литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № 179 [1’2023]

НОВАЯ ПОЭЗИЯ

7 *Нина Ставрогина*. Конечные исключения

ЕСТЕСТВЕННЫЕ НАУКИ В КУЛЬТУРЕ РАННЕГО РУССКОГО МОДЕРНИЗМА
Составители блока Колин Макуилен и Фредерик Х. Уайт
Пер. с англ. Арины Волгиной

11 *Колин Макуилен, Фредерик Х. Уайт*. От составителей

ПРОГРЕСС, СТРЕЛА ВРЕМЕНИ И АНТИТЕЗЫ ЭТИХ ИДЕЙ

15 *Юлия Вайнгурт*. «Движение без тяготенья немыслимо»: техне в натурфилософии Толстого

28 *Риккардо Николози*. Риторика науки в русском дарвинизме

43 *Фредерик Х. Уайт*. 1902: размывая границы между медициной и литературой

55 *Филипп Коль*. Древности поэтического слова: эволюционное и мифологическое время у Брюсова и Бальмонта

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОТКЛИКИ НА НАУЧНЫЕ ОТКРЫТИЯ ЭПОХИ

71 *Колин Макуилен*. «Голос материи» Зенкевича: палеонтология в эпоху модернизма

87 *Мика Эрли*. Человеческая колония: симбиогенез и симпоэзис в творчестве К.С. Мережковского и А.А. Богданова

101 *Елена Фратто*. Метаболизм современности: преобразование энергии в романе А. Богданова «Красная звезда» и рассказе А. Беляева «Ни жизнь, ни смерть»

НАРРАТОЛОГИЯ AD MARGINEM:
НАРРАТИВЫ И ГРАНИЦЫ МЕДИА

Составители блока Лариса Муравьева и Ольга Давыдова

116 *Лариса Муравьева, Ольга Давыдова*. От составителей

118 *Иван Делазари*. Комиксы на слух: диегетический звук как трансмедиальная категория

133 *Лариса Муравьева*. Mise en abyme: вариации значения

150 *Ольга Давыдова*. Трансформация событийности в европейском кино: от реализма репрезентации к опыту зрителя

161 *Сергей Огудов*. Мимесис чтения в киносценарии: «Великий утешитель» Л.В. Кулешова и А.Л. Курса

173 *Людмила Комуцци*. Как рассказывают истории в постцифровом мире?

187 *Валерий Тимофеев*. Трансмедиальность пародии на фоне культа национального гения

«ПРЕМИАЛЬНЫЕ ПОЛИТИКИ»
В ПОСТСОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Составитель блока Валерий Вьюгин

198 *Валерий Вьюгин*. От составителя

202 *Брэдли А. Горский*. Литературный капитализм и экономика престижа (Российские литературные премии 1990—2000-х годов. От «Триумфа» до «Большой книги») (*пер. с англ.* Ольги Горбуновой)

219 *Валерий Вьюгин*. Ностальгия по травме («Премиальная» литература 2019 года и советское прошлое)

238 *Андрей Степанов*. Литература в бардо: Джордж Сондерс и Виктор Пелевин о посмертии

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ШТУДИИ

254 *Корнелия Ичин*. О чем говорят животные у Александра Введенского

272 *Борис Максимов*. «Сровнять с землею логово драконье»: Генрих фон Клейст о механике стихийного насилия

ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

289 *Александр Марков*. Антинигилистический роман, или Демонтаж аттракционов (Рец. на кн.: Соболев А. Тень за правым плечом: роман. СПб., 2022)

294 *Алексей Масалов*. Книга Разрушений пишется нами (Рец. на кн.: Завьялов С. Оды (1984—1990). М.; СПб., 2021)

299 *Евгения Риц*. Бригада (Рец. на кн.: Кудрявцев Д. Русский как иностранный. М., 2022)

304 *Александр Уланов*. Возможности тяжести (Рец. на кн.: Джальджиреев Д. Опыты и намерения. СПб., 2022)

БИБЛИОГРАФИЯ

309 *Федор Николаи*. Вторая мировая война и локальные конфликты в оптике американского военного кино 1990—2010-х гг. (Обзор)

321 *Анна Швец*. Методологические войны в англо-американском литературоведении: «пристальное чтение» и субъектный смысл (Рец. на кн.: The Work of Reading: Literary Criticism in the 21st Century. L., 2021)

329 *Галина Заломкина*. Культурное конструирование «русскости» (Рец. на кн.: Королев К.М. Поиски национальной идентичности в советской и постсоветской массовой культуре: славянский метасюжет в отечественном культурном пространстве. СПб., 2019)

333 *Вера Мильчина*. Портрет журнала романтической эпохи (Рец. на кн.: Cousin G. La *Revue de Paris* (1829—1834): un «panthéon où sont admis tous les cultes». Paris, 2021)

342 *Артем Зубов*. Американский «вирд»: жанр и эффект (Рец. на кн.: The American Weird: Concept and Medium. L.; N.Y., 2021)

347 *Алексей Попович*. На пути к истории политической культуры России раннего Нового времени (Рец. на кн.: Rowland D.B. God, Tsar, and People: The Political Culture of Early Modern Russia. Ithaca; L., 2020)

355 *Ли Цинь*. Тварь ли я дрожащая или право имею? (Рец. на кн.: Чжэн Юнван. Свет в пещере: исследование русской антиутопической литературы. Пекин, 2020)

361 *Александр Марков*. Республика речи без республиканцев (Рец. на кн.: Блинов Е.Н. Пером и штыком: введение в революционную политику языка. М., 2022)

367 Новые книги

ХАЛТУРА

388 *М.Б.* Опять советское переводоведение (Рец. на кн.: Новации и традиция русской школы перевода: сборник. М., 2021)

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

397 *Ксения Гусарова*. Узнается наощупь: прикосновение к советской материальности. Международная конференция «Множественные материальности советского» (Кембриджский университет, 11—12 апреля 2022 года)

410 *Александр Фокин*. Советское значит отличное. Международная научная конференция «Сделано в СССР: материализация нового мира» («Антропошкола» ТюмГУ, 8—11 сентября 2022 года)

422 *Вера Мильчина*. Всероссийская научная конференция «Хороший перевод — красивый или точный?» (ШАГИ РАНХиГС, 9 июня 2022 года)

430 Errata

431 Наши авторы

433 Summary

438 Table of Contents

441 Our Authors

Редакция

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

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

Даниил Аронсон (теория) *канд. филос. наук*

Ольга Аннанурова (история) *магистр культурологии*

Александр Скидан (практика)

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

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

Надежда Крылова (хроника научной жизни) *магистр культурологии*

Александра Володина (выпускающий редактор) *канд. филос. наук*

Редколлегия

Константин Азадовский
кандидат филологических наук

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

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

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

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

Ханс Ульрих Гумбрехт
PhD. Стэнфордский университет, профессор

Евгений Добренко
PhD. Университет Венеции Ca'Foscari, 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

Новая поэзия

Нина Ставрогина

Конечные исключения

* * *

Везде — (пресс, серп) — воздействие:

муравьиный гипс,
пыточная капель

над камнем формы, не от-
ливаемой в окружение;
из сотворённого неподъёмным
гня и гнетя не исторгнуть воды

Дальнейшее — здание, лестница? —
ощутимость,
созванная из ничего
не в назидание, а в доказательство,

подвешенное без волоска:

избыточность повторных подтверждений
для непятнания попятной
пути — прямого

* * *

Кость ли идёт
в бесконечность
или кажется, кожица,
накинутая на монолит,
тень или ткань — это

истмевает в туманности
всего просмотренного
мира, между двумя
взглядами: вскользь и сквозь

Неуязвимое
для лезвий в листве — не жалит
проточную печать, стеклянный вал,
лжечашу, которая

новопреставленный свет
не сможет не оттолкнуть

* * *

Нача́ло — внутри
обваленной лестницы,
частой клетки её мешка
с о́рганами и гранями;

на утлой привязи
твари к утвари,
держась такой
незаключённости, что простор —
неразворотное подстрешье,
вытянуло

Под неизвестным флагом —
ладьи линий
по золоту поля,
гружёные бесприметным,

в песке
размешан поиск

четырёхлистных клевет и клятв,
беззаконный отсчёт
от лун новых нулей

Указателей крошки, нитки
перешли в стан беспутья, с дороги у огневого
птичника в перелёте
под топкий кров

* * *

Растревоженный
жертвенный улей
мора в капле:

пока над одним
миром небо бичуется, проливая
озоновую кровь
окрест да около, пере-

летают с пятого на десятый,
как с цветка на цветок,
не собирая ни нитки
с нетканого, несшитого

В притворном потворстве
повтору: на огонь, называя,
нанизывать соответствия
в скрытых подпалинах,
астероиды идолов, расчищая

фон до частицы
в скобках мощевика,
откуда заново — (зеркальным
верчением смещённая
симметрия) — вырастает
весь колокол, весь крест

* * *

Точка вспыхивает истоком,
всякий раз выто-
лкнув водный кляп,
сняв грунтовые путы

Вглубь чересполосицы ме́лей/бездн
отрясается плоти отработанная планета,

из облачных колб
в земляные реторты
циркулярный отказ — так
точно — точнее, та́к:

не на ту
жилу, не с той
мерой напали

тогда, где?
там, ког*да*
здравствует король,

солит сколы несо́гласье, неполноличная

смесь «я» с немыслящим, выверяя
время воду давить из камней,

ртутным обзором
ни по одной из волн
не ударяя, не толкуя,
что они истолкли

* * *

Прору́б
в дикобразовых
световых дебрях,

бирнамских щепок
накрап — лучин,
лучей-к-полуночи —

тем брезжит, на ком
не ими пролитая
кровь, что падёт
крепостью
на бережёных по жребию
во весь удельный
вес расчищенного
в наносах сна, завалах яви

Стенограммы чернящих
речей огня: в стене
нет тени, чтобы пройти, но

оплывающий свод
змеиной ямы, расплетённой
на лепестковой чешуи
пустотные волокна; сон

относится к дереву
как зарево к сплаву
на цели и звена
лад несвязуемый

Костные шумы трав, макаемы
в камень, помазаны
на самозванство, отскакивают
от вшитых алмазных — ни волоса
не упадёт, ни колоска не украдёт —

упомненных конечных исключений

в проскрипциях зари
неразорвавшейся

Естественные науки в культуре раннего русского модернизма

Колин Макуилен, Фредерик Х. Уайт

От составителей

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_11

Colleen McQuillen, Frederick H. White

From the Compilers

В конце XIX века колосс европейского модернизма Фридрих Ницше объявил: поскольку люди воспринимают природный мир, интерпретируют его и служат инструментом его познания, наука — это такая же конструкция, как и язык, и оба они — продуктивные метафоры, используемые нами для создания иллюзии истины (см.: [Nietzsche 2015]). В середине XX века Мишель Фуко пришел к выводу, что такие научные дисциплины, как экономика, лингвистика и биология, — это эпистемы, или дискурсивные образования, системы бессознательные, но созданные человеком для производства, организации и контроля знаний (см.: [Foucault 1966]). Современный философ Бруно Латур продолжил развивать мысль о том, что объективность научного факта — это конструктивистское заблуждение, а недавно предложил более плодотворную аналитическую модель теории актора и сети, чтобы сгладить кажущийся разрыв между Природой и Обществом (см.: [Latour 2005; Latour, Woolgar 1979]). Несмотря на все эти умозрительные концепции, продолжает существовать миф о науке (строгие методы, эмпирические данные, объективные факты, законы природы) как явлении, отдельном от культуры (социальных и художественных практик, эстетических предпочтений и экспериментов, философских идей) и внеположенном ей.

В настоящем разделе мы предлагаем свой вклад в эту актуальную дискуссию об отношениях между наукой и культурой: серию статей, показывающих, как идеи и практики, связанные с естественными науками — биологией, энтомологией, геологией, палеонтологией и физикой — проникали и в массовую культуру, и в элитарную литературу раннего модернизма. Этот период культурного расцвета и радикальных эстетических экспериментов, часто называе-

мый Серебряным веком, совпал с эпохой модернизации и индустриализации России. Обходя вниманием широкое распространение технических и научных знаний, поступающих из-за рубежа, и развитие науки и научных учреждений в России в то время, традиционные культурно-исторические исследования Серебряного века до сих пор редко сосредоточивались на том, как многочисленные эстетические течения и их представители были связаны с новейшими научными теориями и практиками. Даже в саму эту эпоху российские культурные критики, говоря об эстетической эклектике «Мира искусства» и мистической абстрактности символизма, применяли французское понятие «l'art pour l'art», разработанное Теофилем Готье и используемое для характеристики литературного романтизма (см.: [Gautier 1835]). Советские критики также охотно дискредитировали искусство и литературу Серебряного века как выражение буржуазности и индивидуалистического самолюбования.

