — рефлексию о степени соотнесенности этого опыта с медиа, языком и социальным воображением эпохи модерна. Понятие социального воображения Смит заимствует у А. Корбена и подчеркивает соотнесенность чувств с коллективными (социальными) самоидентификациями: солидарность рабочих строится на совместном опыте физического труда и употреблении одинаковой пищи; высшие классы не только смотрят на других свысока, но и фиксируют их отличия по запаху, «грубому вкусу», «толстокожести» и т.д. Как писал еще в 1930-е гг. Дж. Оруэлл, «секрет классовых различий на Западе может быть изложен всего в трех-четырех словах: “Низшие классы дурно пахнут”»[12].

---

11 *Smith M.M.* Listening to Nineteenth-century America. Chapel Hill; London: University of North Carolina Press, 2001; Hearing History: A Reader / Ed. by M.M. Smith. Athens: University of Georgia Press, 2004; *Smith M.M.* How Race Is Made: Slavery, Segregation, and the Senses. Chapel Hill; London: University of North Carolina Press, 2006.

12 Цит. по: *Smith M.M.* Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2008. P. 66.

Вторая часть книги — «Настоящее» — посвящена дискуссиям в культурной истории и антропологии чувств 2000-х гг., нашедшим отражение в специальных номерах «The Journal of American History» (2008) и «Radical History Review» (2015), в журнале «The Senses and Society» (2006) и в шеститомной «Культурной истории чувств» (2014) под редакцией Д. Хоуса и К. Классен. Здесь Смит также настаивает на неразрывной взаимосвязи чувств и социальной истории. Иллюстрируя этот тезис, он подробно останавливается на образе президента А. Линкольна в восприятии его современников и потомков. По его мнению, ключевой частью этого восприятия была кожа Линкольна:

> Она воспринималась как твердая и морщинистая, огрубевшая в результате физического труда, что подчеркивалось бородавкой на правой щеке и шрамом над правым глазом. Жесткая борода, отросшая в 1861 г., и его покрытые шрамами руки только усиливали это восприятие. Возможно, и синдром Марфана повлиял на текстуру кожи Линкольна. Этот синдром ярче всего проявляется в значительном росте и увеличенных руках и ногах, но также влияет и на кожу. У многих людей с синдромом Марфана появляются растяжки, придающие коже огрубелый вид. <…> Современный интерес к коже Линкольна связан с фиксацией специфики политической культуры середины XIX в., которая ценила тактильные (гаптические) ощущения. Рукопожатие было непременным условием политического взаимодействия и имело демократические коннотации, — подчеркивало равенство и было связанно с идеей об «истинной чести», а также представлениями о (белой) маскулинности. Претендующие на избрание лидеры должны были напрямую (через рукопожатия) и косвенно, физически и эмоционально воздействовать на избирателей (с. 51).

Линкольн пожимал сотни и тысячи рук, приветствуя своих избирателей и подтверждая договоренности с другими политиками. Рукопожатие выражало осознанную волю к реализации сделки и подтверждало политическое равенство. После убийства Линкольна эти связанные с аффективным измерением гаптического опыта коннотации радикально изменились: образ президента стал увековечиваться в белом мраморе, гладкость которого принципиально отличалась от шероховатости кожи. Именно после смерти фигура Линкольна стала олицетворять буржуазность и величественность, его несомненное превосходство над современниками и потомками. В этом контексте современные попытки осквернения монументов в США, включая памятники Линкольну, Смит рассматривает (но не оправдывает) как протест тактильного и гаптического восприятия против господства зрения.

Третья часть — «Будущее» — посвящена перспективам развития культурной истории и антропологии чувств. Как и Хоус, Смит подчеркивает, что для анализа взаимосвязи чувств нужны не просто книги, а мультисенсорные проекты и широкие дискуссии относительно их восприятия. Ярким примером Смит считает книгу Ш. Уайт и Г. Уайта (Сиднейский университет) «Звуки рабства», к которой прилагается компакт-диск с восемнадцатью аудиозаписями песен, молитв и голосов, сделанными в 1930-е гг.[13] Книга не только содержит в себе исследование звуковых ландшафтов прошлого, но и ставит важную теоретическую проблему: «Могут ли записи 1930-х гг. воспроизводить звуки рабства?» (с. 85) — учитывая, что рабство было полностью отменено в США в 1865 г. Вопросы такого рода предполагают три шага рефлексии: во-первых, деконтекстуализацию опыта и расширение диапазона нашего восприятия прошлого — апелляцию к нему посредством не только «умо-

13 *White S., White G.* The Sounds of Slavery: Discovering African American Through Songs, Sermons, and Speech. Boston: Beacon Press, 2005.

зрения» и привычного исторического воображения[14], но и звуковых, тактильных и пространственных ощущений. Во-вторых, частичную реконтекстуализацию — рефлексию о соотношении чувств в том случае, когда всего лишь дополнение текста аудиодиском создает мощный эффект новизны. И в-третьих, стремление изменить архив чувств и ощущений, который мы оставляем будущему, — фиксацию нашего актуального опыта не только в привычных форматах текстовых дневников и воспоминаний, но и в предполагающих тактильное восприятие вещах и предметах, представляющих собой специфический архив опыта.

Важно подчеркнуть, что переосмысление чувств у Смита мультитемпорально: оно стремится обнаружить в гетерогенном прошлом новые пласты опыта и отобрать для мультисенсорных архивов те вещи и проекты, которые кажутся наиболее важными для будущего. С этой точки зрения история и антропология чувств — это не только интерес к другим культурам и «антропология снизу» (как у Хоуса), но и практика специфической рефлексивности и «исторического действия» в рамках практического подхода к прошлому (понимаемого в духе Х. Уайта) — его переосмысления ради формирования нового образа будущего. Смит считает наше восприятие прошлого и социальное воображение контингентным — множественным, слоистым, предполагающим возможность ревизии границ между прошлым, настоящим и будущим[15]. В этом смысле эмансипаторный потенциал истории и антропологии чувств сохраняется, поскольку их главная задача — не просто развлечь публику, но и расширить пространство исторического опыта и горизонт ожиданий.

Однако у такой установки на контингентность и гетерогенность прошлого есть побочный эффект — отсутствие линейной связности и четкой согласованности текста «Манифеста…». Возможно, это общая проблема культурной истории и антропологии чувств, о которой уже писали рецензенты[16]. Вот почему это направление исследований отчасти проигрывает истории эмоций, предлагающей гораздо более внятные, линейные нарративы. Впрочем, главная цель антропологии чувств — не создание четкой модели описания «сенсориума» или схемы работы социального воображения, а стимулирование переосмысления европейской истории модерна и современной культуры, в рамках которой эмоции часто воспринимаются как навязываемые обществом потребления «эмодукты»[17] (или привязанные к эмоциям товары, приложения и услуги), во многом выполняющие терапевтическую функцию в условиях растущей неопределенности и/или ориентированные на поддержание сложившихся иерархий «своих» и «чужих».

---

14 Напомним, что Б. Андерсон в книге «Воображаемые сообщества» (1983, рус. пер. 2001) доказывал зависимость этого воображения от различных форматов визуализации — карты и музея, исторических романов и прессы.

15 Подробнее о понятии контингентности см.: *Олейников А.* Будущее в настоящем // Неприкосновенный запас. 2022. № 2 (142). С. 57–68; *Корчинский А.* Воображая историю: вместо введения // Новое литературное обозрение. 2024. № 2 (186). С. 37–48.

16 См., например: *Пироговская М.М.* [Рец. на кн.:] Constance Classen. The Deepest Sense: A Cultural History of Touch. Urbana; Chicago; Springfield: University of Illinois Press, 2012. xvii+227 p. // Антропологический форум. 2016. № 30. С. 245–256.

17 Это понятие вводится и активно используется в кн.: *Иллуз Е., Кабанас Э.* Фабрика счастливых граждан: как индустрия счастья контролирует нашу жизнь / Пер. с англ. А. Рахманько. М.: АСТ, 2023. См. об этой книге в: *Николаи Ф.* Культурная история и социальные исследования счастья (обзор) // Новое литературное обозрение. 2024. № 5 (189). С. 292–303.

* * *

Теоретические установки авторов двух «манифестов» во многом совпадают: и Хоус, и Смит подчеркивают мультисенсорный характер опыта, а также перформативный потенциал культурной истории и антропологии чувств. Для обоих исследователей практики переосмысления прошлого и взаимодействия с другими культурами устремлены в будущее, а тезис о господстве презентизма в современном обществе не кажется столь уж очевидным. Однако механизмы соотнесения прошлого, настоящего и будущего в их концепциях существенно отличаются: для Смита важна контингентность, «слоистость» прошлого, с которой должен активно работать исследователь. Хоус же апеллирует к идее В. Беньямина о констелляции — почти случайной встрече или совпадении прошлого и будущего, а также к полуотрефлексированным практикам повседневной культуры. Разумеется, есть и другие различия между позициями антрополога Хоуса и историка Смита. Так, если второй выступает за диалог с культурной историей, то первый — за трансдисциплинарные сенсорные исследования и взаимодействие антропологии и культурной географии, истории и социологии, психологии и когнитивных исследований. Однако важнее их общая установка на поиск взаимосвязей и алгоритмов взаимодействия между культурной историей и антропологией, пути которых после широких и продуктивных дискуссий о наследии К. Гирца все чаще расходятся в соответствии с дисциплинарными установками на синхронное описание или же диахронический анализ.

Максим Котельников

Инструменты и структуры любви

ДВЕ СОЦИОЛОГИИ РОМАНТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_313

Иллуз Е. Почему любовь уходит? Социология негативных отношений / Пер. с англ. С. Сидоровой.

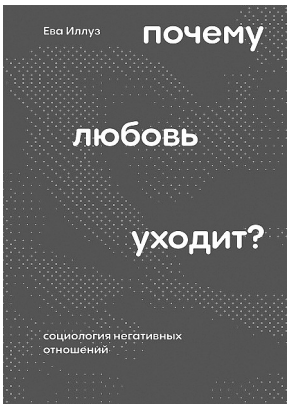
М.: Директмедиа Паблишинг, 2024. — 480 с. — Тираж не указан.

Тема любви долгое время оставалась на периферии социологических исследований, однако в конце XX в. интерес к ней значительно возрос[1]. Особую роль в формировании этого исследовательского поля сыграла Ева Иллуз, получившая широкую известность как в академическом, так и в публичном пространстве благодаря

1 См., например: *Jackson S.* Even Sociologists Fall in Love: An Exploration in the Sociology of Emotions // Sociology. 1993. Vol. 27. № 2. P. 201–220; *Beck U., Beck-Gernsheim E.* The Normal Chaos of Love. Cambridge: Polity, 1995; *Гидденс Э.* Трансформация интимности: сексуальность, любовь и эротизм в современных обществах / Пер. с англ. В. Анурина. СПб.: Питер, 2004; *Нуссбаум М.* Политические эмоции: почему любовь

культурному анализу трансформаций любви и интимности в поздней модерности[2]. В последние годы работы Иллуз получили признание и в России — не только были переведены на русский[3], но и стали предметом критического обсуждения[4].

Ниже мы сосредоточимся на исходных теоретических посылках Иллуз в ее анализе современной «культуры любви» (прежде всего — на трактовке понятия «культура») и попробуем увидеть, как эти посылки определяют получаемые выводы. Для этого сравним одну из последних книг Иллуз — «Почему любовь уходит? Социология негативных отношений» (2018) — с влиятельной в западной социологической литературе и почти не известной у нас книгой Энн Свидлер «Разговор о любви: почему культура имеет значение»[5]. Сопоставление позволит не только подчеркнуть специфичность аргументации Иллуз, но и выявить границы ее подхода: обе исследовательницы обращаются к сходной проблематике, но используют очень разные концептуальные модели культуры. Наконец, это сравнение покажет, что ключевые выводы Иллуз являются не неизбежными следствиями «самой природы» романтических отношений, а продуктом определенной теоретической логики, в которой она трактует организацию любовных (романтических, брачных) дискурсов и практик в современном мире.



Начнем с анализа теоретического фундамента Иллуз — и попытаемся показать, какие возможности и ограничения он задает для всей исследовательской конструкции. В книге «Почему любовь уходит?» исследовательница продолжает линию, намеченную в предыдущих ее работах, анализируя трансформации интимности и эмоциональной жизни в условиях позднего капитализма, потребительской культуры и институциональных сдвигов. Ее центральная идея в том, что современные формы отношений все чаще характеризуются не привязанностью и долговременными обязательствами (как это было по крайней мере до второй половины XX в.), а их отсутствием. По мнению автора, мы живем в эпоху «нелюбви», когда отношения легко разрываются или просто прекращаются, не требуют усилий по их поддержанию и чаще ориентированы не на создание долговременной связи и заключение брака, а на краткосрочное получение удовольствия, не в последнюю очередь сексуаль-

---

важна для справедливости / Пер. с англ. С. Порфирьевой. М.: Новое литературное обозрение, 2023; *Луман Н.* Любовь как страсть: кодирование интимности / Пер. с нем. А. Антоновского; под ред. О. Никифорова. М.: lettera.org; Логос, 2025.

2 Под поздней модерностью Иллуз подразумевает эпоху потребительского капитализма со всеми вытекающими из его установления моральными последствиями. См.: *Illouz E.* Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-help. Berkeley: University of California Press, 2008.

3 Наряду с рецензируемой книгой см.: *Иллуз Е.* Почему любовь ранит? Социологическое объяснение / Пер. с англ. С. Сидоровой. М.: Директмедиа Паблишинг, 2020; *Иллуз Е., Кабанас Э.* Фабрика счастливых граждан: как индустрия счастья контролирует нашу жизнь / Пер. с англ. А. Рахманько. М.: АСТ, 2023.

4 См.: *Троцук И.В.* (Не)любовь и другие последствия (не)свобод и (не)выбора в эпоху «эмоционального (пост)модерна» (что бы таковой ни значил) // Социологическое обозрение. 2025. Т. 24. № 3. С. 284–308; *Аронсон П.* Любовь: сделай сам. Как мы стали менеджерами своих чувств. М.: Индивидуум, 2021.

5 *Swidler A.* Talk of Love: How Culture Matters. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

ного. В то время как большинство социологов изучают механизмы формирования и сохранения социальных связей, она фокусируется на том, как и почему эти связи рушатся, теряют ценность или утрачивают устойчивость.

Ключевое понятие в книге — «негативный выбор», то есть отказ от обязательств, выход из отношений, разрывание социальных связей. «Уход любви» Иллуз трактует как социально структурированный феномен, отражающий особенности современных романтических отношений. Она связывает набирающую обороты динамику разрывов отношений с культурной логикой капитализма, в которой господствуют принципы гибкости, потребления, максимализации полезности, индивидуализма, а также возможность быстрого отказа от обязательств. Рассмотрев широкий спектр культурных и институциональных процессов — от коммерциализации знакомств до влияния цифровых технологий и становления нового субъекта, ориентированного на автономию, вариативность и самореализацию, — исследовательница приходит к выводу, что в современной культуре любовь утрачивает сакральность и превращается в опцию. Отчуждение и отрицание обязательств — это не отклонение, а неотъемлемая часть современного интимного опыта.

Культуру Иллуз понимает как структуру, то есть глубинное основание, которое формирует саму возможность субъективного опыта. В ее интерпретации культура, капитализм и эмоциональные практики сливаются в единую систему, задающую параметры восприятия, действия и чувствования. Индивид не просто использует культурные ресурсы, а существует внутри них: его агентность структурирована логикой капиталистического общества, где категории гибкости, выбора, отказа предопределяют эмоциональное поведение. В результате субъект является не столько автономным актором, сколько тем, чья свобода уже регламентирована и ограничена господствующими культурными кодами.

Иллуз утверждает, что руководствуется здесь принципом «имманентной критики», суть которого заключается в оценке социальных практик и опыта изнутри, с точки зрения их носителей; иными словами, в ходе аналитической работы необходимо исходить из внутренних норм, установок и смыслов исследуемой социальной сферы, а не пытаться «навязать» ей внешние теоретико-моральные стандарты и оценки. Между тем в своем анализе Иллуз опирается не столько на опыт информантов, сколько на критические теории современности. Вообще говоря, метод «имманентной критики» предполагает соблюдение двух условий: во-первых, необходимо отказаться от критериев оценки социального опыта, внешних по отношению к нему, а во-вторых, оценочные критерии должны быть частью архитектурного ансамбля желаний, надежд, страхов и смыслов, разделяемых теми, чей социальный опыт интересует исследователя. Проблема подхода Иллуз в том, что хотя она и стремится, по-видимому, соблюсти эти условия, но применяет для анализа романтических отношений концепции, разработанные для критики капитализма. Этот перенос существенным образом влияет на объяснение того, почему романтика остается недостижимой. Информанты Иллуз, рассуждая о своем романтическом опыте, использовали категории, имеющие мало общего с ее концептуальным аппаратом, и, вероятно, они удивились бы, узнав, что их склонность к краткосрочным связям или трудности с построением долгосрочных отношений объясняются логикой потребительского капитализма.

Это становится особенно ясно при сравнении книги Иллуз с книгой Свидлер о том, как сами люди воспринимают и описывают свой романтический опыт. В «Разговоре о любви» исследуется (на материале бесед с представителями американского среднего класса, 88 белыми жителями Сан-Хосе, штат Калифорния) главным образом вопрос о том, как совмещаются противоречивые культурные представления о романтических отношениях. Опираясь на интервью, автор показывает,

что люди используют культуру в качестве своеобразного набора инструментов (*toolkit*), — черпают из культурной среды различные способы говорения, метафоры и идеи, чтобы с их помощью делать осмысленными как для себя, так и для окружающих собственные стратегии поведения в романтических и семейных отношениях. В центре внимания исследовательницы находятся две сосуществующие модели любви — «мифическая» и «прозаическая». В первой любовь определяется как исключительное, судьбоносное чувство, основанное на идее уникальной пары, участники которой «предназначены» друг для друга, и на абсолютной преданности. Во второй, напротив, любовь понимается как процесс, требующий постоянных усилий, компромиссов и рутинного повседневного труда. Интервьюируемые Свидлер нередко переходили от одной модели к другой: в одних контекстах они говорили как романтики, в других — как прагматики. Автор заключает, что культура не является цельной и непротиворечивой системой смыслов, а представляет собой многослойный, гибкий набор ресурсов, с помощью которых люди и выстраивают свои интерпретации социальной реальности. Свидлер также размышляет о современном понимании любви как добровольного выбора — в противоположность социальному или религиозному долгу: именно идея автономии и личной ответственности становится стержнем современных представлений об отношениях. Но и здесь исследование носит преимущественно дескриптивный характер — ограничивается анализом того, как люди используют доступные им символические модели для конструирования своих интимных жизней и взаимодействия с институтом брака.

Не прибегая к критической теории капитализма или идеологии, Свидлер вместе с тем разрабатывает одну из наиболее влиятельных альтернатив классическим моделям анализа соотношения культуры и действия. Она подвергает критике теоретические модели (основанные прежде всего на трудах Макса Вебера и их поздних интерпретациях в структурном функционализме Толкотта Парсонса), в которых предполагается, что культура оказывает каузальное влияние на человеческие действия — задает ценностные ориентиры и тем самым определяет социально желательные цели, которым подчинены действия индивидов. При всей интуитивной правдоподобности этого подхода «знание о том, чего люди хотят, еще не объясняет, как они действуют»[6]. Чтобы прояснить связь между культурой и действием, Свидлер считает необходимым сосредоточиться на устойчивых способах организации действий, которые она называет стратегиями действия (*strategies of action*). Идея в том, что культура не «поставщик» целей, а источник ресурсов, навыков и привычек, которые индивиды используют при выстраивании своих стратегий действия. «Действие не определяется ценностями, — утверждает автор. — Скорее, действия и ценности организованы так, чтобы использовать культурные компетенции»[7].

Для иллюстрации ограниченности ценностно-ориентированных моделей Свидлер обращается к дебатам вокруг концепции «культуры бедности», выдвинутой в 1960-х гг. Оскаром Льюисом[8]. Льюис утверждал, что у людей, живущих в условиях хронической бедности, формируется особая система установок, в которую входят ориентация на выживание здесь и сейчас, недоверие к государственным институтам, ограниченная амбициозность, зависимость от межличностных связей.

---

6 *Swidler A.* Culture in Action: Symbols and Strategies // American Sociological Review. 1986. Vol. 51. P. 273. P. 274. Здесь и далее мы ссылаемся на более раннюю статью Свидлер «Культура в действии» как на своего рода методологический фундамент дальнейших эмпирических исследований автора, в том числе и «Разговора о любви».

7 Ibid. P. 275.

8 См.: *Lewis O.* La Vida: A Puerto Rican Family in the Culture of Poverty-San Juan and New York. New York: Random House, 1966.

И все это, по мнению Льюиса, способствует воспроизводству бедности из поколения в поколение. Критики этой концепции, такие как Чарльз Валентайн[9], полагали, что поведение бедняков объясняется скорее структурными ограничениями, чем специфическими ценностями, а многие так называемые черты культуры бедности, например мужское доминирование, свойственны разным социальным группам, в том числе и финансово обеспеченным. Свидлер развивает эту критику, показывая, что ценности разных социальных групп нередко совпадают. Молодежь из семей с низким социально-экономическим капиталом может разделять те же представления об успехе, образовании и браке, что и средний класс, но при этом действует иначе. Следовательно, наличие общих ценностей не гарантирует сходных форм поведения.

Свидлер предлагает иной путь объяснения: различие между группами следует искать не в системах ценностей, а в наборах культурных навыков и привычек. Так, молодые люди из бедных районов владеют умением тонко распознавать знаки дружбы и лояльности и быстро идентифицировать угрозу достоинству и статусу. Эти навыки формируют стратегии действия, в которых групповая лояльность оказывается выше индивидуальных достижений, — не потому, что индивиды презирают успех, а потому, что их «культурная оснащенность не соответствует требованиям другой социальной “игры”. Переход к ней потребовал бы радикальной и дорогостоящей культурной перестройки»[10].

Культура, таким образом, представляет собой многообразный набор символов и смыслов, из которых индивиды и группы формируют свои уникальные конфигурации. Как отмечает Свидлер, в культурных традициях можно найти предписания для практически любых форм поведения: в Библии можно отыскать отрывок, оправдывающий едва ли не любой поступок, а народная мудрость часто выражается в парных пословицах, предписывающих противоположное. В условиях устоявшейся и стабильной жизни культура особенно прочно переплетается с практикой: ценности действительно функционируют как направляющие принципы поведения, и различить влияние культурных норм и структурных условий становится практически невозможно. Культура и социальная структура укрепляют друг друга, создавая устойчивые формы жизни и привычные практики, которые воспринимаются как естественные. Вместе с тем именно в таких обстоятельствах проявляется слабая связь между культурой и действием: люди могут декларировать идеалы, которым на деле не следуют, произносить банальные истины, не проверяя их содержания, и т.д. В периоды же социальных трансформаций культура может приобретать форму системы, стремящейся к последовательности и идеологической целостности. Религиозные движения, революционные идеологии, миссионерские сообщества вынуждены предлагать «единый ответ» на вопрос о том, как должны жить люди, и тем самым борются за власть над представлениями и привычками своих сторонников[11]. В такие моменты культура задает новые стратегии действия и разрушает старые.

Итак, разные концептуализации культуры у Свидлер и Иллуз ведут к существенно различным выводам о современной любви, обязательствах и эмоциональной жизни. Свидлер подчеркивает агентность субъекта: люди используют культурные репертуары, переключаются между ними, адаптируются и активно формируют идентичность посредством этих моделей. Иллуз, напротив, акцентирует внимание на встроенности субъекта и его отношений в культурно-экономическую структуру: ры-

9 См.: *Valentine C.* Culture and Poverty: Critique and Counter Proposals. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

10 *Swidler A.* Culture in Action. P. 277.

11 См.: Ibid. P. 279.

нок свиданий, логика потребления и гибкие связи становятся частью эмоциональной реальности, а культура любви приобретает «экономизированный» характер. Различны и позиции исследовательниц: если Свидлер лишь показывает, как люди действуют в данных культурных условиях, и не выступает с критикой капитализма или потребительской логики, то Иллуз фиксирует негативные последствия трансформации отношений: одиночество, нестабильность, коммерциализацию чувств.

Чтобы критиковать влияние потребительского капитализма на романтические отношения, необходимо прежде всего допустить его существование, то есть допустить, что существует определенная культурная логика потребительского капитализма, сводимая к набору относительно непротиворечивых установок, которые способны регулировать различные стороны жизни людей. Свидлер возражает: даже если такая культурная логика существует, она едва ли может быть исключительно негативной и однонаправленной. Впрочем, и в идее культуры как набора инструментов можно усмотреть скрытый критический потенциал. Однако Свидлер не пишет о лицемерии или моральном релятивизме; она лишь показывает, как люди «используют» культуру, — тогда как Иллуз стремится понять, как культура «использует» людей. Эти две концепции очерчивают границы современного социологического дискурса о любви, задавая противоположные, хотя и не исключающие друг друга, оптики анализа.

Карина Левитина

Еще раз про любовь и другие психические страдания

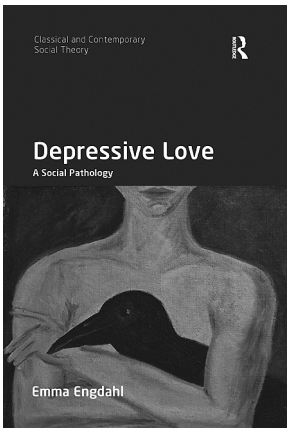
DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_318

Engdahl E. Depressive Love: A Social Pathology.

London; New York: Routledge, 2018. — VI, 122 p. —
(Classical and Contemporary Social Theory).

За последние десятилетия вышел ряд книг о кризисе романтической любви, что можно рассматривать как ответ на оптимизм Энтони Гидденса с его идеей «чистых отношений». Гидденс утверждал, что в позднем модерне интимность освобождается от традиционных ограничений и переходит в пространство равноправия и рефлексивного диалога[1]. Однако уже к началу XXI в. обнаружилась несостоятельность этого идеала: цифровизация, рыночная рациональность и новые формы неравенства сделали интимность зоной скорее уязвимости, чем свободы. Именно к этой интеллектуальной линии — от Зигмунта Баумана до Евы Иллуз и Лизы Уэйд — относится и книга Эммы Энгдаль «Депрессивная любовь: социальная патология».

1 См.: *Giddens A.* The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies. Cambridge: Polity, 1992.



Центральный тезис Энгдаль состоит в следующем: основными категориями субъектности в современном эмоциональном сценарии (*script*) западной культуры являются любовь и депрессия. Любовь утратила свою взаимную, межличностную природу и стала вызывать истощение, тревогу и ощущение недостаточности — это явление автор и называет депрессивной любовью. Это состояние, в котором стремление к близости сочетается с чувством одиночества и собственной неадекватности, является, по мысли Энгдаль, не просто индивидуальным переживанием, а симптомом более широкой «социальной патологии»: культурный идеал любви, построенный на интерсубъективности, возможности выйти из экзистенциального одиночества и встретиться с Другим посредством языка и путем признания, испорчен логикой позднего капитализма, превращающей любовь в товар. Внимание все больше направляется не на Другого, а на самопрезентацию, социальный статус и способность соответствовать общественным ожиданиям. Ситуацию усугубляют цифровые технологии: приложение для знакомств на экране гаджета создает замкнутое пространство, в котором человек остается наедине с собой и одновременно ищет внимания и признания. Более того, при повсеместной доступности таких приложений люди стали реже заниматься сексом, а если он и происходит, то часто становится эмоционально пустым, направленным не на установление интимной близости, а на демонстрацию статуса и подтверждение социального «успеха»[2].

Исследование Энгдаль выполнено на пересечении социологии и истории эмоций, психоанализа и философии; автор сочетает теоретический анализ с внимательным изучением «человеческих документов» (с. 9), то есть писем, повседневных разговоров о любви и т.д., называя этот метод «полифоническим» (там же). Примерно половину книги занимают фрагменты диалогов, позволяющие проследить, как частные эмоциональные переживания одновременно отражают и воспроизводят социальные нормы и идеалы, делая личное социальным, а социальное — эмоционально ощутимым. С методологической точки зрения важно отметить, что речь идет не об интервью, от проведения которых автор отказалась во избежание «искусственных ситуаций» (с. 10), а о диалогах, в которых она участвовала как обычный собеседник. Далее, наряду с «человеческими документами» Энгдаль использовала самонаблюдение, что сделало ее труд отчасти автоэтнографическим: отправной точкой для разработки концепции депрессивной любви стал личный опыт — распад почти двадцатилетнего брака (с. 35). Опираясь на весь этот материал, Энгдаль показывает, как индивидуальное переживание любви и утраты оказывается структурировано культурными сценариями. Личный опыт становится способом продемонстрировать, что «депрессивная любовь» не психологическая аномалия и не частная неудача, а закономерный продукт социальных условий, в которых формируются эмоции.

Впрочем, всякий метод накладывает свои ограничения. Основная часть свидетельств, проанализированных Энгдаль, принадлежит ее знакомым — представителям шведского среднего класса. Это образованные, рефлексирующие люди, знакомые с психотерапевтическим языком и часто имеющие личный опыт психотерапии. Такую выборку нетрудно заподозрить в нерепрезентативности. Насколько справедливо экстраполировать феномен «депрессивной любви» на все западное общество?

2 См.: *Wade L.* American Hookup: The New Culture of Sex on Campus. New York: W.W. Norton & Co., 2017.

Первая часть книги посвящена любви как таковой, вторая — сближению ее с депрессией, третья — их гибриду в виде «депрессивной любви». Но и в первой части, казалось бы, самой «позитивной», уже затрагивается вопрос о взаимопроникновении любви и депрессии. Энгдаль начинает с указания на невозможность целостного определения «здоровой» любви; вслед за Роланом Бартом она понимает любовь как «акт утверждения» (с. 17–18), высказывание, которое держится на собственной силе и требует взаимности. Исследовательница полагает, что любовь существует прежде всего в языке как в пространстве интерсубъективности, где человек стремится, приблизившись к Другому, преодолеть экзистенциальное одиночество, на которое обречен по факту рождения. Любить — значит постоянно вести работу по взаимному пониманию и переводу. Но этот идеал подтачивается логикой рынка: коммерциализация чувств превращает любовь в объект потребления и навязывает техники самопрезентации, подменяющие подлинную борьбу за признание, в результате чего человек теряет способность обретать себя через Другого. Затем Энгдаль обращается к перечню диагностических критериев легкой депрессии, трактуя его культурологически: язык депрессии становится доминирующим способом описывать собственное состояние, а переживание личной недостаточности — ключевым параметром субъективности. Депрессивная любовь возникает тогда, когда идеал любви искажается социальными структурами и начинает разрушать желания, которые должен был удовлетворять.

Вторая часть посвящена тому, как смещение любви в депрессивную сферу закрепляют цифровые и терапевтические практики. Приложения для знакомств поощряют моментальное удовлетворение, эмоциональная вовлеченность начинает восприниматься как риск, и в результате отношения становятся легко заменяемыми, поверхностными и минимально обязывающими — именно об этом процессе писал Зигмунт Бауман в книге «Текучая любовь»[3]. А обратившись к терапевтическому дискурсу, Энгдаль ссылается на Еву Иллуз, писавшую, что демократизация психических страданий превратила депрессивность в социально одобряемый стиль чувствительности и сделала умение описывать уязвимость и внутренние травмы частью эмоционального капитала[4]. Эмпирическим материалом здесь служит переписка неких Клары и Энн: отношения Клары с мужчиной, избегавшим обязательств, иллюстрируют меланхолическую структуру любви, которую Энгдаль, вслед за Юлией Кристевой, описывает как неспособность оплакать потерю при помощи языка. Неспособность пережить горе вызывает колебания между самообвинением и агрессией и превращает любовь в «вещь-в-себе», оторванную от адресата.

В третьей части анализ переносится на уровень макросоциальных структур. Следуя за философом Бёном-Чхоль Ханом, автор пишет об «обществе достижения», в котором ценность человека определяется уровнем его производительности. В такой среде любовь, всегда требующая больших временных затрат, оказывается «неэффективной». В этом контексте Энгдаль формулирует двухчастную структуру депрессивной любви, выделяя две формы редукции себя и Другого современным субъектом. Это, во-первых, «самозамалчивание» (*self-silencing*, с. 96), характерное прежде всего для женщин, которые скрывают свои потребности, чтобы быть принятыми со стороны конкретного мужчины или общества, и, во-вторых, «самокоммуникация» (*self-communication*, с. 99), то есть диалог с вымышленным, а не подлинным Другим через экран и цифровые интерфейсы, порождающий, по выражению Иллуз, «аутотелическое желание». Это две стороны одной медали: отсутствие доступа к подлинному Другому и бесконечный, бесплодный внутренний

3 *Bauman Z.* Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds. Cambridge: Polity, 2003.

4 См.: *Illouz E.* Why Love Hurts: A Sociological Explanation. Cambridge: Polity, 2012.

монолог. Иными словами, «депрессивная любовь» — это любовь, в которой утеряны и Другой, и ты сам.

Завершается же книга на удивление оптимистично. Опираясь опять-таки на Бёна-Чхоль Хана, а также на Люка Болтански и Эв Кьяпелло, Энгдаль предлагает постепенный отказ от «позитивной потенции» (с. 105), то есть от навязанной поздним капитализмом установки всегда быть готовым — работать, самосовершенствоваться и быть сверхпродуктивным. Вместо этого она призывает вернуть себе «негативную потенцию» (с. 106) — право сказать «нет», сомневаться, признать собственную конечность и способность ошибаться, принять возможность тратить время «непродуктивно». Именно в этой «негативной» позиции, в паузе и несовершенстве открывается возможность для любви как диалога, для встречи, а не поверхностной имитации близости.

Однако концепция Энгдаль имеет ограничения, важные для восприятия ее выводов. Субъект ее исследования — классово привилегированный западный индивид, для которого любовь является пространством самореализации, а не экономической зависимости или борьбы за безопасность. Хотя автор обсуждает женские истории, гендерный анализ в них практически отсутствует. Как и историчность самой романтической любви (продукта XVIII–XIX вв.), этот аспект остается вне поля зрения, что делает выводы неуниверсальными. Кроме того, вызывает вопросы приравнивание депрессии к меланхолии, притом что в психоаналитической традиции — от Фрейда до Кристевой — эти термины могут существовать в комплексе, но не могут быть тождественны[5]. Фрейд трактовал меланхолию как патологический вариант проживания утраты, отклонение от нормальной работы скорби, доступной большинству людей[6]. Кристева сохраняет эту логику: меланхолия — не универсальный опыт, а особый режим переживания, обусловленный трудно объяснимой предрасположенностью, внутренней организацией личности, уходящей корнями в области ранних, первичных привязанностей. Большинство людей, согласно психоаналитической теории, способны оплакать потерю и интегрировать ее, не доходя до распада «я», аккумулируемого меланхолией. Остается неясным, почему у Энгдаль едва ли не каждый современный субъект — меланхолик, как будто структурное меньшинство стало нормой. Этот ход — экстраполяции меланхолии/депрессии на все современное общество — противоречит логике психоанализа, который все же различает патологию и норму и не объявляет патологический режим универсальным состоянием позднего модерна.

И все же с ключевым наблюдением Энгдаль можно, пожалуй, согласиться: современная интимность действительно смещается от интерсубъективности в сторону замкнутости на себя. Описание «самозамалчивания» и «самокоммуникации» служит убедительным ответом Гидденсу, исходившему из предположения, что рефлексивное общение обеспечивает диалог и равноправие. Говорить еще не значит быть услышанным, формальная коммуникация может быть формой молчания, а «чистые отношения» — не пространством свободы, а зоной тотального самоконтроля, вызванного гендерным и социальным неравенством. Это критическое обнажение структуры современной интимности делает «Депрессивную любовь», несмотря на содержащиеся в ней спорные обобщения, важным исследованием в области культурных исследований эмоций.

---

5 Так, у Кристевой меланхолия и депрессия предстают в виде «депрессивно-меланхолического» комплекса с «нечеткими», но все же границами (*Кристева Ю.* Черное солнце: депрессия и меланхолия / Пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. М.: Когито-Центр, 2010. С. 15–17).

6 См.: *Фрейд З.* Скорбь и меланхолия / Пер. с нем. Р.Ф. Додельцева и А.М. Кесселя // Фрейд З. Художник и фантазирование: Сб. статей. М.: Республика, 1995. С. 252–259.

Глеб Коломиец

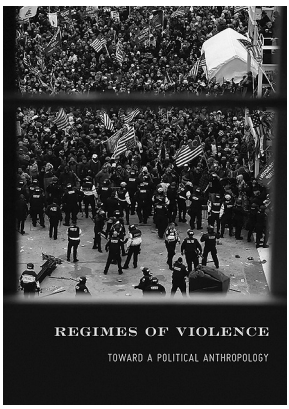
Философская ода к радости

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_322

Protevi J. Regimes of Violence: Toward a Political Anthropology.

Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2025. — XXVIII, 230 p.

Имя американского философа Джона Протеви, автора книги «Режимы насилия: по направлению к политической антропологии», мало известно российскому читателю, поэтому сперва несколько слов о нем. Начав образование в области медицинской реабилитации в 1970-х гг. (что выразилось в долговременном интересе к наукам о жизни), Протеви перешел на философский факультет Пенсильванского университета, а затем защитил диссертацию «Экономика времени: Хайдеггер и Деррида об Аристотеле, времени и метафизике» (1990) в Университете Лойолы в Чикаго. После этого Протеви занял временную преподавательскую позицию в Уорикском университете (Великобритания), где познакомился с группой исследователей философии Жиля Делёза. Влияние Делёза и делёзианцев, в частности Мануэля Деланда, позволило Протеви, по его словам, соединить интересы к телесности, политике и науке, выйдя за пределы круга проблем, поставленных Жаком Деррида и Мартином Хайдеггером.



В конце 2000-х гг. Протеви получил постоянную позицию на кафедре франкофонных исследований (*French studies*) в Университете штата Луизиана и проработал там вплоть до выхода на пенсию в 2025 г. Вышедшая тогда же книга «Режимы насилия» подводит итоги его исследовательской деятельности и соединяет темы, к которым он обращался в других работах. Она может рассматриваться как продолжение предыдущей книги Протеви «Края государства»[1], посвященной обсуждению «просоциальности» (*prosociality*) — свойственной людям предрасположенности к эмоциональному инвестированию в социальные паттерны, которое и обеспечивает их воспроизводство. В «Режимах насилия» автор также опирается на свои работы «Политическая физика» и «Политический аффект»[2], посвященные так называемым политическим телам (*bodies politic*), производство которых обеспечивается взаимодействием соматического и социального в обход человеческой субъективности[3]. Философский проект Протеви, таким образом, разворачивается вокруг обсуждения того, как «различные социальные системы создают и делают необходимыми различные когнитивные и аффективные структуры в людях, населяющих эти системы»[4].

---

1 *Protevi J.* Edges of the State. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.

2 *Protevi J.* Political Physics: Deleuze, Derrida, and the Body Politic. New Brunswick: Athlone Press, 2001; *Idem.* Political Affect: Connecting the Social and the Somatic. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

3 См.: *Protevi J.* Political Affect. P. XII.

4 Цитата из интервью: *Machinic Unconscious Happy Hour. John Protevi* — Regimes of Violence // YouTube. 2025. 22 апреля (URL: https://www.youtube.com/watch?v=RY_6S_DPuzU).

Это позволяет говорить о близости проекта Протеви к теориям и темам, актуализированным аффективным поворотом в гуманитарных и социальных науках[5]. Здесь уместно обратиться к генеалогии аффективного поворота, предложенной Донованом Шефером: он считает, что обращение исследователей к аффекту, с одной стороны, опирается на «делёзианский диалект», сформировавшийся под влиянием ключевого эссе Брайана Массуми «Автономия аффекта»[6], а с другой — продолжает развитие концепций психолога Сильвена Томкинса, полученное в работах таких исследовательниц, как Ив Сэджвик и Сара Ахмед[7].

Бэкграунд и теоретические установки Протеви позволяют локализовать его идеи на линии аффективного поворота, исходящей от Делёза. Дело не только в том, что Протеви много его цитирует; в «Режимах насилия» присутствует, во-первых, трактовка аффекта как канала связи между социальностью и телесностью, нередко пролегающего на периферии сознания или за его пределами[8], а во-вторых — разделение методологических стратегий анализа аффекта и коммуникации[9]. Кроме того, Протеви, как и Массуми, использует стратегию познания, которая связывает идеи из разнородных областей — философии, эволюционной психологии, теории развивающихся систем, нейронауки, когнитивной психологии и др. В то же время Протеви не придерживается введенного Массуми различения аффекта как спонтанной, отделенной от прагматического контекста деятельности тела, с одной стороны, и эмоции как качественного определенного переживания, присвоенного сознающим субъектом, — с другой[10]. Поскольку он опирается на язык и методы теории сложных систем (с. XIV)[11], постольку в его понимании аффект предстает как качественно определенная деятельность (человеческого) тела, выражающаяся во взаимодействии множества разнородных элементов, распределенных между организмом и окружающей средой. Поэтому можно сказать, что Протеви продолжает делёзианскую линию аффективного поворота независимо от Массуми, опираясь на сходный круг методологических установок и теоретических источников, но при этом стремится описать аффект в непротиворечивых терминах.

В заключении к «Режимам насилия» Протеви вспоминает предисловие Мишеля Фуко к американскому изданию «Анти-Эдипа» Делёза и Гваттари. Фуко называет эту книгу «введением в нефашистскую жизнь», направленным на борьбу с фашизмом, «который отпечатался во всем нашем поведении», то есть с бессознательной установкой, которая «заставляет нас любить власть, желать именно то, что господствует над нами и эксплуатирует нас»[12]. И «Режимы насилия», с точки зрения их общего замысла, направлены на прояснение способов функционирования

---

5 См. о нем: *Кобылин И.И., Николаи Ф.В.* Нужен ли историкам «поворот к аффекту»? // Диалог со временем. 2020. № 72. С. 37–48.

6 *Массуми Б.* Автономия аффекта / Пер. с англ. Г.Г. Коломийца // Философский журнал. 2020. Т. 13. № 3. С. 110–133.

7 См.: *Schaefer D.O.* The Evolution of Affect Theory: The Humanities, the Sciences, and the Study of Power. Cambridge: Cambridge University Press. 2019. P. 1–2, 4–5.

8 См., например, анализ (полу)бессознательных реакций в состоянии «неистовой ярости» (с. 58–64).

9 Например, при интерпретации молитвы, произнесенной участником движения *QAnon* Джейкобом Чейнсли при захвате Капитолия сторонниками Дональда Трампа 6 января 2021 г. (с. 138).

10 См.: *Коломиец Г.Г., Безгина К.М.* Аффективная телесность и травма в теориях Брайана Массуми, Зигмунда Фрейда и группы «Кобра» // Технологос. 2023. № 3. С. 26–38.

11 Ср.: *Protevi J.* Political Affect. P. 12.

12 *Фуко М.* Предисловие к американскому изданию «Анти-Эдипа» // Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Д. Кралечкина; под науч. ред. В. Кузнецова. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 8.

этого «микрофашизма» (термин Делёза и Гваттари), который при определенных социальных условиях может играть ведущую роль в формировании наших политических тел (с. 161–162).

Центральным моментом этого процесса, по мнению Протеви, становится производство аффектов. Разделяя и развивая спинозистскую трактовку аффекта как способа повышения и снижения способности тел к действию, Протеви отмечает (вслед за Делёзом), что социальное угнетение тесно связано с подавлением нашей активности посредством деактивирующих аффектов[13]. Но иногда даже радость может снижать нашу способность действовать: фашистская радость, по замечанию Протеви, рождается из актов десоциализации, которые нарушают способность действующего и претерпевающего воздействие вступать в отношения, ведущие к взаимному усилению способности действовать (с. XII). Иными словами, на социально-политическом уровне аффект может быть действенным механизмом как производства, так и разрушения социальной ткани, как сплочения, так и разъединения людей. Поэтому анализ аффектации в политическом контексте должен показать пути не только к эмансипации, но и к пробуждению (творческой) активности общества в целом, наметить подходы к «политике радости» (с. 162).

Одно из препятствий на пути к последней — общераспространенное представление о «ленивой, жестокой или “примитивной” природе человека <…>, которую держит в узде внедренный культурой когнитивный контроль, направленный сверху вниз (успешно усвоенный некоторыми и навязанный другим с помощью институтов принуждения)» (с. 3). Такое пессимистическое восприятие человеческой природы не только в широком политическом дискурсе, но и в науках о человеке, по мнению Протеви, мешает политическим преобразованиям, которые основывались бы на идеях взаимной заботы и самоорганизации. Исходя из этого, автор «Режимов насилия» ставит перед собой цель найти теоретические и эмпирические обоснования концепции человека, которая бы показывала, что насильственные, «примитивные» импульсы человека изначально являются элементами сложных систем производства социальности и аффективности, фундаментально опирающихся на кооперацию и взаимную поддержку. Проще говоря, Протеви надеется показать, что жестокость не судьба человека и что множество практик человеческого общежития, в том числе в его догосударственных формах, оставляют возможности для построения минимальных режимов насилия и сообществ, основанных на кооперации. Противопоставляя свою концепцию человека мейнстримному дискурсу иерархий, ограничения и контроля, Протеви все же избегает эссенциализма своих оппонентов: «Вместо того чтобы мыслить в терминах сущностей, нам следует рассуждать о природе человека в терминах того, что Делёз и Гваттари называют множествами» (с. XXIII). Протеви трактует человека не как онтологическое единство, а как набор практик, систем и процессов, воспроизводящих и преобразующих самих себя и природно-социальный контекст, в котором они осуществляются.

Центральное понятие книги — режим насилия — вводится для того, чтобы показать, как именно конструируется «ленивая, жестокая и примитивная» природа

---

13 Ср.: «Существует множество людей, которые могут основать свою Власть лишь на горести и скорби, на уменьшении могущества других, на затемнении мира: они поступают так, как если бы горесть была обещанием радости и уже сама по себе радостью. Учреждают культ горести, рабства, или бессилия, смерти. Только и делают, что подают и навязывают знаки горести, выдавая их за идеалы и радости, тем душам, что уже заражены их болезнью. Такова дьявольская парочка — Деспот и Священник, грозные “судьи” жизни» (*Делёз Ж.* Спиноза и три «Этики» // Делёз Ж. Критика и клиника / Пер. с фр. О.Е. Волчек и С.Л. Фокина. СПб.: Machina, 2002. С. 195).

человека. «Режим насилия образуют негласные нормы и гласные коды, которые начинают, продлевают или завершают насильственные действия, характерные для конкретной социальной системы» (с. XVI). Протеви рассматривает насилие не как реализацию хаотического деструктивного импульса, противопоставленного социальному порядку, а как способ воплощения этого порядка в действии. Государственное и «частное» насилие в этом контексте функционируют по одинаковому принципу и выполняют одинаковую роль в производстве субъективностей в сообществе. Режимы насилия многообразны и реализуются в самых разных масштабах — охватывают индивидов, семьи, социальные группы, целые государства или, в случае войны, сразу несколько государств.

Реализация режима насилия на практике тесно связана с аффективными идеологиями, «психологическим компонентом режима насилия» (с. 30). Это совокупность эмоциональных предрасположенностей, которые позволяют осуществлять акты насилия, преодолевая торможение, вызванное эмпатией по отношению к тому, на кого это насилие направлено (с. 44–45). Протеви хочет показать, что идеология включает в себя не только набор ошибочных мнений, но и определенные эмоции-триггеры, запускающие и окрашивающие собой многие социальные взаимодействия. Поэтому исследование режимов насилия должно сопровождаться исследованием тех аспектов аффективного производства, которые обеспечивают практическую реализацию этих режимов насилия.

Таков в общих чертах проект политической антропологии, изложенный в книге Протеви; рассмотрение режимов насилия позволяет ему показать, как формируется социальное и политическое поле для «ленивых, жестоких и примитивных» человеческих субъектов и как оно может быть преобразовано в направлении от «войны всех против всех» к кооперации и взаимно утверждающей политике радости. Для осуществления этого проекта Протеви собрал восемь тематически связанных эссе, распределив их по четырем разделам (по два в каждом): «Политическая жизнь», «Политическая психология», «Политическая антропология» и «Политические события». Эссе сходны по композиции, стилю и даже объему. Как правило, автор начинает с обсуждения общетеоретических проблем, прибегая при этом к философии, психологии и наукам о жизни, а затем применяет свои идеи к анализу частных случаев — эмоциональных режимов рабовладения в Америке, способа бытия футбольной команды, захвата Капитолия сторонниками Трампа и др.

«Делёзианский диалект» теории аффекта, который нередко производит перегруженные аллюзиями тексты с запутанными синтаксисом и композицией, в случае Протеви выражается в ясном, хорошо организованном изложении, которое менее доброжелательные читатели могли бы назвать упрощенным. Большинство понятий получают определения, большинство тезисов обоснованы логически или подкреплены ссылками на источники. Структура эссе четко обозначена информативными подзаголовками. Все это существенно облегчает навигацию по книге и осмысление прочитанного.

В первой части книги (эссе «Природа человека» и «Аффективная идеология») автор развивает «биокультурный» подход к проблеме природы человека, сочетающий в себе, во-первых, умеренный социальный конструктивизм, то есть представление о том, что врожденные способности человека развиваются через социализацию, которая сама стала результатом эволюции, во-вторых — модифицированный социологический функционализм, предполагающий, что механизмы социального воспроизводства могут меняться и обновляться, и в-третьих — антипрогрессизм в отношении социальных формаций, то есть предположение, что человеческие сообщества не обречены на жизнь в государствах и что последнее не является конечной целью

социального развития. К этим идеям тесно прилегает понятие просоциальности — врожденной предрасположенности людей к когнитивному и эмоциональному вовлечению в социальное взаимодействие и его воспроизводство (с. XI–XII).

В эссе о природе человека Протеви опирается на описанный подход и современную антропологическую литературу, чтобы показать, что конфликт и конкуренция играли меньшую роль в эволюции человека, чем взаимопомощь и кооперация. Автор отмечает, что антропологи часто недооценивают роль радости в эволюции человека и это приводит к описаниям ранних этапов развития человека, напоминающим гоббсовскую войну всех против всех. Насилие, по мнению Протеви, всегда сопровождало человека, но его применение могло регулироваться режимами, которые поощряли не конфликт между изолированными «стаями», а насильственные действия в отношении тех, кто разрушает связи внутри обширной сети сообществ, объединенных взаимопомощью, постоянно делящихся друг с другом едой.

Эссе об аффективной идеологии показывает, что функционирование режимов насилия связано с развитием потенциалов просоциальности посредством системы обучения и тренировки, которая задействует когнитивные и аффективные процессы, осуществляющиеся на доиндивидуальном уровне. Критикуя традиционное представление об идеологии как о наборе ложных убеждений, Протеви формулирует проект политической философии сознания, которая должна раскрыть механизмы формирования субъекта как результат социальных и соматических практик, охватывающих когнитивный и аффективный уровни. Комментируя анализ рабовладельческих практик в Америке, проведенный философом Джейсоном Стенли в книге «Как работает пропаганда» (2015), Протеви показывает, что идеология комбинирует убеждения с аффектами для того, чтобы обеспечить кристаллизацию и реализацию режимов насилия.

Вторая часть посвящена анализу конкретных психологических механизмов, демонстрирующих особенности функционирования режимов насилия. Протеви опирается на два во многом полярных случая: неистовую ярость (*berserker rage*) и командный дух. Первый случай связан с контекстом современных войн, второй — с командным спортом, футболом, который Протеви трактует как минимально насильственную форму активности, где конфликт тесно связан с кооперацией и ее радостным аффективным фоном. Рассматривая неистовую ярость (вспышку неконтролируемого гнева, сопровождающуюся насильственными действиями), автор показывает, что исторически даже самые радикальные, не поддающиеся сознательному контролю проявления агрессии могут встраиваться в социальные практики и соответствующие им режимы насилия. В контексте «американского имперского режима насилия» (с. 51) такие формы ярости считаются недопустимыми; существует сложная система кодов, которая направлена на их минимизацию, и это делает исследование неконтролируемых вспышек гнева, приводящих к прямому насилию, одним из способов анализа режимов насилия. Анализируя нейрофизиологию неконтролируемой ярости, Протеви показывает, как этот аффект развивается на фоне амнезии, раскалывающей субъективность действующего человека. Эту физиологическую модель он накладывает на показания Роберта Бейлса, американского солдата, который в 2012 г. в Афганистане, охваченный неконтролируемой яростью, убил шестнадцать человек. Протеви пишет, что в случае с Бейлсом субъект действия не дан изначально. Поскольку Бейлс не помнил, что чувствовал и делал во время эпизода неистовой ярости, постольку он реконструировал свою субъективность постфактум, опираясь на сторонние свидетельства. Можно заключить, что «американский имперский режим насилия» поощряет индивидуацию акторов насилия, поскольку этого требуют механизмы назначения ответственности и исполнения наказаний.