Что так и осталось недооцененным и по-прежнему ждет более глубокого исследования, так это то, в какой степени усилия по популяризации естественных наук в России времен позднего самодержавия повлияли на формирование интеллектуального и публицистического ландшафта, на фоне которого развивались и творили высокую литературу писатели той эпохи. Историк Джеймс Эндрюс утверждает: «Русские интеллектуалы в позднецаристской России были миссионерами в своем стремлении популяризировать добродетели и важность *науки* — и термином этим они обозначали не только науку как таковую, но также прогресс и просвещение» [Andrews 2003: 7]. Принципиально важно то, что наука предполагала развитие, и это было концептуальной скрепой модернизации. По мере того, как Россия в конце XIX века стала агрессивно продвигаться по пути индустриализации, она начала рассматривать естественные и прикладные науки как двигатели прогресса. Прогресс же был способом измерения расстояния между историческим прошлым и текущим моментом, одним из принципов, определяющих модернистское мировоззрение.

В попытке разработать контрнарратив раннего модернизма, который в полной мере отразил бы культуру того периода как точку пересечения искусств и наук, данная подборка статей объединяет текущие исследования, выполняемые в рамках междисциплинарного подхода. В статье о техне в натурфилософии Толстого **Юлия Вайнгурт** показывает, что при всестороннем рассмотрении письменные свидетельства Толстого в опровержение доминирующего среди критиков мнения выявляют его вдумчивое и тонкое понимание технического прогресса, предвосхитившее некоторые из наиболее влиятельных теорий в этой области, появившихся в XX веке. Идея прогресса проявляется и в дарвиновской теории эволюции, которая была положена в основу параллельной псевдонаучной теории вырождения. **Фредерик Х. Уайт** исследует популяризацию медицинской теории и усвоение ее общественным и литературным дискурсом в России начала XX века, показывая, что теория вырождения стала универсальной метафорой, объединившей реальных преступников и криминальных антропологов — и героев-неврастеников, и их создателей-литераторов. Дарвин стал влиятельной фигурой благодаря не только своим идеям, но и своей риторике. **Риккардо Николози** рассматривает риторический аспект дарвинизма, одного из наиболее влиятельных дискурсов в культуре раннего российского модернизма, и демонстрирует значение риторической аргументации и, в частности, разных форм рассуждения по аналогии — как

в работах Дарвина, так и в трудах его российских адептов (Кесслера, Кропоткина и др.). В центре внимания статьи **Мики Эрли** — аналогия как риторическая фигура, выступающая в качестве связующего звена между естественными науками и культурой. Рассуждения о симбиогенезе и колониях эусоциальных насекомых рассматриваются здесь как модели социальной организации, чтобы продемонстрировать, насколько различные политические утопии были построены К.С. Мережковским и А.А. Богдановым, несмотря на общность повлиявших на них источников и использованных ими естественно-научных примеров.

Елена Фратто продолжает разговор о важности мышления по аналогии, рассматривая метаболизм на двух уровнях: как биологическую функцию — и как способ преобразования энергии, преодолевающий границы между человеческим и нечеловеческим. Исследователь рассматривает два научно-фантастических текста — роман А. Богданова «Красная звезда» и рассказ А. Беляева «Ни жизнь, ни смерть» — в контексте дореволюционных научных теорий, на которых они основаны (в частности, представлений о переливании крови и анабиозе), и концепций системного мышления.

Если в предыдущей работе идет речь об отношениях между темпоральностью и биологией, определенных дарвиновской эволюцией и опротестованных идеей анабиоза, другие исследования в рамках нашего проекта рассматривают время как природный и геологический феномен. **Филипп Коль** сравнивает эволюционное и мифологическое время у В. Брюсова и К. Бальмонта и показывает, как научные модели необратимого природного времени становятся основой для позднесимволистских поэтологических концепций и поэтического творчества. **Колин Макуилен** анализирует стихотворения палеонтологической и геологической тематики из сборника М. Зенкевича «Дикая порфира» в контексте ключевых палеонтологических открытий рубежа XIX—XX веков и показывает, что планетарное сознание Зенкевича, сформировавшееся в эпоху активной популяризации науки, является эмблемой модернистского мировоззрения и ключевым моментом в понимании культуры модернизма.

Как редакторы-составители данного раздела, мы уверены: наш проект — убедительное свидетельство того, что период от расцвета позитивизма в XIX веке — и до раннесоветских научно-технических доктрин представляет собой важный момент пересечения естественных наук и литературы. В промежутке между тургеневским Базаровым в «Отцах и детях» и булгаковской сатирой о неудачных научных экспериментах в «Собачьем сердце» и «Роковых яйцах» находится целая плеяда авторов и произведений, источником вдохновения и моделью критического мышления для которых послужили естественные науки. Для раннего российского модернизма характерно активное взаимодействие искусств и наук, и, что не менее важно, границы между общественными и естественными науками (или псевдонауками), с одной стороны, и искусствами — с другой, были тогда далеко не так четко очерчены, как в наши дни.

Пер. с англ. Арины Волгиной

Библиография / References

[Andrews 2003] — *Andrews J.T.* Science for the Masses: The Bolshevik State, Public Science, and the Popular Imagination in Soviet Russia, 1917—1934. Texas A&M University Press, 2003.

[Foucault 1966] — *Foucault M.* Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.

[Gautier 1835] — *Gautier T.* Mademoiselle de Maupin. Paris: Garnier Frères, 1835.

[Latour 2005] — *Latour B.* Reassembling the Social: An Introduction to Actor-network-theory. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005.

[Latour, Woolgar 1979] — *Latour B., Woolgar S.* Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1979.

[Nietzsche 2015] — *Nietzsche F.* Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. Stuttgart: Reclam, 2015.

Юлия Вайнгурт

«Движение без тяготенья немыслимо»:

ТЕХНЕ В НАТУРФИЛОСОФИИ ТОЛСТОГО

Julia Vaingurt

"Movement without gravitation is unthinkable": Techne in Tolstoy's natural philosophy

Юлия Вайнгурт (Университет Иллинойса в Чикаго, США, доцент кафедры польских, русских и литовских исследований; PhD) vaingurt@uic.edu.

Ключевые слова: Л. Толстой, прикладная наука, технический прогресс, движение, совершенствование, коллективная память

УДК: 60+62+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_15

В статье прослеживается интерес Л. Толстого к теме науки и техники на материале его литературных произведений, статей, учебных пособий, дневников и писем — и предлагается переоценка взглядов писателя на роль этих факторов в человеческой жизни. При всестороннем рассмотрении тексты Толстого в опровержение доминирующего среди критиков мнения выявляют его вдумчивое и тонкое понимание технического прогресса, предвосхитившее некоторые из наиболее влиятельных теорий в этой области, появившихся в XX веке. Анализируя живой интерес Толстого к передовым технологиям, автор показывает, что назрела необходимость пересмотреть наше понимание художественной культуры fin de siècle, которую часто воспринимают как всецело ориентированную на эстетическое, духовное и трансцендентное, и оттого чуждую и невосприимчивую к современному ей научно-техническому перевороту.

Julia Vaingurt (PhD; Associate Professor of Russian Studies, University of Illinois at Chicago, USA), vaingurt@uic.edu.

Key words: Leo Tolstoy, applied science, technological advances, movement, improvement, collective memory

UDC: 60+62+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_15

The article reassesses Tolstoy's interest in the topic of science and technology in human life by tracing his engagement with this theme from his fictional works to his essays, textbooks, diaries, and letters, and offers a reevaluation of the writer's views on the role of these factors in human life. Upon considerations from all sides, Tolstoy's writings, contrary to the popular belief, evince his thoughtful and sophisticated understanding of modern science and technology that presages some of the most influential 20th-century theories of technology. By analyzing Tolstoy's keen interest in technological advances, the author argues for the need to revise our understanding of the *fin de siècle* artistic culture, often perceived as oriented solely toward the aesthetic, the spiritual, and the transcendent and, therefore, aloof and unresponsive to great scientific upheavals taking place around it.

Известное высказывание Чехова «в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса» [Чехов 1977: 283—284] неявно указывает на несовместимость толстовских предписаний к благой жизни с техническим прогрессом. Действительно, Толстой зачастую скептически отзывался о механических решениях человеческих проблем. В «Анне Карени-

ной», например, он параллельно критикует поспешное вступление России в эру промышленной революции и представление о художественном мастерстве как о простом приобретении технических навыков; в статье «Прогресс и определение образования» критика самой концепции прогресса занимает центральное место в негативной оценке западного подхода к просвещению; и, наконец, в «Дневниках» фокусной точкой разногласий Толстого с социалистами становится его скептическое восприятие ценности современных технологий.

Тем не менее из воспоминаний членов семьи, друзей и последователей Толстого мы знаем, что некоторым новым технологиям удалось заслужить его одобрение. В частности, писатель с энтузиазмом воспринял велосипед, кататься на котором научился в шестьдесят семь лет, фотографию, причем побывал как моделью, так и фотографом, и фонограф, которым он пользовался в ряде памятных случаев. Толстой состоял в переписке с Томасом Эдисоном и даже сделал записи нескольких своих произведений для последующих поколений на эдисоновском фонографе. Он планировал экранизации своих книг и был одним из первых среди мировых знаменитостей, кто позволил папарацци запечатлеть свой облик на пленке. Отношение Толстого к беспрецедентным техническим открытиям его эпохи может показаться противоречивым, но, как будет видно из этой статьи, то, что он принимал одни современные технологии и отвергал другие, определялось его жизненной философией и местом, которое занимало в ней творчество. Более того, в опровержение доминирующего среди критиков мнения мы покажем, что вдумчивое и тонкое понимание писателем технического прогресса предвосхитило некоторые из наиболее влиятельных теорий, появившихся в XX веке, и в наши дни стало актуально как никогда. Наконец, анализируя живой интерес Толстого к передовым технологиям, мы попробуем показать, что назрела необходимость пересмотреть наше понимание художественной культуры fin de siècle, которую часто воспринимают как всецело ориентированную на эстетическое, духовное и трансцендентное, и оттого чуждую и невосприимчивую к современному ей научно-техническому перевороту.

Толстой представлял технологию как прикладную науку, а науку — как одну из двух сфер человеческого творчества (вторая — искусство), которые могут быть использованы во благо или во зло: «…деятельность эта, очевидно, есть орудие общения людей между собой, и потому, как всякое орудие общения: слово, письмо, телеграф, собрания, учения, школы и др., — может быть полезным, хорошим, безразличным и вредным» (т. 30, с. 319)[1].

Задачей Толстого было не принять или отвергнуть современную науку и технику оптом, а скорее найти к ним соответствующий подход. В своей оценке науки, как и искусства, писатель отказывался от инструментальной рациональности, то есть от применения таких чисто формальных критериев, как продуктивность, экономическая эффективность или техническое мастерство[2]. В статье «Конец века» Толстой утверждает, что человеческое творчество не является самоцелью:

---

1 Здесь и далее все ссылки на издание [Толстой 1928—1958] даются в круглых скобках с указанием номера тома и страницы.

2 Подход Толстого к науке, технике и искусству становится понятнее в свете теории Макса Вебера о двух типах мотивации, управляющих человеческой деятельностью. По Веберу, инструментальная рациональность оценивает деятельность, используя

> Бессознательная, а иногда и сознательная ошибка, которую делают люди, защищающие цивилизацию, состоит в том, что они цивилизацию, которая есть только орудие, признают за цель и считают ее всегда благом. Но ведь она будет благом только тогда, когда властвующие в обществе силы будут добрыми. Очень полезны взрывчатые газы для прокладки путей, но губительны в бомбах. Полезно железо для плугов, но губительно в ядрах, тюремных запорах (т. 36, с. 108).

Согласно Толстому, любая деятельность должна служить (если оценивать ее, используя проверенные временем, универсальные параметры) внеположенной ей цели, главным образом — человеческому совершенствованию. Здесь мне хотелось бы указать, что Толстой отдавал должное тем современным технологиям, которые отражали и стимулировали это жизненно необходимое развитие. Эти технологии (например, кинематограф, фотография, фонограф) не воспевали движение в будущее или иллюзорные признаки прогресса, а, в сущности, *запечатлевали* ощущение времени, предоставляя возможность пережить опыт его *преходящести*. Сохраняя прошлое и культурную память, они тем самым способствовали духовной преемственности и фиксировали неуверенное, но настойчивое движение человечества к моральному абсолюту.