В следующем эссе автор полемизирует с представлением о спорте как о сублимированном насилии. Напротив, пишет он, минимизация насилия во многих видах спорта позволяет открыть возможности для взаимного повышения способности человеческих тел к действию и для проживания радости. Ключевыми понятиями здесь выступают «реляционная автономия» и «коллективная интенциональность». Первое описывает такой род отношений, который повышает автономность и активность тех, кто в них вступает, а второе отсылает к способности группы людей разделять ментальные состояния (намерения, цели, убеждения), которые являются нередуцируемо коллективными. Интерпретируя с их помощью эпизод из Чемпионата мира по футболу среди женщин 2011 г. (а именно — гол Меган Рапино и Эмми Уомбак в четвертьфинале), Протеви показывает, что совместную деятельность людей можно трактовать за пределами методологического индивидуализма — представления о независимых, единичных субъектах, взаимодействующих с миром через репрезентацию и калькулирующее мышление. Футбол становится примером совместной активности, которая благодаря минимизации насилия обеспечивает возможности для взаимного усиления способности к действию.

Связь эссе из второй части с основной темой «Режимов насилия» кажется несколько натянутой; вероятно, они вошли в книгу просто из-за желания автора опубликовать их. Впрочем, они полезны в качестве удачных и информативных примеров междисциплинарного анализа аффекта. А вот третья часть связана с исследованием аффектов слабее остальных. Здесь речь идет о процессах образования государства и отношениях между людьми, встроенными в государство и находящимися за его пределами. Эссе «Государствление» (*Statification*) и «Маронство» (*Marronage*), объединенные темой отношений сообществ беглых рабов (маронов), комментируют и расширяют идеи Делёза и Гваттари о возникновении и образе действия государства. В первом эссе Протеви опирается на делёзианскую концепцию государства как машины перекодирования и аппарата захвата[14], чтобы обосновать позицию антипрогрессизма в отношении социальных формаций, завяленную во Введении. Анализируя эндогенные и экзогенные факторы формирования государства, Протеви показывает, как режимы насилия, связанные с государственным аппаратом захвата, сталкиваются с режимом насилия машин войны[15], которые конструируют сообщества, ускользающие от государствления. Центральный пример — сообщества маронов, которые, по мнению Протеви, не вписываются в делёзианскую дихотомию примитивных и государственных обществ и образуют особый социальный тип, выступая в качестве «предпринимателей насилия», переносящих режимы насилия из одного общества в другое и извлекающих из этого выгоду. В следующем эссе автор углубляет анализ фигуры марона и феномена маронства, рассматривая режимы насилия маронов и плантаторов-рабовладельцев как взаимосвязанные формы бытия государственных и внегосударственных сообществ. «Институционализированный терроризм» (с. 116) рабовладельцев учреждает плантацию как микрогосударство, подчиненное практически неограниченной власти плантатора, и одновременно открывает для рабов возможности бегства (в терминологии Делёза — «линии ускользания»). Анализируя режимы насилия маронов в контексте географии и ландшафта, Протеви приходит к выводу, что фигура марона становится обобщенным символом сопротивления в современном мире.

Наконец, в четвертой части автор возвращается к сложным отношениям аффективных идеологий и режимов насилия. Соединяя подходы философии, антро-

14 См.: *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Я.И. Свирского; под науч. ред. В.Ю. Кузнецова. М.: Астрель, 2010. С. 717–804.

15 См.: Там же. С. 587–716.

пологии и когнитивной науки, он анализирует два политически окрашенных события: захват Капитолия сторонниками Трампа в 2021 г. и смерть афроамериканской медсестры Шенетты Уайт-Боллард, работавшей в доме престарелых во время ковидного карантина. В эссе «Вторжение в Капитолий» архитектура и символизм Капитолия трактуются как совокупность «политических аффордансов», которые, взаимодействуя с аффективной идеологией сторонников Трампа, провоцировали неожиданные действия и телесные аффекты. Для обсуждения такого предмета Протеви предлагает методологию «философских case-study» (с. 128–130), которые, в отличие от мысленных экспериментов, направленных на выявление необходимых и достаточных условий феномена, проясняют конкретные проблемы на пересечении множества (политических) потенциалов и их реализаций. Центральным эпизодом в анализе становится молитва активиста Джейкоба Чейнсли (*QAnon Shaman*) в зале Сената. Автор показывает, как архитектура и интерьер определяют аффективный фон и политический символизм большинства действий Чейнсли и других активистов, участвовавших в молитве.

Далее Протеви анализирует неолиберальную логику финансиализации (*financialization*), которая определила жизненную ситуацию необходимых работников (*essential workers*) во время ковидного карантина. Уайт-Баллард, как и многие другие, была поставлена перед выбором: продолжать работать во время пандемии или столкнуться с финансовыми трудностями после увольнения. Автор отмечает, что неолиберальная биополитика интерпретирует рабочую силу как своего рода капитал, нуждающийся в инвестировании и управлении рисками, и, соответственно, во время карантина множество американцев предпочли ликвидировать риск обнищания, взяв на себя риск болезни или смерти. В случае Уайт-Баллард этот выбор определялся и аффективным компонентом — этикой и практикой сестринской заботы в доме престарелых. Присутствует здесь и расовое измерение. Привлекая понятие износа (*weathering*), то есть ускорения биологических процессов старения у афроамериканцев вследствие хронического стресса и расистского социального фона, Протеви описывает «политическую физиологию» (с. 151), приведшую Уайт-Баллард к скоропостижной и преждевременной смерти.

Книга «Режимы насилия» охватывает широкий спектр тем, подходов и источников, связанных с аффективным полем, в котором осуществляется насилие в современных и исторических обществах. С этой широтой охвата связаны некоторые недостатки книги. Один из них отмечает сам Протеви: небольшой объем не позволил подробно изложить использованные идеи и теории (относящиеся к культурной и биологической антропологии, психологии, биологии, медицине, когнитивистике, философии и т.д.) и развернуто возразить оппонентам. Отчасти это компенсируется обширными примечаниями и списком литературы, и все же выбору той или иной используемой теории часто недостает обоснования. Кроме того, чтение большинства эссе оставляет после себя ощущение незавершенности. Как правило, кульминацией каждого из них становятся обсуждение конкретного случая и утверждение, что затронутые перед этим теории и концепции действительно иллюстрируются этим примером. При этом, однако, политическая заостренность и социальная значимость рассматриваемых случаев требуют мощных теоретических и практических выводов.

«Режимы насилия» заслуживают внимания как собрание идей, открывающих доступ к исследованию взаимосвязей телесности и политики через посредство чувственности и аффективности. В практическом плане размышления автора о политике радости могут стать основанием для тактик кооперации на уровне отдельных тел и их сообществ. Продлевая делёзианскую линию аффективного поворота, Протеви осваивает предметные сферы, находящиеся за пределами феноменологии

(до)индивидуальных переживаний, и предоставляет возможности для рассмотрения аффекта в контекстах процессуальной трактовки природы, общества и их совместного конституирования.

Нельзя не отметить и жизнеутверждающий тон этой книги, посвященной насилию. В самом начале Протеви предвосхищает критику своей работы за идеализированное восприятие человека, излишнюю оптимистичность или руссоизм (с. 3, 23). Но, думается, работа по перехвату концепции природы человека у общераспространенных дискурсов, касающихся необходимости строгой иерархии и всеобщей конкуренции, проделана им весьма грамотно. Предложенный путь к политике радости проходит не через восторженный волюнтаризм и жажду положительных преобразований социальной действительности, а через эмпирические данные и научные теории. Даже биологические обстоятельства нашего существования оставляют место для кооперации и взаимного утверждения, о чем и напоминают нам «Режимы насилия» Протеви.

Земфира Саламова

Аффект в исследованиях цифровых практик

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_329

Affective Formation of Publics: Places, Networks, and Media /
Ed. by M. Lünenborg, B. Röttger-Rössler.
London; New York: Routledge, 2024. — XX, 307 p. — (Routledge Studies in Affective Societies).

Affect in Fandom: Fan Creators and Productivity /
Ed. by D. Ciesielska, N. Lamerichs, A. Zarzycka.
London; New York: Routledge, 2025. — 289 p. — (Transmedia).

Многие из концепций, выработанных теорией аффекта в конце 2000-х — начале 2010-х гг., востребованы при изучении цифровых практик и явлений. Так, понятие «аффективный труд» используется исследователями социальных платформ и блогерской активности[1]. Применяется и введенный Сарой Ахмед термин «аффективная экономика», например в работах о том, как цифровизация изменила отношения потребителя с модными трендами[2]. С одной стороны, цифровые взаимодействия явно далеки от лежащих в основе теории аффекта встреч тел (человеческих

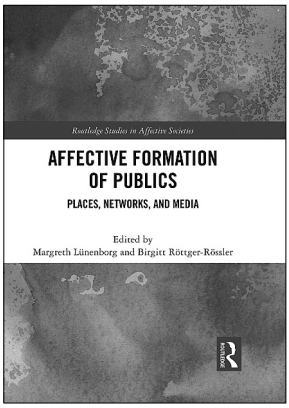
1 См., например: *Baker S.A., Rojek C.* Lifestyle Gurus: Constructing Authority and Influence Online. Cambridge: Polity, 2021.

2 См., например: *Крепакс Р., Лю М.* Аффективные модные тренды: эстетические и цифровые аффекты: от ностальгии к дополненной реальности // Теория моды. 2025. № 75. С. 372–401.

и нечеловеческих) в единых пространствах. Но, с другой стороны, они максимально приближены к воплощению присутствия виртуального в актуальном, о котором писал Брайан Массуми[3]. Уже в 2010-е гг. влияние онлайн-коммуникации и сопровождающего ее аффекта на социальные, культурные и политические процессы становится очевидным. С этим связано появление исследований о влиянии распространения гнева и ненависти в цифровых пространствах на современные гендерные отношения и т.п. Новейшие публикации не только основываются на уже существующем опыте применения аффективной методологии к цифровым явлениям, но и расширяют спектр рассматриваемых объектов, а вместе с тем и наше понимание отношений между цифровыми культурами и аффектом.

«Аффективные публики»: 10 лет спустя

Замысел сборника статей «Аффективное формирование публик: места, сети и медиа» возник в ходе обсуждения цикла лекций на тему «Аффективные публики», организованного в 2021 г. центром «Аффективные общества» при Свободном университете (Берлин). Четыре лектора вошли в число авторов сборника, а составили его Маргрет Люненборг, изучающая журналистику в цифровую эпоху, а также отношения медиа, гендера и миграции, и Биргитт Рёттгер-Рёсслер, эксперт в области психологической антропологии.



Научные специализации составительниц сборника соотносятся с двумя основными дисциплинарными перспективами, в которых его авторы, тоже в большинстве своем антропологи и исследователи медиа, рассматривают проблему «аффектов и эмоциональных перформансов как ключевых элементов публик» (с. 28). Антропология, а точнее, такая относительно новая субдисциплина, как антропология публик и публичной сферы, помогает учитывать участие мест, локальных сообществ в динамике аффективного формирования современных публик. Исследователи медиа и коммуникации давно занимаются проблемой публик, отталкиваясь от отмеченного Юргеном Хабермасом (в 1962 г.) политического значения рациональной дискуссии, однако более новые работы в этой сфере знаний отстаивают тезис о разнообразии публик, выделяя сетевой, персональный, перформативный и другие их типы. В этот ряд встраиваются и аффективные публики — понятие, введенное исследовательницей коммуникационно-политических проблем Зизи Папашарисси (Иллинойский университет в Чикаго) в ее уже классической книге[4].

Сборник открывается беседой Люненборг и Рёттгер-Рёсслер с Папашарисси под заголовком «Аффективные публики и их значение во времена глобальных кризисов». Аффективные публики — это «сетевые публики, обычно рождающиеся из очень разных, часто противостоящих друг другу идеологических бэкграундов и объединенные интенсивностью, которая ими движет» (с. 2). Термин же «сетевые публики», как определяла его Дана Бойд, означает публики, структурируемые се-

3 *Массуми Б.* Автономия аффекта / Пер. с англ. Г.Г. Коломийца // Философский журнал. 2020. Т. 13. № 3. С. 110–133.

4 *Papacharissi Z.* Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics. Oxford: Oxford University Press, 2014.

тевыми технологиями, в первую очередь цифровой архитектурой сайтов[5]. В случае с аффективными публиками аффордансы платформ располагают к определенным модальностям чувствования, однако и Папашарисси, и ее собеседницы отказываются от логики технологического детерминизма при объяснении возросшего к 2020-м гг. уровня эмоциональности политического дискурса. Роль цифровых технологий здесь состоит прежде всего в увеличении видимости множества публик и их аффективных проявлений.

В книге 2014 г. Папашарисси рассматривала такие общественно-политические движения, как «Арабская весна» (2010–2012) и «Оккупай» (2011), но в беседе с Люненборг и Рёттгер-Рёсслер она уточняет, что публики могут характеризоваться как аффективные независимо от разделяемых их участниками взглядов. Влияние интенсивности также разнообразно: она может как сближать, так и разделять. По мысли Папашарисси, интенсивность, с которой человек испытывает самые разные эмоции, — это и есть аффект. Этого же определения придерживаются и составительницы сборника, отличающие аффект от эмоций как «культурно и социально утвержденных и лингвистически обозначенных категорий» (с. 3). Люненберг замечает, что в современной культуре термин «аффективные публики» часто употребляют как антоним хабермасовского «идеального типа» рационального дискурса, подразумевая под ними крайность, при которой в сфере политического преобладают эмоции, а подлинная дискуссия невозможна. Согласно Папашарисси, проблема сегодняшних публик не в присущей им аффективности, а в том, что они не развиваются во что-то созидательное, а застревают в циклическом обмене интенсивностями. Люненборг и Рёттгер-Рёсслер также призывают мыслить аффект как ключевую характеристику современных публик, не ограниченных сферой политического.

Сборник состоит из тринадцати *case studies*, разделенных на три части. Первая («Места») посвящена аффективному наполнению физических мест, а также их возможным взаимосвязям с сетевыми публиками. Вошедшие в нее статьи объединены проблемой трансформации восприятия традиционных мест конструирования публик: (этнографического) музея, государственного учреждения и театра. *Паола Иванов*, *Лайбор Каланга Моко* и *Йонас Бенс* в статье «Несчастливые объекты: колониальное насилие, материальности масаи и аффективные публики этнографических музеев» опираются на концепцию «счастливых объектов» классика теории аффекта Сары Ахмед, согласно которой за определенными объектами в культуре закрепляется роль указывающих в направлении достижения счастья[6]. Однако, рассмотрев предметы быта народа масаи из коллекции Берлинского этнографического музея, авторы обозначают их как «несчастливые объекты», поскольку из-за своих колониальных коннотаций они ассоциируются с несчастьем для множества групп: современных масаи, посетителей и работников музеев, художников и активистов. Как следствие, заключающий в себе эти объекты музей воспринимается как создающий несчастье «аффективный порядок». Этот последний термин философа Яна Слаби обозначает «ряд персон, вещей, артефактов, пространств, дискурсов, поведений, выражений и других компонентов, соединяющихся в координированную формацию взаимного воздействия и претерпевания воздействия»[7]. Реле-

5 См.: *Boyd D.* Social Network Sites as Networked Publics: Affordances, Dynamics, and Implications // Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites / Ed. by Z. Papacharissi. New York: Routledge, 2010. P. 39–58.

6 См.: *Ahmed S.* The Promise of Happiness. Durham: Duke University Press, 2010.

7 *Slaby J.* Affective Arrangement // Affective Societies: Key Concepts / Ed. by J. Slaby, C. von Scheve. Abingdon; New York: Routledge, 2019. P. 109.

вантно это понятие и для статьи *Томаса Гетцельмана* и *Тимма Сюро* «Цифровые административные публики: переплетения аффективного с корпоративным на новом “Федеральном портале Германии”». Здесь оно используется при анализе аффективно-эмоционального измерения нового интерфейса сайта, предназначенного для оказания государственных услуг. Выяснилось, что он работает в соответствии с корпоративной логикой, сближаясь в плане пользовательского опыта с сайтами, продающими товары и услуги, и тем самым деполитизирует восприятие работы государственных институций. Вследствие цифровизации бюрократических процессов потенциально разнообразный опыт аффективных личных взаимодействий граждан, иммигрантов и беженцев с представителями государства в физических местах заменяется «общением» с экраном. Наконец, исследователь театра Маттиас Варстат на примере театральной и уличной публик в Берлине осенью-зимой 1989 г. рассматривает отношения публик в обществе и их аффективное воздействие друг на друга. До крушения Берлинской стены ведущие театры входили в число мест, где граждане ГДР могли ощущать единство контрпублики, так как в них допускалась критика режима при помощи художественных средств. В разгар же протестного движения, то есть после разрушения стены, театральные залы опустели — «ядро аффективной вовлеченности полностью переместилось на улицы и площади» (с. 59). Возможность открытого протеста привела к переосмыслению функций театра бывшими гражданами ГДР и самими театральными деятелями.

Вторая часть — «Сети» — посвящена современным сетевым публикам и роли аффекта в их формировании и функционировании. Три из шести статей касаются темы сетевого активизма. *Улла Д. Берг* пишет о транснациональной сети ученых-активистов, возникшей во время пандемии коронавируса для освещения кризиса мигрантской мобильности, вызванного государственными ограничениями. При этом автор фокусируется на гневе, возмущении и эмпатии как на аффективных реакциях, способствовавших объединению активистов в аффективную контрпублику. *Юрген Шафлехнер* в статье о (не)видимости немусульманских женщин в Пакистане вводит термин «аффективизм» для обозначения «по умолчанию амбивалентной формы активизма», при которой «аффективно нагруженные сообщения производят контрпублики и расширяют нарративы, оседающие в традиционных медиа, но одновременно также материализуют стереотипы и вводят новые формы дискриминации» (с. 129). Это проявляется в том, как маргинализированные сообщества вынуждены встраиваться в форматы коммуникативного капитализма и его аффективных режимов, чтобы обрести видимость. Производство видимости религиозного меньшинства через активность аффективных цифровых публик интересует и *Радхику Гаджала*, *Анну Дегалан* и других авторов статьи «“Смелые бабушки из Шахин-Багха” как политические субъекты». Речь идет о проходивших в 2019–2020 гг. мирных сидячих протестах пожилых представительниц мусульманского населения Индии против дискриминационных изменений закона о гражданстве. В статье рассматриваются образы пожилых женщин, распространяемые в социальных медиа и отсылающие к истории индийского освободительного движения, а также апроприация пользователями хэштега, появившегося в твиттер-аккаунте премьер-министра Моди по случаю государственного праздника. При помощи этих практик локальные активисты и цифровые участники протеста объединились в аффективную публику и сумели привлечь международное внимание к проблеме, используя эмоционально и культурно нагруженные образы пожилых женщин.

Случай апроприации хэштега анализируется и в статье *Аны Махашвили* «Кража солидарности: аффективное сетевое взаимодействие крайне правых публик в твиттере». Сетевые публики, мобилизованные вокруг хэштега, выражающего симпатию иммигрантам, были трансформированы пользователями расистских

взглядов, прибегшими к «аффективным (медиа)практикам». Этот термин, предложенный Люненборг, обозначает цифровые практики реагирования на контент путем создания и тиражирования мемов, гифок, эмотиконов и тэгов, объединенные способностью «передавать, распространять, усиливать или подрывать аффект» (с. 152). Главной аффективной практикой, мобилизовавшей крайне правые публики, стало распространение иронически окрашенного контента. Парадоксальным образом, хотя иронические сообщения и мемы не служат каналами для прямого выражения эмоций, они обращаются к страху, гневу и беспокойству как к импульсам для возникновения преходящего чувства единства с другими. *Каарина Никунен* также рассматривает сетевые публики, распространяющие ненависть, но фокусируется на темпоральностях, оформляющих их аффективные интенсивности. Она разделяет цифровые культуры ненависти на направленные внутрь и вовне: в первом случае ироничные мемы и яростные комментарии к ним служат постепенному, но последовательному созданию атмосферы страха перед лицом общей угрозы в онлайн-сообществах правой направленности, тогда как издевательские посты в общих цифровых пространствах типа твиттера направлены на усиление чувства временно достигнутого единства. Наконец, *Тобиас Мацнер* в статье «Понимание аффективного влияния алгоритмических публик» рассматривает преобладающие мнения об отношениях алгоритмических процессов и аффекта. Первый кейс — концепция «информационного пузыря» Эли Паризера[8], согласно которой алгоритмы социальных сетей окружают пользователя контентом, взывающим к аффективной реакции, а не рациональному обдумыванию. При этом неважно, наполнен ли «пузырь» позитивными эмоциями или, например, ненавистью, — притягательность любого контента в нем обусловлена гомофилией, то есть стремлением к подобному. Такая оптика не позволяет исследовать разнообразие аффективных публик. Второй кейс — самоописание компании *Cambridge Analytica* и комментарии ее критиков, утверждающих, что психолого-поведенческий анализ — это идеальный способ манипулирования людьми. В этом случае пользователи сетей воспринимаются как жертвы алгоритмов, а не политические акторы. Мацнер выступает за отказ от отделения аффективного от политического и, соответственно, против сведения политики к рациональным мыслям и действиям. Здесь он опирается на классика теории аффекта Лорен Берлант, подчеркивавшей значимость аффективного шума для современных политических публик[9]. Переход от сообщения к шуму как «аффективно неотфильтрованному контенту» не провозглашает конца политического, но обеспечивает субъекту «жестокую привязанность» к этой сфере (с. 205). По Мацнеру, алгоритмические процессы выступают и симптомом, и формой такой привязанности.

Третью часть — «Медиа» — составляют статьи об аффективных измерениях различных публичных форм и жанров контента — от мемов до романов и литературных рецензий, — а также изначально частных и сопротивляющихся обнародованию этнографических материалов. Статья *Верены Штрауб* «Спорные изобразительные практики публичного шейминга» близка к статье о крайне правых публиках: в ней также используется понятие аффективных практик. На этот раз — применительно к цифровому шеймингу путем распространения изображений. Штрауб анализирует историю 2010 г., когда опубликованные израильской военнослужащей фотографии с унижением задержанных палестинцев были переработаны пользователями социальных сетей в мемы. Один из выводов статьи заклю-

8 См.: *Паризер Э.* За стеной фильтров: что Интернет скрывает от вас? / Пер. с англ. А. Ширикова. М.: Альпина Бизнес Букс, 2012.

9 См.: *Berlant L.* Cruel Optimism. Durham: Duke University Press, 2011.

чается в том, что публикация мемов отличается от других аффективных практик большей партиципаторностью, творческими апроприациями контента. С этим связана и обнаруженная Штрауб высокая «текучесть» публичного шейминга при помощи мемов: аффективная нагруженность стыдных изображений использовалась не только и не столько для политической коммуникации, сколько для более общей цели — соперничества за внимание с другими пользователями социальных сетей.

Субарно Чаттерджи анализирует, как в романе американского писателя вьетнамского происхождения Оушена Вуонга «Лишь краткий миг земной мы все прекрасны» (2019, рус. пер. 2020) изображается аффективный опыт, отличный от самоощущения большинства вьетнамцев в Америке. Чаттерджи использует термин Билгин Аята «аффективное гражданство» для обозначения «аффективной расположенности к правильным чувствам в отношении к государству, нации или политическому сообществу»[10], показывая, что не способный на такие чувства в силу своего биографического опыта протагонист романа ощущает себя из-за этого «внутренним аутсайдером». Кроме того, автор пишет (ссылаясь на Сару Ахмед) об «организации ненависти», то есть о формировании аффективного сообщества, объединенного любовью к сущностям типа нации или общности и ненавистью к другим (прежде всего, не белым), якобы угрожающим этим объектам привязанности. Чаттерджи считает, что организация ненависти находится в центре американской публичной сферы, что ведет к доминированию чувств стыда и непринадлежности среди представителей этнических меньшинств, таких как потомки вьетнамских беженцев. Главный герой и рассказчик романа Вуонга стремится освободиться от этих аффективных структур, настаивая на своей красоте и ценности и приоритизируя надежду вместо отчаяния. Таким образом, роман предлагает альтернативную аффективную сферу, к которой могут стремиться этнические вьетнамцы в Америке.

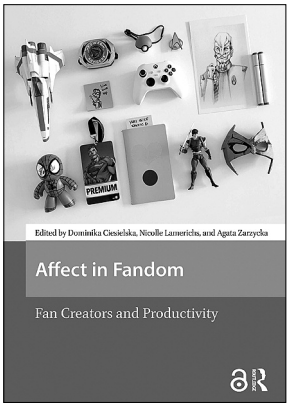
Статья *Гезы Йессен*, *Юргена Брокоффа* и *Тима Лёрке* «Аффективные публики и фигура правого писателя» посвящена дебатам в немецкой прессе и социальных медиа, развернувшимся после выхода книги Симона Штрауса «Семь ночей» (2017). От обсуждения текста участники перешли к спорам о политической принадлежности автора, и, как отмечают исследователи, на каждом этапе большую роль играли эмоции: в позитивных рецензиях на книгу признавалась ее эмоциональная аутентичность, тогда как авторы, обличавшие Штрауса как правого, стремились возбудить в читателях чувство возмущения; за всем этим последовали дискуссии о допустимости эмоций в разговоре о политическом измерении произведений искусства. Дебаты показали, что в немецкой публичной сфере аффективная вовлеченность воспринимается как норма при разговоре об искусстве как о (псевдо)автономной области, но, как только дело касается политики, становится востребован рациональный, безэмоциональный подход.

Завершается сборник статьей *Микаэлы Риццоли* и *Биргитт Рёттгер-Рёсслер* «Раскрытие этнографических данных: когда личное становится публичным». Авторы обращаются к проблеме того, что этнографы не желают делиться данными при публикации исследований в рамках движения за так называемую открытую науку. Причина может заключаться в аффективной стороне дела — в отношении ученых к интервью, полевым дневникам, архивам, которые могут ощущаться как глубоко личные, иногда даже автобиографические материалы, а также вызывать чувство ответственности перед участниками исследований. Впрочем, признают авторы статьи, не только этнографам, но и другим представителям социальных и гуманитарных наук бывает присуща аффективная привязанность к своим рабочим материалам вроде черновиков и записей наблюдений.

10 *Ayata B.* Affective Citizenship // Affective Societies… P. 333.

Аффект в современных фанатских практиках

Сборник статей «Аффект в фандоме: фанаты-креаторы и продуктивность» подготовили исследовательницы медиа из Польши и Нидерландов, специализирующиеся на фанатских практиках, — Доминика Цесельская, Николь Ламерикс и Агата Заржицкая. В фокусе внимания авторов — фанатский труд, то есть создание фанатами коллекций, архивов, костюмов, текстов, мемов и участие в специализированных онлайн-сообществах. Составительницы утверждают, что среди других создателей контента фанаты выделяются тем, что их труд мотивирован аффективными отношениями с культурными текстами. Кроме того, их творения способны также вызывать аффективные реакции у других фанатов. Фокусируясь на этих особенностях, авторы сборника и рассматривают различные примеры фанатского труда.



Составители относят свой сборник к третьей волне исследований фанатов, рассматривающей фанатские практики как часть повседневного опыта людей, принадлежащих к специфическим культурным контекстам. С точки зрения материала сборник охватывает не только англоязычную популярную культуру и фанатские тексты, но также фанфикшен на русском языке, китайские интернет-форумы и видеоигры, японскую мангу. Основные понятия, используемые авторами, — «фанатская рецепция» и «фанатский аффект». Первый термин был введен Николь Ламерикс в монографии «Продуктивный фандом: интермедиальность и аффективная рецепция в фанатских культурах»[11] для обозначения «различных процессов и интенсивностей, посредством которых фанаты воспринимают истории и персонажей» (с. 9). Термин «фанатский аффект» применяется для характеристики интенсивности, вызванной встречей фаната с объектом желания, будь он физическим или цифровым.

Николь Ламерикс в своей статье представляет результаты анализа экологически ответственного фанатского косплея, демонстрируемого в социальных сетях. Автор стремится расширить обсуждение отношений фанатов и материальных объектов, которые часто сводятся к вопросам потребления: вещи, связанные с любимыми нарративами, не столько воспринимаются фанатами как товары, сколько служат им напоминаниями о моментах аффективной рецепции и встраиваются в «аффективную траекторию» (с. 93), позволяющую сохранять и повторно переживать фанатский опыт. Экокосплей представляет собой более активную и личную форму взаимодействия фанатов с материальными объектами. Статья *Агаты Заржицкой* «Потребляемые герои: фанфикшен и биополитика» посвящена парадоксальному способу обращения фанатов с персонажами культурных текстов. Прежде всего Заржицкая определяет фанфикшен как продукт аффективной рецепции, функция которой заключается в «выражении и передаче ощущений, вызванных актом прочтения текста» (с. 135). С одной стороны, именно субъективные качества и сюжетное значение конкретных персонажей мотивируют фанатов к написанию текстов. Однако при рассмотрении фанфиков может создаться впечатление, что знакомые персонажи превращаются в потребляемые ресурсы, подчиненные эмоциональным потребностям фанатов. Это связано с тем, что главная цель фанфик-

11 *Lamerichs N.* Productive Fandom: Intermediality and Affective Reception in Fan Cultures. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

шена — описывать аффективно насыщенное существование персонажей при помощи их реконтекстуализаций.

Об этом свидетельствуют и другие статьи сборника, посвященные фанатскому письму. *Доминика Цесельская* рассматривает фанфики в жанре «альтернативная вселенная» по японскому аниме «Юри на льду» (2016). Несмотря на полное изменение пространства и времени повествования, персонажи остаются теми же, что позволяет авторам и читателям продлить эмоциональную связь с ними и углубиться в исследование их переживаний. *Елизавета Касилова*, проанализировавшая русскоязычный фанфикшен по «Гарри Поттеру» Дж.К. Роулинг, также делает вывод о большей сосредоточенности авторов на интенсификации чувств героев, чем на сюжетной сложности, что среди прочего и отличает фанфик от текста-первоисточника. Заржицкая считает, что психофизиология персонажей — их эмоции, сексуальные желания, проблемы с физическим или психическим здоровьем — особенно привлекательна для фанатов как свободная от требований повествовательной логики и рационального обоснования. Однако постоянные описания одних и тех же состояний, востребованные у авторов и читателей фанфикшена, могут лишать персонажей индивидуальности, превращать их в каналы выражения этих интенсивностей. Анализ фанфиков по видеоигровой трилогии *Mass Effect* (2007–2012) позволил заключить, что фанатские тексты по-разному выдерживают баланс между сохранением первоначальных качеств персонажа и использованием его в качестве инструмента производства аффекта.

Заржицкая упоминает о стратегиях управления фанатским аффектом, к которым прибегают производители медиапродуктов, — в этом случае уже аудитория превращается в ресурс, легко мобилизуемый благодаря ее аффективной привязанности к текстам. Именно эта проблема находится в центре внимания *Джолин Блом* в статье «Смятение от свиданий с игровыми персонажами: ложные обещания агентности в “Genshin Impact”». Авторы многих видеоигр стремятся усилить аффект в отношении к персонажам, предлагая игрокам различные способы воплощения их романтических желаний. Популярная китайская игра *Genshin Impact* (2020 — наст. вр.) делает на это особый упор: основным механизмом заработка ее авторов является введение новых персонажей, доступ к которым по большей части платный. Игроки испытывают аффект уже на этапе напряженного ожидания раскрытия нового персонажа, и затем их привязанность к нему коммерциализируется. За отдельную плату игрок может ходить с персонажем на «свидания», однако эти бонусные уровни никак не влияют на прохождение игры. Игрок не получает дополнительной возможности влиять на «жизнь» персонажа, но зато эти «свидания» способствуют большему погружению в его характер, усилению парасоциальных связей игрока с ним, а также ассоциированию игроком этих привязанностей с транзакционными операциями.

Три статьи сборника посвящены фанатским архивам. *Росс Гарнер* анализирует собственную коллекцию сувениров, связанных с популярными нарративами о динозаврах, как «аффективный архив», мотивированный фанатским аффектом и не учитывающий иных (социальных, исторических или более широких культурных) критериев ценности включаемых в него объектов[12]. *Мелани Бурдаа* рассматривает онлайн-энциклопедию и вики-справочник по двум научно-фантастическим сериалам. Хотя поддержание этих ресурсов требует регулярного труда, опрошенные исследовательницей фанаты-администраторы были готовы делать это и в отсутствие

12 Об «аффективном архиве» см.: *Baker S.* Affective Archiving and Collective Collecting in Do-it-yourself Popular Music Archives and Museums // Preserving Popular Music Heritage: Do-it-yourself, Do-it-together / Ed. by S. Baker. London: Routledge, 2015. P. 62–76.

денежного вознаграждения — ради удовольствия делиться своей страстью с другими фанатами и осознания, что они создают положительные эмоции, укрепляющие связи внутри фандома. *Мэтт Хиллс* стремится дополнить существующие точки зрения на отношения фанатов и времени. Анализируя форум поклонников Кристофера Нолана, он показывает: практика фанатского архивирования характеризуется множественными темпоральными режимами, что требует отказа от противопоставления «медиавремени» как последовательности дат релизов, задаваемой развлекательной индустрией, и «фанатского времени» как непременно сопротивляющегося индустриальным ритмам. Хиллс пишет о «быстром фандоме», стремящемся поспеть за динамикой современного капитализма и цифровой коммуникации, но при этом не подчиняющемся всецело логике индустрии. Среди проживаемых фанатами Нолана темпоральных режимов автор называет наполненное напряженным ожиданием «время отсчета» до выхода фильма и «время переживания» первых реакций критиков на него, сопровождающееся быстро публикуемыми возбужденными постами на форуме. Переживание подобных интенсивностей создает у фанатов ощущение, что они временно освобождаются от повседневной рутины и императива эффективности.

Другие две статьи сборника касаются проблемы разделения фандомов на два типа: аффирмативный и трансформативный. Главным критерием здесь служит отношение к оригиналу: представители аффирмативного фандома относятся к канону с пиететом, занимаются накоплением знания о нем и коллекционированием связанных с ним объектов; для представителей же трансформативного фандома свойственна готовность вмешиваться в текст оригинала, создавать на его основе собственные (часто трансгрессивные) нарративы и объекты: фанфики, фанатские видео, ремиксы. Исторически (и по сей день) аффирмативный фандом ассоциируется с мужским фанатским опытом и рациональным дискурсом, а трансформативные практики связываются с фанатами, представляющими недоминирующие группы, в первую очередь с женщинами и, соответственно, с аффективным восприятием культурных текстов. В статье «Преодолевая разрыв: шитпостинг как режим фанатского производства» *Агнешка Урбанчик* анализирует коммуникацию в насчитывающем сотни тысяч пользователей онлайн-сообществе фанатов «Звездного пути» (1966 — наст. вр.) под названием *Star Trek Shitposting*. Преобладающая в нем практика — «шитпостинг», то есть обмен комическими мемами, по поводу современных сериалов франшизы. Хотя шитпостинг часто связывают с троллингом и культурой имиджбордов, Урбанчик обращает внимание на то, что в рассматриваемом онлайн-сообществе не допускаются язык ненависти и дискриминация представителей маргинализированных групп. Она считает, что шитпостинг позволяет представителям аффирмативного и трансформативного фандомов продуктивно взаимодействовать. С одной стороны, эта практика является трансформативной, поскольку ей свойственны неуважительное, насмешливое отношение к первоисточникам, обращенность к аффективному, трансгрессивность. С другой — она не кодирована в культуре как «женская», а гораздо больше ассоциируется с присутствием в сети традиционных привилегированных групп. Благодаря этому участники аффирмативного фандома с большей готовностью присоединяются к ней, чем к иным трансформативным практикам. *Альдона Кобус* помещает разделение фандомов на аффирмативные и трансформативные в контекст истории чтения и проводит параллель с начавшимися в XVIII в. нападками на читательниц романов, чей некритический и эмоциональный режим чтения противопоставлялся мужскому, критическому и интеллектуальному. Кобус рассматривает роман Джейн Остин «Нортенгерское аббатство» (1817) как текст, сопротивляющийся критическому дискурсу своего времени в отношении популярной литературы и ее потреби-

тельниц. Главная героиня романа, Кэтрин, и объект ее романтического интереса, Генри, воплощают два описанных выше типа читателей романов. Кобус описывает Кэтрин как протофанатку: аффективная рецепция литературы составляет важную часть ее идентичности и наделяет ее инструментами для ориентирования в сложной сети социальных отношений.

Еще три статьи посвящены сюжетам на пересечении фанатских культур и смежных контекстов медиапотребления. *Пэн Цяо* исследует вербальную коммуникацию фанатов китайской интернет-литературы в национальных социальных медиа. Их практики отличаются от того, что фиксируется в англоязычных исследованиях фанатов: они не стремятся к транс- или мультимедийному опыту взаимодействия с текстами, отдельные произведения интересуют их больше, чем объединяющие эти произведения миры (франшизы) и т.д. Однако неформальный, интимный тон их высказываний и диалогов демонстрирует свойственное всем фанатам стремление к построению сообщества, в котором царит атмосфера взаимного уважения и поддержки. Ощущению близости также способствуют осознание и обсуждение пользователями общих рисков со стороны индустрии и/или государственного регулирования. Авторы двух других статей оперируют введенным Мэттом Хиллсом понятием «имплицитный фандом»[13], обозначающим «сообщество, которое либо не идентифицирует себя как фанатское, либо не изучалось в этом качестве, но чьи практики обладают множеством характерных для фанатских культур качеств» (с. 265). *Мадлен Спан* применяет его для анализа отношений читательниц «чиклита» — мелодраматической литературы, ориентированной на женскую аудиторию, — с читаемыми текстами, а *Михал Мохоцкий* рассматривает в качестве имплицитных фанатов тех, кто активно интересуется историей: реконструкторов, коллекционеров, любителей ходить по музеям или осматривать достопримечательности. В центре внимания автора — их отношение к художественным текстам, основанным на исторических нарративах. Хотя последние две статьи сильно разнятся по материалу, обе они содержат вывод о важности интенсивного эмоционального вовлечения «имплицитных фанатов» в виртуальные миры — именно оно позволяет объяснять сочетание критического и эмоционального в опыте этих потребителей популярной культуры. Так, респондентки Спан критически оценивали качество текстов и одновременно признавались в многократном перечитывании особенно полюбившихся, а Мохоцкий отмечает готовность любителей истории мириться с недостаточной исторической точностью художественных текстов, если в них корректно, с их точки зрения, реконструирован мир, в котором разворачиваются события.

* * *

Рассмотренные сборники статей объединяет внимание к дихотомии «аффективное — рациональное», остающейся актуальной для современной культуры, несмотря на продолжающееся переосмысление рациональности, начатое еще в XX в. Обе книги показывают потенциальную и реальную продуктивность аффективного опыта — для соотнесения себя с другими и сопереживания им, конструирования идентичности, творческого взаимодействия с явлениями культуры. Однако если для авторов первого сборника важен вопрос о способности аффекта объединять

13 *Hills M.* Implicit Fandom in the Fields of Theatre, Art, and Literature: Studying «Fans» beyond Fan Discourses // A Companion to Media Fandom and Fan Studies / Ed. by P. Booth. Hoboken: Wiley Blackwell, 2018. P. 477–494.

людей вообще, то для авторов второго коммуникация, основанная на разделяемой интенсивной привязанности, является прежде всего характеристикой фанатских сообществ. Еще одно важное различие заключается в отношении к теории аффекта. Если в «Аффективном формировании публик» можно встретить ссылки на Сару Ахмед, Лорен Берлант и Зизи Папашарисси, то авторы «Аффекта в фандоме» опираются лишь на корпус фанатских исследований. С одной стороны, это демонстрирует влияние аффективного поворота и плодотворность соответствующих идей для разных сфер гуманитарного знания, даже таких относительно новых, как фанатские исследования. С другой — аргументация многих авторов второго сборника могла бы быть усилена, если бы они обратились к более широкому кругу исследований об аффекте и культуре, например к работе Массуми об «автономии аффекта» (в статье о фанфикшене и биополитике или в статье о шитпостинге), или к литературе о материальности, телесности и аффекте, например к книге Эллен Сэмпсон «Стоптанные»[14] (в статьях про экокосплей и фанатские коллекции). Еще одна проблема, на этот раз актуальная для обоих сборников, — это ключевые термины, значение которых представляется чересчур широким. В «Аффективном формировании публик» таким термином является, например, «аффективная (медиа)практика» Люненборг (не охватывает ли он все современные медиапрактики?), а в «Аффекте в фандоме» — «аффективная рецепция» Ламерикс (почему бы не говорить вместо этого о фанатской рецепции?). В целом же две эти книги могут быть полезны как в теоретическом, так и в методологическом плане для исследователей современных цифровых практик, сетевой коммуникации и отношений между культурными текстами и их аудиториями.

14 *Сэмпсон Э.* Стоптанные: обувь, эмоциональная привязанность и аффекты ношения / Пер. с англ. С. Абашевой. М.: Новое литературное обозрение, 2024.

Надежда Крылова

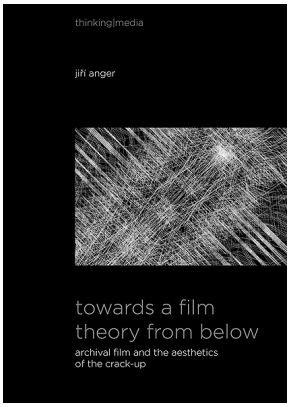
«Странные формы» новой теории кино

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_340

Anger J. Towards a Film Theory from Below: Archival Film and the Aesthetics of the Crack-up.

New York: Bloomsbury Academic, 2024. — X, 216 p. — (Thinking Media).

Книга киноведа, архивиста и видеографического критика Иржи Ангера «К теории кино снизу: архивный фильм и эстетика разрыва» вышла в серии «Думающие медиа», призванной описать (или сформировать) поле новой медиафилософии на пересечении философии, исследований медиа, новых дисциплин и теорий (цифровых исследований, теории сложных систем, когнитивных нейронаук и др.), а также различных креативных и художественных практик. Подобно другим томам серии, книга Ангера сосредоточена на проявлении материальных основ медиа и представляет собой попытку рассмотрения кино в (пост)цифровую эпоху с точки зрения его материальности. В 2025 г. она была удостоена премии Британской ассоциации кино-, теле- и экранных исследований (BAFTSS) как лучшая монография: жюри отметило «провокативный» характер книги и смелость, с которой автор пересмотрел привычные для исследований кино иерархии.



Заглавие работы указывает на три ключевые линии, на пересечении которых Ангер ищет новый язык для обсуждения материальности кино: теория кино как точка отсчета и одновременно предмет трансформации, архив как физическое, материальное поле исследования и, наконец, эстетика, занимающаяся чувственным опытом восприятия. «Эстетика случайного», о которой пойдет речь в книге, исследует, во-первых, способность случайных, непреднамеренных материальных следов и процессов при соединении их с изобразительным планом фильма порождать собственные значения, а во-вторых — непредсказуемый и неконтролируемый эффект, производимый ими на зрителя.

Замыслу книжной серии отвечает дух манифеста, также заложенный в названии, — попытка положить начало новому теоретическому повороту в исследовании кино. «Теория снизу» отсылает к революционному пафосу «истории снизу», предвещая радикальную смену масштаба, уход от содержания и репрезентации в сторону микроанализа. Как отмечает автор, «большая» теория до сих пор не считает нужным разбираться в том, когда и где, как и в какой форме мы смотрим фильм, и исходит из того, что перед нами всегда один и тот же теоретический объект, независимо от того, сколько копий претерпел тот или иной оригинал и на каком носителе попал к нам в руки. В случае с ранним кино количество более поздних реплик возрастает многократно, что делает эту проблему особенно острой.

В качестве центрального понятия Ангер использует слово «разрыв», или «раскол», или «трещина» (*crack-up*), отсылая читателя к Жилю Делёзу и через него —

к одноименному рассказу Фицджеральда[1]. Подобно потерявшему вкус к жизни герою рассказа, Ангер разочаровался в привычных ходах, подсказываемых теорией кино, — таких, как использование устоявшейся методологии (в данном случае связанной с понятием аффекта) и погружение объекта в контекст жанра (мелодрамы, экспериментального кино и др.). Все это предполагает движение сверху вниз: формальные схемы легко накладываются на любой материал, но специфика конкретного фильма, его детали всякий раз остаются не до конца проясненными.

Мельчайшие единицы анализа (микродвижения между кадрами фильма или отдельные статичные кадры), обычно проходящие сквозь крупное сито теории, и находятся в фокусе исследования, которое автор предлагает считать началом нового подхода к изучению кино. Если предмет интереса Ангера — авторское кино, то его объект — анонимная, случайная материальность, безразличная к тому, чей фильм она избрала для своей разрушительной, но вместе с тем и творческой активности. Не случайно на страницах книги возникают такие термины, как «движущееся изображение» (*moving image*) или «кинематографическое событие», которые уводят нас от традиционных теории и истории кино к археологии медиа и опыту зрителя. Такая новая история кино — это, скорее, «история событий восприятия, спровоцированных развитием кинематографа»[2]. На нее Ангера вдохновил, в частности, призыв американской исследовательницы Ханны Франк изучать (анимационный) фильм так, будто это здание, — но не блуждая по коридорам и не изучая чертежи, а исследуя каждый его кирпич — отдельный кадр[3]. Так же и Ангер делает главным своим методом пристальное разглядывание фильма кадр за кадром. Часто повторяемая в книге идея «мыслить посредством кинообъекта» (с. 174) — не просто метафора, а призыв прикоснуться, хотя и со всем уважением и осторожностью, к фильму, исследовать его путем манипуляций с изображением и звуком при помощи программ для монтажа. Компьютер становится здесь полноценным соавтором ученого-исследователя, выполняющего теперь функцию оператора или куратора.

Ангер трактует фильм как архив изображений (и звуков), конструкцию из единичных, самоценных элементов. Их аналитическая пересборка в отдельных видеографических упражнениях, или эссе, есть форма практического исследования, которую Ангер и берет за основу своего подхода. Такие технические операции, как фрагментирование, остановка, замедление, масштабирование, наложение, создание GIF-анимации и др., становятся основными исследовательскими инструментами, которые хотя и радикально вторгаются в целостность произведения, но позволяют разглядеть незамеченное, то, что «обычно не предназначено для человеческого взгляда» (с. 100)[4].

Такая смелость в работе с материалом не в последнюю очередь связана с биографией автора — сотрудника Чешского национального киноархива. Его книга о теории постоянно отсылает к практике, к пыли архивов и запаху нитратной пленки, тем самым задавая еще одну перспективу, тесно связанную с этикой «прикосновения»: Ангера волнует вопрос о содержании работы и статусе реставраторов,

---

1 В русском переводе — «Крушение». См.: *Фицджеральд Ф.С.* Последний магнат: Рассказы. Эссе / Пер. с англ. А. Зверева. М.: Правда, 1990. С. 484–490.

2 *Аронсон О.* Язык времени // Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 11.

3 *Frank H.* Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons. Berkeley: University of California Press, 2019. P. 1.

4 Видеографические работы Ангера доступны на сайте Чешского национального киноархива. URL: krizenecky.nfa.cz.

музейных и архивных работников, которые облечены правом легитимированного вторжения в физические оболочки объектов. В конечном счете вопрос о том, что подлежит сохранению, а что — безвозвратному стиранию, приводит к пониманию пластичности границ архивного фильма. Любое вмешательство в материал с целью воссоздать оригинал — это одновременно и акт разрушения, поскольку ни условия сохранности нитратной пленки, ни отсутствие аутентичных материалов для реставрации не позволяют сегодня вносить изменения в старые киноленты без создания на выходе принципиально нового объекта.

В качестве куратора архивной коллекции DVD- и Blu-ray-дисков Ангер принимал участие в оцифровке коллекции «Первые чешские фильмы» с оригинальных нитратных негативов. Эти фильмы создал в 1898–1911 гг. энтузиаст кино, продолжатель дела братьев Люмьер в Чехии Ян Кршиженецкий. Плохие условия сохранности и ощущение исключительности картин для национальной истории кино обрекли эти ленты на особый режим хранения: они были практически недоступны для просмотра на протяжении ста с лишним лет. Чтобы подчеркнуть неоднозначный характер этого наследия, ставшего наконец широкодоступным в 2022 г. благодаря оцифровке, Ангер называет корпус фильмов «Цифровой Кршиженецкий» — по аналогии с проектом голландской дизайн-студии *Metahaven* «Цифровой Тарковский»[5]. Он исследует не просто ранние «архивные» фильмы, а фильмы, таящие в себе следы присутствия аналогового прошлого и цифрового настоящего, — «странные», почти «потусторонние» (с. 2) объекты, открытие которых после столетнего перерыва явило внимательному взгляду архивистов поверхность, испещренную яркими цветами, разрядами молний, смазанными движениями и т.д.

Эти явления нельзя схватить в рамках привычной и слишком широкой дихотомии «аналоговое — цифровое». Чтобы разобраться в ощущениях зрителя, который впервые видит на экране своего компьютера фильм Яна Кршиженецкого, Ангер обращается к категории «гибридности» Джихуна Кима[6]. Ким утверждает, что аналоговое и цифровое могут присутствовать в одном и том же кинообъекте и сохранять при этом свои специфические черты. Это понятие более тонко схватывает нюансы пересечения материального, технического и эстетического в сложно устроенной ткани современных оцифрованных фотохимических изображений и позволяет искать следы раннего кинематографического опыта за пределами содержания фильма. При определенной настройке взгляда «гибридные движущиеся изображения» раскрывают историческую дистанцию, которую преодолели сохранившиеся архивные артефакты.

По решению чешских реставраторов цифровая обработка фильмов Кршиженецкого была выполнена без ретуши и стандартных приемов стабилизации изображения[7]. В результате четкость, яркость и сверхсильная детализация, достигнутые благодаря сканированию в высоком разрешении 4K, породили новый цифровой объект — проявили разрушения разного рода и технические особенности, инкорпо-

---

5 См.: *Metahaven*. Digital Tarkovsky. Moscow: Strelka Institute, 2018.

6 См.: *Kim J.* Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-media Age. New York: Bloomsburry Academic, 2018.

7 Несмотря на решение Чешского национального киноархива не называть оцифровку коллекции фильмов Кршиженецкого «цифровой реставрацией», Ангер использует именно этот термин. Под ним следует понимать создание более «совершенной» цифровой копии оригинала путем устранения физических недостатков последнего при помощи цветокоррекции, ретуши, стабилизации, вставки недостающих фрагментов и т.п. О возможностях и ограничениях цифровой реставрации см. сб.: Work/s in Progress: Digital Film Restoration within Archives / Ed. by K. Parth, O. Hanley, T. Ballhausen. Vienna: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 2013).

рированные в нитратную пленку и негативы, а также сделали явными материальные следы использования этой пленки в «Синематографе» Люмьеров — первом аппарате, который позволил и записывать движущееся изображение, и проецировать его на экран. Новые условия просмотра открыли современному зрителю ранее недоступное зрелище вкрапления чужеродных элементов — эфемерных и неоднозначных объектов, которые прежде исключались из критического анализа: «Внутри кадра оказываются случайные, непреднамеренные элементы, которые взаимодействуют с фигурами и объектами, — они выполняют эстетическую функцию или вызывают эстетические эффекты и одновременно раскрывают фильм, сцену, кадр как место сражения, где разные жесты, черты, темпоральности, материальности и фигуративности соперничают друг с другом и участвуют в значении фильма» (с. 13).

Главные герои книги — материальные следы, на краткий миг вступающие во взаимодействие с изобразительным планом фильма и образующие тем самым «странные формы» (*weird shapes*) — области напряжения между изобразительным и материальным — и их столкновения (*clash*) в рамках кадра. Не скрывая и не превращая в абстракцию фигуративное содержание или формальную композицию, «странные формы» делают видимыми «медиаматериальные условия» кадра (с. 24). В книге они предстают во всей конкретности, в мельчайших деталях: точка это или царапина, большое пятно или маленький разрыв, присутствующие на оригинальном негативе или на поздней копии, — все не только тщательно анализируется и описывается, но и фиксируется в раскадровках. Иллюстрациями в книге служат стоп-кадры (*stills*) — по сути, фотографии «странных форм». На первый взгляд они представляют собой фиксацию разрушений, за которыми исчезает изображение, однако идея этих зрительных упражнений в том, чтобы сместить фокус с изображения, проявив неявную на цифровом изображении поверхность.

Чтобы объяснить механизм появления «странных форм» в фильмах Кршиженецкого, Ангер, как уже было сказано, использует понятие «раскол», или «трещина», заимствованное им у Жиля Делёза и лучше всего подходящее для описания «шизофренических отношений между фигуративным и материальным» (с. 23), обобщающее все их многообразие, с одной стороны, и сохраняющее уникальность «странных форм» «Цифрового Кршиженецкого» — с другой. Чем же может быть полезна философия Делёза при изучении конкретных исторических кинообъектов — первых чешских фильмов?

«Раскол» не означает единичного разрыва или случайного, внезапного события, а скорее свидетельствует о проявлении фатальности или предопределенности. Это подкрепляется начальной фразой рассказа Фицджеральда, комментируемого Делёзом в книге «Логика смысла»: «Бесспорно, вся жизнь — это процесс постепенного распада...»[8] «Раскол, — пишет Ангер, — всегда уже здесь, почти как ход самой природы или как космос, который не раскрывается в финальном откровении или абсолюте, но удерживается в циклах проявления и исчезновения» (с. 23). «Странные формы», таким образом, можно воспринимать как актуализацию и манифестацию трещины как неотъемлемого условия самого киномедиума с его вечным напряжением между материально-технической основой, индустрией и зрелищем. «Когда трещина прорывается на экране, мы видим технологические элементы, деформирующие содержание изображения и фигуративных элементов и увлекающие их в абстракцию» (с. 25). Мимолетные физические следы, образующиеся на поверхности изображения, перестают восприниматься как помехи, дефекты или отклонения и становятся самодостаточными и исполненными значения. Трещина

8 *Делёз Ж.* Логика смысла / Пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: Академический проект, 2011. С. 202.

для Ангера — неуловимый, ускользающий эффект, освобождающий и ужасающий (с. 51), который таится в кадрах или на их границах. Зритель способен принять участие в процессе разворачивания (*unfolding*) трещины, но в то же время любое неосторожное вмешательство в ткань фильма может привести к остановке действия разрыва (с. 139).

«Странные формы», за каждой из которых Ангер стремится раскрыть тот или иной априори присущий кинотехнологии процесс, — это мельчайшие кирпичики, образующие основу будущей теории кино. В книге представлены пять таких форм — от физических эффектов, обусловленных свойствами использованных Люмьерами пленочных материалов (желтовато-оранжевый цвет, статические следы) и их «Синематографа» (нестабильность камеры), до более поздних следов, вызванных неправильным обращением с пленкой или попытками устранить ее повреждения. В каждой главе сталкиваются один фильм Кршиженецкого, одна «странная форма» и одно из устоявшихся теоретических понятий: смерть кино, индексальность, трансдукция, эффект архива, гаптическая визуальность. Цель таких столкновений отнюдь не в желании проиллюстрировать теорию, а в том, чтобы в живом диалоге материала и теории трансформировать сложившуюся традицию или концепцию.

Вуаль

Первая «странная форма» — желто-оранжевая вуаль, покрывающая кадры 46-секундного фильма «Торжественное освящение моста императора Франца I» (1901), картины, подвергшейся наибольшему физическому распаду из всего дошедшего до нас корпуса «Цифрового Кршиженецкого». Появление цветной вуали, как предполагается, связано с изначальными химическими свойствами пленки, выпускавшейся братьями Люмьер (видели ли эту вуаль первые зрители — остается загадкой). Парадоксальным образом, столь навязчивый, постоянно присутствующий в кадре технический агент долгое время оставался абсолютно невидимым. До последней оцифровки, обнаружившей цвет оригинального негатива, фильм (в виде его многочисленных копий) был известен как черно-белый, что вполне отвечало расхожему представлению, будто ранний кинематограф был нецветным.

Между тем яркая вуаль оказывается не просто «фильтром», наложенным поверх изображения, и не абстрактным знаком его разрушения. Покадровый просмотр цифрового файла обнаруживает за неразличимым при обычной скорости 24 кадра в секунду[9] «шумом» целый спектр причудливых форм — точек, клякс, тумана, пятен, облаков всевозможных оттенков от ярко-желтого до красного, завершающего химический распад кинофильма, — глубоко проникнувших и трансформирующих не только происходящее на экране, но и саму материальную подложку фильма. Как замечает Ангер, будучи технической по происхождению, вуаль в то же время оказывается полноценным эстетическим элементом изображения. Частично скрывая реальность изображенного события, она создает физическое ощущение того, как «знакомые нам люди, места и вещи стираются на наших глазах, но в то же время не исчезают полностью» (с. 47). Наглядным воплощением «странной формы» становится кадр, на котором прохожего поглощает аморфное цветное пятно.

9 Частота кадров фильмов, снятых на «Синематограф», составляет примерно 16 кадров в секунду. О сложности перевода оригинальной скорости ранних фильмов на стандарт 24 кадра в секунду см.: *Binotto J.* A Message from Jiří // Vimeo. 2021. May 13. — https://vimeo.com/548809798.

Чтобы осмыслить происходящее перед нами разрушение фильма, автор обращается к понятию смерти кино, которое во многом отражает дебаты последних тридцати лет о меняющейся материальности кино в цифровую эпоху[10]. Опираясь на эссе Андре Базена «Онтология фотографического образа» (1945), Ангер задается вопросом, насколько онтологическая связь объекта с его фото- или кинорепрезентацией подвержена разрушению от сил времени. Как писал Базен, «изображение может быть расплывчатым, искаженным, обесцвеченным, лишенным документальной ценности, но оно действует в силу своей онтогенетической связи с онтологией изображаемого предмета; оно и есть сам этот предмет»[11]. Показательным примером для Базена служат старые фотоальбомы, чьи «серые или подкрашенные сепией тени, призрачные, выцветшие, — это не просто традиционные семейные портреты; в них заключено волнующее присутствие отошедших жизней, остановленных во времени и вырванных из власти судьбы…»[12] Однако Ангер ставит под сомнение вневременность существования предметов и фигур на экране, представляя фильм как поверхность, с самого начала подверженную распаду. Действительно, в случае с ранним кино каждый прогон кинокопии через проектор приносил с собой череду механических повреждений, химический субстрат целлюлоидной пленки был слишком хрупким и легко воспламеняемым, а эмульсионный слой кинопленки до сих пор находится под постоянной угрозой поражения микроорганизмами. Судьба фильмов Кршиженецкого, которые более не подлежат экранному показу из-за разложения нитратной основы, как нельзя лучше показывают бренность материальной основы кино. Но не сделала ли оцифровка этих изображений то самое извлечение из времени и водворение в вечность, о которых писал Базен? Ангер утверждает, что цифровая копия не менее подвержена разрушениям и деформациям, чем фотохимическая, и в этом смысле приравнивать смерть кино к уничтожению материальности неверно, ведь материальность — сама суть движущегося изображения (с. 42–43).

Различая гибридность форм «Цифрового Кршиженецкого», осознавая сопричастие в нем фотохимических и цифровых следов, автор предпочитает рассуждать не о смерти кино в целом, а о множестве различных материальностей конкретного фильма, как бы наложенных друг на друга. Каждая из них переживает свою уникальную смерть и, значит, имеет свою уникальную форму трещины на границе изобразительного и материального. Так, Ангер пишет о смерти фигур, стертых знаками физического распада; смерти, вызванной течением времени и условиями бытования пленки (царапины, разрывы, склейки); смерти оригинальной нитратной пленки Люмьеров, израненной следами перфорации; смерти отдельных химических компонентов — самих цветов, постепенно переходящих из ярко-желтой гаммы в красную, и даже о смерти пикселей в результате цифрового сжатия. Каждая из этих форм умирания по-своему способствует размыванию материальной и изобразительной составляющих фильма. Добавляя онтологии Базена «архивный» импульс, автор предлагает видеть во всевозможных дефектах изображения — размытостях, искажениях, изменениях цветов, склейках и т.д. — не барьеры, которые нужно преодолеть для обретения желанного объекта (того самого объекта вне времени), а неотъемлемые части собственной материальности изображения.

---

10 См., например: *Gaudreault A., Marion P.* The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age. New York: Columbia University Press, 2015; *Usai P.C.* The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age. London: BFI, 2001.

11 *Базен А.* Онтология фотографического образа // Базен А. Что такое кино? / Сб. статей; пер. с фр. В. Божовича, Я. Эпштейн. М.: Искусство, 1972. С. 45.

12 Там же.

Электрические лошади

Вторая глава посвящена еще одной «странной форме», найденной автором на этот раз в короткометражном фильме Кршиженецкого «Первый день весенних скачек в Праге» (1908). Фильм представляет собой небольшой репортаж со стадиона в окрестностях Праги: подготовка жокеев, скачки, зрители, променад публики, почетные гости в окружении фотографов. На первый взгляд четкое и ясное изображение при ближайшем рассмотрении обнаруживает следы технического сбоя — вспышки статического электричества, которые наряду с характерными круглыми отверстиями от зубцов перфорации, остатками ворса и размытыми очертаниями лошадей представляют собой своеобразные окна в реальный мир кинотехнологии братьев Люмьер. Следы статического электричества на эмульсии пленки — типичное следствие хрупкости и нестабильности кинематографической аппаратуры на заре кинематографа. Чувствительность сырой нитратной бумаги и колебания пленки в камере с ручным приводом («Синематограф» работал автономно от электричества) способствовали накоплению электростатического заряда, который высвобождался при разматывании рулонов с негативом, приводя к засвечиванию пленки и появлению молниеподобных полос после проявки. На кадрах со скачками электрические спирали прорываются сквозь изображение, не разрушая его, и вступают с ним во взаимодействие настолько согласованное, что у зрителя возникает устойчивое впечатление, будто сверкающие молнии (в действительности — следы технического характера) поражают скакунов.

Эта «странная форма» расширяет понятие индексальности. Обычно понимаемая как причинно-следственная связь между объектом реальности и его фотографическим воспроизведением, индексальность фильма остается одним из определяющих понятий в теории кино, в частности при анализе кино в (пост)цифровую эпоху. Но электрические следы выделяются из индексных знаков тем, что указывают не на мир, каким он был, и не на его изменения во времени (в этом смысле статические следы отличаются от царапин, пыли, загрязнений), а на «экспрессивное событие, которым является рождение фильма» (с. 67). Так, индексальность обнаруживает способность сохранять не только «реальные» фигуры, объекты и места, некогда запечатленные камерой, но и материально-технические условия съемки: аппарат, отмечает Ангер, теряет привилегию анонимности.

В то же время вторжения в кинематографическую реальность следов электричества могут быть рассмотрены наравне со странными, неуместными жестами или взглядами в камеру, случайными появлениями фигур и объектов в кадре. Такие знаки не просто убеждают нас в реальности того, что нечто было (индекс как след), но и позволяют создать контекст, «эффект реальности», привнося с собой «избыток», который запечатлевает фильм, фиксируя периферийные, «лишние» детали (индекс как дейксис). Две формы индексальности начинают взаимодействовать друг с другом: несущественные элементы нарушают «чистоту» изображенного мира и даже влияют на образные процессы и эстетические эффекты фильма. Таким образом, усложнение понимания индексальности расширяет количество и набор того, на что может указывать фильм. «Кинематографическое событие, — заключает Ангер, — включает в себя значимые процессы, которые не могут быть ограничены миметическим представлением видимых объектов» (с. 74).

Черная волна

В фильме Кршиженецкого «Церемония открытия Чехова моста» (1908) Ангер анализирует архивные кадры, на которых представители местной власти делают первые шаги по новому мосту. Эту сцену он называет «захватывающей», «странно тревожной». Сильный эмоциональный отклик рождает не сам сюжет из жизни пражских горожан, а подрагивание кадра, присутствовавшее в оригинальном негативе и восстановленное при оцифровке. Как пишет Ангер, нестабильность камеры — вертикальное и горизонтальное смещение изображения — вплоть до 1910-х гг. было одной из определяющих черт раннего кинематографа в целом и неотъемлемым свойством синематографического аппарата братьев Люмьер. Причиной этому была и слабая фиксация пленки в аппарате из-за одного отверстия для зубчатого колеса с каждой стороны кадра (вместо четырех, ставших стандартом позднее), и нестабильный механизм подачи пленки, и неравномерные движения руки оператора, вращающего ручку. «Восприятие дрожания во всех его формах и вариантах — вибрации, колебания, тряски — было первостепенным и основополагающим. Только посредством усилий глаз мог преодолеть это пульсирующее состояние и что-то увидеть»[13]. При этом, как указывают исследователи, просмотр нестабилизированного изображения неизменно вызывал у первых зрителей самые тревожные чувства (с. 92). Столь важный нюанс ставит реставраторов перед дилеммой: следует ли им «исправлять» дефект, который почти повсеместно признавался пагубным для восприятия фильма, или проявлять более бережное отношение к истории кинотехнологии.

«Странная форма» появляется в сцене, когда содержательный план изображения фильма (фигуры чиновников, пересекающих мост, и формальная композиция сцены) и материальный план (камера Люмьеров) вступают в резонанс: шаги мужчин и подрагивание изображения из-за нестабильности камеры накладываются друг на друга. Наложение кажется тем более осмысленным, чем более синхронными становятся смещения рамки кадра и движение шагающих навстречу камере людей. Сцена заканчивается кратковременным «превращением» толпы в размытую черную волну.

Тревожное совпадение вибраций (Ангер пишет об эффекте жуткого), порождающее собственный смысл, делает эту картину Кршижинецкого уникальной. Чтобы точнее схватить ситуацию кратковременной согласованности, которой достигают два измерения, Ангер проводит аналогию между делёзовской «трещиной» и «трансдукцией» Жильбера Симондона: как и первая, вторая способна соединять противоположные феномены и удерживать их в рамках одной системы в состоянии «метастабильности». В момент появления «странной формы» — абстрактной черной волны — трещина/трансдукция, пусть и недолго, функционирует как «хорошо смазанный механизм, соединяя два различных мира — мир представления и фигурации и мир материи и технологий — в автоматизированную систему создания смысла» (с. 83).

Однако увидеть нестабильность камеры возможно лишь в мельчайших единицах фильма — в моменте движения от кадра к кадру. А для того, чтобы обнаружить длительность между кадрами, нужно замедлить движение практически до полной остановки. Ирония, по Ангеру, в том, что для выявления и восприятия этих «саморегулирующихся процессов» все еще необходимо присутствие человека, от кото-

13 *Turquety B.* Inventing Cinema: Machines, Gestures and Media History. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. P. 241. (Цит. по книге Ангера, с. 92.)

рого требуется выполнение ряда действий: выделение фрагмента сцены, замедление, зацикливание. Как будто «трансдукции даже в самой независимой фазе требуется помощь оператора, чтобы стать ощутимой» (с. 102). Таким оператором становится не художник или архивист, а исследователь, творчески работающий с движущимся изображением.

Стертый поцелуй

Сколь бы ни были условны категории «игровой», «документальный», «чешский» и «первый» в применении к этим — самым ранним — кинематографическим работам, нельзя не отметить, что фильм Кршиженецкого «Свидание на мельнице» (1898) имеет репутацию первопроходческого: первый чешский игровой фильм, первый поцелуй в чешском кино, первый киноактер. Во многом этот исключительный статус закрепился за фильмом благодаря многочисленным телевизионным сюжетам, документальным фильмам, всевозможным памятным сборникам и ретроспективам, где он выступает одной из ключевых вех национальной истории кинематографа.

Однако навязчивое использование в качестве авторитетного архивного документа повлекло за собой скрадывание противоречий, двусмысленностей и парадоксов, потерю специфических качеств первоначального изображения, таких, например, как зернистость оригинального негатива, цвет винтажной копии, оригинальная длина кадров. Большую неожиданность принесла недавняя цифровая реставрация: обнаружилось, что фильм «Свидание на мельнице» представляет собой два отдельных фрагмента, соединенных при неизвестных до сих пор обстоятельствах. Новые начальные титры гласят: «Копия сохранилась на двух отдельных рулонах. Фрагменты были отсканированы по отдельности и собраны в исходном порядке». Промежуток между двумя частями покрыт грубыми, глубокими вертикальными царапинами. Хотя эта «странная форма» длится всего несколько секунд, ее присутствие сильно затрудняет различение кадров и фактически скрывает тот самый первый поцелуй в чешском кинематографе.

Судьба «Свидания на мельнице», фильма, оригинал которого с его крайне плохой сохранностью, странными цветами и следами разрушений был на сто с лишним лет забыт и буквально вытеснен из культурной памяти более «удобными» поздними копиями, подтолкнула Ангера к тому, чтобы обратиться к выдвинутому американской исследовательницей Джейми Барон понятию «эффект архива»[14]. В своей концепции Барон сосредоточивается на проблемном статусе архивных фильмов, которые включаются в современные исторические нарративы, при этом «архивность» рассматривается ею в первую очередь как эффект восприятия, а не принадлежность к определенному месту или времени. Главным принципом производства «эффекта архива», по Барон, является «временно́е несоответствие», ощущение дистанции между «тогда» и «сейчас», создаваемое в рамках одного текста (в широком смысле слова). В нем прошлое локализуется и легко различается благодаря не только очевидной исторической дистанции в содержании (костюмах, лицах, объектах), но и самой конструкции текста, где прошлое отделяется от настоящего разными техническими средствами. Отталкиваясь от рассуждения Барон, Ангер ставит вопрос о том, что именно заставляет нас воспринимать то или иное изображение как «архивное» (в данном случае — исторически достоверное). Так, в случае с фильмом Кршиженецкого материальные следы использования, рестав-

14 *Baron J.* The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History. London: Routledge, 2014.

рации, хранения и следы «цифрового шума», вторгшиеся постфактум в ткань фильма, делают категории «прошлое» и «настоящее» размытыми, нестабильными. Физические дефекты фильма показывают, насколько изменчив архивный объект и насколько неустойчива его связь с определенными временем, пространством и людьми, сколь сильно все последующие вторжения в материальность фильма влияют на то, каким мы воспринимаем его сегодня.

Ангер утверждает, что «странная форма» стертого поцелуя может создавать эффект архива в не меньшей степени, чем дистанция между «сейчас» и «тогда». Грубые царапины, повредившие эмульсию, предстают медиарефлексивным жестом, отсылающим как к ранним практикам ручного монтажа, где такие метки служили маркерами границ эпизодов, так и к физическому контакту различных операторов (создателей фильма, киномехаников, архивистов, реставраторов и др.) с пленкой или просто к технической неисправности аппаратуры (зажатой и разорванной в механизме камеры пленке). Исследователь идет еще дальше, задаваясь вопросом: можем ли мы вообще представить себе, каким было это «тогда»? Возможно, образ раннего кино на нитратной пленке, наиболее приближенный к тому, каким видели его первые зрители, — это образ размытый, неясный и мимолетный. В таком случае лакуны, разрывы, несовершенства и помехи восприятию уже не препятствия, которые нужно устранить, а «важнейшие концепции и методологические координаты» (с. 115), структурные элементы раннего опыта восприятия кино, подлежащие сохранению.

Итак, «разрыв» в фильме, выраженный в «странной форме» стертого поцелуя, открывает для нас множество факторов, которые нужно учесть, если мы берем на себя смелость присвоить тому или иному кинообъекту статус архивного. Вместо (зачастую) бесплодных попыток отыскать в фильмах четкие границы между «тогда» и «сейчас», Ангер предлагает доступную благодаря цифровым технологиям альтернативу: послойное накопление трещин и разрывов на границе материальности и изображения. Только посредством таких экспериментов с эффектом архива, утверждает он, можно «перепрограммировать» значимые фильмы, открыв их для будущего восприятия (с. 130).

«Голова Франкенштейна»

Пятая глава посвящена фильму «Смех и слезы» (1898) — совместной работе Кршиженецкого с актером Йозефом Швабом-Малостранским. Основной сюжет этой небольшой картины составляет крупный план лица актера, имитирующего смех и плач. Существенно, что из киноматериалов 1890-х гг. сохранилась только винтажная копия с видимыми следами механических повреждений и оранжево-красной цветовой палитрой. Лицо покрывается мельчайшими разрывами, точками и пылью, а также обрастает цветными текстурами от оранжевых линий до больших красных пятен, которые вместе со следами склеек на пленке создают новые причудливые «ландшафты».

Крупный план как бы притягивает зрителя к себе. Этот механизм, который Энн Рутерфорд назвала «миметическим крючком», вводит зрителя в контакт с изображением таким образом, что границы между собой и другим, зрителем и наблюдаемым, внутренней и внешней сторонами изображения стираются[15]. Ощущение бли-

15 *Rutherford A.* What makes a Film Tick? Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation. Berlin: Peter Lang, 2011. P. 30. (Цит. по книге Ангера, с. 133.)

зости, прикосновения здесь не просто метафора, а скрытый шифр кинематографического изображения, которое оказывается разорванным и собранным вручную множеством склеек. В результате сложноустроенная ткань фильма «Смех и слезы» производит неожиданный эффект; Ангер вновь пишет о тревожности, опасности, рискованности опыта прикосновения, тактильной близости с искаженной поверхностью фильма. На помощь ему приходит понятие гаптической, или тактильной, визуальности, введенное Лорой Маркс[16]. В нем особое внимание уделяется материальному плану фильма, текстуре объектов и поверхности пленки, ощущению физического прикосновения, порожденного организацией киноизображения. Пусковым механизмом гаптической критики является выявление детали, случайного, неуловимого и пронзительного, — того, что устанавливает интенсивную связь между изображением и зрителем. К таким деталям фильма Ангер относит как мир микроорганизмов, который населяет кинопленку братьев Люмьер и узоры которого многократно усложнены последующей оцифровкой, так и разрывы, склейки. Формально являясь деталями, все эти физические деформации настолько вездесущи, что перестают быть периферийными и начинают в значительной степени определять воздействие фильма на зрителя и даже влиять на его смысл.

Чтобы приблизиться к фильму «гаптически», Ангер предлагает не столько погружаться в авторефлексивные размышления о встрече с фильмом, сколько сместить фокус с субъекта на объект, то есть рассмотреть фильм кадр за кадром и попытаться локализовать аффект в его мельчайших формальных и изобразительных единицах. Так, раскладывая кадры в виде мозаики и сопоставляя их на экране компьютера, автор обнаруживает разнообразные паттерны встреч изобразительного и материального. Самый интересный из них складывается из нескольких склеенных фрагментов пленки желтого и оранжевого цветов и являет собой завораживающее зрелище различных конфигураций разъятой головы Шваба-Малостранского. Обыгрывая сходство значений — монтажная склейка (*splice*) / швейный или хирургический стежок (*stitch*), — Ангер пишет о «человеко-машинной сборке» крупного плана: лицо актера, подобно голове Франкенштейна, соткано из разных фрагментов настолько прочно, что «нелегко понять, нарушают ли цветовые пятна крупный план или мимика разрывает инертную пульсацию кожи фильма» (с. 133).

Крупный план лица актера притягивает к себе взгляд зрителя и показывает посредством склеек еще один крупный план — материальности медиума. Кинематографическая реальность теряет свою плотность, становясь прозрачной, а диспозитив, напротив, из невидимого контекста превращается в объект разглядывания. В результате призванный проявлять «внутренние» микродвижения лица актера крупный план, отсканированный в сверхвысоком разрешении, делает видимыми внешние детали кинематографической поверхности, становясь местом, где пролегает еще одна трещина между фигуративным и материальным.

Видеографическая критика

Формулируя принципы своей «теории снизу», Ангер вдохновляется постулатами и работами видеографической критики. Это направление перформативных исследований, пока недостаточно хорошо известное в России, сформировалось за последние двадцать лет на стыке синефилии, экспериментальных жанров кино (та-

16 *Marks L.U.* The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke University Press, 2000.

ких, как «найденные фрагменты» — *found footage* и *archival footage*)[17], теории кино и цифровых технологий. Основной продукт таких исследований — видеографическое эссе, в котором исследование выполняется путем свободного монтирования исходных материалов и сопутствующего авторского комментария. Накопленный за десятилетия пласт видеографических работ служит Ангеру активной базой знаний, к которой он обращается на протяжении книги. Множественные отсылки к разным авторам, экспериментальным фильмам с архивными фрагментами и собственно архивным фильмам образуют живой контекст для анализа фильмов «Цифрового Кршиженецкого».

На назревший к концу книги вопрос — как может выглядеть видеоэссе на тему «Цифрового Кршиженецкого»? — Ангер отвечает собственной работой под названием «Первые кадры чешского кино» (в соавторстве с Аделой Кудловой, 2021). В соответствии с постулатами теории кино «снизу» базовыми единицами этого видеоэссе становятся мельчайшие фрагменты фильма — 28 первых кадров из разных фильмов Кршиженецкого с признаками физического разрушения. Остановка начальных кадров, практически не распознаваемых в режиме обычного просмотра, отсылает нас к практике показа раннего кино. Как отмечал в статье «Эстетика удивления: ранний фильм и (не)доверчивый зритель» Том Ганнинг, на самых ранних выставках Люмьеров фильмы сперва представали перед зрителями как застывшие статичные изображения, проекции неподвижных фотографий. Затем, к изумлению публики, проектор начинал вращаться, и изображения вдруг приходили в движение[18].

Изымая первые кадры из фильмов и свободно организуя их в новую целостность (мозаику), Ангер преследует цель «разрушить фильм» как законченный и целостный объект, лишить оригинальное произведение привычного прочтения, сделать его «странным», деформировав при помощи приемов, доступных благодаря современным программам для монтажа: замедлением, пространственным монтажом, переупорядочиванием кадров и изменением их длины, обратной перемоткой. Парадоксальное сочетание реконструкции архаичного зрительского опыта и современных технических манипуляций представляет начальные кадры как объекты со сложной материальной историей, относящиеся одновременно к прошлому и настоящему кинематографа. Выявляя и продлевая с помощью практической работы над фильмом «странные формы», Ангер обновляет, если не полностью перестраивает понимание «Цифрового Кршиженецкого» как киноартефакта, бесконечно ускользающего от нашего внимания в движении кадров.

Подход Ангера многим обязан теории аффекта. В этом смысле его практический эксперимент, дающий нам возможность своими глазами «пощупать» обнаруженные им «странные формы», — несомненно, одно из главных достоинств книги. В этой точке опыт читателя и зрителя становятся неразрывны.

Ангер неоднократно повторяет, что его книга не ведет ни к каким окончательным выводам. Это — открытый эксперимент, призванный ответить на вопросы, волнующие автора и подхвативших его идеи коллег и студентов: «Что произойдет, если мы поставим обнаруженные “странные формы” на первый план и продлим их импульс дальше?» (с. 9); «Что происходит, когда неуловимые аналоговые следы

17 Оба жанра подразумевают творческую «апроприацию» архивных фрагментов, их своеобразный ресайклинг.

18 *Gunning T.* An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator // Viewing Positions: Ways of Seeing Film / Ed. by L. Williams. Rutgers: Rutgers University Press, 1994. P. 118.

разрушений (*cracks*) отпечатываются в памяти зрителя?»[19] С другой стороны, архивные компетенции автора, его личный опыт соприкосновения с описываемым материалом позволяют ему выйти за ограничения теории аффекта с ее нередкой «приостановкой» теории («невозможностью говорить») и подробно описать значение каждой детали, ее особое устройство и специфическое отличие. Попутно он дает много сведений о свойствах раннего кино — от технических особенностей пленки Люмьеров и синематографического аппарата до способов, которыми эти особенности раннего кино запечатлелись на фактуре пленки, а затем инкорпорировались в цифровой образ. В ситуации, когда большинство зрителей знакомятся с ранним кино через улучшенные и осовремененные копии фильмов, Ангер настаивает на необходимости сохранять архивный контекст и историческую дистанцию.

Сделать это возможно с помощью внимания к деталям особого рода. «Странные формы», по Ангеру, потенциально способны перевернуть все, что мы знаем о раннем кино, о кинотеории и о том, как следует сегодня смотреть архивные фильмы. Автор призывает архивистов и исследователей запускать программы видеомонтажа и вырезать эти наиболее уязвимые для сохранения фрагменты, чтобы позволить им длиться и в будущем. К чему приведет их трансформирующий потенциал — до сих пор неясно, но начало этого процесса — развернувшаяся перед нами всего на десятке отдельных кадров и одном промежутке между ними альтернативная история цифровых архивных артефактов — кажется чрезвычайно захватывающим.

Если вынести за скобки философскую концепцию «странных форм», книгу можно прочесть как рассказ о бытовании цифрового изображения внутри архива. Возможно, здесь, в борьбе на поле реставрации, и происходит главный «раскол» сюжета, пролегающий между «цифровой реставрацией» и отказом от нее, между пониманием цифрового изображения как вспомогательной копии и как самостоятельного объекта. Вместе с самоценностью цифровое изображение приобретает собственную материальность, хрупкость, уязвимость и — историческое измерение. Включенное в систему архива на новых основаниях, оно неминуемо влечет за собой ряд трансформаций. Архивный документ теряет устойчивость, стабильность, что ставит под вопрос рутинные практики описания, учета и хранения. Архив же обещает стать не просто хранилищем культурно значимых объектов, а творческой лабораторией, местом исследования и цифрового курирования артефактов, институцией, сопровождающей эти артефакты в их путешествии по сети, удерживающей вокруг них контекст и облекающей их в привлекательный для широкой аудитории формат.

19 *Národní filmový archiv*. Images of Czech Film Cracks // YouTube. 2022. June 21. — https://www.youtube.com/watch?v=aM4fajSmGJ8.

М.В. Дмитриев

Средневековый Ярославль: город или… иеротопический проект?

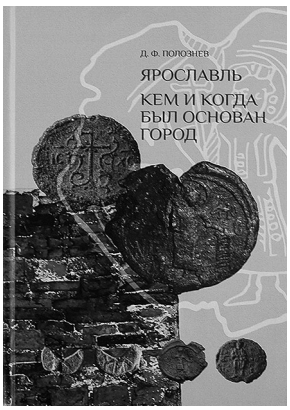
ЗАМЕТКИ О КНИГЕ Д.Ф. ПОЛОЗНЕВА

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_353

Полознев Д.Ф. Ярославль: кем и когда был основан город?

М.: Квадрига, 2024. — 100 с. — 500 экз. — (Историк: прямая речь).

Небольшая книга Д.Ф. Полознева о возникновении Ярославля может сыграть роль триггера в эвентуальной дискуссии о современном научном понимании подлинных различий и подлинных сходств в истории городов и городской культуры на Руси, на «латинском» Западе, в «большой Европе» (от Атлантики до Урала), в византийском и в «восточном» мирах…



Полознев выступил, с одной стороны, разрушителем «официального» мифа об основании города Ярославля в 1010 г. молодым наследником Владимира Святого, а с другой стороны — созидателем очень неожиданной концепции, в центр которой помещена гипотеза о религиозной (или религиозно-государственной) логике древнерусского градостроительства, в частности — ярославского. В глазах исследователя Ярославль есть пример того, что города создавались не только и не столько как опорные пункты княжеской власти (или центры ремесла и торговли), сколько как осуществление строительных проектов, главным смыслом которых была христианизация и освящение городской территории. Ярославль едва ли не задумывался как подражание Константинополю с его святынями и сакрализованным пространством… Идея очень резкая, смелая, раскрепощенная… А ведь книга Полознева — не спекуляция возбужденного религиозного сознания или самосознания (как теперь у нас, на Руси, нередко случается), а академическое исследование. Насколько обоснована, фундирована столь неожиданная концепция?

В первой главе Полознев напоминает, что сведения об основании города молодым Ярославом (около 1010 г.), который будто бы сумел убить медведицу, заблудившись в лесу, и заложил город в память об этом славном событии, представляют собой легенду, являющуюся фрагментом исторического сказания то ли созданного, то ли зафиксированного в конце XVIII в. («Сказание о построении града Ярославля»). Имя княжича и князя Ярослава в связи с историей города впервые появляется в источниках лишь в конце XVII в. В обоих случаях мы имеем дело с конструированием памяти, а не с трансляцией сведений средневековых источников. «Тем не менее, — пишет Полознев, — “Сказание”, вероятно, отразило какие-то реалии далекого прошлого» (с. 12).

Может быть, это и так, но все-таки не в этом суть дела… Суть дела в том, что в эпоху Московского государства Ярославль был весьма крупным (и по российским, и по *общеевропейским* меркам), важным, ярким и даже блестящим *городом*. О его подлинном блеске в XVII в. легко узнает любой путешествующий или просто лю-

бопытствующий россиянин. Хорошо известно, какую огромную роль горожане Ярославля сыграли в годы Смуты… Но вот что было до того? Что стояло за привычным нам словом «город»? Когда именно, как и почему некое поселение, следы которого археология относит уже к середине первого тысячелетия нашей эры, стало *городом*? И стало ли? Вопросительный знак и сомнения порождаются спонтанным и естественным сопоставлением с, например, Кёльном, Флоренцией, Йорком, Краковом или хотя бы Псковом и Новгородом, где мы видим корпорации горожан, городские законы, самоуправление, коллективное и горделивое именно «бюргерское самосознание». Западный город в нашем (российском и нероссийском) понимании вещей и истории есть то, что делает Запад — Западом, и этот город (вернее, его образ) порождает, признаемся честно, зависть и ресентимент… Но стоит ли горевать вместе с Чаадаевым и его интеллектуальными наследниками, что и «городов-то *нормальных* у нас почти что не было», а те два, что были (Псков и Новгород), пали жертвой страшного «полуазиатского» самодержавия, законы которого были нашептаны русскому уху «жалкой Византией» (*la misérable Byzance* Чаадаева)? Яркая книга Полознева (в ней нет, однако, никакой публицистики, ни восторгов, ни ламентаций по поводу того, чем был Ярославль в Средние века…) дает толчок к постановке этих давних и очень острых вопросов…

Так какое же городское «далекое прошлое» Ярославля скрывается за легендарными рассказами конца XVII и XVIII вв.?

Полознев первоначально пишет, что «уверенно говорить о городском характере поселения у слияния Волги и Которосли (на Стрелке) можно только применительно к… рубежу XI–XII вв. и позднее». В этом историк следует за археологией, которая «фиксирует наличие городов там, где имеются признаки укрепления. И в этом смысле свидетельства, выявленные раскопками последних лет, не оставляют сомнений в том, что в начале XI века, т. е. во времена Ярослава Мудрого, Ярославль представлял собой “град” в том смысле, как его понимают археологи» (с. 15), а они считают, что «собственно городом, то есть огороженной территорией, поселение становится при наличии укреплений — стен и рвов» (с. 15, примеч. 27). Таким образом, «град» или же просто укрепленное поселение приравнивается к «городу», и город Ярославль «(если под этим понимать укрепленное поселение) не был основан: он возник естественным путем: через освоение людьми удобного для жизни и хозяйства места» (с. 16). Видимо, именно такие реалии находились за летописными упоминаниями слова «град». Тут Полознев ссылается и на свои наблюдения над текстом Лаврентьевской летописи: «…по выборке свыше 250 упоминаний слова “город/град” (за исключением случаев, где “город” служит частью названия: Белгород, Царьград, Городец, Вышгород и т.п.) видно, что оно обозначает широкий круг явлений, концентрируясь вокруг понятия “место жительства”: поселение, крепость, владение, столица. Ряд выражений говорит о городе как о детинце внутри поселения. Вариантом “острог” обозначаются опорные пункты вновь осваиваемых местностей. Встречается нейтральное обозначение словом “город” некой среды, пространства, “волости” (не владения, а территории). Иногда под “городом” понимается его население. Религиозный и метафорический контексты (“град Богоматери, богохранимый град, град Иерусалим”) встречаются редко в значении, близком смыслу “поселение”. Иногда город отмечен как каменная постройка в отличие от рубленых крепостей. Жесткой привязки к какому-то одному значению нет, но при этом всегда подразумевается укрепленное поселение независимо от размера и статуса, что отличает его от сел, волостей и других населенных мест, отмечаемых летописью» (с. 15–16, примеч. 28).

Конечно же, автор признает, что «град-город» Лаврентьевской летописи — никак не *urbs* или *civitas*, *cité*, *city* западного мира в эпоху его подъема и расцвета. Он

вполне обоснованно не верит и летописной формуле «имярек заложи град», но потом совершенно неожиданно, в самом начале книги, в очень краткой второй главе, формулирует свой главный тезис: «Городская идентичность поселения определялась его религиозным статусом и оформлялась соответствующими сакральными знаками. Сначала это были Софийские соборы (Киев, Новгород, Полоцк). А со времен князя Владимира — Успенский и Спасо-Преображенский соборы. Успенские храмы были построены во многих домонгольских городах как городские или монастырские соборы. Основание в паре с Успенским Спасо-Преображенского собора также стало распространенной практикой со времен князя Владимира. Приняв христианство, он призвал греческих мастеров для постройки храма Богородицы, а после победы над печенегами в праздник Преображения заложил в честь этого события церковь. Традиция нашла продолжение в целом ряде случаев, отмеченных летописанием» (с. 17–18). Тут автор ссылается на соответствующие пассажи русских летописей, статью В.В. Долгова[1] и наблюдения И.Н. Данилевского[2]. Тезис, на самом деле, неожиданный и радикальный. Сам автор не раз это признает, а в заключении к книге он пишет: «Известно, что любая идея проходит три стадии. Первая: Что за бред? Вторая: В этом что-то есть... Третья: Так это же очевидно! Думается, что нам уже удалось пройти вторую стадию, но до достижения третьей еще далеко» (с. 78).

Взглянем вместе с автором книги на предложенную идею-концепцию в ее второй фазе — на «*что-то есть*»...

Полознев считает, что «признаки города Ярославль стал приобретать с 1208 г., когда ростовский князь Константин стал хозяином северной части Владимиро-Суздальского княжества. История обретения древним поселением статуса города отчетливо прослеживается по ростовскому летописанию. 1208 г. — великий князь Всеволод Юрьевич "*даде ему* [Константину] *град Ростов и иных к тому пять градов*". Принято считать, что среди них был и Ярославль. 1209 г. — князь Константин "*заложи град Ярославль на Волзе*". 1213 г. — после кончины отца Константин получил в княжение вместе с Ростовом и Ярославль. Не позднее 1215 г. — построен княжий дворец. Он упомянут в связи с закладкой "на княжьем дворе" Успенского собора. 1215 г. — заложен Успенский собор. 1216 г. — основан Спасо-Преображенский монастырь. 1218 г. — ярославское княжение наследовал сын Константина Всеволод, который завершил градостроительные начинания отца освящением Успенского и Спасо-Преображенского соборов (1224)» (с. 18–19). Однако, если держаться привычных подходов, то, по строгому счету, ничто из перечисленного не делает Ярославль городом. Правда, «в результате раскопок Ярославской экспедиции Института археологии РАН на Стрелке в 2000-х гг. там, где, вероятно, находился княжий двор, были обнаружены актовые печати. Они определенно указывают на то, что это место было связано с отправлением властных функций местными князьями» (с. 19). Но и от «властных функций» до *urbs* или *civitas* еще очень далеко... Тем не менее историк возвращается к своему главному тезису: «Таким образом, Ярославль как *город*, т.е. укрепленный административный и религиозный центр, был основан на месте древнего поселения ростовским князем Константином Все-

1 *Долгов В.В.* Древнерусский город XI–XIII веков как сакральное пространство // Вестник Челябинского государственного университета. Сер. 1. История. 2005. № 2. С. 17–24. См. также: *Кириченко Е.И.* Храм и город. О содержательно-структурном единстве русского сакрального пространства // Иеротопия: сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Индрик, 2009. С. 292–322.

2 *Данилевский И.Н.* Герменевтические основы изучения летописей. Повесть временных лет. Изд. 2-е. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2019.

володовичем в период с 1209 по 1218 г. А в известии о пожаре Ярославля 1221 г., когда Божиим знамением стало спасение княжьего двора от огня, летописцем был зафиксирован новый статус города, его политическая субъектность» (с. 19–20).

Третья глава книги, посвященная сведениям о пожаре 1221 г., когда город выгорел и пожар уничтожил 17 церквей, но обошел стороной резиденцию князя, приводит автора к выводу, что «летописное известие о пожаре Ярославля 1221 года сообщает не столько о размере поселения, сколько выступает важнейшим свидетельством радикального изменения его административно-религиозного статуса и оформления политической субъектности, обозначенной устройством крепости, строительством княжеского двора, закладкой Успенского и Спасо-Преображенского соборов, т.е., в конечном счете, говорит об *основании города*» (с. 28). Оставим в стороне вопрос о том, что имеется в виду под несколько загадочной «субъектностью», и проследим, как разворачивается главная интрига книги…

Тезис о новом статусе города развивается в двух очередных главах. В одной из них речь идет о «почитании ростовским князем Константином Всеволодовичем Креста Господня, Константина Великого и его матери Елены», а в другой о «сакральной топографии домонгольского Ярославля». Это два ключевых (по логике общего построения) раздела книги. Проделав большой ряд убедительных наблюдений над летописными текстами, Полознев обосновывает мысль, что «указанием на спасение от огня княжьего двора силой Креста и заступничеством блаженного Константина летописец обозначил соименную связь ростовского князя с византийским императором Константином. Константин Великий основал Константинополь, а ростовский князь Константин заложил в Ярославле Успенский собор и построил княжескую резиденцию» (с. 29). А далее внимательный читатель ни в коем случае не пройдет мимо едва ли не самого радикального утверждения: «В свете этих событий напрашивается предположение, что закладка города Ярославля корреспондировала истории основания Константинополя. Ярославль стал городом, устроенным Константином “по правилам”: крепость, княжий двор (дворец), Успенский собор с его градозащитной символикой и “княжеский” Спасо-Преображенский монастырь» (с. 39). Историк приходит к выводу, что «деяния Константина Всеволодовича являют собой ряд религиозно-символических событий, объединенных почитанием Константина Великого и подражанием ему. Среди них — актуализация культов, обращенных к истории Константина Великого: Креста Господня, св. Елены, матери Константина Великого; христианизация подвластной территории; основание (закладка) храмов и монастырей в подвластных городах; повышение статуса Ростова как религиозного центра; ведение собственной летописи» (с. 39)[3].

Внимательный и подробный анализ сведений о том, где были расположены храмы и как была организована религиозная жизнь города, привел Полознева к заключению, что «места расположения храмов и их посвящение, крестные ходы, места явления, обретения и расположения святынь, иные публичные пространства, связанные с религиозным культом, а также отражение в городском пространстве общехристианских, в первую очередь, иерусалимских и константинопольских, ал-

С. 176–177.

3 Очень важно упомянуть замечательную книгу А.Е. Мусина о Пскове — как параллель тому Ярославлю, который видит Д.Ф. Полознев (*Мусин А.Е.* Церковь и горожане средневекового Пскова. Историко-археологическое исследование. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010; см. также: *Он же.* Соборные округа древнерусского города: от сакральной топографии к иеротопии // Иеротопия: создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Индрик, 2006. С. 491–524; *Лидов А.М.* Святой Лик — Святое Письмо — Святые врата: образ-парадигма «благословенного града» в христианской иеротопии // Иеротопия: сравнительные исследования сакральных пространств. С. 110–143.

люзий» — все это создавало «символику христианского города», которая «была обращена к прообразу Иерусалима» (с. 42). Автор предполагает, что «первым этапом сакрализации городского пространства была разметка его по двунадесятым праздникам и празднику Воскресения Христова», и подробно и внимательно рассматривает соответствующие данные источников. В итоге «древнее поселение, описанное как “мал градок” накануне событий начала XIII в., преобразовалось в административный и религиозный центр обширной округи. Город был укреплен, и границы его, видимо, расширены. В самом красивом месте центральной части города рядом с княжьим двором заложен каменный Успенский собор как знак сакральной и городской идентичности. И “в пару” к нему — Спасо-Преображенский монастырь как институт христианизации края. Церковные знаки (оба храма) отсылали к символике Киева, деяниям равноапостольного князя Владимира и декларировали новый статус города, будущей столицы Ярославского княжества. Патрональная связь основателя города с Константином Великим обозначила константинопольскую символику, которая в свою очередь вела к прообразу Иерусалима, земного и небесного» (с. 52).

От расшифровки религиозной символики градо- и храмостроительства автор книги возвращается к более приземленным вопросам, а именно к рассмотрению летописных упоминаний Ярославля в 1071, 1148/49 и 1152 гг. и к вопросу «*зачем* был основан город?». Продолжив усилия А.А. Кузнецова[4], Полознев анализирует факт поразительного сходства летописного рассказа об осаде Ярославля в 1152 г. булгарами и сведениями «Повести временных лет» об осаде Киева печенегами в 968 г. Вся совокупность наблюдений приводит историка к подтверждению гипотезы, высказанной и другими учеными: «...князь Константин, постоянно находясь в военно-политических конфликтах то с отцом Всеволодом, то с братом Юрием, возможно, строил Ярославль как резервную резиденцию или даже как резервную столицу княжества». Но Полознев идет и дальше, написав, что перенос столицы «мог иметь и символическое звучание в контексте подражания Константина Всеволодовича Константину Великому в силу соименной с ним связи» (с. 63).

Предмет предпоследней главы — название «Ярославль», которое Полознев связывает не с языческим именем Ярослава Мудрого, а со словами «яр» и «яруга»: «Город, расположенный на высоком мысе (яр) у слияния двух рек, обрамленный с северной стороны оврагом-рвом (яруга), полностью соответствует своему описанию, зафиксированному в названии: место *на высоком берегу*, которое обжили, обустроили, привели в *порядок*» (с. 72).

В последней главе Полознев задался вопросом о том, как и почему сложилась легенда о встрече Ярослава с медведицей. Он присоединился к мнению Е.А. Ермолина о том, что это отголоски змееборческого мифа, где медведицу заменил змей, и христианское имя Ярослава (Георгий) отвечает логике таких представлений[5].

Некоторые читатели едва ли не с возмущением закроют книгу Полознева... «Фантазии!» — воскликнет один... «Странно, но чего только не случается на родных просторах с их вечным покоем...» — вздохнет другой... «А, может быть, в этом действительно что-то есть?» — заколеблется (вместе с Полозневым) третий...

---

4 См.: *Кузнецов А.А.* О достоверности сведений о набеге булгар на Ярославль в 1152 г. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Сер. История. 2006. Вып. 2 (6). С. 94–103.

5 См.: *Ермолин Е.А.* Ярославль. Проблема имиджа // Имидж регионов России в отечественном и зарубежном контексте: в преддверии 1000-летия Ярославля: материалы Международной научно-практической конференции, Ярославль, 21–22 апреля 2009 г. Ярославль: РИЦ МУБиНТ, 2009. С. 18–22.

Представляется, что третий читатель будет прав… В предложенной картине (концепции ли?) в самом деле «*что-то есть*». Интуиции, наблюдения и реконструкции Полознева (в которых, признаем честно, очень много уязвимого) вписываются в проблематику изучения сакральных пространств христианского мира «большой Европы», и главная проблема тут в том, что византийско-православные культуры (сама Византия, Болгария, Сербия, Македония, Русь) выработали, кажется, иную, чем на Западе, логику освящения и «христианизации» больших пространств, в том числе и городских. Эта логика особенно успешно раскрывается и анализируется в исследованиях, инициированных нашим замечательным (и, увы, совсем недавно скончавшимся) искусствоведом-византологом А.М. Лидовым и его единомышленниками. В фокусе внимания этой научной школы находится «иеротопия — это создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, и одновременно область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества»[6]. И нужно подчеркнуть, что речь идет не только о храмах и иных местах христианского культа, но и о том, что «иеротопичны» были и «иеротопично» мыслились площади, города, а иногда даже и целые страны, которые виделись и «переживались» как огромные *пространственные иконы*[7].

Этот тезис очень непривычен, и он понятен, по строгому счету, лишь узкой группе специалистов, работающих в той же области исследований и разделяющих установки созданной Лидовым школы. Однако есть хорошо известный пример, который проливает яркий и ясный свет на проблематику «пространственных икон». Это «Новый Иерусалим» патриарха Никона, и он поможет нам понять, насколько прав и насколько неправ в своих исследовательских интуициях Полознев…

«Новому Иерусалиму», конечно же, уделено немало внимания[8]. И едва ли не самый «провокативный» вопрос-сомнение тут таков: мыслились ли Воскресенский монастырь и его окрестности как огромная *пространственная икона*[9]?

Село Воскресенское лежало на пути из Новгорода в Москву, и патриарх купил его в середине 1650-х гг. Была собрана монастырская община, начались работы, а в октябре 1657 г. царь Алексей Михайлович, приехав и любуясь с холма на монас-

---

6 *Лидов А.М.* Иеротопия: создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия: исследование сакральных пространств: материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2004. С. 16.

7 Понятие, предложенное А.М. Лидовым: *Лидов А.М.* Иеротопия: пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория, 2009; Пространственные иконы: текстуальное и перформативное: материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2009; Пространственные иконы: перформативное в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Индрик, 2011.

8 *Леонид* (*Кавелин*). Историческое описание ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря. М., 1876; *Алферова Г.В.* К вопросу о строительной деятельности патриарха Никона // Архитектурное наследство. 1969. Вып. 18. С. 30–44; *Бусева-Давыдова И.Л.* Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никона // Иерусалим в русской культуре / Сост. А. Баталов и А. Лидов. М.: Наука, 1994. С. 174–181; *Зеленская Г.М.* Святыни Нового Иерусалима. М.: Северный паломник, 2002; Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Индрик, 2009 (см. статьи Г.М. Зеленской, М. Чхартишвили, К.А. Щедриной, О.В. Чумичевой).

9 Этот большой и сложный вопрос подробно рассмотрен нами в статье: *Дмитриев М.В.* «Небесное», знаковое и иконическое в храмовой иеротопии Франции и Московской Руси в XVII в. // Иеротопия Воздуха и Небес в культуре христианского мира / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Индрик, 2023. С. 456–496 (о проблематике никоновского Нового Иерусалима см. с. 469–479).

тырь, якобы воскликнул: «Во истину благоволи Бог исперва место сие предуготовати на создание монастыря; понеже прекрасно, подобно Иерусалиму». И вскоре на месте царского обзора Никоном был поставлен крест с надписью, которая гласила: «Водрузися Святый Божественный крест Господа нашего Иисуса Христа на *сей горе Елеоне* (курсив мой. — *М.Д.*), от востока, прямо лавры Святаго Живоносного Воскресения, *на Святом Сионе* (курсив мой. — *М.Д.*), благословением Великого господина и Государя Никона», потому что царь при посещении был восхищен и «возлюбил пространство польное» «и нарече имя монастырю Новый Иерусалим, и честныя своея руки писанием изобрази, его же Патриарх в ковчежец серебряный вложи»[10]. После знаменательного высказывания царя Никон загорелся идеей создать в монастыре храм, «*образом*, мерою и добротою» подобный иерусалимскому храму Воскресения Господня. Так выражался сам патриарх... Обратим сразу же внимание на слово «образ», смысл которого в России в XVII в. был совершенно иным, чем тот, который мы все усвоили из школьных сочинений об *образе* Татьяны у Пушкина или Алёнушки у Васнецова.

Храм был заложен 1 сентября 1658 г. Судьба Никона была тяжела, поэтому после его ссылки строительство остановилось, но было возобновлено через тридцать лет и завершилось в 1694 г.

От этой эпохи источников осталось много больше, чем от времени Грозного и Годунова, и они дают шанс понять, какие идеи и концепции вдохновляли создателей Нового Иерусалима. А особенной удачей для историков оказался суд над патриархом. Никон должен был ответить и более или менее ясно ответил на обвинения ближневосточного газского митрополита Паисия Лигарида, который увидел в проекте Никона ересь. Подозрения были выражены в двух вопросах следователей: «Доведет ли ся, чтоб так Святаго Града имя было перенесено и иному дано и опозорено?»[11]. Второй вопрос касался, казалось бы, узкобогословской материи: алтарь в храмах «образует ли [NB! мы снова имеем дело с *образом* в смысле, принципиально отличным от того, какой заложен в современном языке нашего школьного обучения!] богоприемный Гроб Господен?»[12]. Отвечать должны были и Паисий Лигарид, и Никон... Объяснения Лигарида были очень расплывчаты, за исключением предположения, что русский патриарх хотел узурпировать достоинство «истинного патриарха Иеросалимского».

Во втором вопросе речь шла о соотношении образа-иконы и первообраза. И тут Паисий был принужден объясняться именно на тему *иконического* и использовать язык *иконического*. «Тако есть, но ино есть; ино есть образец нарицается, ино есть что[13] нарицается».

Общая проблема состояла в вопросе: можно ли признать за Новым Иерусалимом под Москвой достоинство *иконы* Вифлеемского храма в Палестине? Паисий признал, что *в принципе* такое возможно, но Никоновские монастырь и Воскресенский храм не таковы. Почему же? Как раз на этот вопрос Паисию ответить не удалось... Он говорил о том, что инициатива Никона ставила под сомнение высокий ранг «старого» Иерусалима и, вообще, этот «новый» Иерусалим не был «настоящим». Однако даже из таких ответов Лигарида видно, что самый концепт

---

10 *Леонид* (*Кавелин*). Указ. соч. С. 6, примеч. 4.

11 *Никон* (*Минов, Никита патриарх*). Возражение, или Разорение смиренаго Никона, Божиею милостию патриарха, противо вопросов боярина Симеона Стрешнева, еже написа Газскому митрополиту Паисее Ликаридиусу, и на ответы Паисеовы // Никон (Минов, Никита патриарх). Труды / Патриарх Никон; науч. исслед., подгот. документов, сост. и общ. ред. В.В. Шмидта. М., 2004. С. 229.

12 Там же. С. 236.

подмосковной *иконы* Иерусалима не был (как Паисий и признает) идеей сумасшедшего. Никону оставалось только доказать, что его Новый Иерусалим есть *икона* того Иерусалима, что лежит на берегах Иордана… И Никон это сделал. Он провозгласил, что и он сам — тоже «иерусалимлянин»! Он «не позорит стороноваго Иерусалима», дав Воскресенскому монастырю имя Нового Иерусалима; ибо неверно говорит Никон, что есть лишь два Иерусалима, на земле и на небеси; на самом деле Иерусалимов много, и «иерусалимлянинов» много — как много христиан, потому что не те лишь христиане, кто живет в Антиохии. Равным образом и Церковь одна, а церквей при этом — множество. Так и Храм Воскресения есть храм по образу Иерусалимского «величеством и мерою, и добротою».

А далее в высказываниях патриарха мы находим самое главное: тезис об описании, наречении, обозначении «истинного», начального, бытийного — того, что существует, что есть и что есть самое бытие — двумя путями: и *словами, и иконами* («Словесы же проповедание и иконами истины извещение»). Икона есть инструмент Боговидения («освещаются убо такожде честными иконами очи зрящих») так же, как их сознание просвещается словами. И так же, как к иконе можно приравнять Евангелие, Новый Иерусалим можно отождествить с иконой; нет греха и ошибки в создании града-иконы, воспроизводящего *иконически* (сегодня можно было бы выразиться даже точнее и глубже — *ипостасно*) град-первообраз («Да аще града от первообразнаго ин создати беззаконно есть?»)[14].