Толстой и наука

Толстовское неприятие «науки для науки» определило его философскую склонность к технологии, то есть к прикладной науке. Писатель часто сетует на стремление ученых разделить знание на мельчайшие сегменты, что не позволяет им думать о науке комплексно и концептуализировать способы, которыми наука могла бы разрешить более масштабные человеческие проблемы:

> Дело науки — служить людям. Мы выдумали телеграфы, телефоны, фонографы, а в жизни, в труде народном что мы подвинули? Пересчитали два миллиона букашек! А приручили ли хотя одно животное со времен библейских, когда уж наши животные давно были приручены? А лось, олень, куропатка, тетерев, рябчик всё остаются дикими. Ботаники нашли и клеточку, и в клеточках-то — протоплазму, и в протоплазме еще что-то, и в этой штучке еще что-то. Занятия эти, очевидно, долго не кончатся, потому что им, очевидно, и конца быть не может, и потому ученым некогда заняться тем, что нужно людям (т. 25, с. 358).

параметры, созданные исключительно для данной конкретной деятельности, тогда как ценностная рациональность оценивает деятельность, используя величины, которые внеположены ей, — например, эстетические или религиозные параметры [Weber 1978]. Это веберовское разграничение проводится и в книге о сельском хозяйстве, над которой работает Левин в «Анне Карениной». Критикуя новомодный подход к модернизации крестьянского труда, Левин утверждает, что необходимо не увеличить, а снизить темп и уровень производства, — и тем самым озвучивает свое несогласие с принципом инструментальной рациональности, основополагающим для функционирования капиталистических технологий. Левин здесь возражает не против применения технологий как таковых, а против принципа продуктивности, который они навязывают российским работникам: «Представьте себе… что вы нашли средство заинтересовать рабочих в успехе работы и нашли ту же середину в усовершенствованиях, которые они признают… и вы… получите вдвое, втрое против прежнего. <…> А чтобы сделать это, надо спустить уровень хозяйства и заинтересовать рабочих в успехе хозяйства» (т. 18, с. 356).

На первый взгляд, из этого отрывка следует, что Толстой порочит и обесценивает как науку, так и технику. Тем не менее дневники писателя свидетельствуют о том, что он с живым интересом следил за новинками естественных наук и изо всех сил пытался в них разобраться. Однако понять их для Толстого означало не только усвоить отдельные физические и биологические законы, но и осознать их значение для человеческой жизни в целом. По мере того как Толстой уясняет себе законы физики и делает записи об этом в своем дневнике, он пытается применить их двумя определенными способами.

С одной стороны, он размышляет о законах физики в аспекте их практического применения для материального улучшения жизни. Такой подход проявляется в многочисленных рассказах о естественных науках, которые писатель включает в свои азбуки для детей. По подсчетам исследователя этих пособий, Толстой написал 133 детских рассказа о естественных науках [Кабашева 2015: 112]. Основной организующий принцип этих текстов — представить закон природы через историю его технологического применения: таким образом, ребенок получает объяснение, как знание этого закона пригодится в жизни, а наука предстает как способ коммуникации между природой и человеком. Так устроен, например, *рассказ-быль* Толстого «Как в городе Париже починили дом»: «В одном большом доме разошлись стены. Стали думать, как их свести так, чтобы не ломать крыши. Один человек придумал. Он вделал с обеих сторон в стены железные ушки; потом сделал железную полоску, такую, чтобы она на вершок не хватала от ушка до ушка. Потом загнул на ней крюки по концам так, чтобы крюки входили в ушки. Потом разогрел полоску на огне, она раздалась и достигла от ушка до ушка. Тогда он задел крюками за ушки и оставил ее так. Полоса стала остывать и сжиматься и стянула стены» (т. 22, с. 107). В этом немудреном рассказе Толстой знакомит детей с законами теплового расширения и сжатия и показывает, как в сочетании с человеческой изобретательностью эти естественные законы могут быть использованы на благо общества — в данном случае для спасения здания[3].

С другой стороны, Толстой пытается превратить законы физики в философские открытия, использовать их для понимания духовного смысла жизни — как, например, в дневниковой записи от 17 ноября 1873 года: «Читал Верна. Движение без тяготенья немыслимо. Движенье есть тепло. Тепло без тягот[енья] немыслимо» (т. 48, с. 67)[4]. Записав этот на первый взгляд чисто

3 Толстой предпочел умолчать о том, что здание, послужившее предметом рассказа, было старым корпусом Музея искусств и ремесел (Musée des Arts et Métiers), — он счел этот факт нерелевантным для целевой аудитории пособия. Однако занятная история о творческой изобретательности, вероятно, привлекла внимание писателя именно благодаря тому, что она идеально продемонстрировала отношения между искусством, наукой и техникой и оправдала логику, согласно которой название музея, в котором выставлены научные и индустриальные приборы и чертежи, содержит в себе слова «искусства и ремесла». В 1922 году дополненный вариант этого рассказа оказался в учебнике по физике для средней школы, написанном Яковом Перельманом [Перельман 1922: 136]. Продолжая заложенную Толстым традицию объяснять основы физики на примерах их применения в повседневной жизни, это пособие снискало популярность и переиздается по сей день.

4 Стремление Толстого выводить универсальные законы жизни из научных данных — еще один пример метода аналогии, который подробно анализируют в своих статьях из данного блока Р. Николози и М. Эрли. По их наблюдениям, этот метод широко применялся в дискурсе естественных наук в ту эпоху.

физический закон, Толстой днем позже приходит к пониманию его философских последствий: «*Мы знаем движение, силу только своей волею*» (т. 48, с. 68). Ранее, размышляя о физических законах движения, он экстраполировал из них умозаключение, которое не только предвосхищает эйнштейновскую теорию относительности, но и во многом определяет политическую историю: «Движение *не есть* противуположение покою. Покоя нет, как скоро есть движение. Движение всего в одном направлении есть покой. *Движение есть противуположение направлений движения*» (т. 48, с. 135). Возможно, именно такое понимание этого закона физики предопределило толстовское недоверие к идее прогресса как однонаправленного положительного движения — и подкрепило нелюбовь писателя к поездам с их неуклонным движением по закрепленным рельсам и пассивными пассажирами.

Зловещая поэтика железных дорог

Чехов был не единственным, кто считал Толстого врагом прогресса. Другие его современники, твердо верившие в потенциал техники к служению общему благу, также выражали свое нередко яростное несогласие с толстовским учением. Например, Николай Федоров, отец русского космизма, осуждал толстовскую проповедь «неделания», а инженер Петр Энгельмейер, первый российский популяризатор позитивистской философии техники, в 1898 году посвятил специальную работу «Критике научных и художественных учений гр. Л.Н. Толстого», в которой развенчал непротивление злу насилием как препятствующее всякому техническому вмешательству, а толстовскую теорию творчества — как объединяющую *полезное* с *добрым*, что, по мнению Энгельмейера, ограничивает свободу выбора и эксперимента, абсолютно необходимые для любого технического процесса[5].

В качестве аргумента в поддержку представления о Толстом как луддите исследователи неоднократно приводили фатальную роль, отведенную поезду в таких произведениях, как «Анна Каренина», «Воскресение» и «Крейцерова соната», где он изображен как фактор разложения, разрушения и социального принуждения. Мы, люди XXI века, убеждены, что живем в эпоху беспрецедентного научно-технического прогресса. Однако именно в XIX веке, большей части которого долгожитель Толстой был свидетелем, техническое развитие происходило наиболее стремительными скачками, в результате чего эта эпоха, по подсчетам социолога П. Сорокина, породила больше технических инноваций и открытий, чем все предыдущие века вместе взятые: пароходы и автомобили трансформировали восприятие времени и пространства, тогда как телефон, телеграф, радио и прочие электромагнитные приборы радикально изменили весь уклад повседневной жизни [Sorokin 2017: 244]. И все же наиболее значимым технологическим прорывом XIX века была железная дорога, ставшая апофеозом промышленной революции и как ее наиболее грандиозный продукт, и как ее движущая сила.

В России быстрое развитие сети железных дорог было обусловлено обширностью территории страны и разложением ее феодального строя. В статье «Же-

5 Об отношении Федорова к толстовской религиозной философии см.: [Гельфонд 2019]. О взаимоотношениях Толстого с Энгельмейером см.: [Горохов 2010].

лезная дорога в творчестве Толстого» М.С. Альтман предложил марксистскую трактовку того периода, когда Толстой работал над «Анной Карениной»:

> Это были 70-е годы прошлого века, время, когда молодой русский капитализм, почувствовав, что феодальные узы, тяготевшие над ним, ослабли и не в состоянии сдерживать его рост, хищнически кинулся во все отрасли народного хозяйства и больше всего в сулившее ему сверхприбыли железнодорожное строительство. Это строительство явилось как бы символом нового, рвущегося к власти, класса буржуазии [Альтман 1964: 67].

Таким образом, поезд рассматривался не только как прогрессивное средство передвижения, обеспечивающее быструю и комфортную доставку пассажиров, распространяющее идеи и нивелирующее местную специфику: он также представал воплощением классовой мобильности и классового антагонизма. В 1860—1870-е годы, по мере того как железные дороги уходили все глубже в российскую провинцию, тема путешествия поездом и техническая лексика проникали во все сферы российской литературной жизни [Baehr 1989].

В тот период Толстой был далеко не одинок в использовании поезда как символа неумолимой разрушительной современности. Это было довольно распространенное отношение, почти само собой разумеющееся, на что намекает в статье «Что случилось по смерти Анны Карениной?» редактор «Русского вестника» Михаил Катков, когда пишет: «Анна погибла, сложив голову под колесницу Джагернаута нашего века» [Аноним 1877: 449]. К моменту, когда Толстой снабдил свою героиню билетом в Москву, чтобы она могла уладить семейные неурядицы своего брата и по велению судьбы в пути познакомиться со своим будущим любовником, князь Мышкин в «Идиоте» Достоевского (1868) уже прибыл поездом в Санкт-Петербург — цитадель российского прогресса, что и предопределило его фатальный исход. Без сомнения, Толстой разделял опасения Достоевского, выраженные столь красноречиво предвестником «века пороков и железных дорог» Лебедевым: «...телеги, подвозящие хлеб всему человечеству, без нравственного основания поступку могут прехладнокровно исключить из наслаждения подвозимым значительную часть человечества...» [Достоевский 1973: 311—312].

Толстой в ряде случаев высказал ту же мысль, хотя и иначе расставил акценты. Достоевский в «Идиоте» и других произведениях подвергает сомнению саму концепцию справедливости; общественное переустройство и идеи утопического *материализма* обречены на провал, поскольку лишены христианского фундамента, который, по Достоевскому, составляет основу нравственности. Толстой не разделял подобный скептицизм по поводу утопических идей и не считал, что они неизбежно приводят к *анти*утопии. Если у Достоевского протест носит более или менее идеологический характер, в версии Толстого он становится социологическим или, по меньшей мере, техническим и свидетельствует об обострении классового неравенства. Согласно Толстому, даже если современные технологии делают жизнь более комфортной для узкой прослойки общества, они не приносят ничего хорошего крестьянам и даже вредят им.

В трактате «Так что же нам делать?» писатель утверждает, что современные удобства удовлетворяют нужды привилегированных сословий за счет народных масс:

> ...попытаемся оценить эти успехи <сделанные в наш век> не на основании нашего самодовольства, а того самого принципа, который защищается этими успехами, — разделения труда. Все эти успехи очень удивительны, но по особенной несчастной случайности, признаваемой и людьми науки, до сих пор успехи эти не улучшили, а скорей ухудшили положение большинства, т. е. рабочего. Если рабочий может вместо ходьбы проехаться по железной дороге, то за то железная дорога сожгла его лес, увезла у него из-под носа хлеб и привела его в состояние, близкое к рабству — капиталисту. <...> Если есть телеграфы, которыми ему не запрещается пользоваться, но которыми он, по своим средствам, не может пользоваться, то зато всякое произведение его, которое входит в цену, скупается у него под носом капиталистами по дешевой цене, благодаря телеграфу, прежде чем рабочий узнает о требовании на этот предмет (т. 25, с. 355).

Видя в подобных пассажах проявление классового сознания, некоторые исследователи предположили, что неприязнь Толстого к железным дорогам была обусловлена классовой ненавистью: антипатией дворянина-помещика к поднимающей голову буржуазии и его отчаянием при виде того, как рушатся сельскохозяйственные основы его образа жизни под давлением этой новой силы. Альтман, например, утверждает, что стремление брата Анны, прирожденного аристократа, ради жалованья получить должность в агентстве кредитно-взаимного баланса южно-железных дорог является свидетельством более глубокого и социально значимого падения: «...если конец Анны под поездом может быть воспринят как частный случай, то уже конец Рюриковича Облонского на службе в железнодорожном ведомстве, несомненно, явление порядка социального: его явно переезжает “локомотив истории”» [Альтман 1964: 69]. В свою очередь, Алексей Павленко усматривает в этом «локомотиве истории» ту же потустороннюю силу, что пронизывает не только сны персонажей, но и роман в целом. Сторож, задавленный поездом на вокзале в Москве, мужичок, работающий над железом, приговаривая по-французски, из кошмаров Анны и Вронского — все это проявления страха перед нарождающимися грозными социально-экономическими силами [Pavlenko 2014: 19—29].