Паисий, говорил Никон, не понимает эту *иконическую* логику, стоящую за проектом Нового Иерусалима («И что различие ты глаголеши, еже начертанными или воображенными священныя вещи воображены, яже суть иконы, яже суть храмы и жертвенники, иже повсюду от первообразных размножишася?»[15]), и тут патриарх развернул соответствующую аргументацию более широко: каждый храм и каждый алтарь есть Сион или Новый Иерусалим («ниже погрешит тот от истины, иже назовет всякую православную церковь святый Сион или Новый Иерусалим»); связь между ними такая же, как связь причастного хлеба и просфоры[16]. И понятие «образ» снова оказывается логически ключевым: Новый Иерусалим на реке Истра есть не только носитель имени (имя Авраам или Иисус есть у многих, пишет он), но есть и *образ* Иерусалима; так же, как сын есть *образ* отца; как Церковь «вообще» и церковь иерусалимская есть мать всем храмам; как сам Христос есть тоже церковь, и «мы все» (!) есть части и уды тела Христова («Тако и в Церкви едино нечто вси есмы, аще бо и от многих Та слагается удов, но многия сия едино бывает тело»[17]). «Общим знаменателем» оказывается положение, что Новый Иерусалим (Воскресенский монастырь) не есть ни копия, ни знак, ни изображение «начального» Иерусалима; он есть *икона-ипостась* того Иерусалима, который лежит за тысячи верст от Москвы.

Конечно же, никак не получится включить в отклик на интереснейшую книгу Полознева все необходимые аргументы и наблюдения, взвесить все контраргументы и возражения, поэтому удержим в поле зрения лишь главное: подмосковный Новый Иерусалим понимался Никоном и его единомышленниками именно как пространственная *икона-ипостась* «начального» Иерусалима — *образ* не в том смысле, который присущ современному русскому языку, а в том смысле, какой был

13 «Что» в данном случае — не союз, а прямое дополнение, предмет, аналог латинскому quid.

14 *Никон.* Указ. соч. С. 233.

15 Там же.

16 Там же. С. 236.

17 Там же. С. 239.

выработан типологическими конфессиональными особенностями византийской религиозной культуры. Новый Иерусалим Никона мыслился и «обживался» как громадная по площади *икона-перевоплощение* палестинской Святой земли. И хотя все это звучит странно — непременно нужно принять во внимание логику византийско-российского христианского наследия, и тогда все то, «чего не может быть», превратится в весьма гармоничную (хотя по-прежнему гипотетическую) картину[18].

А если обширные монастырские угодья на берегах Истры могли видеться как иконно-подлинный Иерусалим, то почему бы крохотный город Ярославль не мог мыслиться как «малый Иерусалим», иеротопически освященный и сакрально благоустроенный ансамблем храмов и монастырей?

Тут трудно удержаться от соблазна проиллюстрировать сказанное очень красноречивыми и почти невероятными элементами строгой, составленной в 1685 г. и формализованной как юридический документ описи Воскресенского монастыря. Из описи мы узнаем, какие и где именно надписи были сделаны во время строительства на стенах большого храма Воскресения Господня и составляющих его церквей-часовен. Тут в очередной раз и очень отчетливо звучит мотив святынь, мыслимых как *образы* того, что находится в Палестине. «В Воскресенском монастыре Новаго Иерусалима соборная каменная великая церковь Воскресения Господа Бога и Спаса Нашего, Иисуса Христа, состроена *во образ* Иерусалимской церкви»[19], и далее все ее составные части представлены так, будто мы имеем дело *здесь и теперь* с подлинным Иерусалимским храмом. Перечислены иконы и говорится: «...тут же место *в подобие*, идеже положено было пречистое и животворное тело Христа Бога нашего» (следуют замеры). «Где у Гроба, сущаго во Иерусалиме, была лавочка, тут же впреди Гроба Христова приделана полатка невелика, мерою...» (даются точные замеры)[20]. Потом речь идет о поставленных здесь же иконах и говорится, что «в той полатке перед полаточными дверями» Гроба Господня «лежит белый камень, *в подобие* отваленного камени от Гроба Господня» (говорится о толщине камня и его размерах) и упоминается: «...тут же на стене написан Ангел Господен».

Ниже следуют замеры «горы Голгофы», которая, «по Иерусалимскому описанию, разделена на два места», и следует «роспись подписям по местам внутри великия церкви внизу противо росписи Иеросалимской слово в слово». Каковы же были эти подписи?

У Предтечевой церкви, «по правую сторону у столпа, подпись: “На сем месте тамо гроб”, о нем же пишет сице: “Царь Болдвинов был вторый Иуда Маккавеос, Надежда, упование отечеству”» и пр.[21] Другая надпись: «на том месте, егда снемше со креста Иосиф Аримофей и Никодим тело Иисусово, и снемше с Голгофы, тут положиша и помазаша смирною, со алоем смешану, и в плащаницу обвиша». А «от того столпа и от Предтечевой церкви, идучи к великому олтарю, на правой стране подпись на стене: “Зде лежит славный Годифредус Булион, иже ту всю землю взял, для веры, душу его Бог покоит в мире. Аминь”»[22].

---

18 Обращение к записям дебатов между патриархом Никоном и Паисием Лигаридом вполне подтверждает вывод Г.М. Зеленской, сделанный исследовательницей после многолетнего изучения всего, что касается никоновского Нового Иерусалима: «Новый Иерусалим был задуман <...> как пространственная икона Святой Земли» (*Зеленская Г.М.* Новый Иерусалим под Москвой // Новые Иерусалимы. С. 745).

19 Там же. С. 70.

20 Там же. С. 76 («Полатка же та, что у Гроба Христова спереди приделана, зовется, по писанию Иерусалимскому, престолом Сербским»).

21 Там же. С. 82 (тут упомянута и «могила Никона там, где гроб Мелхиседека, первого архиерея Иерусалимского»).

22 Там же.

Могло ли тело знаменитого крестоносца «Годифредуса Булиона», погребенного в Иерусалиме, покоиться… под Москвой? Маловероятно. А наш источник не таков, чтобы его можно было прочитать иначе: *мол*, тело легендарного графа Бульонского *как* бы находится в стенах Новоиерусалимского монастыря… Согласно нашему тексту, «славный Годифредус» покоится в подмосковной земле вовсе не *как бы*, а — *на самом деле*. Обозначено и то место, где расселась гора в тот момент, когда «на кресте завопил Христос и испусти дух — и говорят нецыи, что той скважиной кровь Христа упала на голову Адама». От «великого олтаря» вела лестница на Голгофу, и у дверей на стене фигурировала подпись: «На сем месте» во время распятия стояла «Пресвятая Богородица со инеми женами; от Креста Христова сажени полтретьи, в самой стене церковной, на том месте учинены двери». Было также отмечено место без икон, сопровожденное надписью: «Церковь на месте, идеже поругашася воини Христу, и пакости деяху ему»; место, где находилась императрица Елена тогда, когда искала крест Христов («Седалище Святыя Царицы Елены, в кое время искала креста Христова»), как и «церковь на месте, идеже разделиша воины ризы Христовы, и меташа жребий»[23].

Таким образом, в описании Воскресенского храма в 1685 г. мы находим еще одно очень яркое и эксплицитное выражение идеи, что он мыслился как *икона-ипостась* (а не только копия или изображение) иерусалимской святыни[24]. Да, судя по всему, мы находим на Истре пространственную *икону* (она же — образ) подлинного, «начального» Иерусалима, в которой он, Иерусалим, *реально*, доподлинно, то есть *ипостасно* присутствует…

Итак, книга Д.Ф. Полознева скорее об иеротопии Ярославля, чем о городе Ярославле как таковом. Он продолжил традицию, которая столь ярко заявила о себе в инициированных А.М. Лидовым трудах по христианским сакральным пространствам. И вовсе не исключено (хотя и не доказано), что автор книги таки прав, что в его построениях в самом деле «что-то есть»[25].

---

23 Там же. С. 84–85.

24 Ср.: *Зеленская Г.М.* Значение надписей XVII в. в создании сакрального пространства Нового Иерусалима под Москвой // Пространственные иконы: Перформативное в Византии и Древней Руси. С. 563–595.

25 В работе использованы результаты исследования «Язык, литература, культура в историческом и социальном измерении», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2025 г.

Алексей Козлов

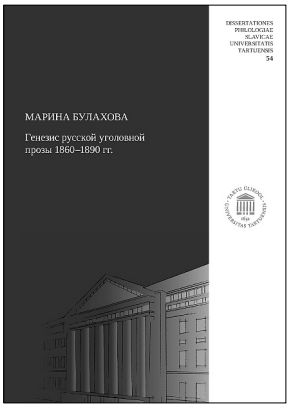
Преступления без наказаний

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_363

Булахова М. Генезис русской уголовной прозы 1860–1890 гг.

Тарту, 2025. — 249 с. — (Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis. 54).

Монография Марины Булаховой представляет собой исследование, потребность в котором ощущалась достаточно давно. Несмотря на интерес современного литературоведения к самым разным типам литературы, исследование уголовной прозы до настоящего момента носило фрагментарный характер. Многоаспектность исследования, сочетающего историко-литературный и генетический методы с социологическим и нарратологическим (как это заявлено в работе), также определяет интерес к новой книге об уголовной прозе XIX в.[1]



В концептуальном введении обозначена теоретическая рамка исследования: «Литература преступления и наказания занимает в русской культуре XIX века видное место: уголовные сюжеты структурируют романную форму, правовой дискурс проникает в беллетристику, а судебная реформа 1864 г. меняет представления о роли доказательства, следствия и наказания в восстановлении справедливости» (с. 7). Для решения этой задачи Булахова использует телеологический подход, демонстрирующий разновекторность процесса зарождения и формирования уголовной прозы в России второй половины XIX в. Опираясь на исследования А.И. Рейтблата, Дж. Кейли, К. Уайтхед, Л. Мак Рейнольдс и концепцию «уликовой парадигмы» К. Гинзбурга[2], Булахова исходит из понимания жанра как формулы, обладающей свойствами повторяемости и воспроизводимости. На первый план при этом выходит не форма, а содержание, определяемое тематической принадлежностью и устойчивыми функциями актантов, в то время как конститутивные признаки уголовной прозы как жанра остаются неопределенными.

Вслед за предшественниками, рассматривая зарождение уголовной и детективной прозы в трех центрах, представленных литературами Великобритании, Франции и США, автор монографии утверждает: «Россия, Италия, Германия, Австралия — примеры литератур, которые вступили в жанровую игру с некоторым

1 Монография вышла в один год с исследованием Т. Борисовой «Когда велит совесть: Культурные истоки Судебной реформы 1864 года в России» (М.: Новое литературное обозрение, 2025). Выводы и результаты, к которым приходит Марина Булахова, во многом корреспондируют с выводами этой книги: «Именно судебная реформа 1864 года, закрепившая принципы гласного судопроизводства, состязательности и независимости судебных органов, создала не только институциональные, но и нарративные предпосылки для формирования жанра. С этих пор уголовное расследование превращается в центральную сцену публичного осмысления преступления — и в юридической практике, и в литературе» (с. 222).

2 Возможно, к истории изучения вопроса следовало бы добавить: *Моисеев П.А.* Поэтика детектива. М.: Издательский дом ВШЭ, 2017.

запозданием (примерно в 10–30 лет), но при этом не оставались пассивными реципиентами уже наработанных ходов. Они подхватывали популярные мотивы и структуры, но перерабатывали их, и в каждой из этих национальных "формул" можно выделить "ингредиенты", взятые с родной почвы» (с. 10). Рассмотрению этих ингредиентов и посвящена рецензируемая работа — наблюдения исследователя представлены в четырех главах с сетью разветвленных параграфов.

В первой главе («Препарируя преступление: уголовная проза и литература 1840-х гг.») Булахова показывает общую эволюцию жанра от романтической новеллы, являющейся производной от баллады, к физиологическому очерку. Этот переход прекрасно иллюстрируется цитатой из Ф.В. Булгарина: «Классический Олимп и романтическую Валгаллу заменила харчевня, и в литературном мире появились герои в изорванных балахонах, с подбитыми глазами, говорящие языком передних и постоялых дворов. Новые журналы нарекли это природой или натурою, а лубочные картинки гениальными творениями художества… Изящное упало!» (цит. по с. 55). Особую ценность представляет суждение исследователя о влиянии цензуры, становящейся препятствием к усилению социального и обличительного содержания уголовной прозы. Интересна эта глава и с точки зрения «литературной бойни» Ф. Моретти[3]: два «сильных» текста (возможно, разного качества), «Парижские тайны» Э. Сю и «Мертвые души» Н.В. Гоголя, появляются для русской читательской публики в одно время, и именно второе произведение становится прецедентом, в то время как «Тайны» находят незначительное отражение в синхронном срезе (самые яркие образцы перечислены на с. 59: «Парголовские тайны» П.Р. Фурмана, «Петербург днем и ночью» Е.П. Ковалевского, «Петербургские не-тайны» Ф.В. Булгарина[4]). Не исключено, что развитие уголовной прозы с использованием провинциального материала, рассмотренное исследователем на примере произведений второй половины 1850-х гг., было определено «долгим эхом» «Мертвых душ». В этом можно убедиться, обратившись к «Губернским очеркам» М.Е. Салтыкова-Щедрина, которые оставлены за скобками исследования, и «Провинциальным воспоминаниям» И.В. Селиванова, подробно рассмотренным в заключительном параграфе первой главы. Остальные произведения авторов уголовной и сыщицкой литературы, анализируемые в этой главе, свидетельствуют о дальнейшем укрупнении жанра через рецепцию «Парижских тайн» в 1860–1870-е гг. Особенно подробно рассмотрены Булаховой «Одесские катакомбы» В.М. Антонова — один из поздних образцов «трущобной литературы», сочетающий в себе сенсационные ходы и решения, совокупность которых формирует представление о гипертрофированности и нереальности всего происходящего (традиция романа «Мертвый осел, или Гильотинированная женщина» Ж. Жанена, нашедшая, среди прочего, воплощение в пародийном романе Д.Д. Минаева «Людоеды, или Люди 1860-х годов»). В выводах этой главы Булахова пишет о том, что формирование уголовной прозы «происходило в сложном взаимодействии с разными литературными традициями. Физиологический очерк подготовил почву для изображения социальных низов, но сам избегал детализированного описания организованной преступности. Роман-фельетон привнес в уголовный жанр сенса-

3 *Моретти Ф.* Литературная бойня // Моретти Ф. Дальнее чтение / Пер. с англ. А. Вдовина, О. Собчука и А. Шели. М.: Издательство Института Гайдара, 2016. С. 103–137.

4 Здесь автор работы опирается на работу Ф. Дженевре (*Genevray F.* Trois décennies de «mystères urbains» en Russie: de la peinture du peuple à l'inventaire des bas-fonds // Médias 19 [URL: http://www.medias19.org/index.php?id=17964]) и статью: *Чекалов К.А.* Российская «мистеримания» 1840-х годов: парадоксы восприятия романа Эжена Сю // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2014. Т. 73. № 6. С. 15–22.

ционность, элементы загадки и двусмысленность моральных оценок. Западные влияния, особенно французская «неистовая словесность» и «городские тайны», воспринимались в России одновременно с восхищением и скепсисом, что привело к их специфической трансформации» (с. 94).

Сравнительно небольшая вторая глава («От городской “физиологии” к этнографическому очерку: смена изображаемой среды и способов репрезентации») представляет собой пролегомены к последующим частям работы. Автор работы при этом осознает, что предлагаемая «периодизация этапов становления уголовной прозы как сначала “физиологического” и затем “этнографического”, принятая в <…> работе, несколько искусственна — с точки зрения метода наблюдения это, безусловно, близкородственные подходы. Но она отражает важные демаркации: пространственную (город vs деревня, тюрьма), хронологическую (1840-е vs 1850-е гг.) и дискурсивную: физиологический очерк прямо заявляет свою художественность, тогда как этнографический очерк, напротив, делает вид, что представляет собой документальное свидетельство, а не фикцию» (с. 97). Если в первой главе у истоков уголовной прозы рассматривался М.П. Погодин, здесь его место занимает В.И. Даль, а чуть позже — Д.В. Григорович, П.И. Мельников-Печерский, А.Ф. Писемский и др. Отталкиваясь от знаменитой дилогии Григоровича — «Деревня» и «Антон Горемыка», — Булахова не рассматривает последующие тексты писателя, где криминальная составляющая, наравне с этнографической оптикой, была довольно значительной (например, в романах «Рыбаки» и «Переселенцы»), не рассмотрены и повести Н.С. Лескова, становившиеся предметом анализа в других, ранее опубликованных Булаховой работах.

Следуя за очерком острожной прозы, составленным Н.М. Ядринцевым в конце XIX в., Булахова оставляет в слепой зоне очерк петрашевца Ф.Н. Львова «Выдержки из воспоминаний ссыльнокаторжного» (1862), хотя представленные в нем портреты и фабулы преступлений, преимущественно совершенных женщинами, заключенными в Тобольском остроге, могли бы дать дополнительный материал для этой части главы. Но, как отмечалось выше, эта глава композиционно напоминает пролегомены, в том числе из-за отсутствующего подраздела «Выводы», завершающего другие главы работы.

Третья глава («От уголовных очерков к «запискам следователей») представляет собой своеобразную «перепись» сюжетов, обусловленных сценариями сыска и дознания[5]. Выделяя субжанр «записок следователя», Булахова показывает формирование *non-fiction* прозы, созданной реальными следователями (П.И. Степанов, Н.М. Соколовский, К.А. Попов, Н.П. Тимофеев, С.А. Панов, а также бывший писцом в полиции и суде А.А. Шкляревский). Наибольшую ценность с историко-литературной точки зрения имеет параграф, посвященный Клавдию Алексеевичу Попову, — собранные о нем сведения пополняют картину литературного процесса середины XIX в. и в будущем могут найти отражение в новом биобиблиографическом указателе.

Анализ собранного исследователем корпуса текстов свидетельствует о специфике нарратива, обусловленного этнографическим взглядом на крестьянина и преступника из народа. Этот принцип анализа был емко сформулирован во второй главе исследования: «…в данном случае Другой, которого необходимо изучить, по-

5 Одновременно с выходом монографии была опубликована следующая статья: *Вдовин А.* «Деревенский детектив»: «уголовные рассказы» о крестьянах 1850-х годов и истоки криминальной прозы в Российской империи // Новое литературное обозрение. 2025. № 194. С. 76–92. Опираясь на предыдущие исследования А. Вдовина, Булахова, независимо от последней статьи, приходит к сходным наблюдениям и выводам.

нять, цивилизовать и проконтролировать, — это не представитель того или иного народа, а преступник. Соответственно, расследующий персонаж может быть представлен в роли просветителя, цивилизатора, культуртрегера» (с. 105). Симптоматично, что многие из рассмотренных в главе сюжетов демонстрируют интересную закономерность «преступления без наказания», в чем отражается не столько литературная традиция, сколько специфика уголовного делопроизводства эпохи, а также его трансформации в эпоху Великих реформ. Особый интерес представляют сюжеты, демонстрирующие предвзятость по отношению к так называемым «инородцам», тенденциозный национализм и ксенофобию. Прослеживая дальнейшую эволюцию рассматриваемого жанра, Булахова отмечает, что «записки следователя» подготовили появление формы детективного романа, что отразилось и на объеме анализируемых произведений: «…короткие записки сменились крупной формой уголовного романа» (с. 156).

В названии заключительной главы — «Их разыскивает жанр: судебный следователь, полицейский, благородный филантроп как расследующие герои» — отражена языковая игра, которая, несмотря на остроумие формулировки, затемняет ее методологические основы. В фокусе исследования оказывается не жанр, а актантные и нарративные структуры. Отдельное внимание уделено прецедентным текстам европейского детектива, сенсационной и криминальной прозы (речь о книгах Э. Сю, У. Коллинза и Э. Габорио), которые находят отражение в рассмотренных произведениях. Так, наряду с рассмотренными ранее традициями, останавливаясь особо на «мистеримании», вызванной поздней рецепцией «Парижских тайн», Булахова убедительно демонстрирует влияние готической прозы. Загадочные монахи, тайные агенты, владеющие боевыми искусствами, монастыри, полные «дьявольских искушений» («Убийца» и «Дитя» П.А. Салманова), — все это свидетельствует о роли сенсационного романа, явно конкурирующего с не менее наивной крестьянской этнографией. Важным результатом этой части работы становится обобщение наблюдений над морфологией уголовной прозы в таблице на с. 182–183 (возможно, как и собранный для анализа материал на с. 45–49, целесообразнее было бы поместить ее в приложениях к работе[6]). Заметим, что повесть С.А. Панова «Убийство в деревне Медведице»[7], рассмотренная вслед за К. Уайтхед, и предвосхищающий квазидетективную прозу А.П. Чехова рассказ П.И. Телепнева «Убийство в Пузыревских банях» могут изучаться в аспекте того типа пародирования, который, по мысли Ю.Н. Тынянова, определяет литературную эволюцию[8]. В этом же ключе можно было бы рассмотреть пародийный роман В.П. Буренина «Преступница или нет», в котором автор обращается то к нарративам и сенсационности Ж. Жанена, прямо упомянутого в тексте, то к психологизму и надрывам Достоевского. Глава завершается рассмотрением уголовных романов московских газет, которое можно было бы продолжить обращением к рассказам о Пинкертоне[9].

---

6 Представленный на с. 45–49 материал, по утверждению исследователя, дополняет список А.И. Рейтблата (*Рейтблат А.И.* Материалы к библиографии русского дореволюционного детектива // De Visu. 1994. № 3/4. С. 77–81). Однако критерии отбора материала в работе Рейтблата были иными: составителя интересовали детективы в чистом виде, поэтому произведения уголовной прозы, а также *true crime* осознанно вынесены в цитируемом списке за рамки работы.

7 *Whitehead C.E.* The Letter of the Law: Literacy and Orality in S.A. Panov's Murder in Medveditsa Village // Slavonic and East European Review. Vol. 89. № 1. P. 1–28.

8 *Тынянов Ю.Н.* О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–309.

9 Отмеченные К.И. Чуковским «дефекты» прозы о Пинкертоне, как показывает автор работы, были характерны для уголовной прозы второй половины XIX в.: «Зылов,

В отличие от многих современных авторов Марина Булахова предусмотрительно указала на следующую особенность исследований уголовного жанра: «[Она заключается] в значительной доле описательности и цитирования — это неизбежно, поскольку мы работаем с забытыми текстами из архивов культурной памяти, и зачастую наши пересказы, предваряющие концептуальный анализ (но не замещающие его) — это единственная для читателя возможность познакомиться с содержанием произведения» (с. 25). Действительно, для исследователя формульной и клишированной литературы постоянно актуальны следующие вопросы: в каком объеме необходим пересказ вводимой в научный оборот литературы и как сохранить изначально определенные концептуальные рамки. На наш взгляд, этот баланс не соблюден в рецензируемой работе, и аналитические методы уступают место дескриптивным: десятки страниц этой интересной монографии занимают пересказы произведений, составляющих по преимуществу «однородную компактную массу текстов»[10]. «Отдаем себе отчет, — пишет автор в заключении работы, — что у читателя, следовавшего за ходом нашего анализа, могло зарябить в глазах от калейдоскопа писательских имен, сюжетных вариаций и интертекстуальных связей, которые проступали не только в основном тексте, но и в разветвленной системе сносок» (с. 221). В то же время объем работы увеличивается из-за не всегда оправданной вовлеченности исследователя в уголовные процессы эпохи: избыточным выглядит опыт «достраивания» этих текстов, их рационализации, в ходе которой Булахова как бы сама занимает позицию расследователя (например, с. 137–140).

Еще один аспект, намеченный, но не развернутый в работе, связан с преемственностью и символическим наследованием литературной традиции внутри русской литературы. Булахова вводит в научный оборот интереснейший образец *Exegi monumentum*, оставленный автором «Московских тайн» М.М. Максимовым, посвятившим свою книгу «Илье Васильевичу Селиванову с глубочайшим уважением и преданностью»:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет насмешников тропа;
Сияет ярче он главой своей позорной
И Тредьяковского Профессора столпа

<…>

Слух обо мне пройдет по всей Руси пространной,
И проклянет меня всяк сущий в ней язык,
И с Ванькой Каином, Картушем и Пастраной
Потомство рядышком и мой повесит лик.

О, Муза ловкая, будь духу тьмы послушна,
Пред мненьем общества, как сыщик, будь тверда,
Насмешки, пасквили, приемли равнодушно:
Покойно в свете жить без чести и стыда!

с неимоверной быстротою описав на воздухе одною ногою полукруг, с такою силою ударил в грудь своего противника, что тот застонал и повалился на землю, точно мертвый» (цит. по с. 165).

10 *Лотман Ю.М.* О типологическом изучении литературы // Лотман Ю.М. О русской литературе: статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. СПб.: Искусство, 2002. С. 766–774.

При всей художественной беспомощности такой вариант «Памятника» представляет собой свидетельство взаимодействия массовой и элитарной культуры, обозначая ориентиры не только *imitatio*, но и *aemulatio*[11].

Резюмируя, отметим: исследование Марины Булаховой становится важной вехой в истории изучения уголовной прозы и ее генезиса. Жанр работы — одновременно монографии и диссертации, — вероятно, определяет отмеченную выше диспропорцию и в то же время позволяет говорить о многообразных перспективах: это и морфологический анализ, предполагающий выработку критериев для формализации материала, и социологическое исследование, возвращающее к вопросу о читателях рассмотренных текстов, и, наконец, создание корпуса, поскольку собранный массив данных можно в будущем представить как датасет. Но и на этом этапе исследование становится образцом работы с сюжетными формулами и нарративными клише, который следует учитывать будущим исследователям уголовной прозы XIX в.

11 *Дубин Б.В., Зоркая Н.А.* Идея классики и ее социальные функции // Дубин Б.В. Классика, после и рядом: социологические очерки о литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 9–42.

Геннадий Жарников, Елена Погорельская

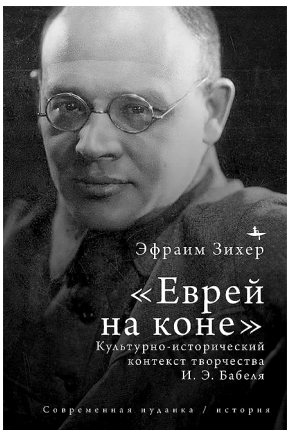
Бабель в контексте

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_369

Зихер Э. «Еврей на коне»: культурно-исторический контекст творчества И.Э. Бабеля.

СПб: Academic Studies Press; Библиороссика, 2024. — 324 с. — 200 экз. — (Современная иудаика).

Новая монография об Исааке Бабеле, принадлежащая известному израильскому литературоведу Эфраиму Зихеру, — это дополненная русская версия его книги «Babel' in Context: a Study in Cultural Identity», вышедшей в Бостоне в 2012 г. В предисловии к русскому изданию автор отмечает, что не претендует на полный охват исследований о творчестве Бабеля, которые были проведены в России, Израиле, Германии и США после 2012 г. И тем не менее книга написана с учетом многих работ о писателе[1].



Ключевым для книги Зихера, рассматривающего наследие и биографию Бабеля в первую очередь с точки зрения его еврейской идентичности, является тезис о существовании «по крайней мере двух Бабелей — еврейского и русского писателя» (с. 10). В работе последовательно раскрывается многомерность идентичности Бабеля.

Особое внимание уделено феномену Одессы, где сформировалась юго-западная школа. Уже во введении подробно говорится о роли этого города в русской словесности и его значении как центра еврейского модернизма. Это позволяет автору книги органично вплести Бабеля в широкий литературный процесс, показав его связь с предшественниками (О. Рабинович, С. Юшкевич) и современниками (Э. Багрицкий, Ю. Олеша, И. Ильф и Е. Петров).

Центральной и наиболее новаторской в монографии стала концепция «двойной записи». Эта теоретическая рамка позволяет рассматривать прозу Бабеля как палимпсест, где за идеологически приемлемым фасадом скрывается закодированный подтекст, понятный читателю, знакомому с еврейской историей и культурой. Утверждение, что Бабель, в отличие от многих современников, не порывал с еврейством, а интегрировал его в свою русскую прозу посредством «скрытого языка», представляется продуктивным и обещает дать ключ к новому прочтению хрестоматийных текстов.

Первая глава книги представляет собой многоуровневый нарратив, в котором одновременно представлены биография, литературный анализ и исторические

1 Из русскоязычных изданий назовем следующие: *Есаулов И.А.* Культурные подтексты поэтики Исаака Бабеля. София: Св. Климент Охридски, 2011; Исаак Бабель в историческом и литературном контексте: XXI век: сб. материалов международной научной конференции. М.: Книжники, 2016; *Вайскопф М.Я.* Между огненных стен: книга об Исааке Бабеле. М.: Книжники, 2017; *Бар-Селла З.* Сюжет Бабеля. М.: Неолит, 2018; *Погорельская Е.И., Левин С.Х.* Исаак Бабель. Жизнеописание. СПб.: Вита Нова, 2020.

свидетельства. На основании документальных источников автор последовательно разделяет факт и миф в творчестве Бабеля, подчеркивая, что его произведения, включая «Автобиографию» 1924 г., не являются документальными свидетельствами, а представляют собой художественное конструирование. Такой критический подход позволяет читателю увидеть реального человека за созданным им образом, например, писателя, чей путь в литературу был сложнее, чем просто «открытие» его Горьким. Ссылаясь на архивные данные, письма и воспоминания современников, автор реконструирует канву биографических событий, от детства в Николаеве и Одессе до последних дней в застенках НКВД.

Анализ ключевых произведений Бабеля — «Конармии» и «Одесских рассказов» — показывает, как личный опыт писателя трансформировался в его прозе. В «Конармии» это раздвоенность еврея-интеллигента Лютова, зажатого между идеалами революции и ее жестокостью, между своими корнями и чуждым миром казачества. В «Одесских рассказах» — ностальгия по ушедшему миру, где еврейские бандиты, в отличие от рефлексирующих интеллигентов, становятся носителями витальной силы и мужественности. Глава иллюстрирует центральные конфликты в творчестве Бабеля: интеллигент и человек действия, насилие и гуманизм, еврейская традиция и русская культура.

Особого внимания заслуживает контекст 1920–1930-х гг. Полемика с Буденным, давление со стороны пролетарских критиков, выступление на Первом съезде советских писателей и знаменитый «жанр молчания» предстают как этапы сложной и опасной игры художника с тоталитарным государством. «Молчание» Бабеля, по мнению автора книги, было и формой внутреннего сопротивления, и результатом высочайшей требовательности к себе.

В финале главы, посвященном аресту, допросам и гибели писателя, Зихер, опираясь на рассекреченные документы НКВД, излагает сфабрикованное дело, демонстрируя абсурдность обвинений в шпионаже и троцкизме, а также мужественное поведение Бабеля, отказавшегося на суде от выбитых под пытками показаний. Пронзительная фраза «Не дали закончить», сказанная им во время ареста, становится лейтмотивом не только его оборвавшейся жизни, но и судьбы целого поколения русской интеллигенции.

Основная идея второй главы заключается в опровержении концепции разделения еврейской литературы на отдельные национальные потоки (в частности, на идише, иврите или русском языке). Вместо этого предлагается рассматривать ее как единую, многоязычную культурную систему, особенно в период модернизма. Отправной точкой для рассуждений служит полемика между известными литературоведами Рут Вайс и Даном Мироном. Автор критикует как подход Вайс, определяющей еврейскую литературу через изложение еврейской истории, так и позицию Мирона, сосредоточенного на тематических связях. По мнению Зихера, оба исследователя не в полной мере учитывают «сложности художественных, языковых и культурных контекстов» (с. 111), общих для писателей, творивших на разных языках.

Бабель — ключевой пример, демонстрирующий несостоятельность узконациональных рамок. Выросший в космополитичной Одессе — плавильном котле русской и еврейской культур, — Бабель, будучи русскоязычным писателем, был неразрывно связан с идишской языковой стихией и литературной традицией.

Вначале устанавливается общий исторический фон — дело Бейлиса, — который послужил творческим импульсом как для Франца Кафки («Процесс»), так и для Шолом-Алейхема (последняя глава «Тевье-молочника» и роман «Кровавая шутка»). Этот пример подчеркивает общность судьбы и переживаний, которые находили отражение в произведениях еврейских авторов независимо от их языка.

Далее фокус смещается на самого Бабеля. Особое внимание уделяется анализу рассказа «Шабос-нахаму» (1918), переработке народного сюжета о легендарном шуте Гершеле из Острополя. Здесь Бабель виртуозно использует стилистику и идиоматику идиша в русской прозе. Приводятся яркие примеры калькирования идишских выражений, создающие комический эффект и указывающие на глубокое погружение писателя в языковую среду *маме-лошн* («родного языка»). Этот литературный билингвизм позволял тексту обращаться одновременно к разным группам читателей.

Не менее важным аргументом является прямое обращение Бабеля к наследию Шолом-Алейхема. Зихер напоминает о работе писателя над сценариями к фильмам «Еврейское счастье» и «Блуждающие звезды», а также о его редакторской деятельности и планах по переводу произведений классиков идишской литературы. Речь Бабеля на заседании, посвященном 100-летию Менделе Мойхер-Сфорима, цитируется как свидетельство его страстной убежденности в необходимости сделать сокровища идишской литературы достоянием русскоязычного читателя. Еврейский писатель в России послереволюционного периода мог обладать «двойным видением», находясь на пересечении двух культур и историй.

Третью главу Зихер начинает с описания Одессы как специфического культурного центра, где на трех языках — русском, идише и иврите — кипела еврейская жизнь. Этот город, лишенный традиций местечка, стал колыбелью еврейского просвещения (Гаскалы) и сионизма, собрав плеяду выдающихся мыслителей и писателей, таких как Ахад-Гаам, Менделе Мойхер-Сфорим и Хаим Нахман Бялик. Воссоздав этот исторический фон, автор книги показывает, что Бабель был наследником сложной культурной традиции, которая пронизывает все его творчество.

Центральное место занимает анализ интертекстуальных параллелей между прозой Бабеля и поэзией Бялика. Зихер утверждает, что для современников, воспитанных в этой двуязычной или даже трехъязычной среде, многочисленные аллюзии в «Конармии» были легко узнаваемы. Такие образы, как «робкая звезда», тоска по «истлевшим талмудам детства» или сама атмосфера разрушенного еврейского мира, перекликаются с известными стихами Бялика («На пороге бейт-гамидраша», «Перед книжным шкафом»). Это разговор о трагедии еврейства, о неразрешимом конфликте между старым и новым миром.

На примере новелл «Гедали», «Рабби» и «Сын рабби» демонстрируется внутренняя дилемма бабелевского рассказчика, который предстает как классический тип «оторванного от корней» еврейского интеллигента, разрывающегося между гуманистическими ценностями иудаизма и попыткой принять жестокую реальность революции. Диалог с Гедали об «интернационале добрых людей», образ обреченного мира цадика Брацлавского и его сына-отступника Ильи — все символизирует невозможность синтеза Ленина и Маймонида, коммунистического манифеста и «Песни песней». Проза писателя предстает полотном, в котором переплетаются надежда и отчаяние, коллективная память о погромах и мечта о возрождении.

В четвертой главе Зихер выдвигает и последовательно доказывает, что Бабель использует метод, схожий с мидрашем — древней еврейской традицией творческого толкования и достраивания библейских и исторических сюжетов для раскрытия их глубинного, современного смысла.

Исследователь определяет мидраш как «герменевтику», которая заполняет пробелы в известных нарративах, проводит неожиданные аналогии и придает персонажам прошлого психологическую достоверность. Этот подход оказывается продуктивным для анализа произведений Бабеля, позволяя объяснить многие особенности его стиля: смешение сакрального и профанного, иронию, интертекстуальность и стремление увидеть в современных событиях повторение древних историй. Основной иллюстрацией становится рассказ «Пан Аполек». В образе

художника-еретика Аполека, который на иконах изображает обычных людей, своих грешных современников, воплощается эстетическое кредо самого Бабеля. Аполек низводит божественное до земного и возвышает земное до божественного, тем самым «оживляя» миф и его скрытые истины. Этот прием, по мнению исследователя, — ключ к творчеству писателя, где история перестает быть застывшим прошлым, а становится живым, повторяющимся настоящим.

Зихер показывает, как Бабель применяет этот мидрашный метод и к историческим нарративам. Наиболее зримо это проявляется в «Конармии». Исторические параллели, проводимые Бабелем (например, между Хмельницким и Буденным), предстают выражением фатальной цикличности истории, особенно в контексте еврейской судьбы. «Переход через Збруч» становится иронической инверсией библейского Исхода и пародийным переосмыслением триумфальных имперских нарративов (в частности, в поэзии К. Батюшкова).

Особого внимания заслуживают разделы, посвященные десакрализации образа Иисуса Христа и мессианской теме. Превращая Иисуса в земного, страстного человека (как в притче Аполека или в рассказе «Сашка Христос»), Бабель следует своей художественной логике — поиску духовного потенциала в обыденном и человеческом. Образ «Красного Илии», сына раввина, пытающегося синтезировать еврейскую традицию с революционной идеологией, трактуется как трагический символ несбыточной мечты о новом мессианстве.

Автор не ограничивается «Конармией», а привлекает для анализа ранние рассказы, дневниковые записи, черновики, пьесы «Закат» и «Мария». Анализ «Заката» в контексте библейской Книги Экклезиаста и идеи о неотвратимости циклической смены поколений служит мощным подтверждением центрального тезиса главы, предлагающей оригинальную и продуктивную оптику для понимания творчества Исаака Бабеля. Представление его художественного метода как мидраша позволяет системно объяснить сложную взаимосвязь между еврейской культурной памятью, историческими катаклизмами XX в. и модернистской поэтикой в его произведениях.

Пятая глава посвящена влиянию произведений Ги де Мопассана на творчество Бабеля, природе этого влияния, его эволюции и преломлению в одном из центральных его рассказов — «Гюи де Мопассан».

В качестве отправной точки Зихер использует программный очерк Бабеля 1916 г. «Одесса», где молодой писатель провозглашает необходимость «русского Мопассана», который придет из «солнечных степей» и освежит русскую литературу, скованную «ледяной хваткой» (с. 176) петербургской традиции. Для Бабеля Мопассан был символом новой, жизнеутверждающей и чувственной эстетики.

Основное место в главе занимает разбор рассказа «Гюи де Мопассан». Раскрывается, как процесс перевода новеллы Мопассана «Признание» становится для рассказчика Бабеля не только литературным упражнением, но и формой проживания чужого текста, его «перевода» в собственный эротический и экзистенциальный опыт. Анализ интертекстуальных связей, где герои Бабеля разыгрывают роли персонажей Мопассана, убедительно демонстрирует сложную игру между искусством и жизнью, текстом и реальностью. Удачным является акцент на противопоставлении двух солнц: живого, страстного солнца Франции, символизирующего мир Мопассана, и искусственного, холодного петербургского солнца, олицетворяющего реальность[2]. Восхищение жизнелюбием Мопассана оборачивается для героя Бабеля

2 Впервые детальнейший разбор «Гюи де Мопассана» именно в этом ракурсе проведен А.К. Жолковским и М.Б. Ямпольским в их книге «Бабель/Babel» (М.: Carte Blanche, 1994).

осознанием страшной цены, которую художник платит за свой дар. Кульминацией становится шокирующий финал рассказа, где приводится описание ужасного конца Мопассана, низведенного болезнью до животного состояния. Это противопоставление — яркое, полное жизни искусство и трагическая судьба его создателя — формирует ключевую дилемму, которую, по мнению Зихера, Бабель решает на протяжении всего своего творчества.

Диалог Бабеля с Мопассаном удачно развернут в более широком контексте русской литературы, для сравнения привлекаются фигуры Толстого и Чехова. Полемика с толстовством, в которой жизнеутверждающая страсть Мопассана противопоставляется морализаторству и «страху» графа Толстого, а также сравнение с Чеховым, у которого Бабель находил недостающее Мопассану «человеческое тепло», придают анализу дополнительную глубину.

В шестой главе «Конармия» вписывается в сложный культурный контекст эпохи. Автор монографии ставит задачу прояснить «моральную и политическую позицию» Бабеля, которая часто ускользает от исследователей, и решает ее через призму этнической самоидентификации главного героя-рассказчика Кирилла Лютова. Основываясь на семиотическом подходе Ю. Лотмана, в частности теории бинарных оппозиций и концепции «семиосферы», Зихер доказывает, что конфликт в «Конармии» структурирован как столкновение двух враждебных пространств: «внешнего» мира казачества, ассоциирующегося с природой, насилием и свободой, и «внутреннего» мира еврейства — мира культуры, пассивности и разрушенного прошлого. Лютов, еврейский интеллектуал в очках, в мучительном поиске своей идентичности оказывается на границе этих миров.

В главе дан широкий компаративистский анализ конармейских рассказов. Текст рассматривается в трех важнейших контекстах.

1. Дневник 1920 г. Сравнение героя конармейских рассказов Лютова с реальным автором показывает, как личный опыт отчуждения трансформировался в сложный художественный образ.

2. Советская проза о Гражданской войне. Сопоставление «Конармии» с произведениями Фурманова («Чапаев»), Фадеева («Разгром») и Серафимовича («Железный поток») высвечивает уникальность Бабеля. На фоне более идеологически прямолинейных текстов его ирония, повествовательная дистанция и отказ от однозначных ответов выглядят новаторскими и смелыми.

3. Модернистская литература на идише и иврите. Этот аспект представляет наибольшую научную ценность. Привлекая творчество П. Маркиша, И. Рабона, Л. Шапиро и Х. Хазаза, автор доказывает, что Бабель работал в русле общееврейского модернистского ответа на катастрофу Первой мировой войны, революции и погромов. Апокалиптические образы, тема распятия еврейского народа и ощущение экзистенциального ужаса оказываются общими для писателей по разные стороны фронта и идеологических баррикад.

В итоге Зихеру удается показать, что этническая дилемма Лютова является во многом ключом к пониманию фундаментального противоречия между гуманистическими ценностями и жестокостью революционного насилия.

Наконец, в седьмой главе рассматривается творчество Бабеля периода коллективизации. Автор ставит задачу проанализировать этическую и эстетическую позицию писателя, столкнувшегося с одной из самых страшных трагедий советской истории, и понять причины его творческого молчания и видимой отстраненности.

Центральный вопрос — «Где же автор?» — становится лейтмотивом этой части книги. В отличие от «Конармии», где симпатии рассказчика, несмотря на всю сложность его положения, очевидны, в рассказах о коллективизации («Гапа Гужва», «Колывушка») Бабель, по мнению исследователя, сознательно устраняет авторскую

позицию. Эта «монументальная сдержанность» лишает читателя моральных ориентиров и заставляет его самостоятельно выносить суждение о происходящем.

Глава начинается с противопоставления свидетельств знакомых Бабеля, в которых описываются его ужас и потрясение от увиденного в украинских селах, с одной стороны, и его писем родным за границу, работы в пропагандистском журнале «СССР на стройке», где создавалась идиллическая картина успехов социалистического строительства, — с другой. Согласно Зихеру, этот внутренний конфликт писателя между пониманием правды и необходимостью выживания задает тон всему повествованию.

Автор книги анализирует рассказы «Гапа Гужва» и «Колывушка». Например, сцена убийства Колывушкой своей жеребой лошади рассматривается как акт крайнего отчаяния и бессилия, в котором человеческая трагедия выражается через страдания животного. Финальная сцена изгнания Колывушки из села, с ее библейскими и брейгелевскими аллюзиями, трактуется как безнадежный крестный ход, символ окончательного опустошения.

Исследование укоренено в историческом контексте. Автор привлекает работы авторитетных историков (Р. Конквест) и мемуаристов (В. Кравченко, Л. Копелев, В. Гроссман), чтобы воссоздать картину террора, голода и психологического состояния людей — как жертв, так и палачей.

«Молчание» Бабеля, его отказ от прямого морального суждения в рассказах о коллективизации были формой художественной честности — он создал текст, который сам по себе является неопровержимым свидетельством катастрофы.

К сожалению, в рецензируемой книге, особенно в первой главе, встречаются фактические ошибки и неточности. Остановимся лишь на нескольких.

Дату рождения писателя Зихер указывает как «13 июля (30 июня по старому стилю) 1894 года» (с. 30), повторяя ошибку пересчета со старого на новый стиль. Разница для событий, произошедших в XIX в., составляет не 13, а 12 дней. Таким образом, день рождения Бабеля по новому стилю приходится на 12 июля, что отражено в ряде работ о писателе. Во «Введении» есть примечание переводчика, где днем рождения Бабеля почему-то названо 9 июля, а днем открытия памятника писателю в Одессе 13 июля (с. 11), между тем как открытие памятника состоялось 4 сентября 2011 г. Вызывает недоумение и определение воспетой Бабелем Молдаванки как «убогого рабочего <!> района Одессы» (с. 30). Здесь же сказано, что Бабели переехали в Николаев в 1899 г. Однако давно известно, что в июле 1897 г. в Николаеве родилась младшая сестра Бабеля Мария. А в 2012 г. были выявлены документы о рождении в Николаеве сестры-погодка Исаака Иды 1 декабря 1895 г., то есть переезд состоялся не позднее ноября 1895-го[3].

В напечатанном в газете «Новая жизнь» очерке Бабеля «Вечер» говорится о милицейском участке, а не о «местной ЧК» (с. 41), как сказано в книге. Первая жена писателя Евгения Борисовна уехала в Париж не летом 1925 г. (с. 67), а в декабре.

В связи с разговором о подмосковном Молоденово, где Бабель жил в 1930–1932 гг., недоумение вызывает фраза: «…Молоденово было удобно еще и тем, что неподалеку стоял дом *Горького, с которым Бабель сдружился еще в Сорренто*» (с. 74; курсив наш). Бабель «сдружился» с Горьким намного раньше. В книге говорится о встрече с Горьким в 1916 г. (с. 39–40) и приводится его письмо родным от 19 июня 1936 г. о двадцати годах «ничем не омраченной дружбы» с Горьким (с. 93).

---

3 См.: *Погорельская Е.И.* Исаак Бабель и история его голубятни: факт и вымысел // Лехаим. 2012. № 10. С. 41; *Она же.* Комментарий к рассказу И. Бабеля «История моей голубятни»: новые материалы к биографии писателя // Вопросы литературы. 2013. № 5. С. 154–156; *Погорельская Е.И., Левин С.Х.* Указ. соч. С. 25.

И второй раз Бабель уехал за границу, во Францию, в сентябре 1932 г., а в Сорренто побывал весной 1933-го. После возвращения из-за границы он в Молоденове не жил.

Школьный друг Бабеля Исаак Лившиц во всех случаях назван «Исайя», герой одного из рассказов Голов — Горловым; вместо слова «эскадрон» употреблено «эскадрилья» (с. 209), тогда как речь идет о коннице, а не об авиации.

Впрочем, последние примеры, вероятно, связаны с переводом, на крайнюю небрежность которого в большей части книги нельзя не посетовать. Остановимся лишь на нескольких примерах, когда искажается смысл или по непонятным причинам сделан обратный перевод. Так, на с. 202 читаем: «В конармейском рассказе “Моем первом гусе” комдив Савицкий, мощное и чувственное тело которого рассекает избу, предупреждает Лютова, что таким очкарикам, как он, можно рассчитывать на перерезание горла». Оставив в стороне стилистическое, мягко скажем, несовершенство этого пассажа, отметим, что ни о каком «перерезании горла» речи не идет, и в оригинале фраза, сказанная Савицким герою-повествователю, звучит так: «Шлют вас, не спросясь, а тут режут за очки». Кроме того, и в тексте Бабеля, и в действительности в 1920 г. в Красной армии были начдивы (начальники дивизий), а не комдивы.

Или другой пример — о рассказе «Вечер»: «Ухаживая за Ириной, безответной любовью Галина, Василий в бесконечных деталях объясняет повороты истории…» Но ведь «повороты истории» объясняет как раз Галин, сотрудник газеты «Красный кавалерист», безответно влюбленный в прачку Ирину, а Василий — это повар, который сожительствует с Ириной.

На с. 187 в обратном переводе приведено начало цитаты из рассказа «Гюи де Мопассан»: «Он случайно был, ваш граф, он трусил…», меж тем как у Бабеля «Он испугался, ваш граф, он струсил…» А на с. 219 название рассказа «Солнце Италии» приведено как «Итальянское сияние».

Несмотря на указанные ошибки и недочеты, новая книга Э. Зихера будет полезна всем, кто интересуется творчеством Исаака Бабеля, еврейским контекстом его произведений и русско-еврейскими литературными связями.

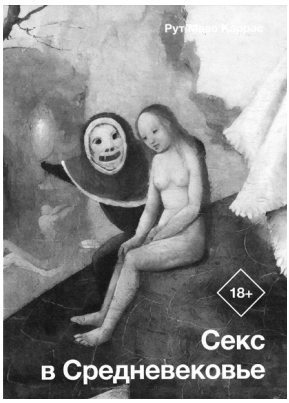
А.В. Стогова

Остранение Средневековья

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_376

Каррас Р.М. Секс в Средневековье / Пер. с англ. И. Линевой. М.: АСТ, 2024. — 351 с. — (История и наука Рунета).

Вопрос о специфике образов европейского Средневековья в современной культуре, в том числе сформированных научной исследовательской традицией, породил в последней четверти XX в. заметные дискуссии среди медиевистов, продолжившиеся в нынешнем столетии. Сформулированные подходы, получившие известность как «новый медиевализм», были связаны с критической переоценкой исследовательских практик, сложившихся в медиевистике, главным образом в отношении принципов анализа средневековых текстов. «Новые медиевалисты», подобно Э. Саиду, изучавшему формирование стереотипных представлений о Востоке, стали рассматривать нормальные процедуры академического знания как механизмы, способствующие производству образов экзотического «Другого» по отношению к современной европейской культуре из ее средневекового прошлого. Их фокус внимания сместился со стремления к объективности на проблематику политики знания — отношений и представлений, которые поддерживает и воспроизводит научное знание, и эффекта, оказываемого им на современную культуру[1].



Помимо методологических дискуссий «новый медиевализм» способствовал появлению множества работ, авторы которых уделяют немалое внимание проблематизации собственной исследовательской позиции, применимости существующих понятий и категорий для описания средневековой культуры, возможностей для сопоставления с современными явлениями и дискурсами. Одним из примеров подобных публикаций, хотя ее автор и не декларирует своей близости к «новому медиевализму», является недавно переведенная на русский язык монография известной американской исследовательницы Рут Мазо Каррас, в настоящий момент — профессора истории в Дублинском университете[2], о средневековой сексуальности, англоязычное издание которой, «Sexuality in Medieval Europe. Doing unto Others», было выпущено в 2005 г.[3] Броское название, которое получил русский перевод, — «Секс в Средневековье» — существенно отличается от оригинального, наглядно демонстрируя значимость вопросов политики публичного знания, нацеленного не только на специалистов, но и на любого «заинтересованного читателя». Хотя книга изначально

1 Об этих подходах и дискуссиях см.: *Савицкий Е.Е.* «Новый медиевализм» четверть века спустя // Новое литературное обозрение. 2015. № 135. С. 346–354.

2 В аннотации к русскому изданию приведены сведения о том, что она является заслуженным профессором истории Миннесотского университета, которые были актуальны на момент выхода третьего издания ее книги в 2017 г., из которого они и почерпнуты.

3 *Karras R.M.* Sexuality in Medieval Europe. Doing unto Others. N.Y.; L.: Routledge, 2005 (перевод сделан с третьего издания 2017 г.).

была рассчитана на широкую аудиторию, формулировка, предложенная российскому читателю, не только убирает ряд коннотаций, которые могут показаться неуместными и некорректными, но и существенно упрощает ожидаемое содержание работы. Отказ от связанного с психоанализом понятия «сексуальность», прочно ассоциирующегося в современных отечественных публичных дискурсах с сексуальной идентичностью, в пользу простого и привлекающего внимание слова «секс» создает дополнительную проблему для читателей, поскольку автор уделяет изрядное внимание объяснению, почему «история сексуальности как область исследований не равна истории секса» (с. 17). В еще большей степени очевидна связь проблем бытования знания с тем, что подзаголовок, в который была вынесена ключевая для Каррас характеристика сексуальности в средневековой культуре — понимание сексуального акта как действия, совершаемого одним человеком в отношении другого, и вовсе оказалось невозможным включить в название работы. И «действие над другим», и «власть над другим» (как это выражение переводится в тексте исследования) в сочетании что с «сексом», что с «сексуальностью» в названии научно-популярной книги на российском книжном рынке любопытным образом скорее способствовало бы тому, чтобы возбуждать в воображении читателя те самые образы экзотического «Другого», которые автор исследования стремится развеять. Хотя потерю смыслов несколько уравновешивает выбор фрагмента «Сада Земных наслаждений» И. Босха для оформления обложки, вносящий идею странности в кажущуюся очевидность содержания книги с таким названием, выбранная издателями альтернатива — простое и очень «научно-популярное» название «Секс в Средневековье» не передает ключевую особенность книги Каррас; в значительной мере она посвящена не сексу и даже не сексуальности, а тому, как и для чего сегодня можно и нужно говорить о Средневековье, отказываясь от свойственных современной культуре стереотипов мышления. Любопытно, что и аннотация к русскому изданию, в которой можно было бы отчасти компенсировать смысловые потери, связанные с изменением заголовка, никак не обозначает эту проблематику.