Подталкиваемый то ли необратимым уже подъемом буржуазии, то ли надвигающимся подъемом угнетенных народных масс, Толстой приводит веские причины для осуждения классовой мобильности, предоставляемой железными дорогами. То же неприятие тщеславия и самодовольной искушенности в светских условностях, очевидное в повести «Смерть Ивана Ильича» лежит в основе толстовской критики современных технологий и научного прогресса как факторов, питающих самодовольство представителей высшего сословия: «Восторги эти перед самим собою до такой степени часто повторяются, мы все до такой степени не можем нарадоваться на самих себя, мы серьезно уверены, что наука и искусства никогда не делали таких успехов, как в наше время» (т. 25, с. 354). Если научно-технический прогресс вызывает самолюбование и самоуспокоенность, какая в нем польза? Подлинное самосовершенствование начинается с *недовольства* собой.

Когда Энгельмейер прислал Толстому рукопись своего труда «Изобретения и привилегии. Руководство для изобретений», писатель в ответ дал краткий положительный отзыв, в котором подчеркнул необходимость самокритики для любого творца: «Меня каждый год посещают несколько человек таких изобретателей, и всегда бывает жалко ненормального душевного состоя-

ния, в которой они большей частью находятся. <…> Ваша книга может принести пользу тем из них, которые еще не потеряли способности критически относиться к своим проектам, и потому желаю ей успеха» (т. 70, с. 53). Несмотря на их разногласия, Энгельмейер опубликовал этот отзыв в качестве предисловия к своей книге, тем самым соглашаясь с мнением Толстого о важности самокритики. Как полагает Илья Клигер, категорическое требование самокритики и переоценки, эта потребность «вообразить другой мир», является ключевой составляющей толстовского «альтернативного» прогресса, его «прогресса, основанного на неудовлетворенности и критике» [Kliger 2011: 169].

Усовершенствование vs. совершенствование

Будучи глубоко модерным мыслителем, Толстой не обошел вниманием два актуальнейших вопроса модерности: движение и улучшение. Однако он вложил в эти термины собственное значение в соответствии со своей нравственной философией. Жизнь, этически задуманную и выстроенную, подчиненную единой цели, следовало отличать от простой череды «случайных» усовершенствований. Деконструируя идею исторического или политического прогресса, как и дарвиновскую теорию эволюции, Толстой тем не менее признавал, что движение — это суть жизни: «Я не вижу никакой необходимости отыскивать общие законы в истории, не говоря уже о невозможности этого. <…> Закон прогресса, или совершенствования, написан в душе каждого человека, и только вследствие заблуждения переносится в историю» (т. 8, с. 333). Здесь, как и вообще, писатель противопоставляет внешние, а потому случайные *усовершенствования* внутреннему росту, или *совершенствованию*[6]; формальное, механистическое и случайное — сущностному, органичному и закономерному.

Иллюзорный мир внешних явлений мимикрирует под мир истинный[7]; Толстой считал необходимым отличать внешнее, показное от сущностного, а развитие человечества видел в движении от первого ко второму. Как формулирует он на страницах «Так что же нам делать?», «только кажется, что человечество занято торговлей, договорами, войнами, науками, искусствами; одно дело только для него важно, и одно только дело оно делает — оно уясняет себе те нравственные законы, которыми оно живет» (т. 25, с. 226). В одном из дневников писатель вновь повторяет, что движение, составляющее человеческую жизнь, — это развитие самосознания, и добавляет, что «это уяснение может происходить только в мире временном, пространственном, который сам в себе не имеет значения, но необходим для работы уяснения сознания» (т. 57, с. 222). Отсюда исходит защита Толстым «истинной» науки, включая ее прикладные отрасли.

---

6 Разграничивая эти однокоренные слова, Толстой подчеркнуто употребляет термин «усовершенствование» (означающий конкретное улучшение технического, инструментального характера и часто применяемый к технике) с ироническим оттенком: «Художник будущего не будет знать всего разврата технических усовершенствований, скрывающих отсутствие содержания» (т. 30, с. 184).

7 «Железная дорога к путешествию то, что бордель к любви, — сострил Толстой в письме к Тургеневу, — так же удобно, но так же нечеловечески машинально и убийственно однообразно» (т. 60, с. 170).

В статье «Наука и искусство» Толстой, этот якобы противник научно-технического прогресса, открыто признает его необходимость: «Естественно думать и сказать, что лучше бы вовсе не было наук и искусств, чем если бы они поддерживались такими жертвами, какими они поддерживаются теперь… но это было бы несправедливо» (т. 30, с. 27). Толстому приходится отдать должное наукам и искусству: возможно, они и не способствуют историческому или политическому прогрессу, однако они реально способствуют иному, сущностно важному движению, в процессе которого самосознание развивается и обретает целостность в своем стремлении к нравственному абсолюту. Во-первых, писатель признает заслуги техники — даже если ее создатель сознательно не ставит перед собой такой цели — в воплощении внутреннего импульса к единению человечества:

> …благо наше только в единении и братстве людей.
>
> Бессознательно истина эта подтверждается установлением путей сообщения, телеграфов, телефонов, печатью, все большей и большей общедоступностью благ мира сего для всех людей, и сознательно — разрушением суеверий, разделяющих людей, распространением истин знания, выражением идеала братства людей в лучших произведениях искусства нашего времени (т. 30, с. 177).

Во-вторых, Толстой признает, что современные технологии не просто отражают движение человечества к единению — они делают его возможным, обеспечивая сбор, хранение и передачу знания от поколения к поколению:

> …все, чем мы живем, все, что нас радует, все, чем мы гордимся, все, начиная от первобытного шалаша и лопаты до железной дороги, оперы и Эйфелевой башни, есть не что иное, как последствие передачи знаний. Самое сложное произведение, как Эйфелева башня, есть не что иное, как переданные поколению от поколения знания того, как выкопать, сварить, закалить, обделать железо в полосы, гайки, винты и т.п. То же и с каждым человеческим произведением. Все, чем отличается человек от животного и жизнь человеческая от жизни животных, есть результат передачи знаний (т. 30, с. 461).

Толстой восхищается Эйфелевой башней — общепризнанным символом модерна, урбанизма и технического мастерства, поскольку узнает в ней то, что составляет суть человеческой жизни: согласное движение к знанию. Отметим, что в его описании отсутствуют указания на какую-либо практическую ценность башни: для него она представляет собой прежде всего зримое свидетельство труда и движения к совершенствованию. Так что, согласно Толстому, башня производит то же благотворное действие, что и любое хорошее искусство: «Искусство… есть одно из орудий общения, а потому и прогресса, т.е. движения вперед человечества к совершенству» (т. 30, с. 151). Таким образом, в положительной оценке Толстого техника сливается с искусством: в качестве орудия человеческого общения искусство технологично; в качестве выражения этого общения Эйфелева башня художественна.

Убежденность Толстого в том, что благотворны только те технологии, которые утверждают идею человеческой общности, духовно предвосхищает проводимое Хайдеггером различие между древнегреческим technê (искусство и ремесло, форма poeisis — творения) и понятием Technik (современная технология, форма освоения, господства) [Heidegger 1977], или противопоставление

вещей и *средств* в философии техники Альберта Боргманна. По Боргманну, вещи — это старые технологии, которые отражают их природный и общественный контекст и требуют усилий, навыков и внимания, а средства — это продукты массового производства, единственная цель которых — практическое применение [Borgmann 1987]. В отношении Толстого к технике также прослеживается подобное разграничение. Как и Маркс, он считает, что разделение труда, на котором основано промышленное производство, ведет к разобщенности и эксплуатации. Оно углубляет раскол в социуме, разрушает общественные связи и заставляет одних работать до истощения, чтобы другие могли жить в праздности. Хотя Толстого и упрекают в проповеди «неделания», став свидетелем неравенства, характерного для индустриального существования, он приходит к следующему выводу: «...для того чтобы не производить разврата и страданий людей, я должен как можно меньше пользоваться работой других и как можно больше самому работать» (т. 25, с. 294).

Этим, возможно, объясняется его одновременная антипатия к поезду и любовь к другому революционному для той эпохи техническому средству — велосипеду. Прежде всего, вам самому приходится крутить педали, тогда как поезд располагает к пассивности и отупляющему комфорту; чтобы воспользоваться велосипедом как транспортным средством, необходимо приобрести соответствующие навыки, упражняться в ловкости и приложить некоторые усилия. Во-вторых, поезд вполне буквально отделяет вас от внешнего мира, укрывая в закрытом тесном помещении, тогда как пересекая пространство на велосипеде, вы физически постигаете его, интегрируетесь в ваше природное окружение. Кроме того, разделяя пассажиров на классы, поезд интегрирует вас в существующие социальные механизмы. Велосипед же, напротив, открывает вас миру и выталкивает за пределы условностей. В одном из писем Толстой хвалит велосипед именно за то, что тот не допускает самодовольства, которое, по приведенному выше мнению писателя, внушает поезд: «Велосипед же не смущает меня, несмотря на укоризны... во-первых, потому что денег при этом не трачу, а во-вторых, потому что, когда я вожу воду, мне всегда радостно, когда меня увидят, а когда увидят на велосипеде — стыдно» (т. 87, с. 326). Велосипед позволяет человеку одновременно испытать и власть над движением, и почти детскую неискушенность, а порицание его приличным обществом превращает передвижение на нем в акт неповиновения: «Е. отговаривал меня, и огорчился, что я езжу, а мне не совестно. Напротив, чувствую, что тут есть естественное юродство, что мне все равно, что думают, да и просто безгрешно ребячески веселит» (т. 53, с. 24). Велосипед не только поощряет к физическому движению: он способствует личностному росту писателя, склоняя его к самоуничижению и воспитывая в нем независимость от социальных норм.

Коллективная память

Толстой в некоторой степени сочувствовал федоровской мечте об объединении всех народов в техническом осуществлении «общего дела». Но объединении — учитывая толстовскую приверженность евангельской идеи отказа от плотской жизни (Лк. 14: 26) и учитывая его практически манихейско-альбигойский ужас перед деторождением, получивший выражение в «Крейцеровой сонате», — не

ради физического воскресения, провозвестником которого был Федоров. Из описанных выше идей можно заключить, что для Толстого физическое бессмертие было бы излишним, поскольку передача знания сама по себе обеспечивает фактическое бессмертие. Это помогает объяснить пристрастие Толстого к новым технологиям записи звука и изображения — фонографу, фотографии, кинематографу, ведь они наглядно осуществляют две взаимосвязанные функции техне: запечатлевать общение и содействовать памяти.

Теоретик медиатехнологий Фридрих Киттлер связывает фонограф с категорией реального в психоанализе, то есть с непосредственным бытием, от которого мы отрываемся, когда вступаем в символическое, социальное поле языка. Фонограф сохраняет «замусоривающие» речь остаточные элементы, звуки и фразы, он допускает включения, не предусмотренные сценарием, которые в письменном высказывании чаще всего выправляются [Kittler 1999]. Толстой вполне осознавал, что фонограф фиксирует недочеты, даже сетовал на это в своем дневнике. И тем не менее, когда Эдисон прислал ему фонограф с просьбой записать «какую-нибудь мысль, которая поспособствует нравственному и социальному прогрессу <народов мира>», Толстой с энтузиазмом взялся за это дело. Как записал в своем дневнике личный врач писателя доктор Маковицкий: «Лев Николаевич волновался еще за несколько дней до приезда англичан; сегодня, прежде чем сказать в фонограф, упражнялся, особенно в английском тексте. <…> По-русски и по-французски хорошо наговорил, по-английски… нехорошо вышло, запинался на двух словах. Завтра будет говорить снова» [Сергеенко 1939: 331].

Может, Толстой и хотел избавиться от этих запинок и погрешностей, но, вероятно, он в то же время и дорожил ими как свидетельством спонтанности и аутентичности; в конце концов, он считал студийные снимки отвратительными, но при этом ценил свои любительские фотографии, сделанные Софьей Андреевной.

Судя по записи в «Эдисоновском альбоме» отзывов о фонографе, Толстой приветствовал изобретение, делая особый акцент на его способности увековечивать голосовую выразительность:

> Величайшая сила в мире — это мысль. Чем больше появляется форм выражения мысли, тем больше проявляется эта сила. Изобретение печати открыло эпоху в истории человечества, еще одна будет открыта телефоном и в особенности фонографом, представляющим собой наиболее действенную и потрясающую форму запечатления и увековечивания не только слов, но также и выражения голоса, который их произносит [Tolstoy 1894].