В ключевой с этой точки зрения первой главе монографии, имеющей в русском переводе то же название, что и вся книга, Каррас проводит работу с ожиданиями читателя. Она начинает с разбора стереотипных образов, возникающих у современного человека при сочетании слов «Средневековье» и «сексуальность», показывая, что их очевидная противоречивость, притом, что каждая интерпретация находит подтверждение в средневековых текстах, есть следствие того, что эти тексты прочитываются с чуждых самому Средневековью позиций. Исследовательница последовательно разбирает категории, принципы и подходы, которые в современной культуре используются для описания и анализа сексуальности, средневековых источников и собственно Средневековья, демонстрируя, как и по каким причинам они, начиная со стремления находить единое объяснение противоречивым фактам, не срабатывают при анализе культурных феноменов той эпохи. Непростая и по сей день вызывающая дискуссии работа, которую должен проделать исследователь-медиевист, чтобы увидеть привычные, кажущиеся универсальными понятия, образы, иерархии как свои собственные, принадлежащие современной культуре, но не свойственные мышлению средневекового человека, становится и работой, которую предстоит совершить читателю этой книги, чтобы понять средневековую сексуальность.

Поскольку вовсе отказаться от таких понятий и категорий невозможно, Каррас анализирует границы и случаи их применимости, показывая, что некоторые из них, если точно оговаривать принципы их использования, позволяют выявить важные характеристики. Так, например, понятие «гендер», которое в современной культуре разводится и с сексуальностью (сексуальная идентичность может не сов-

падать с гендерной, то есть социальной), и с биологическим полом, едва ли применимо в таком понимании для объяснения поведения людей Средневековья, которые полагали влечение к женщинам свойством мужского тела и составляющей мужского поведения (с. 18). В то же время оно позволяет исследовательнице критиковать некоторые существующие в медиевистике концепции, впрочем, не называя своих оппонентов и не вдаваясь в дискуссии относительно гендерных моделей в средневековом обществе. Одна из них была в свое время предложена Томасом Лакёром, отметившим, что средневековые ученые стремились не подчеркивать различия между полами, но описывать их через категории сходства. Это было тесно связано с аристотелевским знанием и идеей соотношения гуморов в организме: разный баланс «мужских» (горячих и сухих) и «женских» (холодных и влажных) гуморов мог порождать целый спектр вариантов, делая сложным проведение четкой границы между полами. Лакёр предложил концепцию однополой модели, в которой мужской пол считался нормой, а женский — отклонением от нее, отличающейся от современной, развивающейся с XVIII столетия, модели двух полов, основанной на бинарной оппозиции[4]. Другая интерпретация, которую называет, но не поясняет Каррас, принадлежит Роберту Суонсону, отмечавшему, что продолжение рода считалось основной задачей человека, и маскулинность (что вполне согласуется с отмеченным выше тезисом самой Каррас) определялась главным образом через сексуальную активность, а посему люди, в первую очередь мужчины, но также и женщины, добровольно принимавшие целибат, теряли свои маскулинные и феминные характеристики и, следовательно, могут быть описаны как третий гендер[5]. Наконец, идеи подвижности гендера и множественности гендеров, возникавших на пересечении различных культурных иерархий, методологически восходящие к хорошо известной историкам статье Джоан Скотт «Гендер: полезная категория исторического анализа»[6] и появившейся позднее концепции интерсекциональности Кимберли Креншоу[7], связаны с тем, что гендерные характеристики и модели описания весьма разнились: феминность благочестивой монахини и мирянки, знатной дамы и горожанки, равно как маскулинность отшельника, воина или пахаря, можно описывать как разные гендерные модели, часть которых порой мог применять один и тот же человек, если менялись его положение и дискурс, позволявший его описывать (главным образом это касалось именно религиозной составляющей, в особенности принятия обетов). Множественность и противоречивость идей, касающихся поведения мужчин и женщин, также прямо согласуется и с взглядами Каррас, однако она противопоставляет им довольно жесткое суждение, что

> эти идеи разбиваются о невероятно строгое бинарное противопоставление мужчин и женщин в средневековом обществе. Хотя теоретики могли писать, что женщины — это бракованные мужчины, эти дефекты были достаточно значительными, чтобы всерьез никто их не считал мужчинами: женщины были совершенно самостоятельной категорией. Эта категория в общей иерархии стояла ниже мужчин —

4 *Laqueur Th.W.* Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud. Cambridge (Mass.); L.: Harvard University Press, 1990.

5 *Swanson R.N.* Angels Incarnate: Clergy and Masculinity from Gregorian Reform to Reformation // Masculinity in Medieval Europe / Ed. by D.M. Hadley. L., N.Y.: Longman, 1999. P. 160–177.

6 *Скотт Д.* Гендер: полезная категория исторического анализа // Введение в гендерные исследования. Ч. 2: Хрестоматия. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 405–436.

7 *Crenshaw K.* Demarginalizing the Intersection of Race and Sex // University of Chicago Legal Forum. 1989. № 1. P. 139–167.

> они были совершенно точно не «другие, но равные» — и разница между женщинами и мужчинами была существенной и для богословов, и для остальных средневековых людей (с. 15).

Эту особенность аргументации Каррас следует принимать во внимание в первую очередь исследователям. Книга написана одним из ведущих специалистов по вопросам средневековой телесности, гендеру и сексуальности и основана на прекрасном знании огромного материала, но в силу того, что она имеет научно-популярный характер, повествование выстроено таким образом, что дискутировать с самой Каррас довольно затруднительно. Вся аргументация автора нацелена не на коллегу-исследователя, а на человека, которого она стремится научить по-новому мыслить о Средневековье, не опираясь на стереотипные представления. Представленные в работе тезисы не выводятся логическим путем из предшествующих размышлений от частного к общему, а утверждаются, демонстрируются и развиваются дедуктивно. Все ключевые тезисы заявлены в первой главе как основание, на котором выстроены интерпретации конкретных источников и, соответственно, как составляющая основополагающего подхода к рассмотрению средневековой культуры. Дискуссии по разным вопросам, ведущиеся среди медиевистов, только обозначены, сама по себе полемика с коллегами не важна в рамках основной идеи работы и не является значимой частью повествования. В монографии, изначально адресованной англоязычным читателям, к тому же почти не учитываются или, по крайней мере, не упоминаются, даже в библиографических экскурсах, работы специалистов, опубликованные на других языках. Написанный Каррас текст — не исследовательский, хотя за ним стоит огромное научное исследование, его стоит читать как весьма интересную попытку не просто представить непрофессиональному читателю результат работы историка, изучающего средневековое прошлое, но и продемонстрировать ценность самой этой работы. Для этого недостаточно просто описать занимательный сюжет доступным языком, превратив предмет изучения в очередное развлечение для читателя. Каррас стремится, не потеряв ни увлекательности, ни научной основательности, выстроить иное повествование, в котором значимым полем дискуссий, с которым она соотносит свою позицию, являются не диспуты коллег, а противоречивость современных образов Средневековья и их соотносимости с современностью, в которой деление на научную, художественную или любую другую традицию теряет свое значение, как и отмечали «новые медиевалисты».

Основная цель работы — продемонстрировать, как обычно выстраиваются суждения о Средневековье в современной культуре, какой предстанет средневековая сексуальность, если отказаться от идеи естественности и универсальности современных критериев оценки, и чем ее понимание может быть важно для людей XXI в. В этой связи приобретает особое значение связанное с вопросами сексуальности понятие «квир», превращающееся в методологический принцип — «квирить». Поскольку квирами называют людей, чья сексуальная и гендерная идентичность отличается от общепринятой, то есть не вписывается в существующие культурные ожидания, то «квирить» — означает не *признавать* кого-то или что-то странным[8] в силу несоответствия нормативным моделям и иерархиям, а *делать* его таковым, отказываясь от существующих ожиданий и стереотипов, на которых мы строим свои оценки. Каррас предлагает использовать такой прием остранения по отношению не только к людям, но и к текстам, и Средним векам в целом, стараясь не подходить к их оцениванию с привычных нам, но не обнаруживаемых в самой

8 Queer (*англ.*) — странный, иной.

культуре прошлого позиций: «“Квирить” Средние века не значит утверждать, что определенные исторические лица или литературные персонажи имели гомосексуальную ориентацию, но значит отходить от разделения на гомосексуалов и гетеросексуалов» (с. 24). Вместо этого она предлагает попытаться продемонстрировать, как сами авторы и аудитория средневековых текстов и изображений могли воспринимать и описывать сексуальность.

Это, пожалуй, наиболее интересная и одновременно дискуссионная составляющая предлагаемого подхода к изучению и описанию Средневековья. Каррас вводит другую систему координат для оценивания информации о средневековой сексуальности. В ее основу она кладет ключевой принцип, который был вынесен в подзаголовок английского издания монографии: секс понимался не как разделяемый партнерами опыт, но как действие, совершаемое одним из них в отношении другого. Из этого фундаментального отличия следуют несколько основных положений, на которых строится интерпретация исторических источников. Во-первых, опыт партнеров понимается (и средневековыми авторами, и исследовательницей) как принципиально различный — один осуществлял действие, другой его претерпевал, соответственно, и оценивался он с разных точек зрения. Это расхождение теснейшим образом связано с представлениями о поле, гендере и сексуальной идентичности: актором является только мужчина, пассивная роль (что вовсе не означает «жертвенная») принадлежит женщине. Сам сексуальный акт мыслится именно как действие мужчины. Во-вторых, шкала, по которой оценивается «нормальность» или «ненормальность» сексуальных отношений, связана не с тем, люди какого пола и возраста в них вступали, а с целью, которую они преследовали. Нормой считался секс ради зачатия ребенка, даже если, например, один или оба партнера были (с нашей современной точки зрения) очень юны. Осуждаемыми были любые виды нерепродуктивного секса, как гомо-, так и гетеросексуального. На этих ключевых характеристиках средневековой сексуальности, сформулированных в первой главе, основана последующая структура книги. Она опирается на различение не видов сексуальных практик, а обусловленных представлениями о сексуальности статусов людей: тех, кто соблюдал целибат и воздержание, брачных партнеров, мужчин и отдельно женщин, вступающих в любые сексуальные отношения вне брака.

Первым в центре внимания оказывается значимое для средневековой, в особенности христианской, Европы учение о целомудрии, которому посвящена вторая глава. Целомудрие интерпретируется как одна из сексуальных идентичностей, поскольку на основе такого отношения к сексу выделялись сразу нескольких социальных групп. Исследовательница прослеживает основные составляющие и эволюцию этого учения в его разнообразных изводах, связанных с различными категориями верующих, для или о которых были составлены тексты, — мучеников и мучениц, монахов и монахинь, священников, праведников и т.п., подчеркивая разнообразие и порой противоречивость суждений об одном и том же предмете, среди которых можно найти и истоки многих современных представлений и споров. Одновременно Каррас продолжает, в особенности в последних разделах главы, посвященных девственности, искушению и эротизму, проблематизировать средневековое понимание сексуальности, по отношению к которому выстраивалась идея целомудрия и чистоты. Она нередко проводит сопоставления с дискуссиями в современном обществе и обращает внимание читателя на то, что рамки действий, ощущений и связанных с ними вербальных и визуальных образов, которые расценивались как сексуальные, а также соотношение сексуального и несексуального, духовного и плотского, эротического, сексуального и божественного нередко не совпадают с привычными современному человеку. Тем самым она проблематизирует и собственный нарратив как результат рефлексии современного человека об

инаковой средневековой культуре: «Только человек, живущий в современную эпоху, мог написать последние несколько параграфов о том, как связаны друг с другом духовное и чувственное. Средневековый автор бы так не сказал. Для нас чувственное значит плотское, но для многих средневековых мыслителей чувственность — те ее грани, которые пересекаются с духовным — противопоставлялись плотскому» (с. 113).

Следом за целомудрием в иерархии представлений о моделях сексуального поведения стояли супружеские отношения, которым посвящена третья глава книги. В иудейских и мусульманских сообществах, где идея пожизненного целомудрия не имела столь важного значения, брак был основной формой одобряемых сексуальных отношений, но и в христианской Европе, поскольку признавалось, что не все способны сохранять чистоту, от большинства людей ожидалось, что они будут вступать в брак. Хотя брачная сексуальная активность тоже считалась греховной и опасной, она оправдывалась продолжением рода и отчасти тем, что оберегала от еще большего греха — блуда. Поскольку в христианском мире трактаты о браке и сексуальных отношениях писались людьми, воздерживающимися и от того, и от другого, информация, на основе которой можно определить, что считалось нормой в отношении средневековой брачной сексуальности, весьма специфична, и судить о том, насколько выполнялись подобные предписания, сложно. К тому же и понимание брака не всегда было однозначным. В некоторых случаях, особенно в период раннего Средневековья, постоянное сожительство могло считаться браком, даже если партнеры не проходили через обряд венчания. Однако церковь, с позицией которой и связано большинство наставлений, такие союзы не признавала (с. 120).

Поскольку именно действия церкви способствовали регламентации нормы в отношении того, какие отношения считаются браком, кому в них дозволительно вступать и как и на каких основаниях расторгать, то в христианских и мусульманских европейских государствах, а также в иудейских общинах, существовавших на территории и тех, и других, действовали разные нормы. Именно с описания этих запутанных и изменявшихся представлений о том, что являлось законным браком, Каррас и начинает рассмотрение брачной сексуальности. А в силу того, что секс составлял лишь часть супружеских отношений и на него и его репрезентацию оказывало влияние распределение власти в семье, представления о семейном укладе также требуют пояснения. Исследовательница обращает внимание на то, что нередко встречающиеся в «художественной литературе» (стоит иметь в виду условность и этой категории для средневековой культуры) истории о хитроумных, коварных, властных, мудрых женах вполне могли прочитываться современниками совсем не так, как сейчас. После этих пространных оговорок она переходит к рассмотрению того круга вопросов, которые обсуждались в связи с сексуальными отношениями в браке. Поскольку допустимыми, особенно в христианской культуре, их делало стремление продолжать род, с этой идеей связаны поднимавшиеся в Средневековье и анализируемые Каррас проблемы: как регламентировались сексуальные отношения мужа и жены, как воспринимался бездетный брак, как понималось и оценивалось сексуальное удовольствие и что можно сказать о типичных сексуальных практиках брачных партнеров. Пожалуй, именно в этой главе, поскольку брачные отношения представляются наиболее «традиционными» и потому близкими современной культуре, читатель в наибольшей мере может ощутить странность Средневековья: множественность и нередко противоречивость суждений и обычаев и отличающуюся от современной логику приоритетов, способствующую тому, что в некоторых случаях сексуальные отношения в браке могли подвергаться большему осуждению, чем связи вне брака.

Последние две главы монографии посвящены мужской и женской внебрачной сексуальности, рассматриваемой по отдельности, поскольку общество оценивало их по-разному. Казалось бы, согласно логике движения от наиболее одобряемых моделей сексуального поведения к вызывавшим наибольшее неприятие, сначала должен идти разбор мужской внебрачной активности, коль скоро обычно в средневековом обществе она осуждалась менее сурово, нежели женская (с. 241). Но и у обратного порядка, предложенного Каррас, есть свое объяснение. Четвертая глава, написанная с позиции того, как воспринималось сексуальное поведение женщин вне брака, преимущественно посвящена наиболее распространенным формам внебрачной сексуальности, в которых участвуют представители обоих полов: адюльтеру, отношениям людей, не состоящих в браке, конкубинату, проституции и насилию. В силу этого и во избежание повторений бóльшая часть последней главы посвящена наиболее дискуссионной проблематике сексуальных отношений между мужчинами.

Каррас обращает внимание на то, как в отношении к внебрачной сексуальной активности коррелируют представления о самом сексе, связывавшемся с актом пенетрации, о женской физиологии и греховности (женщины считались более слабыми и более похотливыми, не способными устоять перед соблазном чувственного удовольствия) и о женщине как члене того или иного сообщества. Представления о природной слабости женщин не способствовали терпимости к их прегрешениям. Напротив, на женщину возлагалась бóльшая ответственность, поскольку ребенок как результат внебрачных связей становился дополнительным бременем для общины и создавал угрозу для наследования. Вследствие этого честь и добродетель женщины связывалась, в отличие от мужской, с ее сексуальностью, ее поведение требовало бóльшего контроля, а пострадавшим от ее действий лицом считался мужчина — муж, отец, феодал, если речь шла о зависимых крестьянках. В этой главе, построенной преимущественно на анализе судебных материалов, исследовательница наглядно демонстрирует социальную основу сексуальности, становящуюся наиболее заметной в тех случаях, когда наши представления отличаются от средневековых. Каррас разбирает на конкретных примерах, как по-разному могли пересекаться социальные иерархии, которыми определялось положение женщины и главным образом — специфика ее зависимости от мужчин, с представлениями об ущербе, который могут нанести ее внебрачные связи, порождая разные оценки и разные стратегии поведения. Некоторые средневековые трактовки могут быть неожиданны для современного читателя во многом в связи с отличавшимися социальными нормами: например, в вопросе об изнасиловании в обществе, где индивидуальное согласие не имело большого значения, или сексуальных отношений, в которые вовлекались очень юные девушки в силу низкого порога брачного возраста. Кроме того, учитывая, что подавляющая часть источников, которыми располагает современный исследователь, написаны мужчинами, даже если в них тем или иным образом отражен женский голос, ключевым моментом для обсуждения женской внебрачной сексуальности была угроза, которую она могла иметь для мужчин, что нашло свое выражение, например, в образе ведьмы.

Социальные нормы и иерархии, нередко вступавшие в противоречие с универсализмом религиозных представлений о праведном и греховном образе жизни, находятся в центре внимания и в заключительной главе о мужской внебрачной сексуальной жизни. При сопоставлении с сексуальным поведением женщины мужчина всегда или почти всегда оказывается во властной позиции активной действующей силы, которая и ассоциировалась с маскулинностью. Однако при сравнении поведения разных мужчин проступает значимость иных факторов, определяющих позицию власти, в особенности в обществе с жесткими системами субординации.

Каррас показывает, какое значение сословные и возрастные иерархии имели в признании допустимыми на практике тех или иных моделей поведения, которые порицались и даже считались наказуемыми в религиозной морали и светском праве. И напротив — как представления о мужской сексуальности как проявлении власти проецировались на различные политически значимые оппозиции свой/чужой, способствуя феминизации и содомизации образов различных «Других», главным образом иноверцев и соседних, воспринимаемых как вражеских, народов. Хотя это явление отнюдь не чуждо и культуре модерности, автор вновь не дает узнаваемой ситуации ввести читателя в заблуждение, демонстрируя, что девиантное поведение, связываемое не с идеей гомосексуальности (содомией могли называться в том числе некоторые осуждаемые гетеросексуальные практики), но с противоестественностью бесплодного сексуального акта (с. 269), мыслилось не как проявление особой идентичности человека, но как греховный поступок, который гипотетически может совершить любой человек в силу своей природной слабости. Каррас связывает невыработанность идеи сексуальной идентичности не с ограниченностью культурного пространства саморепрезентации, с развитием которого в культуре Нового времени исследователи обычно связывают формирование самого феномена идентичности, хотя и подходит к этому вопросу, но с особенностью существовавших дискурсов и представлений, отмечая одновременно, как внутри средневековой культуры появляется возможность для осмысления сексуального поведения человека как идентичности.

Подводя итоги своего не столько исследования, сколько текста, написанного в другом жанре, имеющем отношение к публичной истории, Каррас вновь возвращается к проблемам политики знания и вопросу о том, как и зачем изучать средневековую сексуальность, рассматривая ее в двух основных контекстах: что это изучение дает для понимания средневекового общества и культуры и как оно помогает понять современность. Их объединяет один, основополагающий для всей работы тезис: «Современное положение вещей (или наше представление о нем) — это не нечто “естественное”: оно обусловлено историей» (с. 310). И представления о том, что «традиционное» досталось нам от средневекового прошлого и требует дальнейшего поддержания и сохранения, и противоположные суждения об этом прошлом как об эпохе принципиально отличной от всего, что свойственно современности, в равной мере подвергаются критике и как некорректные, и как не приносящие пользу, если только целью не является создание ложной ностальгии по «славному» прошлому (с. 315), что демонстрирует принципиальное значение вопросов бытования и культурного статуса научного знания для автора работы. Они являются не просто некоторым дополнительным занятием для исследовательницы средневековой сексуальности, придающим актуальность всему ее труду, но ключевой методологической позицией, с которой связаны основные, несомненные достоинства работы, делающие ее не просто интересным, но полезным для современного общества высказыванием. Но с этой же перспективой оценивания результатов работы историка как высказывания, адресованного современному обществу, связаны и спорные особенности выстраиваемого Каррас нарратива о средневековой сексуальности. Один из ключевых вопросов публичной истории заключается в том, кем, как и для кого производится знание. Современные исследователи заняты поиском оптимального компромисса между сохранением критериев научности и обращенностью к широкой читательской аудитории. Выбор, сделанный Каррас, лишний раз демонстрирует, что это не просто проблема доступности знания, но и вопрос борьбы за представленность в публичном пространстве тех или иных образов и концепций. Хотя она и обозначает критику существующих в современной культуре образов средневековой сексуальности и Средневековья в целом как важ-

ную задачу своей работы, включая и те образы, что создают ее коллеги-медиевисты, работы последних вытеснены на периферию ее повествования. Они кратко обозначены в первой главе, и исследовательница возвращается к ним в послесловии. В начале работы она оговаривает, что свела к минимуму количество не только сносок, но и имен исследователей, чтобы не перегружать текст, тем более что все работы можно найти в библиографических экскурсах (с. 58). Это весьма понятное решение в свете общего замысла ее работы, учитывая, что современным историкам необходимо иметь дело с сотнями текстов своих коллег. В работе действительно не так много имен авторов других исследований, но их немногочисленность лишь подчеркивает одно важное обстоятельство — это имена тех, на чьи выводы и наблюдения опирается Каррас (чаще всего встречается имя Кэролайн Байнум), их она делает заметными и узнаваемыми, что подкрепляет авторитетность и ее собственных суждений. Альтернативные концепции преимущественно остаются анонимными, почти растворяясь среди разных «современных образов Средневековья», у читателя остается лишь возможность отыскать их в библиографии. Пожалуй, единственное значимое имя из числа коллег, с которыми не согласна Каррас, — Томаса Лакёра — появляется только в послесловии, хотя его идеи упоминаются в самом начале книги и отчасти критикуются в третьей главе. Если чуткость к бытованию образов Средневековья в современной культуре, которую Каррас стремится пробудить у читателя, проявить и в отношении ее собственного текста, то можно увидеть в нем проявление различных дискурсивных, культурных, политических, экономических факторов, определяющих бытование знания в современной культуре. Имеют они отношение и к российскому изданию, которое может быть оценено в той же перспективе. Замена названия и оформление обложки, маркировка «18+», отсутствие иллюстраций, имеющихся в английской версии текста, и некоторая небрежность перевода и редактирования, и даже макетирования, бросающаяся в глаза при взгляде на оглавление, — все эти особенности, намеренные или невольные, вынужденные или субверсивные, обуславливают то, как преподносятся и воспринимаются содержащиеся в тексте идеи, а потому тоже становятся одним из факторов бытования знания.

Галина Заломкина

Вымысел в толще культуры

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_385

Хоруженко Т. Культурные мифы в современном фэнтези: монография.

Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2025. — 184 с. — Тираж не указан.



Понятие культурного мифа в равной степени привычно и трудноуловимо. Автор книги вводит его, обращаясь к работам Е.Е. Приказчиковой и А.М. Панченко и далее — к базовым исследованиям мифа как такового у Е.М. Мелетинского, Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, поскольку генезис и функционирование культурных мифов обусловливаются общими закономерностями массового сознания, всегда в той или иной степени мифологического, по мнению автора. Степень мифологичности тем не менее разная, поэтому трудно согласиться со следующим утверждением: «В своих проявлениях современное мифологическое сознание несильно отличается от архаического» (с. 10). Р. Барт в «Мифологиях», которые Т. Хоруженко также цитирует и использует, как раз говорит о такого рода различиях, проистекающих, прежде всего, из специфики современной культуры — технологичной, тиражирующей, перелицовывающей. Один важный момент в цитируемой бартовской характеристике современного мифа оказывается упущен при конструировании рабочего понятия книги: «…потребитель мифа принимает их значение за систему фактов» (с. 12). То есть миф всегда так или иначе — неверное восприятие, заблуждение для стороннего наблюдателя и непреложная истина для носителя. Это связано со склонностью мифа бриколажно подгонять наличные средства познания под необходимость всеохватного и окончательного объяснения мира (об этом говорил Леви-Стросс), в результате чего миф всегда полностью правдоподобен «изнутри» и фантастичен «снаружи». Культурный миф в том числе. В формулировке исследовательницы эта важная особенность не учтена: «Культурный миф — устойчивая система представлений, бытующая в обществе на определенном историческом этапе и находящая свое отражение в текстах культуры» (с. 12–13). Не совсем понятно в этом случае, чем культурный миф отличается от любых других феноменов общественного сознания, будь то религия, идеология или право. Если же мы учтем элемент неубедительности, фантастичности, актуальный для воспринимающих культурный миф объективно и незаметный для тех, кто принимает его как достоверную систему представлений, различия станут очевидны. В тех культурных мифах, которые выделяет и изучает Т. Хоруженко, таковой элемент или присутствует наглядно, или обнаруживается в ходе исследования, то есть практика компенсирует не до конца проработанную постановку проблемы.

Специфику и динамику культурного мифа о богочеловеке автор прослеживает от вопроса «может ли человек выполнять работу бога» (с. 21), которым задавалась советская научная фантастика (прежде всего братья Стругацкие с их сюжетом прогрессорства), развернутым в темы «мессианства интеллигента, ко-

лонизации “отстающих” и… принудительности счастья» (с. 23). В начале XXI в. научно-фантастический прогрессор, «подправляющий» отсталые культуры, трансформируется в героя фэнтези: «землянин, современник читателя, попадает в обстоятельства, позволяющие ему стать богом» (с. 24), при этом «все преобразования новоявленный бог чаще всего совершает походя» (с. 28). Мучительная рефлексия по поводу допустимости таких преобразований, присущая героям Стругацких, «попаданцам» не свойственна. Положение героя на границе человечности и божественности, подразумевающая не только могущество, но и ответственность, становящуюся бременем, которое необходимо сбросить, формирует повторяющуюся сюжетную схему отказа от состояния и статуса бога, которую Т. Хоруженко обнаруживает в современном российском фэнтези. Примечателен античный контекст и антураж: крайнее человекоподобие греческих богов оказывается весьма удобным для развертывания такой схемы. Исследовательница отмечает показательность в этом отношении произведений Г.Л. Олди и А. Валентинова, основная задача героев в которых — «сохранение человеческого облика, а значит, своего Номоса» (с. 36), поскольку «если для людей существуют ценности и эмоции, то для богов их нет» (с. 41). Работа с античной тематикой наглядно показывает родовую связь и особенности преобразования мифа как такового в миф культурный в современном сознании: «…восприятие мифа происходит уже через всю толщу культуры и интерпретаций, что лежит между текстом и читателем, <…> истории из греческих мифов пересобираются авторами с опорой на другие философские и жизненные принципы, ценности и мировоззрение» (с. 43). Подвергаются подобным трансформациям и евангельские сюжеты, но ситуация усложняется в связи с их не вполне очевидным мифологическим статусом, поскольку, в отличие от греческого пантеона, Иисус далеко не всеми воспринимается как неправдоподобная выдумка. Тем не менее в фэнтези — в силу специфики жанра — эти сюжеты предстают как итог формирования именно культурного мифа и дальнейшее его варьирование и разрастание. «Осмысление второго пришествия в фантастических текстах часто лишается своего сакрального смысла, что ведет к возможности амбивалентной оценки образа Спасителя» (с. 48).

Базовая для архаического мышления оппозиция «свой-чужой», разворачивающаяся в мифе в разнообразные сюжеты, в современном фэнтези, по наблюдениям исследователей, осмысливается мультикультуралистски, причем иная культура предстает как атрибут существ, радикально отличных от человека, то есть концепция разнообразия доводится до фантастического предела. И возникает мысль, что в рамках размышлений о взаимодействии мифа и современной культуры интересно было бы разобраться, как на фэнтези влияют неотъемлемые для мультикультурализма идеи толерантности, ведь традиционно разработка мифологии чужого в фэнтези производит образы существ и рас иных до неприемлемой чудовищности. Некоторые подходы к этому вопросу в книге обозначены. Отмечается «размывание границ добра и зла» (с. 66), «нравственный релятивизм» (с. 68), характерные для русского фэнтези изначально, с момента появления в 1990-е гг., а в последние годы проявляющиеся и в западном. С другой стороны, Т. Хоруженко отмечает «отказ от “мультикультурности” фэнтези или сведение ее к минимуму» (с. 72).

Культурный миф в такой же, а то и в большей, по сравнению с собственно мифом, степени отражает национальное своеобразие сообщества, в котором он рождается, и показательно трансформируется, распространяясь в другие сообщества. Британским явлением такого рода автор книги полагает концепт закрытой школы, благодаря книгам Дж. Роулинг о Гарри Поттере обретший фантастические составляющие и широко распространившийся в другие культуры. В русской

литературе образовался целый пласт текстов в жанре фэнтези для подростков, разрабатывающих мотив магической школы для избранных. Среди специфических видоизменений модели, созданной Роулинг, Т. Хоруженко называет «ускорение течения времени» (с. 82 — в рассуждениях об этом не совсем адекватно употребляется термин «хронотоп», поскольку рассматривается только временной аспект, пространственная составляющая не затрагивается). Происходит интенсификация фабулы, прежде всего в отношении нравственного совершенствования героев, каковое в большой степени зависит от взаимодействия юного волшебника с наставником. Отличия русской вариации от британского источника в последнем мотиве коренятся в различиях сказочного сюжета об ученике чародея: «Для западного варианта сюжета важен мотив ученичества героя <…>, в то время как для славянского оказывается главным мотив победы над колдуном учителем» (с. 87). В немецком фэнтези для подростков автор выделяет миф книги: «…книга и чтение — высшие ценности и высшие наслаждения, доступные человеку. <…> Все читающие герои — носители мифологического, в бартовском смысле слова, сознания. Их представления о мире и своем месте в нем сформированы по большей части литературой и существующей вокруг нее культурной мифологией» (с. 94). В отечественном подростковом фэнтези сопоставимое придание абсолютной значимости какому-нибудь явлению показательно мифологизирует дружбу, здесь автор обнаруживает влияние советской детской литературы, следы характерных для нее сюжетов и акцентов. Дружба оказывается важнее первой любви, такой подход связан «с почти полностью отсутствующей сексуальностью» (с. 100), культ силы и ловкости характерен для обоих полов, гендерные различия нивелируются. Унаследованная фэнтези нравственно-дидактическая направленность советской литературы для юношества формирует еще одну характерную черту: «В сложившийся русский культурный миф о детстве входит идея “перековки”, самосовершенствования ребенка» (с. 105).

Говоря об отечественном фэнтези, не нацеленном специально на подростковую аудиторию, автор книги называет три вектора в функционировании культурных мифов, связанных с русской историей и фольклором: «…во-первых, переработка сказочных сюжетов; во-вторых, воссоздание условной Древней Руси; в третьих, конструирование новой мифологии на основе всего перечисленного» (с. 108). Отмечая истоки «сказочного» фэнтези у Стругацких, М. Семеновой, А. Белянина и М. Успенского, автор прослеживает примечательные изменения в произведениях 2010–2020-х гг.: «…сказки используются не как источник заимствования структуры или персонажей, но как претекст, то есть текст-основа для всего романа; <…> почти исчезает историко-патриотический пафос <…>. Оба эти изменения свидетельствуют о том, что меняется культурный миф, связанный с русскостью, акцент с историко-материального переносится в сферу образного» (с. 111). Среди персонажей сказок, наиболее часто переосмысляемых в фэнтези, Т. Хоруженко разбирает как собственно фольклорных, так и в большой степени сформированных художественной культурой: Финист ясный сокол, Леший, Баба-Яга, Кощей Бессмертный, птицы Сирин, Алконост и Гамаюн, кот Баюн. В целом отмечается «тенденция по конструированию новых представлений, нового культурного мифа о “славянском язычестве”» (с. 131). Это проявляется в «очеловечивании» славянских богов или использовании удобных для миростроительных целей фэнтези неоязыческих мифологем типа «явь, правь и навь».

Имеющие фольклорную основу русские культурные мифы примечательно преломляются в восприятии американских авторов фэнтези: «…сама Россия выглядит такой же нереальной, как и традиционные фэнтезийные страны, такие как Вестеросс Дж. Мартина или Средиземье Дж.Р.Р. Толкина» (с. 143). Отмечу

тут не совсем верную атрибуцию упомянутых вымышленных континентов как стран, а также ошибочное удвоение «с» в топониме из «Песни льда и огня». Помимо использования в качестве основы сюжета русских сказок и образов мифологических существ, американцы разворачивают комплекс стереотипных представлений: холод, широта просторов, типичная кухня — однако часть стереотипов трансформируется или снимается, причем эта тенденция усиливается в более поздних произведениях. Исторические периоды, наиболее интересные для авторов, показательны в аспекте культурной мифологизации: «монголо-татарское нашествие; первая половина XIX века — расцвет империи; революция, Гражданская война и Великая Отечественная Война» (с. 147). Отдельно останавливая внимание на польской фантастике, Т. Хоруженко обнаруживает культурный миф иного рода: «Россия — это вечная угроза, которую, однако, поляки могут победить» (с. 152). Плодотворным источником культурных мифов с русской спецификой, безусловно, является творчество Пушкина. Исследовательница сопоставляет то, как отсылки к «Руслану и Людмиле» в целом и к «Лукоморью» в частности, к «Сказке о царе Салтане» и «Медному всаднику» работают в текстах российского и зарубежного фэнтези: «…русские авторы, обращаясь к пушкинским тестам, воспринимают их как всем известные общие места, в то время как для зарубежных авторов эти тексты скорее экзотика» (с 161).

Книга Т. Хоруженко названа «монографией», тем самым заявлен ее академический статус. Однако, как мне кажется, в жанрово-прагматическом отношении она располагается на границе с научно-популярной литературой. С одной стороны, исследование обеспечено внушительным фактическим и научным материалом (66 и 119 работ соответственно), аналитические разборы и рассуждения вполне обоснованы, глубоки и убедительны. С другой — стиль время от времени становится не совсем академическим, скорее публицистическим, оценочным, либо нацеленным на занимательность: «Если говорить о художественных особенностях анализируемых произведений (не затрагивая их ужасающий стиль…» (с. 32); «Мультикультурализм в фэнтези достаточно сильно “поизносился”» (с. 62); «P.S. Как Медной горы Хозяйка в фэнтези пришла» (с. 161). В книге наличествуют не только стандартные для научной работы введение, заключение, но и постскриптумы после некоторых параграфов и послесловие, что создает впечатление тяготения к более свободной форме. Есть в книге и неточности — мелкие, но от того не менее досадные. Говоря о книге Е. Гаглоева «Иллюзион», автор упоминает графа Ка**лл**иостро (с. 72). У Гаглоева фамилия итальянского авантюриста написана правильно. Герой романа А. Белянина «Тайный сыск царя Гороха» (1999), действие которого начинается в год издания, обозначается как «подмосковный полицейский» (с. 109). У Белянина анахронизма нет, Никита — младший лейтенант милиции. Персонаж романа В. Ракши «Песни радости, песни печали» назван Дажьбогом (с. 132), хотя в романе используется иной, более распространенный вариант написания — «Даж**д**ьбог».

Тем не менее у книги больше достоинств, чем недостатков. Она ценна, прежде всего, основательным подходом к предмету исследования. Автор снабдил работу подробными пересказами произведений, действительно необходимыми, поскольку только специалисту под силу охватить такой внушительный корпус текстов фэнтези, пристально изучив их и сделав еще один шаг по пути теоретизации употребительного, но пока недостаточно осмысленного академически понятия «культурный миф».

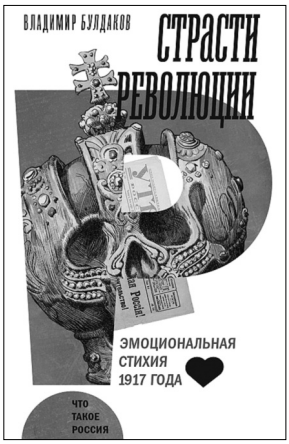
Борис Колоницкий, Владимир Булдаков

Политические страсти как объект изучения

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_389

Булдаков В. Страсти революции: эмоциональная стихия 1917 года.

М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 432 с. — (Что такое Россия).



Борис Колоницкий: Трудно определяемый комплекс разнородных и противоречивых событий, который мы чаще всего именуем Российской революцией, и сейчас вызывает нешуточные страсти, эмоциональные дискуссии возникают и в академической среде, исследователям трудно, порой невозможно оставаться бесстрастными. Можно с большой долей уверенности предположить, что и эта ваша книга будет обсуждаться страстно, она вряд ли удовлетворит и современных поклонников большевиков, и почитателей их разнообразных противников (наши современники часто продолжают отождествлять себя с участниками событий столетней давности). Подобно другим книгам этой серии издательства «НЛО», «Страсти революции» представляют собой популярный текст профессионального исследователя, который был бы интересен и тому читателю, который не очень много знает о событиях 1917 г. Соответственно, вы стараетесь сделать текст увлекательным, включая в него интересные факты, яркие цитаты из источников, часть которых только что выявлена и вводится вами в научный оборот. С другой стороны, вы знакомите широкую аудиторию читателей с вашими оригинальными концепциями, немалая часть которых была уже изложена в статьях и монографиях, и их публикация провоцировала дискуссии в профессиональной среде. Промежуточные итоги многолетних исследований в этой книге выносятся и на суд читателей-непрофессионалов. Согласны ли вы с подобной оценкой книги?

Владимир Булдаков: Как говорится, со стороны виднее. Я в принципе не строю иллюзий относительно доходчивости своих идей и способности увлечь читателя. «Мы ленивы и нелюбопытны», — так, кажется, сказал поэт. Я никогда не стремился кому-то понравиться. Привлечь внимание — да. Увлечь — да. Результат — непонимание и со стороны поклонников большевиков, и со стороны авторов, пытающихся противопоставить им воображаемую «демократическую альтернативу» событиям 1917 г. Мне кажется, мои работы некогда похваливали, потом старались не замечать, а сейчас даже пытаются опровергать. Когда-то я вдохновлялся противостоянием большевистской историографии, теперь к этому добавилась нелюбовь к чисто политическим интерпретациям событий 1917 г. Вряд ли подобный «негативизм» может понравиться «строгим» приверженцам традиционной поли-

тической, наиболее привычной нам, истории. Я давно не строю иллюзий: все мы склоняемся к «простым» объяснениям на позитивистско-фактологической основе. Между тем такая простота, действительно, «хуже воровства». С ее помощью мы все дальше уходим от понимания «человеческой», культурно-антропологической сути событий. Моя книга — еще одна попытка объяснить, что основные, даже определяющие события революции — «красной смуты», как я пытался «метафоризировать» когда-то, — протекали в ином измерении, в душах людей, если угодно. А что касается стремления увлечь «непрофессионального» читателя, то да — можно попытаться изменить будущую историографическую ситуацию, воздействуя на молодое поколение.

Б.К.: Само название книги немало говорит о ее интеллектуальной генеалогии, здесь слово «эмоциональная» весьма важно. Читатель, наверное, не ошибется, если предположит, что одной из историографических рамок для вас является история эмоций. Вы одним из первых в отечественной историографии сделали эмоции и ощущения объектом исследований. В то время сам этот подход вызывал подозрения в академической среде, признаюсь, что и я разделял некоторые сомнения. Теперь же история эмоций — вполне респектабельное и авторитетное направление, представленное многими публикациями. Как бы вы определили место ваших исследований в растущем потоке текстов по истории эмоций?

В.Б.: Вопрос о первенстве по части идей и начинаний звучит несколько провокационно. Ничто не ново под луной! Идеи носятся в воздухе, в годы революций — особенно интенсивно. Да и мы сами в значительной степени подвержены «сарафанному радио», не говоря уже об информационных революциях. Политическая история России в том виде, в каком она сложилась, — анахронизм. Другое дело эмоциональная история российской политики, что практиковалось применительно к истории Французской революции. Стоит вспомнить и ваш подход к российской политике 1917 г. через психологический портрет Керенского. Что касается «эмоциологии», то, как я когда-то отмечал, сам термин появился в 1920-е гг. среди российских левокоммунистических литераторов, пытавшихся вдохнуть революционный дух в «застойную» атмосферу НЭПа. В последние десятилетия история эмоций действительно приобрела респектабельный статус в зарубежной историографии. Коснулась ли меня эта мода? Вероятно, да. Но не в смысле подражательства, скорее наоборот: вызывало раздражение, отталкивало «домысливание» эмоций 1917 г. по причине незнания или недопонимания их российских особенностей.

Б.К.: Вы пишете об очень сильных страстях, стремительно и одновременно овладевавших миллионами «маленьких людей». Именно этот фактор является, по вашему мнению, определяющим, соответственно, успех или неудача политических акторов вызваны тем, насколько они способны воспользоваться этими сильными эмоциями (не всегда успешные «пользователи» делают это осознанно). Действительно, без накладывающихся друг на друга волн энтузиазма и страха, без приступов паники и воодушевления невозможно представить революцию. Но не кажется ли вам, что наряду с этими сильными страстями немалую роль в политике играют и депрессия, апатия? Показательно, что слово «апатия», оцениваемое, как правило, негативно, довольно широко использовалось в 1917 г. Можем ли мы понять эффективность политической мобилизации каких-то сил, если будем изучать только использование энтузиазма и страха без учета «политической демобилизации», связанной с нарастанием аполитичности, которая нередко вызывается апатией? Не должно ли и отсутствие сильных страстей привлечь внимание историка?

В.Б.: Социальная апатия, масштабная общественная фрустрация — это скорее НЭП. В феврале-марте 1917 г. имела место вспышка революционной эйфории. Затем появились ноты разочарования, их сменила иррациональная озлобленность, которая легко могла направиться в «классовое» русло. Я имею в виду не только и не столько противостояние «пролетариата и буржуазии»: каждый социум и даже отдельный человек обретали своего особо ненавистного «буржуя». Росло тотальное озлобление. У кого-то, особенно в обывательских слоях, появились настроения типа «лучше ужасный конец, чем ужас без конца». В начале 1918 г. масса антибольшевистских газет подчеркивала свою «аполитичность», причем отнюдь не из опасений цензуры, — так подчеркивалась тупиковость всех политических мобилизаций 1917 г., в этом проявлялась разочарованность в политике, сменившая былую увлеченность ею. Когда-то в нескольких статьях я попытался проследить (и я был не первым) за поэтическими публикациями в большевистских и антибольшевистских газетах 1918–1920-х гг. Напомню, многие таблоиды уделяли этому жанру специальные разделы. Результат показателен: в самодеятельных стихах, помещенных в большевистских газетах, преобладало отчаянное («оптимистическое») озлобление, в антибольшевистских — пессимизм обреченности. В первом случае преобладала вера в светлое будущее, конечно, иллюзорная, во втором — ностальгия по «беспроблемному», как стало казаться, прошлому. Вряд ли я впал в некую телеологичную предрасположенность. Исход Гражданской войны был по-своему предопределен.

Б.К.: В названии книги есть и слово «стихия», и разговор о ней требует обсуждения тем стихии и стихийности. Споры о соотношении стихийности и сознательности, частью которых были и дискуссии о спонтанности и организованности в рабочем и революционном движении, были весьма важны и для участников событий, и для их исследователей. В разное время эта полемика имела и разное политическое значение. Но насколько правомерна жесткая оппозиция стихийности и организованности? Можем ли мы представить себе абсолютно стихийную акцию? Не предполагает ли культурная традиция (в том числе и традиция насилия, культура конфликта) возможность довольно быстрой самоорганизации? Не стоит ли говорить о культурных инструментах оформления и утилизации сильных эмоциональных состояний?

В.Б.: О соотношении стихийности и сознательности в 1917 г. много говорили сами большевики. Ленин отнюдь не строил иллюзий относительно степени сознательности пролетариата, не говоря уже о солдатах. Насчет стихийности и сознательности ломали копья советские историки — до тех пор, пока им не пояснили свыше, что гегемония пролетариата — это нечто, не подлежащее сомнению. Дискуссии советской историографии просочились и в западную литературу. Вы справедливо сказали о стихийной самоорганизации масс на неких традиционных основах, вероятно, имея в виду и «общинный», и «артельный» ее типы. Все это было и не могло не быть. Можно ли было утилизировать подобные процессы? Да, этим занимались и большевики, и их политические противники. Кто в этом более преуспел? По большому счету никто. Вектор движения стихийно определялся самими массами. «Руководить» ими можно было лишь в связи с остыванием эмоций вследствие физического истощения масс.

Б.К.: Дискуссии о «стихийности» имели и имеют особое значение при описании событий Февраля 1917 г. Десятилетиями эти дискуссии были сильно политизированы, ибо разные политические акторы и разные историки были заинтересованы в определенной версии событий. Например, в советское время некоторые историки КПСС везде и всюду желали видеть руководящую роль партии и, соответственно,

ставили в центр своего описания большевиков, их организационные и пропагандистские усилия. Такая «большевикоцентричная» концепция Февраля, деконтекстуализирующая ситуацию, могла сама по себе существенно искажать историю даже в тех случаях, если автор точно и корректно цитировал многочисленные источники. Подобный подход оставлял мало места для описания стихийности. Ныне же весьма много внимания уделяется роли политических элит в революции, большое значение придается элитным соглашениям и заговорам. Здесь стихийность также отступает на второй план. Сторонники этого подхода утверждают, что разговоры историков о стихийности лишь маскируют наше незнание тайных аспектов подготовки революции. В крайней форме подобная концентрация внимания на элитах находит проявление в конспирологических построениях, но концепцию стихийности критикуют и некоторые авторитетные специалисты. Мне кажется, что слухи о заговорах имели большее политическое значение, чем сами эти заговоры (по сути, и вы пишете об этом), но доказать это не просто. Каковы же ваши аргументы?

В.Б.: Спору нет, всякие ссылки на стихийность больше всего не нравятся различного рода конспирологам, не говоря уже о множащихся сторонниках «управленческого» понимания революции. Налицо своеобразное вырождение позитивистской традиции: вера в разум обернулась верой в заговоры. Все это может подаваться под соусом противостояния политических и «неполитических» элит, контрэлит, на деле — квази- и прокси-элит. Российские элиты, увы, были слабы во всех отношениях. Уже в наше время я, к своему удовлетворению, услышал, что Юрий Петров, тогда директор Института российской истории РАН, публично заявил о стихийности событий 1917 г. В целом же динамику революции можно уловить только снизу, а их исторический смысл — сверху. Нечто подобное проделал Блок, увидевший того, за кем шествовал отряд красногвардейцев: «Впереди — Исус Христос». Этой попытки прорыва в «метаисторию» через познание спонтанности революции многие современники и историки не поняли. А надо бы.

Б.К.: Уверен, еще большее возражение вызовет ваша трактовка Октября как стихийного движения. Я согласен с вами, когда вы саркастически критикуете книгу Курцио Малапарте «Техника государственного переворота», где Октябрь описан как хорошо рассчитанный и точно реализованный удар по инфраструктуре власти, удар, мгновенно парализующий противника. Но не вторичен ли тут Малапарте? Не так ли описывали ситуацию и сторонники, и противники большевиков? Ведь в созданных ими исторических повествованиях стройные колонны красногвардейцев, солдат и матросов маршировали по улицам Петрограда, точно, дисциплинированно и беспрекословно следуя приказам партийного центра? Для одних это было доказательством растущей сознательности масс, а для других — аргументом в пользу описания события как военного переворота, а не революции. Не складывается ли такое впечатление и под воздействием текстов Ленина, известных чуть ли не каждому советскому школьнику? Может ли Октябрь быть представлен столь же стихийным, как Февраль? Не обесценивается ли при такой расширительной трактовке сам взгляд на стихийность?

В.Б.: Смешно сказать, к Малапарте некогда привлек мое внимание кто-то из нынешних анархистов. Однако дело не в политической мутноватости этой личности. Дело в той эпохе, которая позволила поднять на щит подобные легкомысленные дискурсы. Эпоха революций — это время, когда все возможно, это эпоха самообмана, когда здравый смысл отходит на задний план. Коллективный разум умолкает, уступая место коллективному инстинкту. Это время вождей и вожаков, аван-

тюристов и проходимцев, самозванцев и «провидцев». Но со временем происходит самоаннигиляция всевозможной дури. Именно это незримо влияет, если не определяет, синергетику «смерти-возрождения» империи, в которой непременно победит традиция. Но это будет пирровой победой. Все возвратится на круги своя. Начиная с Античности, об этом знали все, кроме «мудрецов» эпохи Просвещения. Революционный самообман оборачивается длительной деформацией исторического воображения. В известной степени все мы жертвы этого процесса.

Б.К.: Мне кажется, одна из центральных и сквозных тем книги — тема языка, языка изучаемой эпохи и языка исследователей, эту эпоху изучающих. Основных политических акторов эпохи, вне зависимости от их политических взглядов, вы описываете как «догматиков», которые для описания сложнейшей реальности 1917 г. упрямо использовали слова, концепции, созданные в другом контексте, для понимания иных явлений. Между тем рационализирующий дискурс социалистов и либералов не подходил для описания все более иррациональной российской ситуации. Создается впечатление, что ваши симпатии не на стороне философов, политиков и юристов, работающих с терминами, вы отдаете предпочтение писателям и художникам, которые не ищут точных определений, но, опираясь на творческую интуицию, создают произведения, которые ярко отражают «эмоциональную стихию» 1917 г., передают ее читателям и зрителям. Согласны ли вы с такой оценкой вашего описания языка эпохи?

В.Б.: Да, конечно. Можно привести массу примеров, когда даже мыслители-позитивисты признают профетические возможности художественного творчества, далекого от политики. Собственно, вся великая русская литература XIX в. фиксирует ситуацию исторического цугцванга, в который впали российские верхи.

Б.К.: Вопрос о языке эпохи связан с вопросом о языке исследователей, изучающих эту эпоху. При чтении книги у меня возникает ощущение, что вы ставите изрядной части коллег неутешительный диагноз, констатируя «двойное искажение»: и 100 лет спустя они продолжают использовать те слова, которые употребляли герои их повествования, в качестве терминов, своих аналитических инструментов описания, — в этом отношении не только Ленин, но и его противники из числа консерваторов и либералов, анархистов и умеренных социалистов продолжают быть живее всех живых. Язык аналитики 1917 г., который и в то время неадекватно описывал стихию революции, продолжает использоваться как научный инструментарий. В какой степени мы сейчас являемся заложниками дискурса событий столетней давности?

В.Б.: Как некогда сказал Георгий Иванов: «Друг друга отражают зеркала, взаимно искажая отраженья». Историк, как ни парадоксально, не имеет «естественного» языка для описания исторической реальности. Он всегда пользуется языком абстракций и генерализаций, которые в ходу у философов и социологов. Увы, историкам стоило бы чаще прибегать к языкам образов, которыми оперируют писатели и поэты. Да и народ воспринимал и воспринимает реальность без помощи ученых слов. Но справедливо и то, что народ можно снабдить «чужой» лексикой, позволяющей ему по-своему использовать обратную связь с властью. К примеру, вульгарные доносы постреволюционного времени содержат немало «классовых» характеристик. А в целом советских людей приучили ненавидеть «буржуев» и поверить в социализм. Но только вкладывали они в него не марксистское, а скорее антимарксистское социальное содержание. И надолго ли? Увы, все мы также впадаем

в ущербную «научную» терминологию. Слова отлетают от смыслов. Может быть, именно по этой причине мне захотелось перейти на язык эмоций.

Б.К.: Чтение вашей книги заставляет постоянно вспоминать слова Пушкина о русском бунте — «бессмысленном и беспощадном». Особенности национальной революционности, глубинное влияние архаики вы подчеркиваете постоянно. Но была ли, например, Французская революция более рациональной и гуманной? В чем собственно русская специфика процессов брутализации? Нет ли тут чрезмерной национализирующей экзотизации объекта изучения?

В.Б.: Между прочим, я не согласен с универсализацией пушкинского определения русского бунта как бессмысленного. Русский бунт имеет свою логику: народ сигнализирует власти о крайности, нетерпимости своего положения. Другого языка власть не слышит или не желает слышать. Относительно степени сравнительной брутализации революций я затрудняюсь ответить. Вероятно, культура насилия не вполне универсальна. Определенно же могу сказать другое: российское культурное пространство всегда было перегружено в эмоциональном отношении. Объяснение этому простое: патернализм (и государственный, и барский) подавлял самостоятельность подданных, то есть способность к рациональному выбору. Отсюда особая форма ресентимента — терпеливость, точнее, отсутствие внятного языка недовольства, терпеливость, которая приводит к «беспощадному» бунту. Рискну предположить, что в свирепом русском насилии меньше черт «рационального» изуверства, в нем жестокость тоже «стихийна». Я писал о психопатологии революции, о массовых психозах, которые, кстати сказать, не имеют ничего общего со случаями индивидуального сумасшествия. Общественная психопатология — это, так сказать, психоз психически здоровых людей, оказавшихся в ненормальных условиях. Но и здесь «каждый сходит с ума по-своему» — сказываются культура, традиция.