Если поезд в представлении Толстого ассоциируется с внешним давлением и социальным подкреплением, то звукозаписывающие технологии, возможно, способны компенсировать это негативное воздействие, предлагая со своей стороны звуковую дорожку с посланием из внутреннего мира, переданным посредством голоса со всеми его оттенками. Тогда как поезд нагружен «убийственным однообразием», фонограф, возможно, раскрывает сущностные отличительные черты, которые невозможно повторить или свести к символическому языку. Готовясь к сессии звукозаписи, Толстой написал в дневнике: «Хочу для фонографа приготовить настоящее, близкое сердцу» (т. 56, с. 162).

То, что для самой первой своей фонографической записи в феврале 1895 года Толстой выбрал притчу «Кающийся грешник», намечает связь между звуко-

записывающими технологиями и коллективной памятью. В этом рассказе грешник оказывается у запертых дверей рая и пытается силой речи воззвать к тем, кто находится по другую их сторону, чтобы тронуть сердца святых воспоминаниями об их поступках. Обращаясь к Иоанну Богослову, он напоминает ему о его же проповеди любви. Растроганный этим напоминанием, Иоанн отворяет райские врата и впускает грешника в Царство Небесное. Весьма вероятно, что динамика устной коммуникации в этой притче — диалог с незримым собеседником — представилась Толстому прототипом нравственной цели, которой мог бы послужить фонограф. То, как писатель свел этот текст и фонограф, чтобы они взаимодополнили друг друга, может стать отдельным примером благотворного применения техники вообще: придайте ей нравственную цель, употребите ее для связи с другими людьми, используйте ее для осмысления и распространения духовных ориентиров человечества.

Пер. с англ. Арины Волгиной

Библиография / References

[Альтман 1964] — *Альтман М.С.* Железная дорога в творчестве Толстого // Толстовский сборник. 1964. № 2. С. 66—72.

(*Al'tman M.S.* Zheleznaya doroga v tvorchestve Tolstogo // Tolstovskiy sbornik. 1964. № 2. P. 66—72.)

[Аноним 1877] — *Аноним.* Что случилось по смерти Анны Карениной? // Русский вестник. 1877. Т. 130. № 7. С. 448—462.

(*Anonim.* Chto sluchilos' po smerti Anny Kareninoy? // Russkiy vestnik. 1877. Vol. 130. № 7. P. 448—462.)

[Достоевский 1973] — *Достоевский Ф.М.* Идиот // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 35 т. Т. 8. М.: Наука, 1973.

(*Dostoevskiy F.M.* Idiot // Dostoevskiy F.M. Polnoe sobranie sochineniy: In 35 vols. Vol. 8. Moscow, 1973.)

[Гельфонд 2019] — *Гельфонд М.* Н.Ф. Федоров и Л.Н. Толстой: «общее дело» против «не-делания» // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2019. № 1. С. 13—22.

(*Gel'fond M.* N.F. Fedorov i L.H. Tolstoy: "obshchee delo" protiv "ne-delaniya" // Izvestiya Tul'skogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2019. № 1. P. 13—22.)

[Горохов 2010] — *Горохов В.* Техника и культура: Возникновение философии техники в России и Германии в конце XIX — начале XX столетия. М.: Логос, 2010.

(*Gorokhov V.* Tekhnika i kul'tura: Vozniknovenie filosofii tekhniki v Rossii i Germanii v kontse XIX — nachale XX stoletiya. Moscow, 2010.)

[Кабашева 2015] — *Кабашева О.В.* «Азбука» и «Новая азбука» Л.Н. Толстого в исследованиях отечественных авторов // Отечественная и зарубежная педагогика. 2015. № 1. С. 112—117.

(*Kabasheva O.V.* "Azbuka" i "Novaya azbuka" L.N. Tolstogo v issledovaniiakh otechestvennykh avtorov // Otechestvennaya i zarubezhnaya pedagogika. 2015. № 1. P. 112—117.)

[Перельман 1922] — *Перельман Я.И.* Физическая хрестоматия: пособие по физике и книга для чтения: В 4 вып. Вып. 1: Механика. Пг.: Сеятель, 1922.

(*Perel'man Ya.I.* Fizicheskaya khrestomatiya: posobie po fizike i kniga dlya chteniya: In 4 iss. Iss. 1: Mechanics. Saint Petersburg, 1922.)

[Сергеенко 1939] — *Сергеенко А.* Переписка Толстого с Т. Эдисоном // Л.Н. Толстой: В 2 кн. / Отв. ред. П.И. Лебедев-Полянский. Кн. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 330—331.

(*Sergeenko A.* Perepiska Tolstogo s T. Edisonom // L.N. Tolstoy: In 2 bks / Ed. by P.I. Lebedev-Poljanskij. Bk. 2. Moscow, 1939. P. 330—331.)

[Толстой 1928—1958] — *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. М.: Художественная литература, 1928—1958. (http://www.tolstoy.ru/creativity/

90-volume-collection-of-the-works/ (дата обращения: 18.08.2021)).

(*Tolstoy L.N.* Polnoe sobranie sochineniy: In 90 vols. Moscow, 1928—1958 (http://www.tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/ (accessed: 18.08.2021)).)

[Чехов 1977] — *Чехов А.П.* Письмо А.С. Суворину, 27 марта 1894 г. Ялта // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 5. М.: Наука, 1977. С. 283—284.

(*Chekhov A.P.* Pis'mo A.S. Suvorinu, March 27 1894. Yalta // Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 vols. Vol. 5. Moscow, 1977. P. 283—284.)

[Baehr 1989] — *Baehr S.* The Troika and the Train: Dialogues Between Tradition and Technology in Nineteenth-Century Russian Literature // Issues in Russian Literature Before 1917 / Ed. by J.D. Clayton. Slavica, 1989. P. 85—106.

[Borgmann 1987] — *Borgmann A.* Technology and the Character of Contemporary Life: A Philosophical Inquiry. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987.

[Heidegger 1977] — *Heidegger M.* The Question Concerning Technology, and Other Essays / Transl. by W. Lovitt. New York; London: Garland Publishing, 1977.

[Kittler 1999] — *Kittler F.A.* Gramophone, Film, Typewriter. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999.

[Kliger 2011] — *Kliger I.* The Narrative Shape of Truth: Veridiction in Modern European Literature. University Park: Pennsylvania State University Press, 2011.

[Pavlenko 2014] — *Pavlenko A.* Peasant as the Political Unconscious in Anna Karenina: Vengeance, Its Forms and Roots // Tolstoy Studies Journal. 2014. № 26. P. 19—29.

[Sorokin 2017] — *Sorokin P.* Social and Cultural Dynamics: A Study of Change in Major Systems of Art, Truth, Ethics, Law and Social Relationships. New York: Routledge, 2017.

[Tolstoy 1894] — Extracts from the Edison Phonograph Album [Leo Tolstoy and Arthur Nikish]. 1894. Rodgers and Hammerstein Archives of Recorded Sound, The New York Public Library (http://digitalcollections.nypl.org/items/91583395-e028-999e-e040-e00a18060d4e (accessed: 18.08.2021)).

[Weber 1978] — *Weber M.* Economy and Society. Berkeley, CA: University of California Press, 1978.

Риккардо Николози

Риторика науки в русском дарвинизме

Riccardo Nicolosi

The Rhetoric of Science in Russian Darwinism

Риккардо Николози (Мюнхенский университет Людвига-Максимилиана, Германия, профессор, заведующий кафедрой славянской филологии факультета языкознания и литературоведения; PhD) riccardo.nicolosi@lmu.de.

Ключевые слова: риторика науки, рассуждение по аналогии, дарвинизм, Чарльз Дарвин, Петр Кропоткин

УДК: 573+808
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_28

В статье рассматривается риторический аспект дарвинизма, одного из наиболее влиятельных дискурсов в культуре раннего российского модернизма. В центре внимания оказывается значение риторической аргументации и, в частности, разных форм рассуждения по аналогии — как в работах Дарвина, так и в трудах его российских адептов (Кесслера, Кропоткина и др.). После объяснения эпистемической функции метафор «борьба за существование» и «взаимопомощь» предметом анализа становятся стратегии аргументации в русском дарвинизме, которые представлены как развитие и переработка дарвиновской риторики посредством аналогии.

Riccardo Nicolosi (PhD; Professor, Chair of Slavic Literatures, Faculty of Languages and Literatures, Ludwig-Maximilians-Universität Munich, Germany) riccardo.nicolosi@lmu.de.

Keywords: rhetoric of science, analogical reasoning, Darwinism, Charles Darwin, Pyotr Kropotkin

UDC: 573+808
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_28

The paper analyzes the rhetorical dimension of Darwinism, one of the most influential scientific discourses in the culture of early Russian modernism. At the center of attention is the significance of rhetorical argumentation and in particular various forms of analogical reasoning, both in Darwin's writings and in his Russian adherents (Kessler, Kropotkin, and others). After explaining the epistemic function of the metaphors "struggle for existence" and "mutual aid," the paper analyzes the argumentation strategies in Russian Darwinism, which are presented as a further development and reworking of Darwinian analogical rhetoric.

В культуре раннего российского модернизма, как и в любой европейской культуре около 1900 года, дарвинизм играет одну из главных ролей. Хотя рецепция дарвинизма в России уже становилась предметом пристального внимания историков науки[1], ее важность как дискурсивного феномена, где перекличка между наукой и литературой является основополагающей, не была еще тщательно изучена. Первые же опыты анализа литературного дарвинизма показали, что продуктивную рецепцию дарвиновской теории эволюции можно наблюдать в творчестве таких авторов, как Л. Толстой, А. Чехов и О. Мандельштам[2]. Однако при изучении взаимовлияния естественных наук и литературы нельзя сосредоточиваться исключительно на воздействии научных концепций и парадигм на литературные произведения. Не менее важно исследовать при-

1 См., например: [Колчинский 2006; Vucinich 1988].
2 См., например: [Berman 2017; Nicolosi 2018; Rayfield 2014; Spektor 2014].

сутствие литературных составляющих (в самом широком смысле) в научном дискурсе — например, роль нарративных и риторических приемов в презентации, структуре и даже продуцировании знания.

Я сосредоточу внимание на концепции взаимной помощи, частном случае интерпретации дарвиновской теории эволюции. Эту концепцию разработала группа русских последователей Дарвина, критически воспринявших мальтузианский аспект дарвинизма и видевших главный фактор эволюции не в конкуренции между организмами, а в их кооперации (см.: [Todes 1989: 104—142; Vucinich 1988: 347—354]). Я начну с объяснения дарвиновской риторики «по аналогии», в которой, как мне представляется, использование аналогии не ограничено метафорами, а включает более широкий спектр приемов аргументации, в том числе так называемые воображаемые примеры и аргументацию посредством примеров. Затем я кратко очерчу научный и исторический контекст, в котором возникла теория взаимной помощи в России. Наконец, я проанализирую различные аспекты риторики «по аналогии» в работах К.Ф. Кесслера, П.А. Кропоткина и др., где речь идет о теории взаимопомощи. В конечном итоге я хочу показать, что теория взаимной помощи укоренена в традиции научной риторики, которая берет начало в трудах Дарвина и в которой различные формы доказательства по аналогии занимают центральное место.

Дарвиновская риторика «по аналогии»

Как полагает большинство исследователей, дарвинизм в конце XIX века представлял собой не столько правильные или ошибочные интерпретации теории Дарвина, сколько продукт дискурсивных практик, основанных на дарвиновской риторике.

«Длинное доказательство» Дарвина [Дарвин 1939: 643] в «Происхождении видов» имеет определенный риторический аспект, который следует понимать как отсылку к тому, что Аристотель назвал «логосом», — то есть к диалектическому рассуждению, цель которого прийти к приятию или отрицанию подлежащего обсуждению тезиса путем установления его правдоподобности. Это форма ситуативной аргументации через убеждение, которая, как показывает Хаим Перельман, важна в «недемонстративном» научном дискурсе, где «рассуждение не сводится к формально правильным умозаключениям или более или менее механическим вычислениям» [Perelman 1982: 5]. Такое понимание риторики как диалектической, ситуативной аргументации, которое в Британии XIX века предложил Ричард Уэйтли в своем влиятельном труде «Элементы риторики» (первое издание 1828), принципиально важно для умозаключений Дарвина (см.: [Depew 2009]).