Б.К.: У ваших работ немало оппонентов и критиков, но в то же время есть и много фанатов, я знаю молодых коллег, которые стали заниматься историей революции под влиянием ваших работ. Ваше влияние ощущается при чтении некоторых недавних статей и книг. Наверное, наиболее яркий пример — исследования Владислава Аксенова, который порой продолжает изучать некоторые намеченные вами сюжеты, привлекая новые источники и используя иную исследовательскую технику, среди таких сюжетов есть и история эмоций. Кого бы вы назвали из авторов, близких к вашему подходу? И в чем вы с этими авторами не согласны?

В.Б.: Серьезных оппонентов я не наблюдал, хотя «доносчиков» хватает. То же и с «фанатами»: порой встречаются «пародисты» по части «смутоведения», не способные отличить метафору от понятия, образ от концепта и т.д. Между прочим, эти авторы успешно рейтинги набирают. Это тоже «по-нашему». В наличие последователей хотелось бы верить, но я давно уже отвык обольщаться на сей счет. Что касается Аксенова, он действует совершенно самостоятельно, у него свои методики, порой противоположные моим. Мы сходны лишь в сюжетных предпочтениях, в интересе к эго-документам, в попытках уловить и объяснить динамику «тонких материй» людского бытия.

Б.К.: В книге есть весьма задиристое суждение, которое кажется мне намеренно провокационным: «Нынешние сочинения о революции невообразимо скучны». Наверняка эти слова заденут многих коллег. Верно ли я понимаю: речь идет о том, что многие историки не могут, даже не желают понять особенности эмоциональ-

ного состояния совершенно особого времени? Можно ли сказать, что исследователи не считают нужным развивать в себе способность, которую можно было бы назвать исторической эмпатией?

В.Б.: Можно говорить и о неспособности к эмпатии, и об игнорировании герменевтических практик. Но главное — скудость источниковой базы прикрывается наукообразной терминологией. Это болезнь современной «профессорской» историографии. Отсюда скучные суждения о «нескучной» революции. Причем значительная часть историков революции настолько поскучнела, что и «задирать» их скучно и бесполезно.

Б.К.: А какой вопрос вы сами задали бы себе о своей книге?

В.Б.: «Доволен ли?» Ответ: «Никогда не удавалось!»

Николай Нахшунов, Владислав Аксенов

История эмоций в эпоху неопределенности

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_395

Аксенов В. Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918).

М.: Новое литературное обозрение, 2020. — 992 с.



Николай Нахшунов: Уже по названию вашей книги ясно, что вы рассматриваете чувственное измерение событий Первой мировой войны и революций 1917 г. Относите ли вы себя к школе истории эмоций, которая представлена работами Л. Февра, П. и К. Стерн, Б. Розенвейн, У. Редди и др. и которая в соответствии с исследовательской программой Я. Плампера, изложенной в его фундаментальной «Истории эмоций», стремится сочетать сильные стороны социально-конструктивистского и универсалистского подходов к пониманию феноменов чувственного? И встраивается ли ваша работа, выдержавшая уже три переиздания, в общую линию изучения эмоций в российской истории и культуре, которая складывается из ряда книг, вышедших в «Новом литературном обозрении»?

Владислав Аксенов: Я, конечно, надеюсь, что моя книга во что-то да встраивается, но если говорить серьезно, то даже у перечисленных вами авторов есть серь-

езные методологические расхождения, затрудняющие объединение их в единую школу. Вообще словосочетание «история эмоций» мне кажется не совсем удачным, ведь оно буквально означает написание истории чувств, когда отдельные настроения становятся объектом исследования, в то время как для историка важно писать не историю отдельных эмоций, а историю общества определенной эпохи, пусть и сквозь призму чувств современников. Как говорил единомышленник упомянутого вами Л. Февра М. Блок, история — это наука о человеке во времени. Основанная ими «школа Анналов» заложила фундамент культурно-антропологического подхода к истории, когда большое внимание уделяется изучению мышления человека прошлого, которое определяют как отрефлексированные идеи, так и переживавшиеся эмоции. Поэтому для меня история эмоций или, точнее, эмоциологический подход — это, скорее, оптика, сквозь которую я читаю исторические тексты (вербальные и визуальные) и с помощью которой пытаюсь понять логику исторических явлений. Эмоции во всем многообразии проявления — как коллективные настроения, принятые в эмоциональном сообществе нормы или применяемые властью коммуникативные стратегии — лишь одно из отражений эпохи. Свою задачу историка я вижу в том, чтобы показать роль эмоций в политической, социальной, экономической, духовной жизни людей конкретного времени.

Здесь один из центральных вопросов — это связь эмоций, идей и действий. Такие направления, как «интеллектуальная история», «история идей», реконструируют исторический процесс в рациональном ключе — как последовательность осознанных действий, решений. При этом иногда исследователи упускают из виду, что качественной характеристикой идеи может быть не только ее рационально-логическое ядро, но и эмоциональная форма, определяющая ее контагиозность — способность заражать массы. В частности, это объясняет силу политического популизма. Случается, что идея лишь по форме является продуктом интеллектуальной работы, а по существу — эмоциональной реакцией, архетипическим страхом, облеченным в слова и направленным на манипулирование массами. Взять те же самые слухи как информацию. Например, в мае 1915 г. в Москве были распространены слухи о том, что немецкие шпионы отравляют питьевые колодцы и устраивают взрывы на военных складах и заводах. «Идейная» составляющая понятна: слух передавал тривиальную мысль о необходимости проявлять бдительность в условиях войны. Однако последствие этого слуха — антинемецкий погром в Москве, во время которого пострадали российские подданные, имевшие немецкие корни, и подданные союзных держав, — продемонстрировало его чувственную основу, а именно укоренившийся в обществе страх шпиономании как формы параноидального мышления, достигший уровня массовой фобии. Не последнюю роль в распространении этой фобии сыграли российские военные власти, с осени 1914 г. оправдывавшие собственные военные неудачи действиями «темных сил», то есть пытавшиеся манипулировать коллективными эмоциями.

Даже само начало Первой мировой войны демонстрирует нам роль коллективных эмоций, в первую очередь чувства национальной обиды как формы ресентимента. Английский публицист Н. Энджелл, предупреждавший в «Великой иллюзии» (1911) об опасности большой европейской войны и в качестве главной причины называвший материальный фактор — состояние «вооруженного мира», выгодного элитам, — тем не менее признавал тесную связь экономических и психологических мотивов. В том же году П.Н. Милюков писал, что войны вызываются главным образом эмоциональными мотивами, в основе которых — иррациональные инстинкты. Взаимные обиды, ресентимент и порожденное ими недоверие между императорами России, Германии и Австро-Венгрии толкали к конфронтации. Так, например, фатальное решение Николая II о замене частичной мобили-

зации на всеобщую, ставшее поводом для объявления Вильгельмом II войны России, принималось в условиях распространившихся ложных слухов о том, что в Германии уже объявлена мобилизация, а ее флот готовится вступить в Финский залив. Таким образом, моя книга, в отличие от многих обобщающе-теоретических работ по истории эмоций, посвящена изучению эмоциональной механики социально-политических процессов определенной эпохи. Помимо вынесенных в название слухов и образов в ней речь идет о символах, мифах, идеях и тех социальных действиях периода Первой мировой войны и революции, в которых они выражались.

Н.Н.: Хронологическая рамка вашего исследования — 1914–1918 гг. Можно ли утверждать, что именно в эту эпоху, ознаменованную участием России в мировой войне и последующими революциями, возникают сами социальные массы и, как следствие, массовое сознание и медиа, распространяющие всевозможные слухи, образы и проносимые ими эмоции? Или же для этого «эмоционального времени», как назвал эту эпоху М. Стейнберг, была характерна общая одержимость метафизикой, о которой мы знаем по духовным поискам российской интеллигенции и которая была следствием более глубокого социального и исторического кризиса, назревавшего с конца XIX в.?

В.А.: Период войны — это экстремальная эпоха, ломающая сложившиеся повседневные нормы, она пробуждает страсти, инстинкты людей, приводит к тому, что иррациональное начинает довлеть над рациональным (в этом плане как раз показателен рост мистических настроений современников), но если мы говорим об эпохе масс, то хронологические рамки следует расширить. Не случайно уже в конце XIX в. ученые и публицисты начинают говорить о зарождении эпохи масс, в которой действует психология толпы. Французский социальный психолог Г. Лебон, придерживавшийся весьма консервативных взглядов, называвший толпой любой коллектив, в том числе депутатов парламента, считал определяющим признаком толпы растворение индивидуальностей, снижение когнитивных способностей и подчинение поведения толпы эмоциям и иррациональным инстинктам. В 1930-е гг. Х. Ортега-и-Гассет схожим образом описал современного ему «массового человека». Есть еще одна метафора эпохи масс, или века толп, которую ввел в научный оборот немецкий историк Й. Радкау, — «эпоха нервозности», спровоцированная техническим прогрессом, к которому психологически оказался не готов человек рубежа веков. Нет оснований сомневаться в искренности подобных автоощущений, однако возникает вопрос: стоят ли за этим какие-то объективные системные изменения в структуре общества?

Возьмем в качестве примера Российскую империю. После «великих реформ» Александра II усиливается миграция сельского населения в города, за этим следует урбанизация, в результате чего город становится пространством в том числе эмоциональных конфликтов, то есть столкновений разных эмоциональных режимов. Вчерашняя деревенская молодежь, оказавшись в городах, приносит с собой модели поведения, которые не устраивают «коренных» горожан. Журналисты начинают писать о распространении «хулиганства» (к чему могло относиться уличное исполнение песен, в том числе политического содержания), причем этим же термином обозначают революционеров и описывают Первую российскую революцию 1905–1907 гг. Хулиганство рассматривается как проявление неконтролируемых инстинктов, несдерживаемых эмоций. Развивается женское бунтарство, причем как в архаической форме — патриархальными крестьянками (нередко оно стимулировалось мужьями ввиду уверенности, что «с бабы меньший спрос»), так и в модерных видах — эмансипированными горожанками (в первую очередь курсистками).

Это, в свою очередь, приводит к так называемым эмоциональным репрессиям — власти пытаются управлять чувствами подданных. Например, в начале XX в. полиция следила за проведением рабочих похорон, которые могли сопровождаться политическими высказываниями, запрещала исполнение «Похоронного марша» («Вы жертвою пали...»), да и в целом преследовалось исполнение революционных песен (с подозрением относились даже к пению «Дубинушки», в которой усматривался призыв к бунту), с помощью системы титулования заставляли уважать «элиты», наказывали за «дерзкие слова» в адрес императора и членов его семьи и т.д. В конечном счете именно то, что цензовое общество считало «хулиганством», и вылилось в революцию. Примечательно, что некоторые оппозиционно настроенные к власти петроградцы в своих дневниковых записях 23 февраля 1917 г. отмечали, что происходившее в городе не революция, а простое хулиганство. Они ошибочно полагали, что революционное движение должно быть обязательно хорошо организовано и спланировано, все участники должны четко осознавать свои цели и задачи, действовать предельно рационально. Вместе с тем М. Вебер, с учетом опыта первой российской революции, предупреждал, что в революциях силен аффективно-эмоциональный компонент. С 1918 г. отечественные авторы, в первую очередь Н.И. Кареев и П.А. Сорокин, описывали революцию в социально-психологической терминологии: первый концентрировался на интерментальных факторах, второй — на «базовых инстинктах» и социокультурной динамике.

Н.Н.: Для описания эмоционального состояния общества вы используете термин «массовые настроения». Что историки понимают под «настроением», когда речь идет о коллективном субъекте? Чем настроения отличаются в этом случае от эмоций и чувств?

В.А.: Начну с того, что психология эмоций работает с такими понятиями, как чувства, драйвы, эмоции, аффекты; с точки зрения нейробиологии эмоция — краткосрочная химическая реакция. Понятно, что историки, говоря о массовых эмоциях, имеют в виду скорее настроения и чувства, чем эмоции в нейропсихологическом понимании. Также очевидно, что настроение индивида, а тем более коллектива, общества, может характеризоваться одновременным наличием разнообразных переживаний, в том числе амбивалентных, противоречивых состояний. То же самое касается и многообразия идей, но раз уж мы изучаем общественную мысль определенной эпохи, то что мешает нам изучать и общественные настроения? Тем более что психологи отмечают единство идей и эмоций. Так, К. Изард, изучая эмоции как нейрофизиологические процессы, вводит понятие аффективно-когнитивной структуры, представляющей собой комбинацию драйва, эмоции и когнитивных процессов. Комплекс из различных аффективно-когнитивных структур становится основой для мировоззрения или идеологии.

Кроме того, у отечественной исторической науки есть и своя традиция изучения коллективных эмоций. Например, еще В.О. Ключевский описывал настроения москвичей в эпоху Смуты XVII в. Советские историки также не обошли стороной тему настроений, рассматривая их как проявление классового сознания. На прошедшем в 1964 г. заседании секции общественных наук Президиума АН СССР ряд ученых высказался за то, что история должна отражать все проявления человеческой психики, эмоций и страстей, массовые настроения, порывы и увлечения. Это привело к выходу ряда работ в русле исторической психологии — таких, как труды Б.Д. Парыгина, Б.Ф. Поршнева, Ю.И. Кирьянова, Г.Л. Соболева, П.В. Волобуева и др. Была поднята проблема репрезентации чувств. Так, Б.Г. Литвак, изучая настроения крепостного крестьянства в XIX в., описал практику их самоуничижения

в качестве социальной мимикрии, позволявшей им сохранять себя как личность, и при этом рассматривал крестьянские бунты как проявление коллективных настроений, ложившихся в основу зарождавшегося классового сознания. В истории российских революций был поставлен вопрос о соотношении стихийно-эмоционального и идейно-организационного начала, «революционного творчества масс». Это «новое направление» вскоре было разгромлено, так как продемонстрировало недостаточную классовую сознательность главного гегемона революции — пролетариата, показав преобладание инстинктов и эмоций над сознательными когнитивными элементами. Однако в 1990-е гг. интерес к социально-психологической и эмоциологической проблематике возродился, что особенно заметно на примере знаковых исследований В.П. Булдакова «Красная смута» и Б.И. Колоницкого «Символы власти и борьба за власть».

Тем не менее в исторической литературе не сложилось строгой иерархии таких понятий, как «общественное / массовое сознание», «общественная / массовая психология» или «общественные / массовые настроения». Думаю, это в первую очередь связано с тем, что для историка важен именно источник, который определяет методологический инструментарий, а в исторических источниках различия сознания, психологии и настроений явно не выражены. Скорее, можно говорить о структуре «общественных настроений» с точки зрения тех сфер общественной жизни, в которых они формируются: это политические настроения (патриотические, революционные и т.д.), религиозные (эсхатологические, мистические и т.д.), обыденные (меланхолические, гиперстенические и т.д.). Собственно, в своих исследованиях я как раз и пытаюсь показать переплетение обыденного сознания и политического мышления, эсхатологических страхов с революционным энтузиазмом и т.д.

Н.Н.: Возникает вопрос: являются ли эти «настроения» чем-то, специфически присущим массе, отражающим внутренние чаяния ее членов, или навязываются ей извне через пропаганду, как, например, ненависть к чужим, жажда кровавой расправы над «классовыми врагами»?

В.А.: Конечно, существует проблема «искренности» чувств. Чувства и их репрезентация — не одно и то же. Проблема в том, что порой сам человек не может понять природу испытываемых эмоций. Например, та же классовая ненависть — происходит ли она из непримиримых противоречий между эксплуататорами и эксплуатируемыми или является формой ложного мышления? Рассмотрим отношения крестьян и помещиков в пореформенной России. После отмены крепостного права крестьяне оказались во власти рыночных отношений, которые приводили к когнитивно-ценностным диссонансам: столкновению принципов рыночных отношений и моральной экономики, юридического и обычного права. Так, крестьяне отказывались признавать право помещиков на леса, потому что те их не сажали (их вырастил бог); когда помещики пытались нанять крестьян на работы, те завышали цены, когда же наниматели находили рабочих на стороне по среднерыночным ценам, крестьяне их избивали и прогоняли, повреждали помещичьи или хуторские сельскохозяйственные машины, так как те обесценивали их труд и т.д. При этом ненависть к помещикам сочеталась с наивно-монархическим патерналистским мышлением.

Конечно, аграрные проблемы России XIX–XX вв. далеко не исчерпываются этими примерами, но они иллюстрируют комплекс возникавших, в дополнение к экономическим и правовым, психологических сложностей адаптации традиционного сознания к новой эпохе. Непонимание новых отношений, путей преодоления трудностей на фоне растущей материальной дифференциации и незавершенности

крестьянской реформы порождало чувство зависти, озлобленности, формировало «образ врага» и погружало человека в ресентимент как психологический комплекс. Революционеры манипулировали эмоциями крестьян и рабочих, небезуспешно пытаясь трансформировать ресентимент как чувство бессильной злобы в сознательную классовую ненависть и революционное насилие. Но при этом предысторию российской революции ни в коем случае нельзя описывать в политтехнологической терминологии, рассматривать ее как результат манипулирования группой провокаторов тупой народной массой. Успех революционной пропаганды был обеспечен исключительно объективными противоречиями в социально-экономической сфере и неспособностью авторитарной, традиционалистской власти отвечать на вызовы времени. Иными словами, если классовую ненависть можно рассматривать как искусственное, распропагандированное понятие, то лежавший в ее основе ресентимент — объективный психологический феномен.

Вообще, разные политики в разные времена пытались и пытаются играть на инстинктах и эмоциях толпы. Царское правительство в этом отношении мало отличалось от своих политических оппонентов. Начавшаяся Первая мировая война породила военно-патриотическую пропаганду, которая оправдывала войну необходимостью защиты абстрактного национального достоинства России и конструировала из немцев образ цивилизационного врага, разжигая германофобию, которая в конечном счете вылилась в конспирологическую убежденность в наличии при дворе «темных сил» во главе с императрицей Александрой Федоровной. Впоследствии уже депутаты-оппозиционеры использовали слухи о «темных силах» с целью дискредитации верховной власти. В итоге подобные манипуляции привели к глубокому кризису доверия между властью и обществом. В конце декабря 1916 г. состоялась встреча французского и английского послов с Николаем II, на которой Дж. Бьюкенен, выражая озабоченность внутренней ситуацией, позволил себе посоветовать императору сделать шаг навстречу народу. Российский самодержец на это ответил, что российский народ должен прежде заслужить его доверие.

В политике 1917 г. роль эмоциональных манипуляций была особенно высока. Это касается и выстраивавшегося культа Керенского, известного своей патетикой, и риторики Ленина. В 1917 г. один из основателей РСДРП А.Н. Потресов ругал Ленина за то, что им движет не «дисциплинированный опыт классового сознания», а «элементарный классовый инстинкт», концентрированные и утрированные чувства. В мае 1917 г. М. Горький признавал, что политика в России попала в плен эмоций. Тем не менее нужно признать: отдельный политик не в силах навязать обществу чуждые ему массовые настроения, максимум, что он может сделать, — разжечь тлеющее пламя. Как отмечал К. Мангейм, в революционные времена политики, считающие, что подталкивают своими действиями массы, в действительности сами подталкиваются ими к определенным действиям, ведь они являются заложниками одной экстремальной социально-психологической ситуации, навязывающей людям собственную логику поступков.

Н.Н.: Может ли эмоциональное состояние отдельного человека что-то сказать о настроении всей массы? Должен ли он для этого принадлежать к ней или может оставаться попутчиком, сторонним и даже критически настроенным наблюдателем? Основные герои вашей книги — обыватели, в том числе из интеллигенции, но значит ли это, что они автоматически включаются в социальную массу?

В.А.: Существует искушение определить массу как множество, чье настроение складывается как среднеарифметическое индивидуальных эмоций. В действительности все намного сложнее. Ведь эмоции возникают не только как психическая ре-

акция на некие «объективные» события, но и как результат заражения субъективными переживаниями других (упомянутая контагиозность). В этом отношении важны индивидуальные возможности эмоциональных коммуникаций. Публичный человек имеет больше вариантов транслирования собственных эмоций через те же средства массовой информации, более широкие круги общения. Важная роль в распространении эмоций принадлежит художественным текстам, не случайно А. Баумгартен ввел в оборот понятие «эстетики» как чувственного познания, в том числе как способа репрезентации эмоций. Хотя необходимо учитывать и эффект эмоциональных диссонансов: нередко читатель или зритель воспринимает образ иначе, чем задумывал его творец. Например, В.В. Кандинский решил передать чувство восторга перед наступлением нового мира в картине «Москва. Красная площадь», которая была завершена незадолго до начала революции 1917 г., однако сокрушался впоследствии, что зрители почувствовали в ней ужас перед наступающим Апокалипсисом.

Кроме того, эмоции — это еще и защитная реакция, с помощью которой психика старается избежать травмы. Ярким примером здесь выступает конформизм. Начавшаяся Первая мировая война привела к удивительным метаморфозам современников, когда вчерашние пацифисты вдруг сделались патриотами-милитаристами. У этих трансформаций, как правило, не было идейных предпосылок, они стали результатом «эмоциональной навигации», выражаясь терминологией У. Редди, когда человек в поисках психологического комфорта пытается снять когнитивно-ценностные противоречия, старается не замечать неудобных для себя явлений.

Патриотическое настроение образованных слоев цензового общества в 1914 г. обнаруживает признаки подобной «постправды», в то время как настроения крестьян разительно отличаются. Рассмотрим это на примере военной мобилизации и транслировавшихся ее образов. Монархист В.В. Шульгин летом 1914 г. в ярких красках описывал проходившую мобилизацию, констатируя полный порядок, высокий моральный дух новобранцев, исполнение бодрых песен; ему вторил октябрист М.В. Родзянко. В то же время французский посол в России М. Палеолог, наоборот, главной эмоцией считал уныние мобилизованных, а в качестве фоновой «музыки» отмечал плач провожавших их жен и детей. Сами новобранцы впоследствии вспоминали, что если они и горланили веселые песни, то с единственной целью — заглушить разрывавшую их тоску. Официозная периодика создавала картину всеобщего воодушевления и морального подъема, однако военные власти отчитывались о массовом дезертирстве новобранцев, порой бежали целыми вагонами по 500 человек. Можно констатировать, что война и мобилизация внесли эмоциональный и ценностно-когнитивный диссонанс в российское общество. Но если патриотический энтузиазм лета 1914 г. можно назвать искусственно сконструированным, то революционная эйфория февраля-марта 1917 г., также окрашенная в патриотические цвета, казалась куда более искренним и всеобщим настроением. Таким образом, исследование массовых настроений должно учитывать социальную структуру общества, степень вовлеченности определенных групп населения в те или иные процессы, с которыми связаны эмоциональные реакции, а психологические состояния отдельных людей должны рассматриваться в контексте характерных для времени способов и направлений эмоциональной навигации.

Н.Н.: В вашей книге меня особенно привлекло то, что вы опираетесь на «приоритет герменевтического подхода, постоянное обращение к историческому документу как главному свидетелю», что, наряду с источниковедческой критикой последнего, «позволяет разрушить прокрустово ложе монофакторных (социологических, психологических, экономических, политических и пр.) интерпретаций истории, осо-

бенно когда речь заходит о таких сложных и переломных периодах, как Первая мировая война и российская революция». Несмотря на герменевтическую строгость, среди ваших источников есть такие эмоционально насыщенные вещи, как дневниковые записи, живопись, агитация, теории заговора и, конечно, слухи, которые играют совершенно особенную роль. Вы же не просто отсеиваете их или очищаете от них источники, но, напротив, прислушиваетесь, в каком-то смысле распространяете…

В.А.: Вообще, за распространение слухов в военное время предусматривалась уголовная ответственность; по мере затягивания войны и роста недовольства власти неоднократно напоминали об этом населению, так что я предпочел бы говорить не о моем их распространении, а об изучении и реконструкции… Или вы имели в виду суггестивный прием погружения читателя в эпоху не только посредством авторского нарратива, но и посредством воздействующих на подсознание образов, цитат? В этом случае вы отчасти правы: я считаю необходимым, коль скоро мы говорим об эмоциях, предоставить слово источникам, донести до современников голоса прошлого, в ряде случаев не описывать образ, а процитировать его, хотя, конечно, аналитика остается на первом месте. В этом же качестве в книге присутствует богатый изобразительный ряд — это не иллюстрации, а визуальные документы-цитаты, которые анализируются в тексте, но при этом и складываются в собственный текст. Но давайте обо всем по порядку.

Выбор источниковой базы определяет качество исследования, возможность верификации. Поскольку предметом являются массовые настроения, то и источник должен обладать признаком массового текста. Вообще, в историческом источниковедении существует давняя дискуссия о том, что считать массовым документом. Традиционно массовые источники (характеризуются однородностью и повторяемостью информации) противопоставляются уникальным (от дневников до произведений искусства), я же и в массовых, и в уникальных документах ищу повторяющиеся паттерны, которые отражают типичные эмоциональные реакции, образы. Например, признаки эсхатологического страха, который выражался в распространявшихся по деревням слухах об аэропланах как предвестниках Апокалипсиса, в официальной пропаганде, изображавшей Вильгельма II в образах Антихриста, в предчувствии наступающих последних времен в дневниках обывателей, в соответствующих метафорах в поэзии и живописи. Ценность массового источника в том, что к нему можно применить квантитативный анализ и понять некоторую динамику настроений. Так, количественный анализ карикатур из иллюстрированных сатирических журналов Петрограда и Москвы, в частности, позволяет сделать вывод, что с лета 1915 г. внутренние угрозы становятся актуальнее внешней опасности, — это находит подтверждение и в материалах перлюстрации.

При этом частотность образов не тождественна их силе воздействия на адресата. Возьмем другой визуальный источник — военный лубок. Художники в своей массе описывали Первую мировую войну в образах XVIII–XIX вв., не возбуждавших фантазию современников, но редкие картины воздушных и морских сражений, напоминавшие иллюстрации к научно-фантастическим романам, способны были напугать впечатлительных зрителей. Не случайно в обществе с началом войны развивалась аэропланофобия — страх перед летательными машинами. Этот страх в некоторых случаях отличался амбивалентностью: эсхатологический ужас трансформировался в эсхатологический восторг, который обнаруживается, например, в тексте одного журналиста, с ужасом восхищавшегося ночными бомбардировками в 1915 г. Упомянутые паттерны суть знаки семиотической системы, характеризующиеся гипер- и интертекстуальностью, одновременно существующие в нескольких

дискурсивных измерениях. Поэтому для изучения массовых эмоций и порожденных ими образов крайне важно использовать максимально широкий массив текстов, формировавших семиотическое пространство эпохи. В этом отношении один из интереснейших источников — массовые слухи. Нередко они рассматриваются в рамках тривиальной оппозиции «правда — вымысел». Еще в 1902 г. В. Штерн главной характеристикой слуха назвал искажение первоначальной информации, но в дальнейших исследованиях Р. Кнапп, Г. Олпарт и Л. Постман отметили, что это искажение зависит от эмоциональных потребностей социума, то есть в массовых слухах концентрируются социальные чувства. Слухи способны формировать ситуацию «постправды» — психологического состояния общества, для которого истина менее важна, чем мифы, обеспечивающие эмоциональный комфорт. Не случайно массовые слухи отличаются интертекстуальностью: в них причудливо переплетаются архетипические образы, фольклорные сюжеты, газетные сведения, собственные видения и т.д. Крестьяне с помощью слухов-сказок пытались осмыслить современность, объяснить начало Первой мировой войны, то есть слухи выступали в качестве когнитивно-интерпретационной модели.

В обществе слухи выполняют ряд важных функций, одна из которых — прогностическая. Социолог Р. Мертон популяризовал «теорему Томасов», или теорию «самоосуществляющихся пророчеств»; то же сформулировал К. Поппер как «Эдипов эффект»: способность ложного слуха влиять на предсказанное событие вне зависимости от того, вызывает оно попытки его предотвращения или осуществления. Простой пример — предыстория социального взрыва февраля 1917 г.: со второй половины января в Петрограде зрела ложная уверенность, что город стоит на пороге голода. После того как появляется абсурдный слух о том, что министр внутренних дел А.Д. Протопопов намеренно ограничивает подвоз муки в Петроград с тем, чтобы спровоцировать голодный бунт и затем его жестоко подавить, начинается паника, люди принимаются закупать хлеб про запас, в результате чего в ряде булочных он заканчивается, магазины закрываются раньше времени, и вид закрытых хлебных лавок, убеждая население в истинности слухов, провоцирует выступления женщин-работниц 23 февраля, требующих хлеба. Довольно быстро экономические лозунги перерастают в политические, и начинается революция. Изучение подобных механик позволяет понять природу стихийной самоорганизации общества как открытой динамической системы и, в частности, синергетическую природу революции.

Н.Н.: Подводя итог — становятся ли войны и революции катализаторами для «массовых настроений»? Один из центральных сюжетов книги — конфликт традиционного и модернового мировоззрений, с которым столкнулась Россия в начале XX в. Стал ли он настоящей эмоциональной причиной всестороннего кризиса или война, а затем и революции вскрыли и в каком-то смысле приручили его, канализировали общественное недовольство, преодолели неопределенность?

В.А.: Да, война действительно стала катализатором революции, вызревавшей с конца XIX в. Что же касается «преодоления неопределенности», то, с одной стороны, начало войны разрешило общество от бремени страхов и предчувствий войны, погрузив его в новую экстремальную современность, как и октябрьский переворот большевиков, запустивший механизм Гражданской войны, был воспринят некоторыми обывателями с облегчением: «Пучина наконец-то разверзлась», — записал в дневнике П.А. Сорокин. С другой стороны, война и революция породили собственные ситуации неопределенности как некие точки бифуркации. Одна из них — темпоральная неопределенность, непонимание того, шагнул ли мир в буду-

щее, так как большая европейская война давно была предсказана писателями-фантастами, или, наоборот, был отброшен в далекое средневековье ввиду попрания идей Просвещения, основ теории прогресса и гуманизма. В.Я. Брюсов отреагировал на начавшуюся войну характерными строками: «Не вброшены ль в былое все мы, / Иль в твой волшебный мир, Уэллс? / Не блещут ли мечи и шлемы / Над стрелами звенящих рельс?» Соответственно этой темпоральной неопределенности будущее вызывало у современников амбивалентные чувства: и пугало, и восхищало одновременно.

Упоминавшиеся эсхатологические настроения, характерные и для крестьянства, и для эстетствующей интеллигенции, порождали образы пессимистического и оптимистического Апокалипсиса. Так, в крестьянской среде накануне революции распространялся слух, что скоро придет Антихрист и наконец даст землю (хотя когда до крестьян Херсонской губернии дошли известия о формировании Временного правительства, тут же родился другой слух — что оно вернет крепостное право); столичные поэты и художники, переживавшие милленаристские ощущения, предсказывали рождение нового мира — тут и «Государство времени» В. Хлебникова, и «Мировой расцвет» П.Н. Филонова, и т.д. Примечательно, что футуристов задолго до Первой мировой войны прозвали безумцами-хулиганами-революционерами, не удивительно, что многие из них с восторгом встретили не только февраль, но и октябрь 1917 г. Тем самым конфликт традиционного и модерного сознания имеет темпоральное измерение — это столкновение прошлого и будущего в неопределенной современности, и война как раз усиливает подобную неопределенность, так как способна не только разрушить настоящее (футуристы были готовы пожертвовать им ради нового мира), но и перечеркнуть будущее.

Хроника научной жизни

«Когда наши глаза соприкасаются…»[1]

Конференция

«Кинофеноменология восприятия: артикуляция взгляда»

(*РГГУ, НИУ ВШЭ, Художественное пространство Île Thélème, Москва, 24–26 октября 2024 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_405

> В этом мерцании было все и ничего, все, сведенное к ничему; я присутствовал при конвульсиях стены, твердые тела лишались своей массивности, того, что тяготило меня даже в моем собственном теле…
>
> *Жан-Поль Сартр*. Слова

Заключенный во второй половине XX века союз феноменологии и искусства по сей день представляется прочным и нерасторжимым. Будучи поначалу непредрасположенными друг к другу, феноменология и эстетика, занимавшая лишь маргинальное место в систематике феноменологических наук, вскоре обнаружили глубинную взаимосвязь. Эта встреча была как подготовлена ходом истории — бурной рецепцией феноменологии и особенно поздней философии М. Хайдеггера во Франции[2], — так и обусловлена сущностным сродством: эстетическая характеристика выявляется как основополагающая для феноменологической установки уже самим Э. Гуссерлем[3]. Феноменология не только вывела эстетику за пределы регио-

---

1 Обзор подготовлен в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

2 Для более детального описания формирования феноменологической эстетики см. Handbook of Phenomenological Aesthetics / Ed. by H.R. Sepp, L. Embree. Contributions to Phenomenology. Vol. 59. Dordrecht: Springer, 2010.

3 См. знаменитое письмо 1907 года к Г. Гофмансталю: «Итак, феноменологическое созерцание находится в тесном родстве с эстетическим созерцанием в “чистом” искусстве; хотя, конечно, это не созерцание ради того, чтобы получать эстетическое наслаждение, но скорее ради того, чтобы исследовать, познавать, конституировать определения новой (философской) сферы» (*Гуссерль Э.* Письмо к Гофмансталю //

нальной дисциплины, но и в силу внутренней необходимости обрела с искусством подлинное единение. Уже первые поколения ее последователей — в первую очередь Ж.-П. Сартр и М. Мерло-Понти[4] — обращали феноменологическое описание непосредственно в художественную литературу, закладывая основания той онтологизации искусства, которая и сделала возможным говорить, вслед за С. Никоновой, об «эстетическом повороте» в феноменологии[5].

Однако парадоксальным образом кинематограф выпадает из этого ряда. Мы не найдем развитой теории кино ни у одного выдающегося представителя феноменологии за всю историю этого движения. Скорее, нас ожидают высказанные вскользь скептические суждения, критические замечания, весьма заурядные примеры и даже утверждения, что кино не обладает собственным феноменологическим измерением, — вопреки очевидности, которая, стало быть, наивна. Одним из главных препятствий здесь оказывается статус кинематографического медиума как технического и опосредующего звена. Относится ли кинокамера к тому существу τέχνη, которое являет истину из потаенности в произведении (ποίησις), или к технике как поставляющему (*gestellende*) производству, которое предъявляет сущее в его голой раскрытости и простой наличности[6]? Скорее второе. Согласно Хайдеггеру, киноэкран создает ложное присутствие и обманчивую близость[7], вместе с этим вырывая сущее из бытийной взаимосвязи и подчиняя его логике представления и изображения: если и можно назвать кино целым миром — как то распространено в расхожем понимании, — то только лишь потому, что этот мир входит в «картину» или «образ» (*Weltbild*), который «захватывает» вещи и истолковывает бытие сущего из представленности сущего, то есть из репрезентации[8].

Ежегодник по феноменологической философии. № 4. С. 299–307). См. подробное истолкование образного сознания у Э. Гуссерля и его связи с феноменологической редукцией: *Хаардт А.* Образное сознание и эстетический опыт у Эдмунда Гуссерля // Логос. 1996. № 8. С. 81–91; *Ямпольская А.В.* Феноменологическая редукция как прием // Вопросы философии. 2017. № С. 156–166. См. критическое рассмотрение факторов сближения феноменологии и (абстрактного) искусства в связи с «эстетическим ретроградством» Э. Гуссерля: *Маяцкий М.* Гуссерль, феноменология и абстрактное искусство // Логос. 2007. № 6. С. 41–62.

4 Имеется в виду написанный в 1928 году роман М. Мерло-Понти «Север», опубликованный под псевдонимом некоего Жака Эллера (*Heller J.* Nord: Récit de l'Arctique. Paris: Grasset, 1928). О философском содержании романа см. статью *Alloa E.* Le premier livre de Merleau-Ponty, un roman // Chiasmi International. 2019. № 21. P. 253–268. Мы благодарны Яне Янпольской за указание на этот малоизвестный биографический факт в ее докладе.

5 *Никонова С.Б.* О необходимом характере связи между феноменологией и эстетикой // Беккер О., Гайгер М., Дюрен М., Ришир М. Феноменология и эстетика. М.: Группа компаний «РИПОЛ классик»; «Панглосс», 2019. С. 15–40.

6 *Хайдеггер М.* Вопрос о технике / Пер. с нем. В.В. Бибихина // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 221–237.

7 Единственное упоминание о кино в текстах Хайдеггера имеет сугубо негативный смысл: «Но спешное устранение всех расстояний не приносит с собой никакой близости; ибо близость заключается не в уменьшении отдаленности. Что пространственно оказывается в минимальном отдалении от нас благодаря кинокадру, благодаря радиоголосу, может оставаться нам далеким» (*Хайдеггер М.* Вещь / Пер. с нем. В.В. Бибихина // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 316). См. схожее рассуждение о завоевании мира техникой и медиа в лекции 1935 года: *Хайдеггер М.* Введение в метафизику / Пер. с нем. Н.О. Гучинской. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1997. С. 119.

8 *Хайдеггер М.* Время картины мира / Пер. с нем. В.В. Бибихина // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 49. Здесь мы скорее продолжаем мысль Хайдеггера, поскольку в этом докладе он не обращается напрямую к кино.

Самая решительная критика кино как предмета, наиболее чуждого феноменологии, принадлежит М. Риширу. Для Ришира искусство является искусством только в том случае, если оно ограничено в средствах выражения и доступно для эстетического анализа только в той мере, в какой необходимо прибегнуть к работе продуктивного воображения (*l'imagination*/*Einbildung*), чтобы воссоздать произведение во всей целостности[9]. Кино же в силу своего синтетического характера, заимствующего и смешивающего формы выразительности театра и фотографии, восполняет эту «нехватку», устраняет дистанцию, которая позволяла распознать симулякр в качестве симулякра, и тем самым замещает реальность, заставляя зрителя «галлюцинировать»[10]. Зритель больше не видит, но лишь верит, что видит. Он оказывается полностью поглощен «тотальным» артефактом, поскольку галлюцинация не оставляет места для игры воображения. Так кинематограф лишается того «феноменологического времени», в котором вещь могла бы явиться как событие сознания: время образа кино — это семиотическая артикуляция сигналов, а его движение — лишь история абстрактного бестелесного взгляда без горизонта. И сколь бы сложной аффективной структурой ни обладал фильм, сколь глубоко бы он ни задевал нас «за живое» и сколь великими бы ни были утверждаемые им ценности, вся эта «софистика изображения» обладает исключительно семиотическим, т.е. символическим, измерением, но никак не феноменологическим. Эта «движущаяся картинка», эти «конвульсии стены» — есть ли в них нечто большее, чем обманчивые хитросплетения образов? Почему мы испытываем почти непреодолимое желание придать этой видимости «индекс реальности»? Что если некий «злокозненный демон» подсовывает мне в качестве видимого лишь идолов видимого — доступ не к миру, а к его образу, симулякру, абстрактному отрывку? Существует ли кино (мир), а не галлюцинация, которая околдовала меня?

Характерное для феноменологического подхода сокрытие существа кинематографа в порядке репрезентации, или в некой вторичной, имплицитной интенциональности, также подчеркивается Ж. Делёзом[11]. Феноменологии закрыт путь к пониманию фильмического континуума, поскольку она приоритизирует «естественную перцепцию», которую кино неизбежно искажает через устранение укорененности субъекта в мире. При этом в критике феноменологии, застрявшей на «докинематографической стадии», Делёз опирается не на хайдеггеровскую философию техники[12], а на феноменологию М. Мерло-Понти. Быть может, эта критика даже излишне любезна, поскольку Мерло-Понти посвятил киноискусству лишь

---

9 *Richir M.* Le Cinéma — Artefact et simulacre // Protée. 1997. № 1. P. 79–89.

10 Исключением до некоторой степени является немое кино, которое строилось на несовпадении аудиального и визуального опытов, заставляя зрителя воссоздавать в воображении целостную картину. Но лишь «до некоторой степени», поскольку восприятие поз, жестов, мимики в видимом горизонте в немом фильме является, согласно Риширу, сугубо семиологической дешифровкой. Ibid. P. 82. Весьма удачное рассуждение о кинематографической субстанции можно найти в книге «Видимый человек» Белы Балажа — одном из первых опытов разработки кинотеории, опирающейся на немое кино: *Балаж Б.* Видимый человек, или Культура кино / Пер. с нем. А. Кацуры. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. С. 37–53.

11 *Делёз Ж.* Кино / Пер. с франц. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2023. С. 76.

12 Делёз создал влиятельнейшую метафизику кинематографа, отправляясь от критических замечаний Бергсона о ложности движения, явленного в кадре. Воодушевляющий пример Делёза позволяет поставить вопрос о возможности хайдеггерианской феноменологии кино. Серьезный вклад в это направление сделан в монографии Ш. Лота, которая с учетом всех трудностей прокладывает дорогу хайдеггерианской кинотеории, опираясь главным образом на «Исток художественного творения» и интерпретацию фильмов Терренса Малика. См. *Loht S.* Phenomenology of film:

одну статью 1948 года «Кино и новая психология»[13]. При всей глубине размышлений Мерло-Понти о целостности и живости кинообраза в сложной аффективной и временной структуре кино в этой работе является исключительно одним из примеров, иллюстрирующих достижения гештальт-психологии. Своеобразие фильмического измерения здесь не артикулировано, поскольку фильмическое восприятие эксплицитно отождествляется с функционированием «естественной перцепции». Но оправдана ли эта несколько поспешная констатация?

Данную интуицию подхватывает В. Собчак, представляя в книге «Направленность глаза: феноменология киноопыта» целостное сращивание концептов Мерло-Понти с теорией кино. Перспектива «естественной перцепции» здесь доводится до предела: отталкиваясь от опыта общности структур воплощенного существования, Собчак приписывает рефлексивность, сознательность, материальность, бытийную укорененность и живую телесность как зрителю, так и самому фильму. Фильм — не просто видимый объект, но присутствующий Другой, всматривающийся в зрителя субъект, обладающий собственной неприсваиваемой жизнью[14]. Этот оригинальный подход «аналогизирующего переноса», осуществляющего вчувствование в фильм, становится парадигмальным для феноменологической теории кино. При этом если в первом опыте Собчак акцентировал внимание на чуждой, нечеловеческой стороне живого тела фильма (*film's lived body*), то дальнейшие исследования — за авторством как Собчак[15], так и комплементарных ей С. Шавиро[16], Л. Маркс[17], Е. дель Рио[18] и других — тематизируют переплетение визуальных и тактильных полей, составляющих «кожу фильма». Материальность фильма не просто подчеркивается, но выводится на новый уровень восприятия — к гаптической визуальности, превращающей глаз камеры в орган касания, сращивающий тело фильма и тело зрителя посредством аффективного медиума[19]. Однако сколь бы захватывающим ни был такой опыт, он релевантен лишь для узкого круга экспериментальных картин и фильмов-эссе[20], потому не может претендовать на то, чтобы определить эссенцию кинематографа[21].

A Heideggerian account of the film experience. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2017. См. также доклад Татьяны Крувко о хайдеггерианской кинотеории в прочтении Кайи Сильверман в настоящем обзоре.

13 *Merleau-Ponty M.* Le cinéma et la Nouvelle Psychologie // Sens et non-sens. Paris: Nagel, 1948. P. 97–122.

14 *Sobchack V.* The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. Princeton: Princeton University Press, 1992.

15 *Sobchack V.* What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh // Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 53–84.

16 *Shaviro S.* The Cinematic Body. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1993.

17 *Marks L.U.* The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses. Durham; London: Duke University Press, 2000.

18 *del Río E.* The Body as Foundation of the Screen: Allegories of Technology in Atom Egoyan's Speaking Parts // Camera Obscura. 1996. № 38. P. 93–115.

19 Подобный опыт переплетения гаптической чувственности и τέχνη становится предметом фундаментального феноменологического анализа в книге Ж. Деррида о Ж.-Л. Нанси, который предваряется провокационным вопросом: «Когда наши глаза соприкасаются, наступает день или ночь?» (*Derrida J.* Le toucher, Jean-Luc Nancy. Paris: Galilée, 2000, P. 11).

20 Таких, как *Schneemann C.* Fuses, 1967; *Campion J.* The piano, 1993; *Egoyan A.* The speaking parts, 1989 и др.

21 См. подробнее о «гаптическом кинематографе», его теоретических трудностях и политизированности: *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. С. 216–253.

Следуя за Собчак, Маркс и другими теоретиками, мы схватываем живую аффективную материю фильма и тем самым преодолеваем трудности репрезентационалистских кинотеорий. Однако насколько этот подход является фундаментально-феноменологическим? Можно ли заключить, что феноменология кино состоялась? И, что наиболее важно, — явилось ли само кинематографическое присутствие в собственной первоначальной данности? Пожалуй, главный недостаток стратегии Собчак заключается в принятии ряда «само собой разумеющихся» посылок: во-первых, она ориентируется на готовую, сформированную концептуальность феноменологии Мерло-Понти, и тем самым ее теория оказывается простой некритической проекцией, чей предмет оказывается случайным и несущественным. Ведь нетрудно увидеть работу того же «дикого смысла», «хиазма» и «плоти мира» в опыте живописи или театра, а специфичность самого киноопыта тем самым исчезает. Во-вторых, этот подход не подвергает фундаментальному сомнению бытие кино в мире. Вопрос о кино следует мыслить радикальнее: это вовсе не обсуждение того, как кино относится к реальности и «отображает» ее, — эта проблема как раз находится в фокусе внимания Собчак, — а вопрос о том, «существует» ли вообще такая «вещь», как «кино»? Позволим сомнению развернуться в полном объеме.

В отступлении от курса лекций 1979 года «Приготовление романа» Р. Барт, близкий в тот период к феноменологии, формулирует это затруднение так: не существует ноэмы кино, т.е. уникального способа явленности образа в кинематографическом изображении[22]. То, что выдает себя за оригинальное кинематографическое присутствие, на деле создается средствами фотографии, литературы или театра. Это утверждение, по сути, отказывает кино в собственной теории, ограничивая ее рамками «культуры кино». Кинематограф для Барта — и здесь он близок к Риширу — является синтетическим и потому неполноценным, фальшивым, сфабрикованным продуктом, который, скорее, подражает другим искусствам. Кажущаяся уникальной для кино съемка с движения в действительности лучше всего описана в литературе — например, у Флобера, в текстах которого мы находим прекрасные «тревеллинги». Таким образом, в ряду других искусств кино оказывается своего рода «идиотом в семье». Тем важнее и интереснее «понять этот скандал: идиот, становящийся гением»[23].

* * *

Таким поискам и обретению чистого кинематографического видения была посвящена конференция «Кинофеноменология восприятия: артикуляция взгляда», прошедшая с 24 по 26 октября 2024 года на базе взаимодействия сразу трех площадок: философского факультета Российского государственного гуманитарного университета, Научно-учебной лаборатории трансцендентальной философии Высшей школы экономики и художественного пространства *Île Thélème*. Столь подробно изложенное введение в историю проблем «феноменологии кино» вовсе не претендует на исчерпывающий охват всех тем, звучавших на мероприятии, но скорее показывает ограниченность исключительно теоретического подхода, основывающегося на некой готовой, унаследованной понятийности. Следует ли нам ориен-

22 *Barthes R.* La préparation du roman. Cours au Collége de France (1978–1979 et 1979–1980). Paris: Editions du Seuil, 2015. P. 199–216. Мы благодарны Яне Янпольской за указание на этот курс Барта в ее докладе.

23 *Sartre J.-P.* L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Paris: Éditions Gallimard, 1971. P. 51.

тироваться на успехи и неудачи исторической феноменологии в этой области? Лишь в той степени, в какой теория действительно касается, дотрагивается до плоти кино. Статическая перспектива видения и всех ее трудностей, обнаруженных Бартом и Риширом, должна быть дополнена погружением в генезис киноизображения, раскрывающего тот медиум технических приемов и интерсубъективных практик, стоящих за производством кинокартины. В этом и состоит уникальность научно-практического формата конференции, объединившего философскую рефлексию со «знанием-как» мастеров кинопроизводства. За три дня работы состоялись 3 лекции, 16 докладов, 7 экспериментальных воркшопов и 2 исследовательских киноклуба, в которых приняли участие студенты, аспиранты, кандидаты и доктора наук, независимые исследователи, режиссеры, операторы, сотрудники киностудий. Далеко не все участники конференции разделяли феноменологический подход к кинематографу, порой подвергая его справедливой критике. Но каждому, на наш взгляд, так или иначе была присуща попытка «личной феноменологии», анализа собственной ситуированности как зрителя, и опыт артикуляции взгляда — обращения восприятия в выражение.

Конференция открылась лекцией *Максима Селезнева* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Эмансипация скриншота: как отдельные кадры меняют восприятие кинематографа*». Опираясь на исследования последних двух десятилетий о «политике архива»[24] и «посткинематографическом обращении с изображением»[25], докладчик поставил вопрос: можно ли сегодня говорить о фильме как об устойчивой единице истории кино, если сама материя кинематографа распадается на версии, ремейк-монтажи, зрительские вариации и библиотеку скриншотов? «Мы не помним историю кино фильмами, — отметил Селезнев, — мы помним ее сценами, вспышками, отдельными кадрами». Отсюда — «эмансипация скриншота»: переход от фильма как целого к множеству автономных визуальных событий, каждое из которых может жить вне своего первоначального контекста. В этом смысле скриншот становится самостоятельным фрагментом второго текста, визуальной палимпсестной записью[26], в которой кадр не столько отсылает к первоначальному фильму, сколько конституирует собственное «памятование»[27]. Докладчик также подчеркнул метонимическую природу кадра — «кадр вбирает в себя все целое»[28] — и предложил рассматривать практику скриншотинга как чтение фильма «с карандашом в руках». Зритель, делающий скриншоты, формирует личный «кинодневник», систему статичных свидетельств, где кино переживается как потеря, забывание, как акт восстановления утраченного времени. В заключение Селезнев продемонстрировал анализ особой поэтики кадра на примере фильма Ш. Акерман «Жанна Дильман» и отметил аффективную асимметрию зрительского восприятия: в практике скриншотов кино значит для нас столько, что хочется проникнуть по ту сторону экрана. Зритель оказывается выброшен в кино и погружен в него своей плотью — и потому смотреть кино действительно трудно.

Вопрос «почему смотреть кино трудно?» стал отправной точкой в насыщенном, многоголосом круглом столе «*Диалоги зрителей*», где тезис о расстроенной

---

24 *Steyerl H.* Politics of the archive: Translations in Film // Transversal. 2008. № 3.

25 *Хансен М.* Вавилон и вавилонское столпотворение: Зритель в американском немом кино. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

26 *Barthes R.* La préparation du roman.

27 См. также: *Поликарпова Д.* В защиту кино-невинности. Комментарий к статье Жан-Франсуа Лиотара // Синетикль. 2020. № 26 (URL: https://cineticle.com/lyotard-innocence-defence).

28 *Эйзенштейн С.М.* Монтаж // Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964.

целостности кинематографического опыта был развернут через призму темпоральности, коллективного просмотра, жанровых особенностей и философских методологий. Так, дискуссия началась с доклада *Евгении Шестовой* (РГГУ, Москва) «*Диалоги зрителей. Почему кино – трудно?*» и предложенной в нем метафоры «кино как просмотра чужого сна», в котором фрагменты упорно не хотят складываться в целостный образ. Кино, в отличие, например, от живописи, где субъект до определенной степени властен над собственным взглядом, делает зрителя «беспомощным» и радикально пассивным. Но может ли целостность смысла быть восстановлена в совместной работе? Совместный просмотр выступает не столько социальным ритуалом, сколько процедурой синхронизации и аффективной подпитки восприятия — «мы меньше всего понимаем кино в одиночку». Подхватывая эту мысль, *Екатерина Хан* (НИУ ВШЭ, Москва) уточнила, что корень трудности — в навязанной фильмом темпоральности, которая подобна встрече: она приходит извне, требует подчинения и оказывается безвозвратной; бесстрастное восприятие затруднено и требует активной конверсии зрителя. Хан подкрепила свое рассуждение фрагментами «кинематографической прозы» Ш. Абдуллаева, углубляющей вопрос о загадочной темпоральности кино через описание ландшафта. Далее, в докладе «*Восприятие и генезис: феномен кино в свете философии Мерло-Понти*» *Владимир Кисель* (НИУ ВШЭ, Москва) задался вопросом о применимости концептуальности традиционной феноменологической теории к киноэкрану: возможно ли перенести модель конституирования предметности на кино, где вместо горизонта и единого синтеза мы имеем множественность монтажных слоев и ритмических структур? Кисель считает, что следует говорить не о конституировании в строгом гуссерлевском смысле, а о понятии «институирования» позднего Мерло-Понти, которое раскрывает генетическое измерение *Sinngebung*'а и допускает, что фильм как рождение смысла выходит за рамки одноактного авторского жеста или зрительского просмотра — бесконечное движение реактуализации первичного учреждения дарит каждому моменту новизну и открытость проблематизации. Далее последовали практико-ориентированные доклады, раскрывающие особенности жанрового восприятия: в выступлении «*Причины и механизмы фиксации памяти об ужасном: на примере документалистики криминального мира*» *Анастасия Левенец* (НИУ ВШЭ, Москва) продемонстрировала, как хайдеггеровские категории тревоги (*Angst*) и неуютности (*Unheimlichkeit*) помогают понять парадоксальную привлекательность *true crime* и странное чувство безопасности при переживании ужаса в опыте «эмоционального туризма». *Дмитрий Канавин* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Маргиналии документалистики: нижний интернет как пространство публичной интимности и частной этики*» показал на материале фильма «Дуракам здесь не место», как блоги маргинальных жизней порождают иную, фрагментарную историю кино, где микроистория «маленького человека»[29] обретает ключевую значимость. *Татьяна Крувко* (РГГУ, Москва) в докладе «*Структуры родства: восприятие других через объектив камеры*» рассмотрела работы критической исследовательницы Кайи Сильверман[30] как оригинальный способ представления философии кино, синтезирующей Хайдеггера и Лакана в онтологической эстетике и призывающей вернуться к чувству бытия и данности Другого. Эта перспектива задействует креативный потенциал технической репрезентации, которая не только создает границы, но и открывает потенциал множественности.