Дарвиновская риторическая аргументация в «Происхождении видов» дополняет идеал научного рассуждения в представлении его современника Джона Гершеля. Джонатан Ходж и другие отметили, что Дарвин рассматривал свою теорию как гершелевскую демонстрацию теории общего предка и трансформизма под действием естественного отбора. Таким образом, чтобы установить статус естественного отбора как vera causa, Дарвину необходимо было доказать само *существование* трансформизма в результате естественного отбора, *адекватность* естественного отбора как метода этому результату и

ответственность естественного отбора за этот результат[3]. В рамках такого подхода К. Кеннет Уотерс убедительно доказал первостепенное значение дарвиновской аналогии между искусственным и естественным отбором:

> [Дарвин] использовал искусственный отбор как способ представить свои аргументы в пользу существования естественного отбора, а затем провел аналогию между искусственным и естественным отбором, чтобы доказать адекватность естественного отбора [как метода, обеспечивающего рассматриваемый результат] [Waters 2003: 120].

Далее аналогия с искусственным отбором помогла Дарвину объяснить, как естественный отбор мог приводить к трансформизму видов, происходящих от общего предка, по принципу адекватности в понимании Гершеля. В условиях, когда Дарвин не обладал еще достаточным знанием законов, управляющих возникновением и наследованием изменений, чтобы объяснить наследственную изменчивость, необходимую для работы механизма естественного отбора (см.: [Bowler 1984: 156—172]), аналогия была особенно важной, а не случайной составляющей его аргументации [Waters 2003: 124][4].

Показывая вероятность идеи естественного отбора по преимуществу путем проведения сравнения с размножением животных и культивацией растений, Дарвин усиливает использованную аналогию с помощью других риторических приемов. Например, он многократно прибегает к аргументации a fortiori, известной также как «доказательство от двойной иерархии», которое позволяет усилить уже принятый аргумент. Вот пример подобного доказательства, характерного для рассуждения по аналогии[5]:

> Раз человек может достигать и действительно достигал великих результатов путем методического и бессознательного отбора, то чего же не может совершить естественный отбор? Человек может влиять только на наружные и видимые признаки; Природа, — если мне будет дозволено персонифицировать естественное сохранение или выживание наиболее приспособленных, — заботится о внешних признаках лишь в той мере, в какой они полезны какому-нибудь существу [Дарвин 1939: 330] (см. также: [Там же: 315]).

Дарвиновская сеть рассуждений по аналогии также включает такие нарративные приемы, как «воображаемые примеры», то есть гипотетические сценарии, обычно вводимые императивными конструкциями в форме множественного числа («предположим…», «давайте представим…», «возьмем для примера…»). Эти воображаемые примеры играют ключевую роль в аргументации «Происхождения видов» — особенно в разделе главы IV, озаглавленном «Примеры действия естественного отбора, или выживание наиболее приспособленного» [Там же: 335—340]. Джеймс Леннокс полагает, что умозрительные нарративы Дарвина следует рассматривать как мысленные эксперимен-

---

3 См.: [Hodge 1977; 1992], а также: [Lennox 1991; 2005].

4 См., например: [Evans 1984; Griffiths 2016; Largent 2009]. Противоположное утверждение о том, что аналогия между искусственным и естественным отбором не была принципиальным элементом рассуждений Дарвина см., например, в: [Ruse 1979: 172—177].

5 См.: [Pera 1994: 77—79]. О доказательствах от двойной иерархии см., в частности: [Perelman 1982: 102—104].

ты, призванные оценить объяснительный потенциал теории, а не привести свидетельство ее истинности: «Дарвин хочет показать людям, что то, что они считают невозможным, вполне возможно» [Lennox 1991: 238]. К этой интерпретации я бы добавил, что дарвиновские гипотетические сценарии следует также анализировать в контексте его риторической аргументации, основанной на аналогии, где они функционируют как доказательства через пример. Один из рассмотренных Ленноксом дарвиновских воображаемых примеров состоит в сравнении трех типов волков при определенных обстоятельствах. Он сравнивает вымышленные преимущества и предполагает, как они помогают волкам в добыче пищи [Дарвин 1939: 335].

Леннокс рассматривает этот и другие воображаемые примеры как избранный Дарвином способ проверить гипотезу естественного отбора как главного фактора эволюции. Основное преимущество придуманного, но правдоподобного сценария по сравнению с эмпирическим наблюдением — это то, что тщательный отбор элементов, которые составляют условия эксперимента, делает картину риторически яркой. Как риторические иллюстрации эти воображаемые примеры сходны с эмпирическими примерами: по утверждению Аристотеля, с риторической точки зрения, реальные и придуманные примеры имеют равную доказательную ценность (Rhet. II, 20, 1393a). В этом контексте важно то, что сам Дарвин, судя по всему, не видел существенных различий между придуманными примерами и эмпирическими наблюдениями. У него они скорее дополняют друг друга, усиливая правдоподобие. Они сливаются друг с другом и переплетаются с другими формами рассуждения по аналогии. Так, за дарвиновским воображаемым примером, пересказанным выше, следует еще один аргумент a fortiori, после которого немедленно приводится эмпирический пример:

> Сомневаться в том, что результат будет именно таков, мы имеем не больше оснований, чем в способности человека увеличить быстроту своих борзых тщательным методическим отбором или тем родом бессознательного отбора, который является следствием желания каждого человека удержать лучших собак, без всякой мысли о модификации породы. Могу добавить, что в Катскильских горах в Соединенных Штатах встречаются, по свидетельству м-ра Пирса (Pierce), две разновидности волка: одна с обликом изящной борзой, преследующая оленей, и другая, более грузная, на более коротких ногах, чаще нападающая на стада овец [Там же].

Такое плавное перетекание доказательства через пример в доказательство по аналогии неоднократно происходит в разделе «Примеры действия естественного отбора, или выживание наиболее приспособленного». С точки зрения риторики это не удивительно, учитывая, что здесь примеры приводятся в рамках рассуждения посредством аналогии, а не рассуждения посредством индукции. Аристотель — а позднее Квинтилиан и Уэйтли [Whately 1836: 74] — определяет пример как отношение «подобного к подобному» (Rhet. I, 2, 1357b) и тем самым указывает на близость примера и метафоры [Perelman 1982: 106—113]. В этом смысле воображаемые примеры помогают развертыванию дарвиновского рассуждения по аналогии, которое основано на отношениях подобия: от придуманных примеров — к доказательствам по аналогии — к эмпирическим примерам.

Борьба за существование и взаимная помощь

Дарвиновская риторическая аргументация, в которой рассуждение посредством аналогии играет первостепенную роль, была исключительно важна для развития теории взаимной помощи в русском дарвинизме. Тодес убедительно показал, что эта теория развивалась в России в русле негативного восприятия мальтузианской метафоры «борьбы за существование» [Todes 1989]. Дарвин в «Происхождении видов» использовал несколько метафор: помимо «естественного отбора» и «борьбы за существование» он говорит об «экономии природы» и «разветвляющемся древе жизни». Изначальной функцией этих фигур речи было не изложить результаты всесторонне доказанной научной гипотезы, а послужить эпистемическим инструментом[6]. Дарвин намеренно использует полисемию и концептуальную пористость аналогии. Эти ее свойства гарантируют гибкость аргументации, которая позволила Дарвину вписать себя в научный дискурс его времени и обозначить связь с существующими теориями эволюции.

Метафора борьбы за существование особенно важна для рецепции дарвиновской теории. Разнообразные интерпретации, которым эта концепция подверглась в европейском дарвинизме — от агональной конкуренции до кооперативной взаимопомощи — это не атрибуции, которые в обратной хронологической перспективе придали риторическое выражение семантически стабильному ядру этой теории. Они скорее представляют собой результат различного понимания фигуры речи — ибо метафоры по сути своей полисемантичны. Термин «борьба за существование» был впервые введен в «Опыте о законе народонаселения» (1798) Томасом Робертом Мальтусом, одним из ведущих теоретиков классической английской политэкономии. По его мнению, существует естественный закон, который обеспечивает баланс между «народонаселением» и «средствами существования», которые увеличиваются с разной скоростью. Ввиду свойственного людям непреодолимого полового влечения, считает Мальтус, «народонаселение, если нет сдерживающих факторов, растет в геометрической прогрессии. Средства существования же растут лишь в арифметической прогрессии» [Malthus 2007: 5]. Из этой посылки Мальтус выводит то, что представляется ему естественным законом, требующим регулярных действий или явлений, сдерживающих рост населения. Он рассматривает человеческую жизнь как постоянную «борьбу за существование» [Ibid.: 18], основанную на конкуренции и классовых различиях, — бесконечный цикл, в котором периоды роста населения сменяются периодами действия сдерживающих факторов, приводящих в конечном итоге к уменьшению популяции.

Прочтение трактата Мальтуса привело Дарвина к пониманию конфликта между экспоненциальным увеличением численности органических существ и естественной ограниченностью ресурсов, который «неизбежно» [Дарвин 1939: 316] приводит к борьбе за существование. Дарвин использовал метафору борьбы за существование, чтобы определить сложные отношения как между организмами (одного или разных видов), так и между организмами и абиотическими факторами — отношения, которые запускают естественный отбор.

---

6 См., в частности: [Beer 2009: 44—96; Bulhof 1992: 57—91; Young 1985: 79—125].

Здесь важно отметить, что Дарвин вполне осознавал метафорический аспект термина «борьба за существование». Он уточняет, что значение этого выражения колеблется между буквальным смыслом (организмы ведут борьбу за выживание) и переносным (живые существа находятся в зависимости друг от друга и от окружающей среды). Дарвин сознательно обыгрывает оба смысловых слоя: агональный элемент борьбы приобретает милитантные коннотации «войны, которую ведет природа» [Там же: 326] (в оригинале буквально *war of nature* — природная война), в то время как «взаимные отношения между всеми органическими существами» [Там же] предполагают состояние, противоположное конфронтации: кооперацию между живыми организмами[7].

Намеренная многозначность этой метафоры спровоцировала разнообразие читательских интерпретаций дарвиновской теории[8]. Культурная традиция России XIX века особенно критично восприняла элементы теории эволюции, ассоциирующиеся с мальтузианским учением — в частности, понимание перенаселения как источника конфликта, приводящего в результате к внутривидовому соперничеству[9]. К этому времени в среде российской интеллигенции установилось скептическое отношение к политэкономическим идеям Мальтуса. Мальтус был символом бесчеловечного индивидуализма, проповедующим принцип конкуренции в соответствии с британской философией либеральной экономики. Этому российские оппоненты противопоставили социально-экономическую концепцию крестьянской общины (см.: [Николози 2015]). Когда дарвиновскую теорию эволюции перевели на русский язык (первый перевод «Происхождения видов» появился в 1864 году), мальтузианские элементы ее были почти единодушно отвергнуты. В частности, агональные обертона метафоры «борьба за существование» не снискали симпатий ни в политическом, ни в естественно-научном дискурсе.

Впрочем, наиболее характерной для русского дарвинизма XIX века была теория взаимной помощи. Она была впервые систематически сформулирована в 1879 году в выступлении зоолога К.Ф. Кесслера. Исходя из посылок, разработанных более ранними последователями Дарвина в России, например эмбриологом Н.Д. Ножиным [Ножин 1866] и ботаником А.Н. Бекетовым [Бекетов 1873: 591—593], Кесслер заявил, что в природе существует «закон о взаимной помощи», согласно которому основным элементом эволюционной борьбы за жизнь является борьба организмов с абиотическими факторами, а не внутривидовые конфликты [Кесслер 1880]. По мнению Кесслера, стремление к безопасности и произведению потомства подвигает организмы к объединению усилий, а не к соперничеству между собой, так что наиболее приспособленные выявляются по их способности к кооперации. Обобщая взгляды Кесслера, Тодес пишет: «Взаимная помощь содействовала эволюции двумя способами. Во-первых, она увеличила ресурсы и продолжительность жизни вида, а вместе с тем вероятность того, что прямое воздействие среды приведет к созданию новых форм; и во-вторых, она увеличила шансы этих форм на благополучное существование» [Todes 1987: 546]. Сформулированная Кесслером идея закона взаимопомощи была с воодушевлением подхвачена русскими учеными-натуралистами — А.Ф. Брандтом, М.М. Филипповым, В.М. Бехтере-

7 См.: [Campbell 1987: 81].
8 См., в частности: [Crook 2007; Engels 2008; Glick 2014].
9 См.: [Коростелев и др. 1978; Todes 1989].

вым и другими. В международный обиход эту теорию ввел Петр Кропоткин, российский лидер международного анархистского движения.