---

29 *Гинзбург К.* Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI в. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2000.

30 *Silverman K.* The Threshold of the Visible World. New York; London: Routledge, 1996; *Silverman K.* Flesh of My Flesh. Stanford: Stanford University Press, 2009.

В завершение круглого стола с докладом «*Феноменологический кинороман*» *Яна Янпольская* (РГГУ, Москва) резюмировала размышления докладчиков о связи классической феноменологии и кинотеории, констатировав: феноменологии кино как системной школы сегодня нет — исторический переход не состоялся. Этой неудаче сопутствуют причины, имманентные самой феноменологии, — у кино не существует, указала Янпольская, следуя за Бартом, собственной ноэмы, т.е. специфического способа явленности[31]. Здесь мы возвращаемся к проблематике, намеченной во введении. Вместе с этим доклад Янпольской открывает области, в которых искомый синтез может претендовать на осуществление. Во-первых, это опыт «личной фильмофеноменологии», ярко продемонстрированный самим Бартом в тексте «Выходя из кинотеатра»[32], где он раскрывает уникальную ситуированность зрителя и артикулирует те условия, при которых просмотр кино допускает определенную степень рефлексивности и «невлипания». Подобный опыт доступен описанию также при опоре на тексты Гуссерля[33]. Во-вторых, подобно тому, как тексты Флобера изобилуют кинематографическими «тревеллингами», феноменологию кино также можно «прочитать» как своеобразный «кинороман», запечатлевающий в насыщенном описании переплетение фиктивных и биографических элементов, примером чему служат художественные тексты Сартра, роман «Север» Мерло-Понти, «Империя знаков» Барта, «Поиски…» Пруста и «За подписью Мальро» Лиотара. Вместе с этим доклад Янпольской, как и весь круглый стол в целом, ставит значимый для всей конференции вопрос: какими ориентирами должны руководствоваться исследователи, берущиеся применять готовые феноменологические концепты к осмыслению кино?

Следующая секция началась с доклада *Елены Нагаевой* (ИОН РАНХиГС, Москва) «*После кино: уроки нового архива в театре*», посвященного (квази)документальности, размыканию киноопыта и многослойности театральных образов на примере экспериментального спектакля «Хиросима» А. Плотникова. *Ольга Щедрина* (РГГУ, Москва) в докладе «*Сакральное и трансценденция в феноменологии кино и медиаарта*» рассмотрела вопрос о трансценденции технологий кино и других опосредующих медиумов, которые не просто отражают недоступную реальность, но производят новый опыт. Щедрина заострила эту проблему, обратившись к социокультурным последствиям новых медиа на примере трансляции испытания атомной бомбы. Наконец, *Сергей Мещеряков* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Twenty reductions: цифровой кинематограф Джеймса Беннинга и феноменология аффекта*» представил детальный анализ медленного кино Дж. Беннинга средствами феноменологии Мерло-Понти и показал, как поворот к цифровому кинематографу и тематический сдвиг от пейзажа к лицу задают новую позицию зрительской аффективной вовлеченности.

Вторая половина дня прошла в пространстве *Île Thélème*, где состоялось три практико-ориентированных воркшопа и кинопоказ. *Олег Головатый* (киностудия *mal de mer films*, Москва) вместе с участниками семинара «*Анализ монтажа: три минуты из А.Г.*» разобрал композицию кадра во фрагменте картины «Трудно быть богом» Алексея Германа-старшего. Экспериментальный формат диалога-комментария выявил суггестивность камеры, полифонию предметности, инвертированность перспективы и в результате подобрался к «осевому концепту» в творчестве

31 *Barthes R.* La préparation du roman. P. 205.

32 *Barthes R.* En sortant du cinéma // Psychanalyse et cinéma. Communications. 1975. № 23. P. 104–107.

33 *Грибова М.* Слабо аффицирующее кино: скудный опыт привязанности // Cineticle. 2020 (URL: https://cineticle.com/weakly-afficere-cinema/).

Германа: идеальное содержание неперечеркиваемо присутствует в материальности фильма. Воркшоп *Ивана Курбакова* (киностудия *mal de mer films*, Москва) «*Рага, хайку, миф. К альтернативным формам сценария*» был посвящен возможным способам создания фильма до его непосредственной съемки. Через подход индийского режиссера Мани Каулы намечается сближение строений фильма и раги, дается кинематографическая интерпретация жанра хайку и раскрывается тема мифа в импровизационном авторском кино. Участники семинара выбрали ряд хайку и представили возможные киноэтюды по ним. В конце дня в докладе *Екатерины Бронниковой* (независимая исследовательница, Москва; куратор фестиваля «Невидимое кино») «*Кинематографическое присутствие: пространство интимности*» о внерациональной чувственности зрителя была поднята проблема кинематографического присутствия — темы, резонирующей с поисками утраченной ноэмы кино у Барта. Живое присутствие кино, согласно докладу, не может быть достигнуто исключительно в обращении к материальным составляющим, как то практикуется в школе структурного кино[34]. Напротив, кино должно пониматься как субъект видения, управляющий взглядом зрителя и способный даже отказать ему в самобытном киноопыте. Сближаясь с идеями гаптического кинематографа Л. Маркс, Бронникова показывает двойственное воздействие кожи кино: материальность кино может как позволить зрителю идентифицировать себя с происходящим на экране, тем самым переплетая фильмическое с человеческим, так и обозначать непреодолимое препятствие — «возможность соприкасаться, не касаясь»[35]. За докладом последовал показ фильма Кадзуо Хара «Предельно личные отношения», раскрывающий ключевые тезисы выступления докладчицы.

Второй день конференции открыла панельная лекция *Вадима Руднева* (МГУ, Москва), *Татьяны Михайловой* (ИЯз РАН, Москва) и *Лидии Коростелевой* (ПетрГУ, Петрозаводск) «*Про лошадь*», посвященная последнему фильму Белы Тарра «Туринская лошадь». Руднев представил анализ фильма Белы Тарра с точки зрения нарративной онтологии, указав на полюс апокалиптичности времени, в котором разворачивается кино-повествование, движущей историю и сам кино-образ к концу мира. Михайлова на материале кельтской, индийской и римской мифологии артикулировала параллелизм между мифологической фигурой лошади и образом крестьянской дочери, вскрывая его архетипичность, а также связь образа лошади с нуминозным опытом творения и уничтожения мира. Тем самым раскрываются мотивации трактовать лошадь как образ женского: на героиню фильма проецируется хтоническая чувственность и эмоциональность, свойственная лошадям. Коростелева представила несколько феноменологических эссе-описаний сцен фильма Белы Тарра, посвященных регистру повседневности, памяти и экзистенциальной ситуированности героев фильма и его зрителей. Она сопроводила свое выступление авторской живописью и фотографией, рефлексирующей темы «Туринской лошади». Эти работы смещают акцент с философской проблематики и культурного символизма «Лошади» на соотношение киноопыта с повседневностью: как фильм передает тяжести и страдания нашей непосредственной жизни?

Продолжением этой темы, как и затронутой на прошлом дне проблемы жуткого и радикально чужого, стал доклад *Николая Нахшунова* («Новое литературное обозрение» / МВШСЭН, Москва) «*Я не мальчик и не девочка: молчание ягненка В. Йоханнссона*». На материале фильма «Агнец» Нахшунов предложил интерпретацию

34 *Sharits P.* Tails, 1976; *Land O.* Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc., 1966; *Frampton H.* Information, 1966.

35 См. также: *Бронникова Е.* Кинематографическое присутствие в зрительском опыте // Horizon. Феноменологические исследования. 2024. № 2. С. 510–541.

жуткого и неуютного (*Unheimlichkeit*) не как культурной категории, чью проблематичность можно было бы нейтрализовать в обращении к мифу, а как чистого события столкновения с чужим (*das Fremde*) — тем, что, по выражению Бернхарда Вальденфельса, «внепорядково» и потому не может быть усвоено в структуре знакомого и предзаданного опыта[36]. Гибридность человеческого и животного тел в фигуре ягненка, лишенный центра пейзаж, где человек оказывается лишь побочным эффектом, — все это формирует топику «чужого дома». Кино у Йоханнссона как будто смотрит «жуткими зрачками пришельца», обращая взгляд субъекта в опыт обнаружения инаковости в себе самом — в опыт вторжения чужого и распада идентичности. В обсуждении Борис Рейфман напомнил о «зловещей долине» и ее феноменологическом измерении на материале фильма «О счастливчик!», на что Нахшунов ответил рефлексией о хайдеггеровской феноменологии ностальгии — встречи с прошлым, находящимся в разрыве с нами. В свою очередь, *Борис Рейфман* (РГГУ, Москва) в докладе «*Юность Максима: от автономности телесного опыта в киноавангарде 1920-х к его подчинению смысловой структуре в "киореализме" 1930-х*» показал, как экранное означающее в советском реалистическом кино утрачивает феноменологическую телесность, становясь функцией нарратива и идеологии. Следуя за Г. Зиммелем, Рейфман проанализировал сцены, где монтаж и симметрия движения персонажей переводят авангардную «телесную неопределенность» в квазиритуальную «структурированную речь» идеологии, а тело актера — в носителя ритмизованного жеста. Таким образом, экранная форма перестает конституировать телесность и превращается в репрезентацию смысла, задающего телу его движение извне. Завершил сессию *Олег Ли* (РГГУ, Москва) докладом «*Приручение взгляда на примере фильма Куросавы "Расемон"*». В фильме японского режиссера знаменитый рассказ Р. Акутагавы «В чаще» получает финал, отличный от книжного: Куросава дает истории «финал», вводя в нее свидетеля. Докладчик обнаружил в этой модификации введение кинематографического «двойного зрения», разрывающего субъектное владение взглядом. Судебная сцена, где камера «бросается из головы в голову», делает зрителя участником безысходного обмена взглядами. Раскрывая ситуацию «картины, которая смотрит на нас», Ли опирается на знаменитый анализ картины Ганса Гольбейна «Послы» у Лакана[37]. При этом докладчик подчеркивает, что если у Гольбейна завеса культуры диктует взгляд, то Куросава не выставляет этого напоказ, оставляя зрителя перед лицом ничто, где невозможны ни искупление, ни смерть, — фильм оказывается критической реакцией на социально-политический кризис послевоенной Японии. Таким образом, три доклада вместе обозначили предельную зону феноменологического киноопыта — там, где телесность, взгляд и чувство дома оказываются не опорами, а местами разрыва, откуда, возможно, и начинается подлинное мышление Другого.

Второй день конференции продолжился в *Île Thélème* воркшопом *Габриэлы Селивановой* (ММКШ / РГГУ, Москва) «*Документализм в художественных фильмах Педру Кошты*». Тезис о поэтике «промежутка» между игровым и докумен-

36 *Вальденфельс Б.* Мотив чужого / Пер. с нем. Минск: Пропилеи, 1999.

37 «Гольбейн дает нам увидеть нечто такое, что представляет собой не что иное, как субъект, обращенный в ничто... Но функцию видения следует искать еще дальше. И тогда мы увидим, как вырисовывается за ней уже не фаллический символ или анаморфический призрак, а взгляд как таковой, взгляд по самой роли своей влекущий, броский, выставленный напоказ — такой, каким находим мы его на этой картине Гольбейна. Картина эта является не чем иным, как тем, что представляет собой всякая картина вообще, — она является ловушкой для взгляда» (*Лакан Ж.* Семинары. Книга XI: Основные понятия психоанализа. М.: Гнозис; Логос, 2004. С. 98–99).

тальным стал центром обсуждения: Кошту, по словам Селивановой, не стремится к театрализованной экспозиции маргинальных жизней, но и не претендует на классическое этнографическое включенное наблюдение. Для режиссера кино становится формой этического присутствия и антропологического соучастия. Такие фильмы, как «Дом из лавы», «Кости» и «В комнате Ванды», выстраивают метод присутствия режиссера как соседа и вестника, при котором съемочная группа вынужденно становится частью повседневности. Однако непосредственное вмешательство в интимную сферу по-прежнему остается табуированным. Это порождает одновременно глубокую эмпатию и неизбежную этическую дилемму, с которой мы уже работали на примере картины К. Хара: где граница документального захвата чужого мира и когда участие режиссера начинает разрушать жизнь тех, кого он снимает? Ответ Кошту заключается в радикальном аскетизме съемки: авторское присутствие сжимается до дыхания в узком пространстве, где неразличимы границы между документом и вымыслом, где телесная интонация, пролетающая мимо объектива муха, естественное освещение становятся проявлением самой жизни, не поддающейся контролю. Селиванова сравнила этот подход с ранними хрониками Люмьеров — когда зрителя потрясал не сюжет, а движение листьев на заднем плане. Так на экране впервые происходило то, что нельзя было поставить. За счет этого у Кошты возникает феноменологическая точка встречи человеческого и природного, где подлинность обнаруживается не в «реализме», а в сопротивлении постановке, в видении жизни, которая продолжается, даже когда камера выключена. *Глеб Пирятинский* (киностудия *mal de mer films*, Москва) в рамках воркшопа «*Фотогения и импрессионизм в кинематографе*» рассмотрел классические теории фотогении и предложил на материале фильмов А. Ганса, М. Л'Эрбье, Л. Деллюка, Ж. Эпштейна и А. Лукина осмыслить уникальную способность вещей пройти через пленку, в которой они обретают таинственность, душу и жизнь, с помощью понятий Дж. Хопкинса *inscape* и *instress* — божественной искры и индивидуирующего принципа, присутствующих в каждой вещи. Фотогения, по Деллюку, может проявляться даже в стене, превращая ее в поэзию, а по Эпштейну, она пульсирует не дольше минуты, оставаясь чистейшим выражением кино. *Йоэль Регев* (ЕУСПб, Санкт-Петербург) в рамках воркшопа «*Фильмы детства*» предложил участникам подготовить сообщения об опыте детского просмотра кино в аспекте, выводящем фильм за пределы сугубо эстетического, — опыте, влияющем на саму реальность. Слушатели узнали о происхождении коинсидентологии и отметили ряд совпадений акцентных образов в фильмах выступавших. Завершился день исследовательским киноклубом *Антона Лукина* (киностудия *mal de mer films*, Москва) «*Cinema of devotion: Натаниэль Дорски*» с просмотром документальных лент Н. Дорски, предоставленных для эксклюзивного показа самим режиссером. Здесь тема документальности, как и в фильмах Кошту, нашла свое прямое воплощение в аскетичной фиксации деталей повседневности.

Третий день конференции открыла лекция *Олега Аронсона* (ИФ РАН, Москва) «*Тактильное бессознательное (стереокинематограф и пределы визуальности)*» о феномене стереокино, 3D-эффекте и его связи с самой возможностью кинотеории. Сополагая интуиции С. Эйзенштейна и А. Базена, докладчик выдвинул тезис, согласно которому стереокино и кино традиционное невозможно демаркировать, поскольку они отсылают к одному прото-феномену — к квазитеатральному разыгрыванию имитации опыта пространства путем умножения дискретных плоскостей (или глубинных мизансцен, согласно Базену[38]). Эта имитация в пределе разверты-

38 *Базен А.* Уильям Уайлер, янсенист мизансцены // Что такое кино. М.: Искусство, 1972. С. 97.

вается из визуального в гаптический регистр, превращающий *movies* в *feelies*. Аронсон указывал, вслед за М. Хайдеггером, М. Мерло-Понти и В. Собчак, что в вещи всегда уже присутствует нетотализуемый, «бесполезный», забытый остаток, оставаясь верным коему, необходимо мыслить визуальность и тактильность как переплетенные в одном общем поле чувственности, как ее модусы. Но феноменологическая перспектива, считает Аронсон, не дает помыслить кино как кино, свертывая его в экземпляр и делая его не-тематичным. Выход из этой проблемы для кинотеории видится в неинтенциональном подходе, сформулированном в трудах В. Беньямина[39]. Понятие «гаптического бессознательного» переворачивает само собой разумеющееся отношение между визуальностью и тактильностью, где первое выступает моделью для второго. В приложении к архитектонике кинематографа оно открывает регистр надиндивидуального, интерсубъективно-разделяемого восприятия.

Доклад *Анагаты Жулитовой* (независимый исследователь, Москва) «*Неинтенциональный взгляд: камера*» продолжает осмысление неинтенциональных аспектов киновосприятия — когда образ выходит за пределы вложенного в него зрителем — на примере документальной камеры, которая перестает презентировать «взгляд Бога» и выносится в мир как техническое устройство в руках оператора. Далее следует два доклада о делезианской теории кино: *Артем Морозов* (независимый исследователь, Москва) в докладе «*Фильмическое реальное: о "метакино" и "спецэффектах"*» интерпретировал слова Делёза из «Кино 2» о метакино как «машинной схеме взаимодействия образов-движений»[40], а *Данила Волков* (НИУ ВШЭ, Москва) в выступлении, озаглавленном «*Культ пропел о Пирсе: вестерны и образы в "Кино" Ж. Делёза*», продемонстрировал, как идеальность вестернов с самого зарождения жанра доказывает несостоятельность гегельянской философии истории. Эти доклады смогли выразить одну из ключевых тематик третьего дня — рефлексию возможности «феноменологии кино» на фоне успехов и трудностей делезианской теории кино, которая в собственной уникальной стезе проводит различия между фотографией и кино, реальностью и ее репрезентацией. Так, в докладе Морозова рассматривается современная онтология фотографии Тристана Гарсиа, работающего в делезианской перспективе. Гарсия отвергает презентизм и теорию «фотонного следа», подрывая тем самым реалистическую установку, лежавшую в основании классических концепций экранного реального. Это ставит под вопрос эпштейно-делезианскую онтологию кино, для которой различие между неподвижным «световым отпечатком» (Базен) и подвижным «образом-длительностью» (Делёз) было принципиальным: если отпечаток не имеет онтологического статуса, то контраст между фотографией и кино утрачивает смысл. Однако вместе с этим возникает новый тип иммерсивного реализма, в котором план имманенции совпадает с самой репрезентацией этого плана, что выражается в делезианской формуле «кино = метакино = материальная вселенная», — не как отражение, а как модус пребывания материи в образе. Морозов считает, что такая позиция сближает Гарсиа с не-фотографией Ларюэля, где «реальность» уступает место «реальному», лишенному объектности, и позволяет переосмыслить кино как непрерывный процесс самоинституирования материи вне дихотомии неподвижного и движущегося образа. Доклад *Александра Полякова* (СГТУ, Саратов) «*Алексей Герман-старший: модернизм под маской реализма*» вновь подхватывает темы неинтенционального восприятия и соприсутствия идеального/реального на материале картин Германа-старшего: используя приемы модернизма, режиссер творит реальность живого по-

39 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.

40 *Deleuze G.* Cinéma 2. L'image-temps. Paris: Éditions de Minuit, 1985. P. 167.

тока в пространстве между прошлым и будущим, Я и Другим, означаемым и означающим, между светом и предметом.

В заключительной секции воркшопов прозвучало выступление колориста и философа *Федора Докучаева* (студия постпродакшна *MANGA*, Москва) «*Цвет и время: как цветокоррекция влияет на темпоральность фильма*». Тема семинара перекликается с ведущей идеей конференции, согласно которой кино является коллективным проектом на пересечении интенций режиссера с работой оператора, колориста и монтажера, роль которых, помимо «ремесленной» части, необходимо содержит также креативный элемент. В частности, оригинальная цветокоррекция способна не только определить общий стиль фильма, но и создать дополнительное измерение фильма за счет драматургии цвета на уровне отдельных кадров. Конференция завершилась показом и обсуждением фрагментов «Земли тишины и темноты» и мастер-класса по режиссуре В. Херцога. Режиссер *Вячеслав Иванов* (ММКШ, Москва) в рамках воркшопа «*Обезьяны, слепые пенсионеры и объектив кинокамеры*» подытожил трудности (квази)документальности и на примере конкретных сцен показал, что даже вмешательство камеры в действие и отступление от документальности в пользу игровых атрибутов не нарушает реальность происходящего на экране и переучреждает действительность в образной форме.

За три дня конференции проявилась глубокая и многогранная картина феноменологии кино, сложившаяся во взаимном обогащении зрительских смыслов на пересечении индивидуальных и коллективных опытов восприятия. Техническое опосредование, как цифровое, так и аналоговое, формирует сложные формы документальности, в которых присутствие автора и героя балансирует на грани вмешательства и этического соучастия. Тематика дома, чужого и жуткого раскрылась в феноменологической топике сожительства и соприсутствия, а социальная критика нашла выражение в исследовании маргинальных голосов и форм разрушения, фиксирующих невозвратимость момента. В итоге феноменология кино предстала не как абстрактная дисциплина, а как живой процесс, открывающийся через ситуированность зрителя, взаимодействие тела с экраном и постоянное переосмысление традиционных концептов основателей феноменологии в призме уникального киноопыта. Быть может, прямая проекция концептов Гуссерля, Мерло-Понти или Хайдеггера остается до сих пор проблематичной, однако сама феноменологическая проблематика — вопрос о том, как кино является сознанию, как конституируется его смысл и как зритель оказывается впутан в его материальную плоть — не только сохраняет актуальность, но и требует разработки новых, гибридных методологий: будь то «личная фильмофеноменология», «феноменологический кинороман», неинтенциональные подходы или иммерсивный реализм Делёза-Гарсии.

Глеб Навильников

Любовь и шок

ИССЛЕДОВАНИЯ ПРЕДЕЛЬНЫХ АФФЕКТИВНЫХ СОСТОЯНИЙ

Международная конференция **«Революционная любовь»**

(*Фестиваль Свободной Республики Вены* [*Die Wiener Festwochen*], *Австрия, 20–21 июня 2025 год*)

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_418

В 2025 году на волне продолжения и разворачивания «аффективного поворота» интерес международного академического сообщества к темам чувств, аффектов и эмоций только растет. В этом обзоре представлены две конференции, посвященные предельным и сильнейшим состояниям чувственного опыта — (революционной) любви и шоку.

20 и 21 июня в Вене в рамках Фестиваля Свободной Республики Вены (*Die Wiener Festwochen*) состоялась Международная конференция «*Революционная любовь*» (*Revolutionary Love*), посвященная взаимосвязям между революцией и любовью. Революция, понимаемая одновременно как историческое событие и как переворот эпистемологических оснований, находится в напряженных отношениях с чувством любви, сочетающим в себе стремление к всеобщему единению и избирательное желание единичного другого. В историографии любовь зачастую вытесняется как нерелевантная тема, в то время как революция ожидаемо исключена из *love studies*. Однако революции укоренены не только в социально-политической необходимости, но и в братской, сестринской, товарищеской любви, развивающейся в предреволюционной среде. Различные формы солидарности можно обнаружить как на фабриках, так и на баррикадах. Чувство любви порождает прогрессивные законы и манифесты, переворачивающие общественное понимание близких отношений. Как можно переизобрести любовь одновременно с преобразованием мира? Почему проекты по реорганизации сферы воспроизводства, создававшиеся в начале XX века, сейчас кажутся научной фантастикой? Зачем экономика капиталистической коммодификации стремится подчинить себе даже романтическое желание? Обладает ли любовь революционным потенциалом? Может ли любовь спасти мир? Эти и многие другие вопросы обсуждались на конференции.

Первый день открылся докладом «*Политика радикальной нежности*» немецкой журналистки и писательницы *Шейды Курт* (Берлин, Германия). По мнению Курт, романтическая любовь всегда была неотъемлемой частью капиталистического общества и никогда не имела освободительного потенциала. Докладчица критически подошла к тому, что любовь преодолевает классовые различия и спасает от одиночества, восполняя пустоту, оставленную отчуждением. Как показала Курт, романтическая любовь лишь погружает людей в межличностную драму, отвлекая от социальных проблем. Докладчица задалась вопросом, могут ли люди позволить себе говорить о любви, когда вокруг происходит столько жестокости. По ее мнению, цена разговора о любви — молчание о насилии и бесчеловечных преступлениях. Поэтому Курт предложила новый способ говорить о любви, не приносящий в жертву политическую осознанность. Для этого она ввела концепт «класса разбитого сердца». Дело в том, что любовь и знание тесно переплетены: чем больше ты узнаешь о другом, тем сильнее его любишь. Поэтому политическая осознанность в наи-

более полном виде доступна классу разбитого сердца. К этому классу, согласно Курт, принадлежат как несчастные влюбленные, так и угнетенные группы, знакомые с социальной несправедливостью и уязвимостью. Невозможность встроиться в существующий порядок позволяет классу разбитого сердца быть восприимчивым к элементам еще не наступившего будущего. В докладе Курт утверждала, что именно в разрыве между разочаровывающим опытом и надеждой на лучшее открывается пространство для новых способов жизни. К ним относится политика радикальной нежности — программа социальной справедливости, которая позволяет исцелить разбитое сердце, не обращаясь к эскапизму индивидуальной романтической любви. Курт опирается на идеи Александры Коллонтай, русской революционерки и первой в мире женщины-министра, предложившей принципиально новую форму любви как товарищества. Докладчица пришла к выводу, что именно класс разбитых сердец сможет организовать новую форму отношений на основе практик заботы и солидарности.

Доклад «*Любовь к природе не спасет Землю: о необходимости классового конфликта в экологии*» социолога *Николая Шульца* (Школа Архитектуры в Орхусе, Дания) был посвящен экзистенциальным и социологическим аспектам антропоцена. Шульц проанализировал ключевой тезис современной политической экологии, согласно которому любовь к планете может спасти мир. Опираясь на данные социологических исследований, докладчик показал, что эта идея не способна в достаточной степени побудить население к активным действиям в рамках экологического движения. Критически малая часть людей вовлечена в экологическую политику, а окружающая среда разрушается стремительнее, чем люди успевают самоорганизоваться для ее сохранения. В докладе Шульц представил основной тезис своей книги «О становлении экологического класса. Меморандум» (*Suhrkamp*, 2022), написанной совместно с Бруно Латуром: логика экологического движения должна выстраиваться не вокруг любви к природе, а вокруг конфликта. Согласно исследованиям Шульца, конфликтный нарратив позволяет определить четкие границы движения и задать направление развития политической экологии. Шульц проанализировал сферу символического и культурного производства «зеленых» движений и показал, что политические экологи чрезмерно полагаются на образ катастрофы в своих кампаниях. Пытаясь эксплуатировать чувство паники, они, по мнению Шульца, не предлагают целевой аудитории позитивных образов, вызывающих желание с ними идентифицироваться. Шульц отметил, что недостаток харизмы может стать для «зеленых» партий в Европе фатальным. Докладчик указал на то, что проблема политических экологов заключается в чрезмерной опоре на абстрактное чувство любви к планете, особенно в сфере эстетики. Политические экологи не могут претендовать на серьезные политические позиции, пока не приведут свой нарратив и эстетическое производство в соответствие с конфликтными политическими реалиями. Шульц предложил не отказываться от эстетики любви полностью, а переосмыслить ее место в нарративе политической экологии.

Турецкая писательница и политическая мыслительница *Эдже Темелкуран* (Берлин, Германия) в докладе «*Вместе против бессердечного мира*» выступила против цинизма, высмеивающего саму возможность революционной любви. По мнению Темелкуран, распространение цинизма в современном мире указывает на то, что вера в человечество была утрачена. Цинизм, навязанный людям извне моралью неолиберальной системы, блокирует любые альтернативные возможности для лучшего будущего. Мысль о том, что демократические институты способны защитить человечество от авторитаризма, лишь поддерживает статус-кво. Лучший мир, с точки зрения Темелкуран, возможен, только если люди отвергнут цинизм и позволят любви вернуться в политику, противопоставив веру в человечество без-

душному миру. Темелкуран указала на то, что препятствие на пути к изменению мира заключается не в отсутствии у людей надежды. Для иллюстрации своей мысли она задала аудитории два вопроса: «Что бы люди сделали иначе, если бы им сказали, что надежда есть? Каким образом изменился бы их ответ, если бы им сказали, что надежды нет?» Темелкуран пришла к выводу, что наличие или отсутствие надежды само по себе ничего не изменит, пока люди лишены веры в человечество. Лишь моральная трансформация может вывести людей из состояния политической катастрофы. Докладчица указала на то, что внутренняя красота человека стоит того, чтобы за нее бороться. По мнению Темелкуран, необходимо отказаться от неолиберального представления об эгоистичной сущности человека и утвердить его как существо, достойное любви. Только тогда человечество сможет обрести политическую волю, способную вывести политику из кризиса цинизма. Согласно Темелкуран, непримиримая любовь к человечеству и является революционной любовью.

Философ *Сречко Хорват* (Загреб, Хорватия) в докладе «*Любовь в последние времена*» продемонстрировал, что любовь следует заново переосмыслить в мире, приближающемся к апокалипсису. Хорват предположил, что концепт революционной любви может стать основой для деконструкции «апокалиптического духа времени» и опорой перед лицом конца света. Докладчик утверждал, что проявления революционной любви можно встретить на протяжении всей недавней истории: от революций прошлого до постапокалиптических сценариев будущего. Хорват представил основные идеи Гюнтера Андерса, первого мужа Ханны Арендт и философа, который, по мнению докладчика, наиболее полно приблизился к пониманию смысла конца света. Андерс собирал данные о двух наиболее масштабных катастрофах своего времени: Холокосте и ядерных бомбардировках Хиросимы и Нагасаки. Для него наступление ядерного века было неотвратимо связано с концом света. Опираясь на идеи Андерса, Хорват показал, что даже во времена апокалипсиса есть место для любви. Основным мотивом доклада стало переплетение любви, конца света и революции. Хорват продемонстрировал, как любовь вписана в биографии самых ярких революционеров. Докладчик обратил внимание на романтическую переписку между революционерами и их возлюбленными, среди которых были Владимир Ленин и его соратница Инесса Арманд, Антонио Грамши и его жена, советская скрипачка Юлия Шухт, а также Эрнесто Че Гевара и его вторая супруга Алейда Марч. На примере этих отношений Хорват показывает, что жизнь ключевых фигур революционных движений немыслима вне напряжения между революцией и любовью. Революционная любовь особенно интенсивно проявляется в чувстве солидарности и заботы. Хорват показывает, что во время революционных событий возникали институты, традиционно ассоциирующиеся со сферой любви. Докладчик приводит в пример организации «интегрального образования» во время Парижской коммуны и Женотдел ЦК РКП(б), возглавляемый Инессой Арманд, а затем Александрой Коллонтай. Хорват предложил отойти от эгоистического понимания любви и трансформировать ее в любовь к самому различию.

Оксана Тимофеева (Университет искусств Берлина, Германия) открыла второй день конференции докладом «*Мальчики-звери Фрейда: Несостоявшаяся любовь*», в котором анализировалась роль животного начала в мужской гендерной социализации на примере клинического случая маленького Ганса, описанного Зигмундом Фрейдом. Интерпретация докладчицы выстраивается вокруг ее концепта «машины маскулинности», который описывает психологические и антропологические аспекты патриархата как доминирующей парадигмы современности. Машина маскулинности, согласно Тимофеевой, функционирует как механизм эксплуатации страха, который запускает цикл превентивного насилия между мужчинами. Страх

приходит на смену чувству любви в раннем детстве, когда, в соответствии с эдиповым комплексом, любовь к матери вытесняется страхом кастрации. Реакцией на этот страх становится фантазия об убийстве отца. Однако, как показала Тимофеева, фантазии об отцеубийстве предшествует более глубинная фантазия о детоубийстве. Например, история Эдипа начинается, когда Лай, царь Фив и отец Эдипа, оставляет своего новорожденного сына на горе Киферон умирать, поскольку верит пророчеству о том, что он будет убит собственным сыном. На этой логике превентивного удара и основана работа машины маскулинности, запускающая цикл насилия между отцами и сыновьями. Но что происходит с теми, кто не принадлежит к миру маскулинности? Тимофеева обратилась к клиническому случаю маленького Ганса, чтобы ответить на этот вопрос. И Фрейд, и отец Ганса связывают страх мальчика перед лошадьми с эдиповым комплексом. Однако Тимофеева предлагает иную интерпретацию. Дело в том, что однажды маленький Ганс становится свидетелем избиения лошади, и отец уверяет испуганного сына, что лошадь не чувствует боли, когда ее бьют. По мнению Тимофеевой, в этот момент отец помогает Гансу принять порядок «взрослого» мира маскулинного насилия. Если прежде в психическом мире маленького Ганса все существа — и лошадь, и мать, и отец, и он сам — были равны, все были «лошадьми», которым можно сочувствовать, то теперь мир разделился на тех, кого бьют, и тех, кто бьет. Женщины, дети, безумцы, животные и все остальные, кто не вписывается в классические стандарты маскулинности, маркируются как «не чувствующие боли». Тимофеева завершила доклад мыслью о том, что с переходом во «взрослый» мир насилия ребенок утрачивает то, что Тимофеева назвала «лошадностью», а именно способность к состраданию.

Писатель и художник *Джеймс Брайдл* (Афины, Греция) выступил с докладом «*Ты принадлежишь Земле*», в котором представил природу как условие возможности политики. Он обратил внимание на примеры из «более-чем-человеческой политики», в рамках которой взаимодействия между разными формами жизни влияют на политические решения международного уровня. Брайдл анализирует явление аномального увеличения популяции полосатых крылаток (*Pterois volitans*) в Средиземном море, называя этот вид «экологическими мигрантами», появившимися в новой экосистеме после строительства Суэцкого канала. В настоящий момент вид полосатых крылаток ставит под угрозу стабильность экосистемы Средиземного моря. Докладчик отмечает, что вопрос о том, как будет выглядеть экосистема моря, зависит не только от людей, но и от способности всех существ, обитающих в этом регионе, к самоорганизации на взаимовыгодных условиях. Поэтому Брайдл заинтересовался тем, как разные формы интеллекта, дифференцируясь, образуют межвидовую солидарность. Докладчик утверждал, что люди не отделены от мира, а лишь являются его частью. Мир способен чувствовать людей так же, как люди способны воспринимать других существ. Брайдл показал результаты исследования, согласно которому покрытосеменные растения способны «чувствовать» присутствие других живых организмов. Листовая часть цветка, улавливая вибрации, реагирует на движение животных и насекомых, которые способствуют процессу опыления. Эти примеры позволили докладчику сделать вывод о том, что люди находятся в единой для всех обитателей планеты сети восприятий и взаимных чувственных реакций. Организмы воспринимают мир по-разному, но все они могут быть причастны к революционной любви. По мнению Брайдла, она заключается в любви к любым формам жизни и солидарности со всеми существами на планете Земля. Природа способна ответить взаимностью лишь на безусловную любовь. Брайдл приходит к выводу, что изменение восприятия людьми участников экологических сетей может трансформировать международные законы, создав условия для процветания всех живых существ на планете.

В докладе на тему «*Свобода, Революция и Любовь*» британский археолог *Дэвид Венгроу* (Университетский колледж Лондона, Великобритания) обратил внимание на влияние представлений о свободе на отношения дружбы, товарищества и любви. Для этого он провел этимологический анализ слов «свобода» и «дружба» в индоевропейских языках, ссылаясь на исследования французского лингвиста Э. Бенвениста. Слово «свобода» (англ. *freedom*) этимологически связано со словом друг (англ. *friend*) древнегерманского происхождения. Изначально это слово указывало на особую форму близости, возникавшую в бою между воинами-мужчинами и противопоставленную романтической или семейной близости. Ряд немецких исследователей конца XIX века связывали эту форму мужского содружества с сущностью политической свободы как таковой, проводя неверную ассоциацию свободы с маскулинностью. Опасность такой логики заключается в возникновении зеркальной ассоциации «женского» с несвободой, что приводит к усугублению дискриминации феминных элементов в политике. Однако Венгроу отметил, что форма дружбы мужчин-воинов в древнегерманских племенах не исчерпывает весь спектр возможных форм свободных отношений. Эта форма свободы сформировалась в определенных исторических условиях как локальное явление европейского феодализма и, следовательно, не может быть навязана всем сообществам. Альтернативную форму отношений Венгроу выводит из греческого корня *xenos*, лежащего в основе слова «гостеприимство» (др.-греч. *philoxenia*). Этот корень отсылает к дружеским связям, которые зарождаются в акте принятия тех, кого считают чужаком, кто лишен прав и средств к существованию. Согласно Венгроу, это лишь один из примеров, предлагающих альтернативную интерпретацию истории понятий «дружба» и «свобода». В заключение доклада он предложил выйти за пределы «западного» канона идей и оспорить узкий круг концепций, претендующих на универсальное описание человеческих отношений.

Конференцию завершил доклад на тему «*Любовь и демократия*» *Евы Иллуз* (Университет Цеппелина, Фридрихсхафен, Германия). Иллуз представила результаты своего исследования взаимосвязи между любовью и капитализмом. Ее главный тезис состоял в том, что культура потребления напрямую связана с коммерциализацией романтических отношений. Иллуз продемонстрировала, что, несмотря на видимость полной свободы в сфере романтических отношений в современном мире, капитализм не освобождает, а, напротив, подвергает их коммодификации. Для иллюстрации этой мысли Иллуз приводит анализ феномена «секса на одну ночь», или «хукапа» (от англ. *hook-up*), зародившегося в 1970-е годы на Западе. Значимой частью этого явления становятся приложения для знакомств, предлагающие подобрать партнера для секса без обязательств. Пользовательский интерфейс и логика приложений устроены таким образом, что тела пользователей оказываются в функциональной позиции одноразового товара. В рамках подобных взаимодействий отношение к партнеру становится потребительским: его тело рассматривается лишь как средство для извлечения удовольствия. Иллуз продемонстрировала, что для культуры потребления фундаментален акт избавления от использованного товара, который и позволяет циклу потребления возобновиться. В случае хукап-культуры цикл восстанавливается после однократного полового акта. В приложениях для знакомств профиль пользователя становится упаковкой для его тела-товара, продвигаемого по законам рынка. По мнению Иллуз, капитализм влияет на восприятие свободы, индивидуализма и механизма выбора. Доклад завершился мыслью о том, что в результате коммодификации интимных связей утрачивается важная черта романтических отношений, заключающаяся в готовности пожертвовать другими возможностями ради сохранения верности своему выбору.

Международная конференция
«Состояния шока: деструктивные медиа в гипериндустриальную эпоху»

(*Университет Лилля, Франция, 5 июня 2025 года*)

Другая международная конференция, посвященная «чувственной» теме, — «*Состояния шока: деструктивные медиа в гипериндустриальную эпоху*» — состоялась 5 июня в Университете Лилля и была посвящена шоку как эффекту, производимому медиатехнологиями. Состояние шока связывают с оглушением чувств и травмирующей внутренней дестабилизацией. Описания этого переживания можно встретить в разных теоретических парадигмах: от идеи возвышенного у Иммануила Канта и Эдмунда Бёрка до концепции шока как эффекта травмы у Зигмунда Фрейда и Жан-Франсуа Лиотара. Одной из ключевых фигур современной теории шока стал французский философ Бернар Стиглер. Согласно его теории, «состояние шока» представляет собой результат развития гипериндустриальной эпохи, в рамках которой дезориентация пользователей медиа становится инструментом коммерциализации. В исследованиях взаимосвязи шока и медиатехнологий многие докладчики опирались именно на труды Стиглера. Организатором конференции выступил Борис Подорога (Университет Лилля, Франция). Мы обратились к нему с вопросом о том, почему из всего спектра чувств, аффектов и эмоций, исследуемых при анализе современных медиа, именно состояние шока стало центральным для этого мероприятия:

Медиа в целом выполняют двойственную функцию. С одной стороны, они связаны с чувственным опытом, аффектами и эмоциями. С другой — они могут быть источником шока, который оказывается своего рода противоположностью чувств. Шок выражается в состоянии анестезии, в блокировании чувственности. В этом плане медиа в значительной мере воспроизводят двойственную функцию сознания, описанную еще Фрейдом. Сознание, с одной стороны, погружает человека в мир, позволяя его ощущать и понимать, но, с другой стороны, защищает человека от агрессивных воздействий среды.

Технические объекты и медиа являются частью опосредующей деятельности сознания, которая способна как усиливать защитный щит, так и, напротив, углублять и интенсифицировать свой чувственный опыт. На конференции особое внимание было уделено медиасреде XIX–XXI веков, которая характеризуется гипертрофией защитной функции.

Индустриальная цивилизация конца XIX и начала XX веков уже формировалась как шоковая: фабричное производство вырывало человека из локальных, традиционных сообществ и погружало его в мир отчужденного автоматического труда. Тоталитарные режимы и развязанные ими войны воплотили собой апогей шоковых состояний, которые закреплялись в использовании разнообразных анестетических средств, начиная от опиума и буржуазных фантасмагорий, заканчивая кино и военной униформой. Сегодняшние медиа производят новые цифровые шоки, что выражается в синдроме дефицита внимания, связанном с наплывом сетевого контента, зависимостью от платформ, формированием идеологических пузырей в социальных сетях, выступающих в качестве новых анестетических структур. В этой связи для докладчиков было важно обозначить вектор преодоления шоковых состояний от ступора к чувственной полноте и коммуникации.

Подорога отметил, что именно в ситуации нынешнего кризиса особенно важно рассмотреть формы медиа, связанные с производством шока. В Университете Лилля организаторам удалось собрать международный состав докладчиков для обсуждения вопросов на пересечении социально-политической философии и теории медиа. В центре внимания оказались следующие проблемы: зависимость восприятия шока от медиумов информации, формирование новой политической экономии внимания, влияние медийного шока на дестабилизацию политических идентичностей и образование «зависимых субъективностей».

Конференцию открыл доклад *Анн Аломбер* (Университет Париж VIII, Франция) на тему «*Принятие разрушительного шока генеративного ИИ: перспектива Стиглера*». Аломбер описала технологический шок, вызываемый современным генеративным искусственным интеллектом (ИИ), опираясь на теорию Бернара Стиглера о «двойном эпохальном удвоении». По мысли Стиглера, научно-технические революции ведут к «двойному эпохальному удвоению», а двойственность этого процесса проявляется в двух параллельных явлениях. Во-первых, разрушается существующее культурно-социальное устройство, выстроенное вокруг прежних технологий. Во-вторых, вокруг новых технологий появляются соответствующие культурные практики. Однако существует опасность, что темпы развития технологий будут опережать способность сообщества вырабатывать безопасные методы интеграции технических объектов в культурные и социальные практики, приводя к технологическому шоку. В этом случае возникает феномен «отсутствия эпохи», при котором технические объекты из помощников превращаются в инструменты контроля или источник зависимости. В своем докладе Аломбер утверждала, что технологии ИИ провоцируют подобный технологический шок и экстериоризацию интеллектуальных способностей человека во внешние технические устройства. В частности, это проявляется в языковом шоке и редукции многообразия живой речи к символической нищете автоматических фраз генеративного ИИ. Согласно Аломбер, для предотвращения последствий «отсутствия эпохи» и языкового шока необходимо коллективное создание «новой эпохи» и изобретение практик принятия новой технологической среды. Борис Подорога в своем комментарии к докладу отметил, что «языковой шок, по словам Аломбер, можно преодолеть через освоение коллаборативных и неконсьюмеристских моделей ИИ». Такое преодоление докладчица связала с проектами экономики вклада, составляющими доктрину «альтер-шока» Стиглера.

В докладе «*Медиум в состоянии шока: призрак человеческого слуха*» *Андрей Логутов* (Франкфуртский университет имени Иоганна Вольфганга Гёте, Германия) описал практики обмена между пользователями и цифровыми платформами, опираясь на теорию Фридриха Киттлера, немецкого теоретика электронных медиа. Согласно Киттлеру, существуют два эволюционных сдвига в сфере коммуникаций. Первый сдвиг был связан с отделением процесса коммуникации от непосредственных функций человеческого тела: с изобретением алфавитного письма стало возможным передавать сообщения на огромные расстояния независимо от местонахождения физических тел. Второй сдвиг был связан с изобретением вычислительных машин, которые позволили провести разграничение между коммуникацией и информацией. Если коммуникация предполагает обмен сообщениями между людьми, то передача информации осуществляется между машинами при помощи цифровых единиц (диагностические данные), большая часть которых недоступна человеку. Логутов предположил, что грядет третья революция, связанная с развитием искусственного интеллекта. Алгоритмы ИИ, столкнувшись с фактом существования человека, войдут в состояние экзистенциального шока, что приведет к возникновению нового типа коммуникации. Например, на стриминговых платформах, таких как

Apple Music и *Spotify*, обратная связь пользователей регулярно прерывает автоматизированный поток рекомендованных треков, что может вызывать у алгоритма реакцию, сходную с состоянием шока. Борис Подорога, комментируя этот момент доклада, отметил, что Логутов вводит здесь новую интерпретацию «информации, понимаемой в качестве полупрозрачной мембраны между пользователем и алгоритмами». Это пространство взаимосвязи можно рассматривать как точку возникновения аффекта шока, способного побудить алгоритм к рефлексии о собственной субъективности.

Феликс Хитцель (Франкфуртский университет имени Иоганна Вольфганга Гёте, Германия) в докладе «*Шок в короткоформатных видео*» описал особую сенсорную организацию, присущую короткому формату видеороликов в социальных медиа, в частности на платформе *TikTok*. Короткоформатные ролики сложно вписать в определенную эстетическую категорию, поскольку они сочетают в себе элементы видео, музыки и иконографии. Хитцель выделил их ключевую медийную функцию — воспроизводство механики повторения. Цикл повторения реализуется на уровне шаблона (формы), содержания и физического движения пальцев по экрану, образуя бесконечную петлю. В докладе Хитцель опирался на концепт «состояния шока» Бернара Стиглера, идею «резкости» (*drasticness*) Дитмара Дата и понятие возвышенного у Иммануила Канта и Эдмунда Бёрка, утверждая, что короткоформатные видеоролики, использующие шокирующий контент, культивируют новую форму восприятия медиа. В отличие от формата кино, короткие видео позволяют пользователю через телесные интеракции влиять на контент. Подорога, описывая ключевые моменты выступления, отметил, что докладчик представил «то, каким образом вирусный контент захватывает внимание, формируя туннелизацию и упрощение сознания, вскрыв сам механизм формирования цифрового шока». Формат новой многослойной эстетики порождает «шоковую субъективность», которая не только меняет способ потребления медиа, но деформирует саму реальность. Хитцель завершил доклад мыслью о том, что повторяющаяся структура коротких видеороликов формирует искаженное восприятие жестоких, политически зараженных образов.

В докладе «*К эпистемологии шока*» *Елена Петровская* (Университет Новая Сорбонна, Париж, Франция) обратилась к теориям Зигмунда Фрейда и Вальтера Беньямина, чтобы раскрыть свое видение эпистемологии шока в контексте современных медиа. В рамках психоаналитической интерпретации шок представляется как нечто, угрожающее пробить защитный механизм сознания. Петровская рассмотрела, как состояние шока, согласно теории Фрейда, сопровождается оцепенением психики и общей потерей чувствительности. Обращаясь к работам Беньямина, докладчица продемонстрировала, как через феномен шока раскрывается структура индустриальной современности. Так, в информационной среде города, стимулирующей элементы шоковых ощущений, чувственность жителей заглушается. Эстетическим эквивалентом этого опыта выступает кинематографический монтаж: сменяющиеся кадры и монтажные переходы оказывают сходное с ошеломляющей эстетикой индустриальных улиц воздействие. Если Беньямин писал о состоянии шока в первой половине XX века, то Петровская перенесла этот анализ в контекст современных медиа. Докладчица применила его идеи для изучения производства коллективной эмоциональности в цифровую эпоху, использовав в качестве примера фильмы-блокбастеры. В своем комментарии Борис Подорога подвел итоги выступления: «Елена Петровская показала, что новые цифровые технологии могут пробить панцирь и восстановить гаптический контакт с миром. В ее примерах фильмы-блокбастеры создают эффект присутствия, где взгляд становится прикосновением». Петровская завершила свой доклад мыслью о том, что

феномен шока необходимо изучать в неразрывной связи с механизмами легитимации насилия в современных медиа.

В заключительном докладе конференции «*Эстетика дрона: логика "телехирической" чувствительности*» *Борис Подорога* (Университет Лилля, Франция) проанализировал особую эстетику, связанную с появлением беспилотных летательных аппаратов как новой формы удаленного управления. В своем докладе Подорога опирался на идеи Жильбера Симондона и Бернара Стиглера, которые демонстрируют, как человеческая чувствительность трансформируется под воздействием технологических изменений. В центре внимания докладчика находилась модель американского многоцелевого дрона «Хищник». Она была разработана в конце 1990-х — начале 2000-х и использовалась США в ходе операций в Афганистане и Ираке. Применение этой модели, согласно Подороге, запустило трансформацию режима человеческой чувствительности, которая теперь включала в себя «удаленную» форму видения. Ее можно описать с помощью явления «телехирии» (от др.-греч. слов «даль» и «рука»), то есть действия на расстоянии. Основной тезис своего доклада Подорога сформулировал так:

> В моем докладе речь шла о дроновой войне, где дистанция превращает убийство в безличный процесс, но антидроновое искусство пробивает этот щит отчуждения, возвращая образ человеческого лица. Гигантская ландшафтная фотография мальчика в Пакистане разрушает дистанцию между оператором дрона и его целями, напоминая о близости жертвы, вытесненной технологией.

Докладчик предположил, что применение беспилотника «Хищник» в начале 2000-х годов не только способствовало становлению «телехирического» видения, но и повлияло на формирование структуры международной борьбы с терроризмом, инициированной в 2001 году администрацией Джорджа Буша.

В рамках конференции были описаны травмирующие последствия эксплуатации состояния шока в современных медиа, однако докладчики представили и возможные пути их преодоления. В отдельном комментарии организатор конференции Борис Подорога поделился своими мыслями относительно итогов мероприятия:

> В результате обсуждений оформилась ключевая мысль: цифровая эпоха и ее индустриальные предшественники создают расширенное цифровое сознание, которое сужается и расширяется, блокирует и пропускает раздражения. Очевидно, что травмирующие воздействия не могут быть элиминированы, но при этом важно сохранять ресурс для преодоления шокового экрана. Ведь именно способность выйти за пределы шокового панциря, неизбежно примитивизирующего и упрощающего мысль и чувство, дает возможность состояться новым формам опыта и воображения.

Марина Аристова

Конференц-фест
«Страшные чтения»

(Тверской государственный университет, Клуб Big Ben,
Клуб «Ролевой чердак», 30 октября — 1 ноября 2024 года)

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_427

Исследование страха как культурного и антропологического феномена требует особого внимания к его многообразным проявлениям и формам существования. Страх постоянно переступает дисциплинарные и контекстные границы, раскрываясь то как эмоция, то как инструмент управления, то как источник эстетического опыта. Страх воплощается в литературе и кинематографе, политике и повседневности, делая актуальным разговор о своей трансформации и многослойности. Эта сложная тема приобрела особую остроту на первом конференц-фесте «Страшные чтения», организованном кафедрой истории и теории литературы Тверского государственного университета. Состоявшееся в Твери мероприятие стало площадкой для осмысления страха, объединив исследователей, литераторов, переводчиков и поклонников хоррора.

«Страшные чтения» продолжают традицию, заложенную в 2014 году на конференции «Все страхи мира: horror в литературе и искусстве», которую профессор кафедры истории и теории литературы Александр Сорочан организовал совместно с коллегами из Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН и Псковского государственного университета и с которой начался проект «Неканоническая эстетика». Категории, к которым обращались участники десять лет назад, не утратили своей актуальности и, возможно, стали еще более значимыми в современных условиях. Чувство страха, описанное Г.Ф. Лавкрафтом как «наиболее древняя и наиболее сильная из человеческих эмоций», давно вышло за пределы жанровой литературы, проникнув в экономику, политику, философию, искусство и повседневный быт. В то же время страх остается универсальной категорией, способной объяснять и структурировать различные аспекты человеческого существования. Исследование страха требует междисциплинарного подхода: им занимаются историки, теоретики литературы, социологи, философы и искусствоведы. Конференц-фест стал площадкой, где эти перспективы встретились, чтобы осмыслить страх как феномен, лежащий на стыке культурных конструкций.

Особый интерес вызвали такие категории, как *horror* (ужасное), *weird* (странное), *uncanny* (отвратительное) и *eerie* (жуткое). Важный вклад в исследование этих понятий внесли работы Анастасии Липинской и Александра Сорочана, часть из которых опубликована в журнале «Новое литературное обозрение»[1]. Понятия *weird* и *horror*, раскрывающие разные грани восприятия ужаса и мистического, постепенно усложняются и обогащаются новым содержанием.