После побега из России в 1876 году, находясь в Лондоне, Кропоткин в 1883 году ознакомился с лекцией Кесслера, и она представилась ему «дальнейшим развитием идей, высказанных самим Дарвином в его “Происхождении человека”» [Кропоткин 2007: 6]. Его работа «Взаимопомощь как фактор эволюции» (1902) была написана как отклик на статью Томаса Генри Гексли «Борьба за существование: Программа» (1888), в которой он утверждал, что борьба за существование является неизбежной составляющей человеческой жизни. Такому мальтузианскому подходу Кропоткин противопоставил естественную историю взаимопомощи, которую он определил как природный инстинкт, характерный и для человека, и для животных. Кропоткин не недооценивает значение борьбы за жизнь для эволюции. Тем не менее в его понимании это борьба органических существ с абиотическими факторами, которая часто подталкивает их к взаимной поддержке.

Для Кропоткина, как и для Кесслера, Бекетова, Брандта и других российских ученых, теория взаимопомощи — это исправление ложного понимания дарвинизма. Он соглашается с Дарвином (приводя цитаты из «Происхождения видов») в том, что «“борьбу за существование” следует понимать “в ее широком и переносном (метафорическом) смысле”», а не буквально [Там же: 13]. Но фактически кропоткинская трактовка — это более радикальная интерпретация смыслового слоя, изначально присутствовавшего в концепции Дарвина, в которой акцент перенесен на взаимозависимость организмов и их кооперацию. Это приводит к впечатляющему развертыванию дарвиновских метафорических конструкций, поскольку «взаимная помощь» — это, в сущности, еще одна метафора, в которой социальные и биологические реалии оказываются в сравнительных отношениях. Эта метафора так же полисемантична, как и дарвиновская: в русском дарвинизме «взаимопомощь» имеет множество коннотаций, включая «взаимную защиту», «взаимную поддержку», «солидарность», «общительность», «дружбу» и т.д.

Для российских естественников эта риторическая многозначность восполняет недостаток эмпирической точности в этой теории, которая в конечном счете несовместима с верой в естественный отбор. В отличие от внутривидового соперничества взаимопомощь *не может* быть vera causa эволюции физических признаков органических существ или появления новых видов. Кропоткин посвятил множество работ этому слабому месту своей теории в первые два десятилетия XX века, развивая неоламаркистское представление об эволюции (см.: [Girón 2003]). Во «Взаимопомощи…» эти изъяны его теории еще не были открыто признаны. Читателю предлагалась картина животного мира, где «закон “*Взаимной Помощи*”» играет ключевую роль [Кропоткин 2007: 6]. Не имея возможности четко объяснить, как этот «закон» может функционировать в качестве «фактора эволюции», Кропоткин приводит дискурсивные свидетельства в защиту своей гипотезы посредством риторических аргументов, которые — в традициях риторики взаимопомощи, сложившихся в русском дарвинизме, — основываются по преимуществу на собственных дарвиновских рассуждениях, приобретающих иногда еще более радикальную форму в интерпретации Кропоткина.

Риторика взаимопомощи

С одной стороны, теория взаимной помощи основана на амбивалентности и многозначности дарвиновского дискурса и потому может быть представлена как «исправленная» интерпретация дарвиновского понимания эволюции. С другой стороны, она сама глубоко укоренена в дарвиновской риторике посредством аналогии. Так сложилось, поскольку метафорический аспект концепции взаимопомощи служит основой, на которой Кесслер, Кропоткин и другие строят свою аргументацию по аналогии, где, как и в дарвиновском труде, выстраиваются отношения между двумя семантическими полями — социальным и биологическим. Не случайно народники из интеллигентов, такие как П.Л. Лавров (1875) или Н.К. Михайловский (1896), с самого начала восприняли этот словарь. Они делали акцент на идеологическом значении идеи, что «кооперация» [Михайловский 1896: 294] и «солидарность» [Лавров 1935] — это природные силы, которые они противопоставляли «эгоистической» [Там же: 109] и индивидуалистической борьбе за существование.

Русские натуралисты выступали против ограничения понятия «борьбы за жизнь» соперничеством между всеми и вся, в свете которого мир животных, по словам Кропоткина, видится «как мир непрерывной борьбы между вечно голодающими существами, жаждущими каждое крови своих собратьев» [Кропоткин 2007: 15]. Полагая, что Дарвин «переоценил значение антагонистических отношений между организмами» [Кесслер 1880: 124; Филиппов 1881: 363], они предлагали иное понимание метафоры «борьба за существование». Несмотря на это, их определение так же ограниченно, как и антагонистическая трактовка, которую они пытаются опровергнуть: борьба за жизнь — это по преимуществу «взаимная поддержка, взаимная помощь и взаимная защита среди животных, принадлежащих к одному и тому же виду» [Кропоткин 2007: 16]. Кропоткин поддерживает эту антитетическую аргументацию посредством использования классического апеллятивного оборота — риторического вопроса, который, что интересно, он обращает к природе:

> Но если прибегнуть к косвенной проверке и спросить природу: «Кто же оказывается более приспособленными: те ли, кто постоянно ведет войну друг с другом, или же, напротив, те, кто поддерживает друг друга?» — то мы тотчас увидим, что те животные, которые приобрели привычки взаимной помощи, оказываются, без всякого сомнения, наиболее приспособленными [Там же].

Кропоткин прибегнул к риторическому приему олицетворения (fictio personae), применив его к природе, играющей важную, хотя и неоднозначную роль и в дарвиновском труде[10].

Это переосмысление происходит со ссылкой на самого Дарвина в качестве риторической апелляции к авторитету. Русские ученые обращаются к фрагменту из «Происхождения человека», где Дарвин рассуждает об общительности среди людей и животных (см.: [Darwin 2004: 123—144]). Дарвин стремится показать, что социальные инстинкты являются основой для «нравственного чувства», ибо это позволило бы ему говорить о преемственности между животными и человеком еще и в этом отношении. При таком понимании общи-

10 См., в частности: [Beer 2009: 44—70].

тельность *может* представлять собой эволюционное преимущество. И все же Дарвин осторожен в выводах. Он понимает кооперацию как феномен, наблюдаемый только у групп животных, а не у видов в целом. Также он не исключает возможности того, что склонные к кооперации формы тем не менее вовлечены в борьбу за существование между собой. Однако русские натуралисты интерпретируют утверждения Дарвина как недвусмысленное доказательство первостепенной значимости взаимопомощи как фактора эволюции. Этот тезис может быть доказан не столько посредством гипотетико-дедуктивного рассуждения, сколько при помощи разнообразных фигур риторической аргументации, прямо позаимствованных у Дарвина. Вслед за Дарвином Кесслеру и Кропоткину, например, приходится признать, что взаимопомощь проявляется не во всех сферах органической жизни. После этого они делают прагматический ход: как и Дарвин, они «предлагают своим скептичным собеседникам продолжать задаваться вопросами на благо будущего» [Pera 1994: 79][11] и переходят к аргументации ad ignorantiam:

> Между млекопитающими, по-видимому, семейная жизнь менее развита, нежели между птицами… Но мы вообще менее ознакомлены с жизнью млекопитающих, нежели с жизнью птиц… В всяком случае, однако, многие млекопитающие, подобно птицам, охотно соединяются в общества, иногда чрезвычайно многочисленные, причем руководствуются потребностью в взаимной помощи в борьбе за существование [Кесслер 1880: 133][12].

Из всех доказательных средств, позаимствованных у Дарвина, российские натуралисты оказывают особое предпочтение аналогии. Метафорический аспект концепции взаимной помощи служит основой, на которой они строят аргументацию по аналогии, которая, как и в дарвиновском труде, выстраивает отношения между двумя семантическими полями — социальным и биологическим. Дарвину удалось показать правдоподобность идеи естественного отбора в основном путем проведения сравнения с разведением животных и культивацией растений. Чтобы усилить эту аналогию, Дарвин многократно использует дополнительный аргумент a fortiori, известный также как «доказательство от двойной иерархии» и характерный для рассуждения по аналогии (см. выше). Русские ученые также могут показать правдоподобность гипотезы о том, что взаимопомощь является движущей силой эволюции, только посредством аналогии между явлениями, характеризующими человеческое развитие, и явлениями, которые, как предполагается, встречаются в природе. Например, Кропоткин объясняет, что острое соперничество между живыми существами в природе совершенно невозможно, а мальтузианский принцип ложен, поскольку высокая смертность людей в первые месяцы жизни предотвращает развитие подобной конкуренции:

> В действительности главным аргументом для доказательства острого состязания из-за средств существования — соревнования, продолжающегося непрестанно в пределах каждого животного вида, является, по выражению проф[ессора] Геддса, «арифметический аргумент», заимствованный у Мальтуса. Но этот аргумент ничего подобного не доказывает. С таким же правом мы могли бы взять не-

11 См. также: [Depew 2009: 243—245].

12 См. также: [Кропоткин 2007: 19].

> сколько сел в юго-восточной России, обитатели которых не терпели недостатка в пище, но вместе с тем никогда не имели никаких санитарных приспособлений; и заметивши, что за последние семьдесят или восемьдесят лет средняя рождаемость достигала у них 60 на 1000, а между тем население за это время нисколько не увеличилось, — мы могли бы прийти к заключению, что между обитателями этих деревень идет чрезвычайно обостренная борьба за пищу. В действительности же окажется, что население не возрастает, по той простой причине, что одна треть новорожденных умирает каждый год, не достигнув шестимесячного возраста; половина детей умирает в течение следующих четырех лет, и из каждой сотни родившихся только семнадцать достигают двадцатилетнего возраста. Таким образом, новые пришельцы в мир уходят из него раньше, чем достигают возраста, когда они могли бы стать конкурентами. Очевидно, что если нечто подобное может происходить в людской среде, то тем более вероятно оно среди животных [Там же: 62].

Как и Дарвин, то есть следуя логике рассуждения по аналогии в сочетании с доказательством двойной иерархии, Кропоткин использует в последнем предложении процитированного фрагмента аргумент a fortiori, который выстраивает аналогию между человеческим и животным миром и позволяет автору заключить (хотя и, следует признать, без особенно убедительных оснований), что острой конкуренции в природе практически не существует.

Эта цитата также демонстрирует важное следствие рассуждения по аналогии для русских дарвинистов, разрабатывающих теорию взаимной помощи. Если Дарвин с осторожностью привлекает антропоморфические импликации аналогий между искусственным и естественным отбором, он даже «делает попытки деконструировать Природу как мифологического персонажа» [Beer 2009: 64] в позднейших изданиях «Происхождения видов», российские натуралисты не готовы отказаться от антропоморфического представления животного царства. В сущности, в своей интерпретации теории эволюции они заходят еще дальше по пути антропоморфизации животных. В данном контексте особенно интересны следующие примеры проявления общительности среди животных, не имеющие очевидной практической цели. Птицы, например, предстают здесь как существа, проводящие большую часть своего времени в играх и спортивных состязаниях, и «любят веселить друг друга пением» [Кесслер 1880: 133][13]. В книге Кропоткина, как и в работах Кесслера и Брандта, животным знакома «дружеская привязанность», «тоска и горе» [Кропоткин 2007: 34][14], у них развивается «коллективное чувство справедливости» [Там же: 55]. Дальнейшая антропоморфизация животных происходит в микрорассказах, представляющих собой динамические иллюстрации проявлений взаимопомощи. Следующий пример взят из параграфа, в котором Кропоткин рассказывает о «смышленых общительных птицах», объединенными усилиями отражающих атаки хищников на берегах русских озер ранней весной:

> И вы слышите их голодные, жадные, озлобленные крики, когда [хищники] в продолжение целых часов выжидают удобного случая, чтобы выхватить из этой массы живых существ хотя бы одну беззащитную особь. Но лишь только они приближаются, как об их появлении возвещают дюжины добровольных часовых, и

13 См. также: [Брандт 1896: 94; Кропоткин 2007: 28—29, 38].

14 О «дружбе» между животными см.: [Брандт 1896: 16].

> сейчас же сотни чаек и морских ласточек начинают гонять хищника. Обезумев от голода, он наконец отбрасывает обычные предосторожности; он внезапно бросается на живую массу птиц; но, атакованный со всех сторон, он снова бывает вынужден отступить [Там же: 35—36].