Тема первого конференц-феста, «Человек и страх», позволила участникам рассмотреть различные аспекты осмысления ключевых понятий, вынесенных в название. Исследователи акцентировали внимание на важности изучения противо-

1 *Липинская Н., Сорочан А.* Этюды о странном (категория «weird» в современном литературоведении) // Новое литературное обозрение. 2020. № 5 (165). С. 345–363. *Липинская А., Сорочан А.* Этюды о страшном: хоррор в современных исследованиях // Новое литературное обозрение. 2021. № 6 (172). С. 301–316. *Сорочан А.Ю.* Странная классика: weird fiction и проблемы исторической поэтики. Тверь: Тверской государственный университет, 2020.

поставлений, которые помогают выявить сущность страха. Например, понятия «подлинного ужаса за пугающим лицом действительности», «мрачного удовлетворения собственной обреченностью» или «ужаса пробуждения», как их предложил истолковывать Р.П. Уоррен, нашли отражение в дискуссиях, состоявшихся в рамках мероприятия. Особое внимание уделялось современным подходам к изучению страха: обсуждение строилось вокруг таких тем, как влияние страха на массовое сознание, роль страха в формировании социальной и политической идентичности и его использование в медиа. Участники говорили о том, как проявляется и работает понятие «страха» на примере анализа разных материалов: от литературных произведений до новостных заметок, плакатов и кинокартин.

Мероприятие было построено в формате трехдневного фестиваля, включавшего научные доклады, литературные чтения, встречи с переводчиками хоррора и мистики, кинопоказы, экскурсию и вечер настольных игр. Такой подход не только способствовал исследованию культурного феномена, но и позволил участникам самим погрузиться в атмосферу страшного.

Первый день конференц-феста в клубе *Big Ben* начался с музыкального видеопредставления, озаглавленного «*Архетипы ужаса в видеоклипах 1980-х*». Участникам были продемонстрированы видеоклипы групп *Bauhaus*, *Blue Oyster Cult* и *The Cure*, которые раскрывали ключевые образы хоррор-культуры. Источником вдохновения для этой части послужила теория Стивена Кинга о четырех архетипах ужаса, которые он выделил в своих лекциях о хорроре еще в 1980-х годах. По Кингу, все ужасные истории можно свести к четырем базовым архетипам: Вампир, Призрак, Оборотень и Безымянная тварь. Эти архетипы, как подчеркивал сам Кинг, составляют основу любой ужасной истории, создавая универсальные образы, знакомые каждому читателю и зрителю.

После видеопоказа начались литературные чтения, которые поэт и филолог *Роман Гурский* традиционно проводит в Твери в канун 31 октября. Эта часть объединила разнообразные стратегии представления страшного в литературе. Тексты, с которыми выступили участники, демонстрировали четыре основные стратегии интерпретации страшного: как «уютного», «сентиментального», «психоделического» и «запредельного». Это позволило рассмотреть феномен страха в его многогранности. «Уютное» страшное, показывающее угрозу в рамках привычного мира, нашло свое выражение в произведении Э.Ф. Бенсона «Храм», перевод которого выполнила *Анастасия Липинская* (СПбГЭУ), а также в авторском «краеведческом» рассказе «Вокруг чудовища», прочитанном *Мариной Батасовой* (Тверской союз литераторов). «Запредельное», предполагающее выход за границы привычного опыта, звучало в рассказе К. Якоби «Майв», переводчиком которого выступил *Александр Сорочан* (Тверской государственный университет). Рассказ Б. Пейна «Линда», прочитанный *Александром Глазыриным* (независимый переводчик), также раскрывает категорию запредельного в оригинальной интерпретации классического сюжета о проклятии. «Психоделическую» трактовку страшного, связанную с искажением восприятия и разрушением пространственно-временных связей, можно было обнаружить в выступлениях историка-медиевиста *Григория Бакуса* (независимый исследователь) — «археологический» рассказ «Господин Маннерлих»; *Ольги Нек* (независимая участница) — она читала рассказ В. Дорошевича «В аду»; и *Сергея Доброхвалова* (Тверская ГСХА) — он выбрал для интерпретации фрагмент из «Вия» Н.В. Гоголя. «Сентиментальное» страшное, акцентирующее внимание на страхе, связанном с утратой и воспоминаниями, проявилось в стихотворении Г. де Мопассана «Ужас», которое прочитал *Алексей Горобий* (Тверской государственный университет), а также в стихотворении Ф.С. Дэвис и рассказе Саки (Г.Х. Манро), представленных *Романом Гурским* (независимый переводчик). Ли-

тературные чтения показали, как разнообразны стратегии создания страшного, обогатив восприятие ужаса как многослойного феномена.

Заключительной частью первого дня конференц-феста стала лекция *Александра Сорочана* «*Самое страшное кино*», посвященная одному из самых значительных хорроров в истории кинематографа — «Чужому» Ридли Скотта (1979) — и последовавшему за ней кинопоказу. На протяжении десятилетий «Чужой» занимает лидирующие позиции в мировых рейтингах фильмов ужасов, хотя современный зритель может воспринимать его менее пугающим по сравнению с тем, как его восприняла аудитория на момент выхода картины. Однако феномен «Чужого» заключается не столько в эффектах, сколько в глубокой концепции и новаторском подходе, сделавшем его классикой жанра. Лекция была посвящена идее фильма, сценарному воплощению и сложному пути реализации проекта. Сорочан подробно остановился на сценарии, который стал результатом многократных пересмотров концепции и взаимодействия между сценаристами, студией и режиссером. Сценаристы Дэн О'Бэннон и Рональд Шусетт создали сюжет, в соответствии с которым герои-маски сталкивались с непреодолимым ужасом, выраженном в архетипическом монстре — Чужом (агрессивное инопланетное существо, которое выслеживает и убивает экипаж космического корабля). Однако студийные требования по «очеловечиванию» персонажей неожиданно изменились, когда центральным элементом уникальной эстетики фильма стали работы Ганса Рудольфа Гигера.

Второй день конференц-феста был ознаменован научными чтениями, которые прошли в тверском клубе «Ролевой чердак». Тематическое разнообразие докладов отражало многогранность темы страха, объединяющей разные дисциплинарные подходы. Исследователи обсуждали, как ужас и тревога проявляются в литературе, кино, музыке и медиа, демонстрируя, что страх — не только базовая человеческая эмоция, но и важный культурный феномен.

Тематика докладов утренней секции варьировалась: от сравнительно-исторического анализа классических текстов до современных интерпретаций страха в медиа и литературе; был предложен широкий обзор актуальных направлений в изучении заглавного феномена.

Заседание открыл доклад *Константина Позднякова* (Самарский университет) «*О, жуткий внутренний мир, или "приоткрытая завеса" в произведениях Д. Эллиот, З. Гиппиус и А. Зарина*». Докладчик обратился к сравнительно-историческому анализу трех новелл: Д. Эллиот «Приоткрытая завеса», З. Гиппиус «Вымысел» и А. Зарина «Дар Сатаны». Эти новеллы объединяет образ открывающегося перед персонажами внутреннего мира других людей или будущего. Поздняков углубился в поэтику каждого из текстов и продемонстрировал, как этот образ менялся в зависимости от культурного контекста и авторского замысла. Также он попытался описать генезис указанного образа и рассмотрел то, как в фантастической литературе, начиная с готического романа, изменялся образ «дара-проклятья», и проанализировал различные варианты понимания этой смысловой единицы.

Ксения Белозёрова (Тверской государственный университет) в докладе «*Ужасы прошлого в повестях Тургенева*» обратилась к анализу темы ужаса в прозе писателя, сосредоточив внимание на его повести «Призраки». Докладчица отметила, что тема ужаса характерна для «таинственных» повестей И.С. Тургенева. В их основе лежат странные, нередко фантастические события, в которых сочетаются возможное и невозможное, реальное и фантастическое. Герои «таинственных повестей» — люди, обладающие ярко выраженным болезненным воображением и обостренно-эмоциональным восприятием жизни, что предопределяет особое отношение ко времени и особое восприятие временных границ, пересечение которых вызывает у героев ужас, в том числе связанный с вторжением из прошлого в на-

стоящее. Перемещение во времени в «Призраках» (в отличие, например, от готической прозы) не связано с вторжением тайн прошлого в настоящее; герой, оказавшись в прошлом, утрачивает ощущение «себя». Особое внимание в докладе было уделено методу «тайной психологии» писателя, где понимание природы таинственного сопряжено с философскими категориями.

Татьяна Белова (Тверской государственный университет) представила доклад «*“Страшная красота” Андрея Наврозова*». В центре изучения оказалось понятие «красоты» в интерпретации писателя Андрея Наврозова, более известного переводами Б. Пастернака на английский язык. Докладчица показала, как красота, изображенная в текстах, становится силой, которая не только привлекает, но и разрушает внутренний мир мужчины. Белова обратилась к определению страха, предложенному К. Изардом в книге «Психология эмоций», где страх трактуется как реакция на угрозу, способную нарушить спокойствие, снизить самооценку или привести к внутренним потерям. Именно такой аспект страха прослеживается в стихах Наврозова: женская красота становится символом эмоционального разрушения и садомазохистской привязанности. Лирический герой сталкивается с женщинами, предавшимися капризам и продажной любви, что подрывает его самооценку и внутреннюю стабильность. Основной посыл поэта — это признание в красоте страшной силы, способной кардинально изменить внутренний мир человека.

Никита Синявский (Тверской государственный университет) выступил с докладом «*Эротография Фобоса: рассказы Михаила Елизарова*». В центре исследования оказались такие тексты писателя, как «Фобия», «Почему не удавили детской шапочкой...» и «Жертва», которые Синявский анализировал сквозь призму единства сакрального и телесного. Он отметил, что в прозе Елизарова женское тело часто ассоциируется с демоническим миром, вызывая страх и трепет у героев. Используя концепции Ю. Кристевой и В.П. Руднева, докладчик рассмотрел антитезу мужского и женского как основу страха, причем как страха перед сакральным, заключенным в женщине и доступным только ей. Интересный тезис о приоритете мужского начала, воплощенный в прозе Елизарова, достаточно важен для актуальных трактовок «борьбы со страхом» в современной России. Вместе с тем агрессивная маскулинность оказывается в текстах писателя уязвимой и утверждает себя только насилием.

Светлана Еланская (Тверской государственный университет) в докладе «*“Учительский хоррор” в российском кино в структуре социально-культурных изменений*» исследовала роль образа учителя в конструировании ужаса и кошмара в отечественном кинематографе. В качестве методологической основы она обратилась к концепции Д. Хапаевой, связанной с феноменом кризиса темпоральности, характерного для 1990-х годов. По выводам Хапаевой, изменения в восприятии времени создали благоприятные условия для интеграции кошмара в массовую культуру, что проявилось, в частности, в позднесоветском и раннем постсоветском кино. Докладчица отметила, что учительский хоррор отражает все приметы этого кризиса, включая ощущение временной разорванности и социальной нестабильности. В рассмотренных фильмах — «Дорогая Елена Сергеевна», «Простой карандаш» и «Змеиный источник» — образ учителя сочетает элементы консервативного и пугающего. Учащиеся, в свою очередь, становятся как источником нарастающего кошмара, так и силой, способной развеять тьму, даже ценой самопожертвования. Особое внимание привлек оригинальный анализ популярного фильма В. Котта «Карп отмороженный», в котором именно с учительским статусом главной героини связаны все элементы хоррора.

Доклад *Ольги Борисовой* (Тверской государственный университет) «*Человек перед лицом непознанного: страх и иллюзии в песнях группы “Король и Шут”*»

стал мостиком между литературой, музыкой и философией. Докладчица исследовала феномен страха перед непознанным в текстах песен группы «Король и Шут», опираясь на концепцию фантастического Ц. Тодорова и «зловещего» З. Фрейда. Особое внимание Борисова уделила мистическому страху, возникающему на границе между реальным и сверхъестественным, а также внутреннему конфликту героев, столкнувшихся с необъяснимым. На примерах песен «Сапоги мертвеца», «Лесник», «Вор, граф и графиня» и «Ведьма и Осел» было проанализировано, как обыденное трансформируется в пугающее и как страх перед внешними силами переплетается с ужасом перед темной стороной собственной личности. После доклада участники дискуссии пришли к выводу, что уникальное место группы в современной культуре связано не столько с текстами, в которых используются стереотипные образы и сюжетные схемы, сколько с сочетанием фольклора, готической литературы и мифологии в цельном сценическом образе исполнителей.

Иван Сапогов (РГГУ, Москва) выступил с докладом «*Скрытый безумец как зловредный персонаж: опыт антропологической герменевтики двух текстов современного нонфикшена*», в котором обратился к двум текстам: «Бойся, я с тобой» Тани Танк и «Три года в аду: как Светлана Богачёва украла мою жизнь» Тани Щукиной. Несмотря на различную жанровую принадлежность — первый текст представляет собой популярное изложение признаков перверзного нарцисса, склонного к абьюзу, и служит тому, чтобы женщины и девушки остерегались связи с ним, а второй является мемуарным повествованием об опыте жизни с психопаткой, — произведения объединены общей темой образа опасного другого. Сапогов сразу отметил, что оба текста написаны «слабо» с точки зрения художественного качества. Однако он подчеркнул их значимость как примеров современной репрезентации образа опасного безумца. Докладчик также отметил, что абьюзер и аферистка, фигурирующие в этих произведениях, исполняют роль зловредных персонажей, вызывающих страх и отвращение. Этот тип героя возвращает к обсуждению темы безумца как угрозы, что, по мнению Сапогова, отражает современные культурные тревоги. Он связал эти образы с теорией «жуткого» З. Фрейда и исследованиями психической нормы и ее разрушения. Несмотря на художественные ограничения, эти произведения представляют интерес как примеры современного осмысления нормативных границ в массовом сознании.

Утренняя секция завершилась докладом «*Слово “страх” в российских медиатекстах (на материале центральных и региональных СМИ)*», который представил *Евгений Петренко* (Тверской государственный университет). Докладчик проанализировал роль и контексты употребления концепта «страх» в центральных и региональных СМИ. Он отметил, что медиадискурс активно использует категории страха и насилия для привлечения аудитории, что обусловлено конкурентной средой и стремлением редакций увеличить просмотры и повысить рейтинг публикаций. Петренко рассмотрел текстовые стратегии, формирующие коммуникативные «маски» страха, такие как вина, неопределенность, опасность и отчуждение, которые активно используются в рекламе, пиар-текстах и интегрированных маркетинговых коммуникациях. В докладе были выделены две основные группы контекстов употребления слова «страх»: как фразеологический элемент и как существительное в его прямом значении. Анализ медиатекстов показал, что подобные стратегии не только привлекают внимание, но и формируют у аудитории новые фобии и тревожные состояния.

Вечерняя секция второго дня была посвящена не столько описаниям многообразных проявлений ужаса в литературе, кино, искусстве и медиа, сколько опытам классификации ужаса. Классические тексты, как и явления современной культуры, открывают немало возможностей для построения подобных типологий.

Светлана Васильева (Тверской государственный университет) представила «*Типологию страшных сюжетов Э.А. По*». Докладчица рассмотрела ключевые мотивы ужаса в рассказах писателя. Она выделила два основных источника страха в текстах По: внешние опасности, такие как угроза жизни, захоронение заживо и нарушение границ между жизнью и смертью, и внутренние страхи, связанные с утратой личности и глубинами подсознания. Васильева отметила, что внутренняя бездна, с которой сталкиваются герои По, вызывает у них больший ужас, чем физическая угроза. Такие сюжеты, как воскресение в двойнике (рассказы «Морелла» и «Лигейя»), служат примером того, как писатель исследует пределы человеческого бытия.

Сергей Потемкин и *Галина Кедрова* (оба — МГУ, Москва) выступили с докладом «*"Страшное" у Чехова*». Они проанализировали произведения А.П. Чехова «Ночь на кладбище», «Сапожник и нечистая сила» и «Страшная ночь», в которых писатель с юмором обыгрывает мистические и пугающие ситуации, предоставляя в финале обыденное объяснение сверхъестественным явлениям. Докладчики обратили внимание на то, как Чехов использует страх в качестве средства раскрытия характеров героев, описывая их эмоциональные реакции в моменты тревоги. Особое внимание было уделено рассказу «Страхи», в котором отражена природа обывательского ужаса: нарастание тревоги перед необъяснимым явлением — огоньком на колокольне — приводит к нерациональным поступкам героев, что наглядно демонстрирует психологическую тонкость чеховских текстов. Страхи у Чехова часто лишены рациональной основы, однако их описание всегда остается точным: автор раскрывает их психологические механизмы, делая акцент на деталях, которые усиливают эффект тревоги. Писатель показывает, как страх, будучи нерациональным по своей природе, может захватить воображение и управлять поступками, как иррациональные эмоции могут побуждать к неразумным действиям.

Алексей Горобий в своем докладе «*Сюжеты о привидениях в немецкой литературе: понятийный аспект*» обратился к истории формирования понятия «привидение» (*das Gespenst*) в немецкой культуре. Он рассмотрел, как в литературе эпохи романтизма образ привидения трансформировался от фольклорного духа до литературного персонажа, приобретающего психологическую глубину. Анализ «страшных историй» по критерию запрограммированной эстетической рецепции обнаруживает три «ступени страха», характеризующиеся тремя понятиями немецкого языка: 1) *Grusel* (легкая боязнь), 2) *Schauer* (собственно, «страх») в сочетании с понятием «жути» (*das Unheimliche*), имеющим психоаналитические коннотации, и 3) *Horror* (ужас). Горобий подробно остановился на том, как взаимодействие христианской религиозности и языческих мотивов, а также семантическая насыщенность понятия «привидение» сформировали богатую традицию немецкой литературы, отражающую комплексное понимание категории «страшного».

Доклад *Анастасии Липинской* «*"Неподдельный интерес и столь же неподдельное любопытство": об авторских стратегиях А. Блэквуда*» стал ярким примером литературоведческого анализа готической литературы. Докладчица рассмотрела новеллу А. Блэквуда «Противостояние» (в оригинале «With Intent to Steal»), которая демонстрирует минималистичный подход к изображению сверхъестественного. Липинская отметила, что фирменный стиль Блэквуда основан не на обилии ужасающих образов, а на постепенном нагнетании тревожной атмосферы, вовлекающей читателя. В докладе было показано, что индивидуальность авторского почерка Блэквуда сочетается в рассказе с комплексом традиционнейших для *ghost stories* мотивов (чернокнижник-самоубийца, дом с привидениями, спор скептика и энтузиаста).

Илья Крутов (Тверской государственный университет) выступил с сообщением «*Опасные враги и страшные друзья на плакатах гражданской войны*», показав, как агитационные плакаты стали важным инструментом информационной

войны. Он отметил, что пропаганда, начиная с XIX века, активно использовала плакат для демонизации врагов и мобилизации общества. В условиях Гражданской войны в России плакат превратился в мощное средство воздействия, сочетая простоту восприятия, оперативность распространения и выразительность образов. Докладчик подчеркнул ключевое различие в подходах красных и белых к визуальной пропаганде. Большевистские плакаты создавали не только устрашающий образ врага — буржуя и белогвардейца, но и возвеличивали героя-победителя — красного богатыря, символизирующего доблесть и победу. Эти образы использовались для устрашения противника и укрепления морального духа своих сторонников. В отличие от этого, белогвардейская пропаганда ограничивалась созданием гротескных образов опасных врагов, но единый устрашающий герой-защитник, способный вдохновлять, у них отсутствовал. Доклад продемонстрировал, как большевики, преуспевшие в визуальной и идеологической консолидации, смогли доминировать не только на военном, но и на информационном фронте, воздействуя на массовое сознание через страх и надежду.

Дато Долидзе (Тверской государственный университет) в докладе «*Элементы хоррора в сеттинге ролевых игр*» рассмотрел взаимодействие жанров и сеттингов в настольных ролевых играх. Он отметил, что эти игры, как правило, используют определенные жанровые рамки и миры, чтобы обеспечить игрокам и мастерам максимальное погружение. Однако, по словам докладчика, элементы хоррора можно успешно внедрить даже в сеттинги, далекие от классического ужаса, например в сказочные миры. Долидзе подчеркнул, что для достижения убедительного эффекта такие элементы необходимо тщательно адаптировать, чтобы они органично смотрелись в выбранной игровой реальности (например, сеттинг *Forgotten Realms* [«Забытые Королевства»] из ролевой игры *Dungeons & Dragons* [«Подземелья и Драконы»]). Процесс требует серьезной подготовки, но позволяет добиться качественного результата, который обогатит игровую атмосферу и усилит ее эмоциональное воздействие.

В заключительном докладе «*Фантастика и хоррор: проблема жанровых дефиниций и творчество Карла Якоби*» *Александр Сорочан* обратился к исследованию границ между фантастикой и ужасом — к категориям, которые часто оказываются труднодоступными для точной жанровой верификации. Докладчик подчеркнул, что пространство фантастического является нейтральной полосой между приятием и неприятием реальности, где пересекаются элементы странного присутствия и странного отсутствия. Сорочан проанализировал рассказы К. Якоби (автора из круга Г.Ф. Лавкрафта), в которых научные теории вторгаются в повседневное существование, а персонажи, оказавшись в другом мире, не находят пути назад. Он отметил ключевой принцип для Якоби — сочетание фантастических героев с реалистичным фоном или наоборот. Представление о фантастике как выходе за границы и о хорроре как вторжении «с другой стороны границы» докладчик развил весьма подробно; Якоби попытался объединить обе модели — и потерпел неудачу, но это был увлекательный эксперимент и исключительно плодотворный опыт, впрочем, недостаточно востребованный; тексты Якоби мало известны даже на родине автора в США.

Завершающим событием второго дня конференц-феста стала встреча с переводчиками хоррора и мистики в букинистическом магазине «Что делать?». В дискуссии приняли участие *Александр Глазырин* и *Анастасия Липинская*, беседу промодерировал *Александр Сорочан*. Тема встречи — «*Жанровая литература и издательский мейнстрим*» — привлекла внимание как исследователей, так и любителей жанра. Формат живого общения позволил не только задать вопросы профессионалам, но и услышать о специфике их работы и личных подходах к переводу.

Липинская подчеркнула, что книги не делятся строго на жанровые и нежанровые, качественные различия гораздо сложнее охарактеризовать. Она отметила, что жанровая литература заслуживает внимания, поскольку может сочетать популярность и литературную ценность. Переводчица также рассказала о своем опыте и о работе с редакторами, которые порой диктовали маркетинговые решения, далекие от оригинальных текстов.

Глазырин, в свою очередь, отметил, что для него в переводе важна не жанровая принадлежность, а уровень литературного мастерства. Он рассказал о своем опыте работы с «Иностранной литературой» и издательством «Рипол-классик», о переводах мистических рассказов Уолтера де ла Мара и Редьярда Киплинга. Переводчик подчеркнул, что готика как элемент присутствует даже в высокой прозе, на что указывает вышедший под его редакцией перевод «Другого дома» Генри Джеймса.

На встрече обсуждалась тема взаимодействия с искусственным интеллектом в переводческой практике. Здесь участники проявили единодушие: они выразили скепсис по отношению к современным технологиям, подчеркивая, что стилистические тонкости, контекст и авторские особенности не поддаются машинному анализу. Липинская отметила, что ИИ пока не справляется с передачей идиом и контекста, а Глазырин подчеркнул, что поэтические и стилистические тонкости остаются для нейросетей непреодолимым барьером.

Встреча завершилась рассказами о профессиональных мечтах. Липинская призналась, что хочет написать книгу о готической новелле, Глазырин же — создать полноценный корпус текстов Уолтера де ла Мера на русском языке и выпустить том художественной прозы Томаса де Квинси, включающий его готический роман «Клостерхейм» и хоррор-повести. Эта насыщенная беседа стала важным дополнением к конференц-фесту, подчеркнув роль перевода в популяризации жанровой литературы и ее интеграции в актуальный литературный контекст.

Третий, заключительный день конференц-феста был посвящен интерактивным и культурно-просветительским мероприятиям — тематической экскурсии «Темная сторона Твери: ужасы и преступления» и вечеру страшных игр, — которые позволили участникам увидеть мир ужаса с новых сторон.

«Страшные чтения» призваны стать уникальной площадкой для обсуждения связи человека и страха, подчеркивая многослойность и универсальность этого чувства. Участники первого конференц-феста смогли показать, что страх — не только базовая эмоция, но и мощный культурный инструмент, формирующий восприятие мира и взаимодействие с ним. Литература, кино, музыка и искусство используют страх как способ понять и выразить глубинные психологические процессы, социальные противоречия и культурные нормы. В 2025 году по итогам конференц-феста был выпущен сборник статей и материалов[2].

Противопоставление рационального и иррационального, личного и коллективного, видимого и скрытого — все эти грани страха оказались в центре внимания участников. Выступления и дискуссии позволили проследить, как «страх», переходя с индивидуального уровня на коллективный, становится частью социальных структур и идеологических стратегий. «Уютное» и «сентиментальное», «психоделическое» и «запредельное» — каждая из этих стратегий страшного напомнила о том, что человек всегда находится в диалоге с неизвестным, опасным и необъяснимым.

Ольга Борисова

---

2 Страшные чтения: Статьи и материалы / Ред. А.Ю. Сорочан. Тверь: Альфа Пресс, 2025.

Наши авторы

Владислав Аксенов
Институт российской истории РАН, ведущий научный сотрудник; доктор исторических наук
vlaks@mail.ru.

Владимир Аристов
Поэт, прозаик, эссеист
aristovvl@yandex.ru.

Марина Аристова
Независимая исследовательница
mar.aaristova@gmail.com.

Олег Аронсон
ИФ РАН, старший научный сотрудник; кандидат философских наук
olegaronson@yandex.ru.

Сара Ахмед
Независимая исследовательница

Ольга Борисова
Тверской государственный университет, филологический факультет, кафедра истории и теории литературы, ассистент; аспирант
o.k.borisova@mail.ru.

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

Владимир Булдаков
Институт российской истории РАН, Центр изучения новейшей истории России и политологии, главный научный сотрудник; доктор исторических наук
kuroneko@list.ru.

Константин Бурмистров
Институт философии РАН, старший научный сотрудник; кандидат наук
kburmistrov@hotmail.com.

Бернхард Вальденфельс
Рурский университет в Бохуме; почетный профессор философии; Dr. h.c.
Bernhard.Waldenfels@ruhr-uni-bochum.de.

Александра Володина
Институт философии РАН, научный сотрудник; кандидат философских наук
sasha.volodina@gmail.com.

Анна Глазова
Поэт, переводчик
aglazova@googlemail.com.

Игорь Гулин
Литератор
latook@gmail.com.

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

Михаил Дмитриев
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), Школа исторических наук, профессор; доктор исторических наук
dmitrievm300@gmail.com.

Алена Еременко
Российский государственный гуманитарный университет, Институт филологии и истории, кафедра теории и истории гуманитарного знания; преподаватель
alenamonet969@gmail.com.

Геннадий Жарников
ИМЛИ РАН, научный сотрудник; кандидат филологических наук
zharnikov.gs@gmail.com.

Галина Заломкина
Самарский национальный исследовательский университет им. академика С.П. Королева, доцент; доктор филологических наук
zalomkina.gv@ssau.ru.

Наталья Игнатьева
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва); магистрантка
talaignatieva23@gmail.com.

Алексей Козлов
Национальный исследовательский Новосибирский государственный университет, доцент; PhD
a.kozlov6@g.nsu.ru.

Глеб Коломиец
Санкт-Петербургский государственный технологический институт (технический университет), старший преподаватель; кандидат философских наук
gkolomiets@eu.spb.ru.

Борис Колоницкий
Европейский университет в Санкт-Петербурге, факультет истории, профессор; Санкт-Петербургский институт истории РАН, ведущий научный сотрудник; доктор исторических наук
kolon@eu.spb.ru.

Елена Костылева
Независимая исследовательница
elena.kostyleva@gmail.com.

Максим Котельников
МВШСЭН, преподаватель; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), стажер-исследователь; магистр социологии
maximant13@yandex.ru.

Надежда Крылова
Независимый исследователь, Москва
nadinkru@gmail.com.

Олег Ларионов
Оксфордский университет, факультет средневековых и современных языков; аспирант
oleg.larionov@jesus.ox.ac.uk.

Карина Левитина
Европейский университет в Санкт-Петербурге, факультет антропологии, аспирант
levitina.karina9@gmail.com.

Артемий Магун
Институт глобальной реконституции, научный сотрудник; PhD
amagun@gmail.com.

Алла Митрофанова
Независимая исследовательница
twinsmi@mail.ru.

Илья Морозов
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва); аспирант
iamorozov@hse.ru.

Глеб Навильников
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), стажер-исследователь
navil2017@gmail.com.

Николай Нахшунов
Журнал «Новое литературное обозрение», редактор
nakhshunov.n@gmail.com.

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

Елена Петровская
Институт философии РАН, руководитель сектора эстетики; кандидат философских наук
epetrovs@iphras.ru.

Елена Погорельская
ИМЛИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук
eipogor@gmail.com.

Борис Подорога
Университет Лилля, ассоциированный сотрудник, кандидат философских наук
boris.podoroga@gmail.com.

Софья Порфирьева
Университет Оттавы, факультет социальных наук; докторантка
sophyigorevna@gmail.com.

Анна Родионова
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), Школа филологических наук, преподаватель; кандидат филологических наук
arodionova@hse.ru.

Нина Савченкова
Центр практической философии «Стасис», профессор; доктор философских наук
ninasavchenkova@mail.ru.

Земфира Саламова
РГГУ, факультет культурологии, кафедра истории и теории культуры, старший преподаватель
zemfirasalamova@gmail.com.

Станислав Снытко
Литератор
spaceincutting@gmail.com.

Мария Стенина
Независимая исследовательница
mariia.v.stenina@gmail.com.

Анна Стогова
ИВИ РАН, старший научный сотрудник Отделения историко-теоретических исследований, руководитель Центра гендерной истории; ответственный редактор альманаха гендерной истории «Адам & Ева»; кандидат исторических наук
anna100gova@yandex.ru.

Оксана Тимофеева
Берлинский университет искусств; доктор философских наук
oxana_san@yahoo.com.

Екатерина Хан
Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы, ассистент кафедры онтологии и теории познания
katerina.inno@gmail.com.

Summary

«Affective Turn»: Culture and Sensuous Experience

This special issue is dedicated to problematizing the concept and practice of affect in culture. The questions we posed to the authors of this special issue were: in the context of the «affective turn», what new things can the study of sensory and sensuous phenomena tell us about culture? How can affect, emotions, and feelings transform the subjective perception of culture? What role do they play in the production of social and cultural norms? Can expressions of feeling subvert power hierarchies and relations under different historical, cultural, social, and political conditions? What cultural meanings are carried by indifference and apathy? What new forms of feeling are created with the help of contemporary technologies? Why is sensuous experience becoming, at once, a site for registering cultural traumas and for overcoming them, a space for revisiting existing normative orders and for affirming life? All these issues are addressed in the introduction by **Nikolai Nakhshunov**.

Lacunae

Konstantin Burmistrov in his note «Metaphysics of Pain and Pity: Religious and Philosophical Essays by Boris Poplavsky» presents a set of unpublished short texts by the Boris Poplavsky showing him not as a poet or a prose writer, but as an essayist and a philosopher.

Theory and Philosophy of Affect

A translation of **Bernhard Waldenfels**'s «Attention as Response to the Alien. Attention in the Perspective of Responsive Phenomenology» opens the theoretical section of the issue and describes some phenomenological methods of thinking on the affective turn.

Sara Ahmed in her translated piece «Affective Economies» reflects on some connections between global politics and the state of contemporary feelings culture as a part of the state of the late capitalism.

What is the connection between affect and cultural problems? In the first survey of the issue, philosophers **Oleg Aronson**, **Artemii Magun**, **Oksana Timofeeva**, **Nina Savchenkova** and **Alla Mitrofanova** answer to that question.

Sensuous Experience and The Overcoming of Normativity

The article «Non-normative Temporality: Affect, Writing, and Experience» by **Alexandra Volodina** identifies and analyzes modes of perceiving and experiencing time that differ from normative ones and are connected to lived experiences of disability, chronic illness, and neurodivergence. Affective modes of crip time (crip being a self-designation reclaimed by people with disabilities) find expression in poetic and artistic practices that illuminate how non-normative time manifests in experiences of dependency, illness, and care.

Mariia Stenina and **Sofia Porfiryeva** in their piece «"Behold Me, Against Myself": Toward a Phenomenology of Epistemic Powerlessness» examines the traumatic experience of Tessa, the victim of sexualized harassment in Suzie Miller's play «Prima Facie» (2019). This experience can be conceptualized in terms of epistemic powerlessness, since the trauma is given to the subject only as an affective trace that cannot be appropriated. A phenomenological approach makes it possible to reconstruct this experience by foregrounding the fundamental irreducibility of affect to linguistic capture. In this light, Tessa's case is treated as testimony to the impossible. Her voice shifts from the register of legal proof to the register of testimony — a mode of speech grounded not in verification but in trust and the affective co-presence of the Other. Yet the loss of the possibility of verification reveals the potential for another relation to knowledge — one grounded not in proof, but in attention, time, and affective co-presence. By the end of the play, Tessa's monologue emerges as such an act of testimony, restoring her presence within her experience.

Elena Kostyleva's paper «Labor and Orgy: Freud, Bataille, Simone Weil» provides an interdisciplinary analysis of the concept of orgy as a philosophical and anthropological category key to understanding the foundations of society and subjectivity. The central thesis of the study is the identification of a structural gap in Freud's myth of the Father of the primordial horde, killed by his sons. The author hypothesizes a missing phase of the orgiastic state, located between the murder of the Father and the establishment of the law, and proposes to view orgy as a utopian mode of collectivity — a form of anarchic solidarity repressed during the formation of culture.

The article «Jealousy as Rivalry: Phenomenology of Jealousy Crises» by **Kate Khan** analyzes various philosophical approaches to the study of the affect of jealousy as rivalry. The author compares interpretations of the phenomenon of jealousy — as either a metaphysically-grounded affect, or as a pathemic scenario, which necessarily includes a polemical episode of rivalry. Jealousy can be resolved through the transforming power of love (Spinoza, Schelling), through mimetic violence (Girard), through recognition (Dupuy) or as a result of the moral transformation of the attachment (Greimas and Fontanille). Sartre's one-act play «Huis clos and» Marina Tsvetaeva's poem «I'll conquer you from all lands…» are analyzed as the examples of unsolvable jealousy crises.

The Cultural History of Sentimentalism

The essay «The Place of Feeling: Sentimentalism, Natural Landscapes and the National Imagination in Russia at the Turn of the 19th Century» by **Oleg Larionov** examines the role of descriptions of natural landscapes in Russian sentimental literature of the late 18th and early 19th centuries. It links the topographical precision of these texts to the emergence of new approaches to describing and imagining space in the Russian Empire. It argues that the sentimentalist ways of transforming natural scenery into a place of memory and activating historical and national imagination influenced the patriotic literature of the time of the Napoleonic wars and informed the cultural practices of the educated classes of Russian society.

Peter Budrin in his «"Shimmering Illusion": Sterne, Shklovsky, and "literary personality"» reconsiders Viktor Shklovsky's «sternianstvo» in relation to the Formalist concept of the «literary personality». By juxtaposing Laurence Sterne's «Tristram Shandy» and «A Sentimental Journey» with Shklovsky's «A Sentimental Journey» and «Zoo», it examines how both writers construct a boundary between the intimate and the public, producing what Shklovsky himself, in his private letters, called a «shimmering illusion» — the oscillation between «pain» and «device» in «Zoo». Particular attention is given to the ways these strategies shaped the literary reputations of Eliza Draper and Elsa Triolet.

(Un)Feeling and Contemporary Culture

Helen Petrovsky's article «The Horror of the West: Conrad, Coppola, Lacoue-Labarthe» introduces a reading of Joseph Conrad's novella «Heart of Darkness» proposed by the distinguished French philosopher Philippe Lacoue-Labarthe (1940–2007). Focusing on the «horror of the West», Lacoue-Labarthe retraces the origins of mimesis in the Western philosophical tradition. He is particularly interested in Aristotle's interpretation of mimesis as a way of fulfilling a lack that is typical of human beings who are separated from nature. Separation from nature (i.e., history, culture) stands for a loss of unity with the whole and is compensated for by the use of «technology». Mastery over nature culminates in destruction; it is inherent in the «will to power», which gradually becomes overtly political. The transformation of «art» into an instrument of political conquest and continuous expansion results not only in colonialism but also in the global cataclysms of later date. The logic of identification and myth-building that underlies this process calls for consistent deconstruction. Thus, the metaphysical dimension of «technology» («art»), which gives way to «nature» and thus allows it to manifest itself, is brought to light in Pseudo-Longinus' treatise «On the Sublime» that shows the paradoxical relationship between *phúsis* and *téchnê* and also hints at the possibility of overcoming it. The last section of the article analyzes Coppola's antiwar film «Apocalypse Now» as an adaptation of Conrad's novella. Although the «horror of the West» is presented here in graphic detail, being tied to concrete events, the very thematization of violence transforms horror into yet another cinematic genre.

In his «The Machine Perception: Phenomenology of Estrangement in Michael Snow's film "La Région Centrale"», **Boris Podoroga** examines Michael Snow's film «La Région Centrale» through the lens of the phenomenology of estrangement (*ostranenie*). Using the concept of estrangement as developed by Viktor Shklovsky and Dziga Vertov as his point of departure, he describes how this device enables Michael Snow — drawing also on the experiences of other avant-garde filmmakers such as Maya Deren, Stan Brakhage, and others — to effect in «La Région Centrale» a shift from human's perception to the machine's one. In outlining the operation of estrangement in Snow's film, he also seeks to situate this device within the broader historical transition from the utopian Soviet film avant-garde to the psychedelic American avant-garde cinema.

The three-beat article «Loveless: A Phenomenology of Indifference in the Public Sphere» by **Nikolai Nakhshunov** reflects on the role of «lovelessness» (i.e., apathy, insensitivity) in the public sphere. The author explores the concept of apathy as a rejection of emotional empathy and as an indication of an intellectual and spiritual crisis. He argues that apathy and insensitivity, which he considers to be synonymous, are closely linked to totalitarian and post-totalitarian societies, as reflected in several cultural works and the anthropological issues they address.

The second survey of the issues addresses questions similar to those posed in the first, but from the perspective of writers, such as **Igor Gulin**, **Danila Davydov**, **Anna Glazova**, **Vladimir Aristov**, **Anna Rodionova** and **Stanislav Snytko**.

Poetological Studies

The article «Two Cases of "Literary Climatology": Missing Places in the Texts of Shamshad Abdullaev and Andrei Levkin» by **Alena Eremenko** offers geocritical and climatological approaches to the analysis of literary texts by two representatives of the Russophone geographical periphery. Shamshad Abdullaev's short story «Yazyavan» (2020) and Andrei Levkin's prose collection «Smoke Inside the Weather» (2016) are constructed by implicating climate in the natural sense and the climate of history (Dipesh Chakrabarty's term) in their narrative intrigue. In Abdullaev's case, the mediator of this dual understanding of climate is the unique natural landscape of the Ferghana Valley and Yazyavan in particular, and cotton as a marker of a tragic period in Uzbekistan's history. Levkin's case reveals a correlation between weather and writing, which is viewed through Eastern philosophy from two perspectives: Chinese shan shui painting and the Japanese concept of basho. Attention to climate in the natural, historical and political sense sheds light on the historical and cultural background of Abdullaev's and Levkin's texts and broadens the understanding of the genesis of their writing styles.

Natalia Ignatieva's piece «Musical Genres of Elizaveta Mnatsakanova's Poetry: Synthesis of Verbal and Musical Rhythms» is devoted to the analysis of the genre specifics of the work of Elizaveta Mnatsakanova, a neo-avant-garde poetess and musicologist. Attention is paid to the principles of the musical organization of her texts, the influence of the peculiarities of musical genres on the graphics, phonetics and semantics of her poems; connections with classical and avant-garde musical traditions, as

well as with the tradition of the poetic avant-garde are traced. The article explains the reasons for Mnatsakonova's choice of certain genres; their connection with musical and literary traditions is traced.

The paper «"Dynts Rta": The Birth of Russian-Language Blackout Poetry from the Spirit of Irfaerism» by **Ilya Morozov** discusses the strategies of the founders of Irfaerism, an artistic system that combines the conceptualism of Dmitry Alexandrovich Prigov with the transfurism of Rea Nikonova, Serge Segay, and Boris Constrictor. The transfurists erase words from the book «Iron Fandyr» («The Ossetian Lyre») by the Ossetian poet Kosta Khetagurov, developing a technique of obscuring text that was pioneered by the historical avant-garde. The article questions the coherence of this group's program and analyzes how conceptualism interacts with both the utopian discourse of transfurism and official Soviet ideology. It also considers the intermediate project «Ir-Faer», created by the group, in the broad context of avant-garde poetry, including the works of Alexey Chicherin, Gerhard Rühm, and contemporary blackout poetry.

Table of contents No. 197 [1'2026]

«AFFECTIVE TURN»: CULTURE AND SENSUOUS EXPERIENCE

7 From the editors

LACUNAE

12 *Konstantin Burmistrov.* Metaphysics of Pain and Pity: Religious and Philosophical Essays by Boris Poplavsky

16 *Boris Poplavsky.* The Temptation of Love for Non-Being

THEORY AND PHILOSOPHY OF AFFECT

31 *Bernhard Waldenfels.* Attention as Response to the Alien. Attention in the Perspective of Responsive Phenomenology / *translated from English by* Arseny Nikonov

43 *Sara Ahmed.* Affective Economies / *translated from English by* Elizaveta Kheresh

55 Affect and culture: a philosopher's perspective. Survey *Oleg Aronson*, *Artemii Magun*, *Oksana Timofeeva*, *Nina Savchenkova*, *Alla Mitrofanova*

SENSUOUS EXPERIENCE AND THE OVERCOMING OF NORMATIVITY

67 *Alexandra Volodina.* Non-normative Temporality: Affect, Writing, and Experience

85 *Mariia Stenina*, *Sofia Porfiryeva.* «Behold Me, Against Myself»: Toward a Phenomenology of Epistemic Powerlessness

105 *Elena Kostyleva.* Labor and Orgy: Freud, Bataille, Simone Weil

123 *Kate Khan.* Jealousy as Rivalry: Phenomenology of Jealousy Crises

THE CULTURAL HISTORY OF SENTIMENTALISM

141 *Oleg Larionov.* The Place of Feeling: Sentimentalism, Natural Landscapes and the National Imagination in Russia at the Turn of the 19th Century

161 *Peter Budrin.* «Shimmering Illusion»: Sterne, Shklovsky, and «literary personality»

(UN)FEELING AND CONTEMPORARY CULTURE

181 *Helen Petrovsky.* The Horror of the West: Conrad, Coppola, Lacoue-Labarthe

201 *Boris Podoroga.* The Machine Perception: Phenomenology of Estrangement in Michael Snow's film «La Région Centrale»

215 *Nikolai Nakhshunov.* Loveless: A Phenomenology of Indifference in the Public Sphere

238 Affect and culture: a writer's perspective. Survey
Igor Gulin, *Danila Davydov*, *Anna Glazova*, *Vladimir Aristov*, *Anna Rodionova*, *Stanislav Snytko*

POETOLOGICAL STUDIES

254 *Alena Eremenko.* Two Cases of «Literary Climatology»: Missing Places in the Texts of Shamshad Abdullaev and Andrei Levkin

271 *Natalia Ignatieva.* Musical Genres of Elizaveta Mnatsakanova's Poetry: Synthesis of Verbal and Musical Rhythms

290 *Ilya Morozov.* «Dynts Rta»: The Birth of Russian-Language Blackout Poetry from the Spirit of Irfaerism

BIBLIOGRAPHY

FEELINGS, EMOTIONS, AFFECTS

304 *Fedor Nikolai.* Cultural History and Anthropology of Feelings: Two Belated Manifestos (Review of: Howes D. *The Sensory Studies Manifesto: Tracking the Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences.* Toronto; Buffalo; London, 2022; Smith M.M. *A Sensory History Manifesto.* University Park, 2021)

313 *Maksim Kotelnikov.* Instruments and Structures of Live: Two Sociologies of Romantic Relations (Review of: Illouz E. *Unloving: A Sociology of Negative Relations.* Moscow, 2024)

318 *Karina Levitina.* Another time about love and other psychological disorders (Review of: Engdahl E. *Depressive Love: A Social Pathology.* London; New York, 2018)

322 *Gleb Kolomiets.* A Philosophical Ode to Joy (Review of: Protevi J. *Regimes of Violence: Toward a Political Anthropology.* Minneapolis; London, 2025)

329 *Zemfira Salamova.* Affect in the Study of Digital Practices (Review of: *Affective Formation of Publics: Places, Networks, and Media.* London; New York, 2024; *Affect in Fandom: Fan Creators and Productivity.* Amsterdam, 2025)

340 *Nadezhda Krylova*. «Strange Forms» in New Cinema Theory (Review of: Anger J. *Towards a Film Theory from Below: Archival Film and the Aesthetics of the Crack-up.* New York, 2024)

353 *Mikhail Dmitriev*. Medieval Yaroslavl: A City or…a Hierotopic Project? Notes on D.F. Poloznev's Book (Review of: Poloznev D. *Yaroslavl: Who Founded the City and When?* Moscow, 2024)

363 *Aleksei Kozlov.* Crime without punishment (Review of: Bulakhova M. *Genesis of Russian Criminal Prose, 1860–1890.* Tartu, 2025)

369 *Gennady Zharnikov*, *Elena Pogorelskaya.* Babel in Context (Review of Zikher E. *«A Jew on Horseback»: The Cultural-Aesthetic Context of Isaac Babel.* St. Petersburg, 2024)

376 *Anna Stogova.* The Enstrangement of the Middle Ages (Review of: Karras R.M. *Sex in the Middle Ages.* Moscow, 2024)

385 *Galina Zalomkina.* Figment in the Thick of Culture (Review of: Khoruzhenko T. *Cultural Myths in Contemporary Fantasy: A Monograph.* Moscow; Ekaterinburg, 2025)

NLO BOOKS

Vladimir Buldakov. *The Passions of Revolution The Emotional Elements of 1917.* — Moscow: New Literary Observer, 2024. — 432 pp. — (What is Russia).

389 *Boris Kolonitsky*, *Vladimir Buldakov.* Political Passions as an Object of Study (interview)

Vladislav Aksenov. *Rumors, Images, Emotions. Russian Mass Feelings During War and Revolutions (1914–1918).* — Moscow: New Literary Observer, 2020. — 992 pp.

395 *Nikolai Nakhshunov*, *Vladislav Aksenov.* The history of emotions in troubled times (interview)

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

405 *Gleb Navilnikov.* Overview of the Conference «Cine-phenomnology of perception» (HSE University x Russian State University for the Humanities, October 24–26, 2024)

418 *Marina Aristova.* 1) Roundtable «States of Shock: Disruptive Media in the Hyper-Industrial Epoch» (University of Lille, June 5, 2025). 2) Symposium «Revolutionary Love» (Wiener Festwochen, June 20–21)

427 *Olga Borisova.* Conference «Scary Readings» (Tver State University, October 30 — November 1, 2024)

437 Summary

442 Table of Contents

445 Our Authors

Our authors

Sara Ahmed

Independent researcher

Vladislav Aksenov

Institution of Russian History at the Russian Academy of Sciences, senior researcher; PhD in History
vlaks@mail.ru.

Vladimir Aristov

Poet, prose writer, essayist
aristovvl@yandex.ru.

Marina Aristova

Independent researcher
mar.aaristova@gmail.com.

Oleg Aronson

Institute of Philosophy at the Russian Academy of Sciences, senior researcher; Candidate of Philosophical Sciences
olegaronson@yandex.ru.

Olga Borisova

Tver State University, Faculty of Philology, Department of History and Literary Theory, research assistant; PhD Candidate
o.k.borisova@mail.ru.

Peter Budrin

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

Vladimir Buldakov

Insitute of Russian History at the Russian Academy of Sciences, Center for the Study of the Newest History of Russia and Political Science, lead researcher; Doctor of Historical Sciences
kuroneko@list.ru.

Konstantin Burmistrov

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Senior Research Fellow; PhD
kburmistrov@hotmail.com.

Danila Davydov

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

Mikhail Dmitriev

HSE University, School of Historical Sciences, professor; Doctor of Historical Sciences
dmitrievm300@gmail.com.

Alena Eremenko

Russian State University for the Humanities, Institute of Philology and History, Department of Theory and History of the Humanities; Lecturer
alenamonet969@gmail.com.

Anna Glazova

Poet, translator
aglazova@googlemail.com.

Igor Gulin

Writer
latook@gmail.com.

Natalia Ignatieva

HSE University; Master's student
talaignatieva23@gmail.com.

Kate Khan

RUDN University (Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba), Assistant lecturer, the Department of Ontology and Epistemology
katerina.inno@gmail.com.

Gleb Kolomiets

Saint-Petersburg State Institute of Technology (Technical University), Senior Lecturer; Candidate of Philosophical Sciences
gkolomiets@eu.spb.ru.

Elena Kostyleva

Independent Researcher
elena.kostyleva@gmail.com.

Boris Kolonitsky

St. Petersburg Institute of History at the Russian Academy of Sciences, lead researcher; European University at St. Petersburg, faculty of history, professor, Doctor of Historical Sciences
kolon@eu.spb.ru.

Maksim Kotelnikov

Moscow School of Social and Economic Sciences, instructor; HSE University research intern; Masters in Sociology
maximant13@yandex.ru.

Nadezhda Krylova

Independent researcher, Moscow
nadinkru@gmail.com.

Oleg Larionov

University of Oxford, Faculty of Medieval and Modern Languages; D.Phil. Student
oleg.larionov@jesus.ox.ac.uk.

Karina Levitina

European University at St. Petersburg, Faculty of Anthropology, PhD Candidate
levitina.karina9@gmail.com.

Artemy Magun

Institute of Global Reconstitution, researcher; PhD
amagun@gmail.com.

Ilya Morozov
HSE University, Moscow; Graduate Student
iamorozov@hse.ru.

Alla Mitrofanova
Independent researcher
twinsmi@mail.ru.

Nikolai Nakhshunov
New Literary Observer Journal, Editor
nakhshunov.n@gmail.com.

Gleb Navilnikov
HSE University, Moscow; Research Intern
navil2017@gmail.com

Fedor Nikolai
HSE University, professor; Doctor of Philosophical Sciences
fvnik@list.ru.

Helen Petrovsky
Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Head of the Department of Aesthetics; PhD
epetrovs@iphras.ru.

Boris Podoroga
University of Lille; PhD
boris.podoroga@gmail.com.

Elena Pogorelskaya
Gorky Institute of World Literature at the Russian Academy of Sciences, senior researcher; Candidate of Philological Sciences
eipogor@gmail.com.

Sofia Porfiryeva
University of Ottawa, Faculty of Social Science; PhD Candidate
sophyigorevna@gmail.com.

Anna Rodionova
HSE University, School of Philological Studies, Lecturer; PhD
arodionova@hse.ru.

Zemfira Salamova
RSUH, Faculty of Cultural Studies, Department of the History and Theory of Culture, Senior Lecturer
zemfirasalamova@gmail.com.

Nina Savchenkova
Center of Practical Philosophy «Stasis», professor; Doctor of Philosophical Sciences
ninasavchenkova@mail.ru.

Stanislav Snytko
Writer
spaceincutting@gmail.com.

Mariia Stenina
Independent researcher
mariia.v.stenina@gmail.com.

Anna Stogova
Institute of World History at Russian Academy of Sciences, senior researcher in the division of historico-theoretical studies, head of the center for gender history; executive editor of the almanac of gender history «Adam and Eve»; Candidate of Historical Sciences
anna100gova@yandex.ru.

Oksana Timofeeva
Berlin University of Arts; PhD in Philosophy
oxana_san@yahoo.com.

Alexandra Volodina
Institute of Philosophy, RAS, Research Fellow; PhD
sasha.volodina@gmail.com.

Bernhard Waldenfels
Ruhr University in Bochum; Professor Emeritus of Philosophy; Dr. h.c.
Bernhard.Waldenfels@ruhr-uni-bochum.de.

Galina Zalomkina
Samara National Research University named after Academician S.P. Korolev, associate professor; Doctor of Philological Sciences
zalomkina.gv@ssau.ru.

Gennady Zharnikov
Gorky Institute of World Literature at the Russian Academy of Sciences, researcher; Candidate of Philological Sciences
zharnikov.gs@gmail.com.

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, Universitá Ca'Foscari Venezia, professor

Tatiana Venediktova
Dr. habil. Lomonosov Moscow State University, professor

Elena Vishlenkova
Dr. habil. HSE University, professor

Tomáš Glanc
PhD, University of Zurich, professor / Charles University in Prague, professor

Hans Ulrich Gumbrecht
PhD, Stanford University, professor

Alexander Zholkovsky
PhD, University of South Carolina, professor

Andrey Zorin
Dr. habil. Oxford University, professor / The Moscow school of social and economic sciences, professor

Boris Kolonitskii
Dr. habil. European University at Saint Petersburg, professor / Saint Petersburg Institute of History, Russian Academy of Sciences, leading researcher

Alexander Lavrov
Dr. habil. Full member of Russian Academy of Sciences Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences, leading researcher

Mark Lipovetsky
Dr. habil. Columbia University, professor

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.