Кропоткин переключается с множественного числа («хищники») на единственное («хищника»), так что здесь смышленые птицы коллективно защищаются от одинокого охотника, который представлен как полумифическое существо, разбойник-одиночка. Эта нарративная форма используется как антитеза, типичная для кропоткинской аргументации, — в данном случае антитеза между «немногими хищниками, которые живут особняком» и неплотоядными «общительными животными»[15]. Эти и другие «живые примеры взаимной помощи» [Там же: 36][16] (по определению Кропоткина) приводят на память дарвиновский прием — «воображаемые примеры», которые, как было показано выше, следует считать риторическими иллюстрациями, то есть формой рассуждения посредством аналогии. Как риторические примеры эти придуманные иллюстрации имеют ту же ограниченную убедительность, как и умозаключение по аналогии, поскольку они могут быть опровергнуты контрпримерами. В риторике известны две основные техники убеждения: аргументация с помощью энтимем и аргументация с помощью примера. Энтимема — это укороченная форма силлогизма, где происходит обращение к бесспорному общему принципу с целью показать правдоподобность частного случая. Индуктивное умозаключение, например, не обладает доказательной силой квазилогических энтимем, в связи с чем еще Аристотель рассматривал его как второстепенное средство (Rhet. II, 20, 1394a). Его следует применять лишь в тех случаях, когда нет возможности ввести энтимему. Чисто иллюстративный пример, который в строгом смысле не является доказательным приемом, тем не менее может быть использован (по Аристотелю) как заключение энтимемы. Именно поэтому дарвиновские воображаемые примеры представляют собой форму аргументации, которая, с одной стороны, высвечивает объяснительный потенциал теории, но, с другой стороны, может легко быть поставлена под сомнение посредством других примеров. Леннокс убедительно показал, как Флеминг Дженкин в его знаменитом отклике на «Происхождение видов» (1867) опрокидывает аргументацию Дарвина, используя, в свою очередь, воображаемые примеры в качестве контраргументов (см.: [Lennox 1991: 230—236])[17].

В случае Кропоткина мы также видим подобный ход. Его сложный текст наряду с нарративными структурами, основанными на эмпирических наблюдениях, которые мы рассматривали выше, содержит различные воображаемые иллюстрации. Там присутствуют контрфактические сценарии, когда Кропоткин спрашивает себя, например, что произошло бы, если бы корпоративные Средние века длились дольше, — тем самым воображая альтернативное развитие Европы, при котором конкурентный индивидуализм современности не получил бы возможность развития [Кропоткин 2007: 225]. Там также присутствуют гипотетические сценарии, когда Кропоткин берет дарвиновские во-

---

15 См., например: [Кропоткин 2007: 40].

16 См., например: [Кропоткин 2007: 46—48].

17 Леннокс интерпретирует эти воображаемые примеры как «деструктивные мысленные эксперименты».

ображаемые примеры и слегка видоизменяет их, чтобы опровергнуть дарвиновские же идеи. Например, анархист предпринимает попытку оспорить дарвиновский тезис о важности для эволюции острого соперничества между представителями одного вида, противопоставляя воображаемый пример дарвиновскому утверждению о том, что отсутствие переходных видов свидетельствует об «истреблении менее улучшенных форм». Кропоткин начинает свою воображаемую иллюстрацию с моделирования гипотетических условий в дарвиновском ключе:

> Если мы отправимся от предположения, что данная площадь переполнена животными до крайних пределов ее вместимости и что вследствие этого между всеми ее обитателями ведется обостренная борьба из-за насущных средств существования — причем каждое животное вынуждено бороться против всех своих сородичей, чтобы добыть себе дневное пропитание, — тогда появление новой и успешной разновидности несомненно будет состоять во многих случаях (хотя не всегда) в появлении таких индивидуумов, которые смогут захватить более, чем приходящуюся им по справедливости долю средств существования; результатом тогда действительно было бы то, что подобные особи обрекли бы на недоедание, как первоначальную родительскую форму, не усвоившую новой разновидности, так и все те переходные формы, которые не обладали бы новою особенностью в той же степени, как они [Там же: 59].

Кропоткинская модификация дарвиновских гипотетических условий состоит попросту в открытии закрытой территории, на которой Дарвин позволяет происходить неким процессам (в данном случае борьбе за существование). Это позволяет Кропоткину показать, что виды стремятся избежать конфронтации и конкуренции путем поиска другой территории:

> Каждый вид постоянно стремится к расширению своего местожительства… и началом новой разновидности бывает образование новых привычек, передвижения в новые местожительства и переход к новым видам пищи. Во всех этих случаях не произойдет никакого истребления, далее будет отсутствовать борьба за пищу, так как новое приспособление послужит к облегчению соперничества, если последнее действительно существовало, и тем не менее при этом тоже получится спустя некоторое время отсутствие переходных звеньев, как результат просто выживания тех, которые наилучше приспособлены к новым условиям — и совершится это так же несомненно, как если бы происходило, предполагаемое гипотезой, истребление первоначальной формы [Там же: 60].

В этом и многих других эпизодах «Взаимопомощи…» можно увидеть, как Кропоткин ставит под сомнение объяснительный потенциал дарвиновских сценариев «как могло бы быть», видоизменяя отдельные элементы гипотетических условий. Так он противопоставляет свои контрпримеры дарвиновским воображаемым иллюстрациям, указывая на слабые места теории Дарвина и утверждая собственную версию эволюционных механизмов. В качестве риторических примеров эти сценарии являются важными элементами умозаключения по аналогии, характерного для данной работы, — и свидетельством радикального переосмысления Кропоткиным дарвиновских риторических приемов.

Эти примеры, хотя и немногочисленные, дают читателю достаточное представление о важности риторики для теории взаимопомощи. Риторика не побочный продукт науки, а ключевой элемент, позволяющий выстроить научную

теорию, правдоподобность которой может быть показана с помощью риторических приемов. Теория взаимопомощи принадлежит к традиции дарвиновской научной риторики, которая в отношении природы способна «открыть возможные средства убеждения» (Rhet. I, 2, 1355a). Риторика здесь ни в коей мере не лишена эмпирического аспекта. В рамках дарвинизма она выполняет жизненно важную функцию, значение которой в российском контексте ждет дальнейшего изучения.

Пер. с англ. Арины Волгиной

Библиография / References

[Бекетов 1873] — *Бекетов А.Н.* О борьбе за существование в органическом мире // Вестник Европы. 1873. Т. 43. № 5. С. 558—593.

(*Beketov A.N.* O bor'be za sushchestvovanie v organicheskom mire // Vestnik Evropy. 1873. Vol. 43. № 5. P. 558—593.)

[Брандт 1896] — *Брандт А.Ф.* Сожительство и взаимная помощь // Мир божий. 1896. № 5/6. С. 1—22, 93—116.

(*Brandt A.F.* Sozhitel'stvo i vzaimnaya pomoshch' // Mir bozhiy. 1896. № 5/6. P. 1—22, 93—116.)

[Дарвин 1939] — *Дарвин Ч.* Сочинения: В 9 т. / Под общ. ред. Л.С. Берга и др. Т. 3. М.: Изд-во АН СССР, 1939.

(*Darwin Ch.* Sochineniya: In 9 vols. Vol. 3. Moscow, 1939. — In Russ.)

[Кесслер 1880] — *Кесслер К.Ф.* О законе взаимной помощи // Труды Санкт-Петербургского общества естествоиспытателей. 1880. Т. 11. № 1. С. 124—135.

(*Kessler K.F.* O zakone vzaimnoy pomoshchi // Trudy Sankt-Peterburgskogo obshchestva estestvoispytateley. 1880. Vol. 11. № 1. P. 124—135.)

[Колчинский 2006] — *Колчинский Е.И.* Биология Германии и России-СССР в условиях социально-политических кризисов первой половины XX века (между либерализмом, коммунизмом и национал-социализмом). СПб.: Нестор-История, 2006.

(*Kolchinskiy E.I.* Biologiya Germanii i Rossii-SSSR v usloviyakh sotsial'no-politicheskikh krizisov pervoy poloviny XX veka (mezhdu liberalizmom, kommunizmom i natsional-sotsializmom). Saint Petersburg, 2006.)

[Коростелев и др. 1978] — *Коростелев Г.М., Бакало П.А., Башмакова Р.А., Нескоромная Т.П.* Критика мальтузианских и неомальтузианских взглядов. Россия XIX — начала XX века. М.: Статистика, 1978.

(*Korostelev G.M., Bakalo P.A., Bashmakova R.A., Neskoromnaya T.P.* Kritika mal'tuzianskikh i neomal'tuzianskikh vzglyadov. Rossiya XIX — nachala XX veka. Moscow, 1978.)

[Кропоткин 2007] — *Кропоткин П.А.* Взаимопомощь как фактор эволюции. М.: Самообразование, 2007 (https://iphras.ru/elib/Kropotkin_Vzaimopom.html (дата обращения: 15.09.2021)).

(*Kropotkin P.A.* Vzaimopomoshch' kak faktor evolyutsii. Moscow, 2007 (https://iphras.ru/elib/Kropotkin_Vzaimopom.html (accessed: 15.09.2021)).)

[Лавров 1935] — *Лавров П.Л.* Социализм и борьба за существование // Лавров П.Л. Избранные сочинения. М.: Всес. о-во политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1935. С. 99—110.

(*Lavrov P.L.* Sotsializm i bor'ba za sushchestvovanie [1875] // Izbrannye sochinenya. Moscow, 1935. P. 99—110.)

[Михайловский 1896] — *Михайловский Н.К.* Теория Дарвина и общественная наука // Сочинения Н.К. Михайловского: В 6 т. Т. 1. СПб.: В.М. Вольф, 1896. С. 149—332.

(*Mikhaylovskiy N.K.* Teoriya Darvina i obshchestvennaya nauka // Sochineniya N.K. Mikhaylovskogo: In 6 vols. Vol. 1. Saint Petersburg, 1896. P. 149—332.)

[Николози 2015] — *Николози Р.* Апокалипсис перенаселения. Политическая экономика и мысленные эксперименты у Т. Мальтуса и В. Одоевского // Новое литературное обозрение. 2015. № 132. С. 187—200.

(*Nicolosi R.* Apokalipsis perenaseleniya. Politicheskaya ekonomika i myslennye eksperimenty

u T. Mal'tusa i V. Odoevskogo // Novoe literaturnoe obozrenie. 2015. № 132. P. 187—200.)

[Ножин 1866] — *Ножин Н.Д.* Наша наука и ученье. Статья V // Книжный вестник. 1866. С. 173—178.

(*Nozhin N.D.* Nasha nauka i uchen'e. Stat'ya V // Knizhnyy vestnik. 1866. P. 173—178.)

[Филиппов 1881] — *Филиппов М.М.* Борьба и кооперация в органическом мире // Мысль. 1881. № 3. С. 350—364.

(*Filippov M.M.* Bor'ba i kooperatsiya v organicheskom mire // Mysl'. 1881. № 3. P. 350—364.)

[Beer 2009] — *Beer G.* Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction. 3rd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

[Berman 2017] — *Berman A.A.* Darwin in the Novels: Tolstoy's Evolving Literary Response // The Russian Review. 2017. Vol. 76. P. 331—351.

[Bowler 1984] — *Bowler P.J.* Evolution: The History of an Idea. Berkeley, CA: University of California Press, 1984.

[Bulhof 1992] — *Bulhof I.N.* The Language of Science: A Study of the Relationship between Literature and Science in the Perspective of a Hermeneutical Ontology, with a Case Study of Darwin's The Origin of Species. Leiden: Brill, 1992.

[Campbell 1987] — *Campbell J.A.* Charles Darwin: Rhetorician of Science // The Rhetoric of the Human Sciences. Language and Argument in Scholarship and Public Affair / Ed. by J.S. Nelson et al. Madison; London: University of Wisconsin Press, 1987. P. 69—86.

[Crook 2007] — *Crook P.* Darwin's Coat-Tails: Essays on Social Darwinism. New York: Peter Lang, 2007.

[Darwin 2004] — *Darwin C.* The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex. London: Penguin, 2004.

[Depew 2009] — *Depew D.J.* The Rhetoric of the "Origin of Species" // The Cambridge Companion to the "Origin of Species" / Ed. by M. Ruse and R.J. Richards. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 237—255.

[Engels 2008] — The Reception of Charles Darwin in Europe: In 2 vols. / Ed. by E.-M. Engels, T.F. Glick. London: Continuum, 2008.

[Evans 1984] — *Evans L.T.* Darwin's Use of the Analogy between Artificial and Natural Selection // Journal of the History of Biology. 1984. Vol. 17. № 1. P. 113—140.

[Girón 2003] — *Girón Á.* Kropotkin between Lamarck and Darwin: The Impossible Synthesis // Asclepio. 2003. Vol. 55. № 1. P. 189—213.

[Glick 2014] — The Literary and Cultural Reception of Charles Darwin in Europe / Ed. by T.F. Glick. London: Bloomsbury, 2014.

[Griffiths 2016] — *Griffiths D.* The age of analogy: science and literature between the Darwins. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2016.

[Hodge 1977] — *Hodge M.J.S.* The Structure and Strategy of Darwin's "Long Argument" // The British Journal for the History of Science. 1977. Vol. 10. № 3. P. 237—246.

[Hodge 1992] — *Hodge M.J.S.* Darwin's Argument in the Origin // Philosophy of Science. 1992. Vol. 59. № 3. P. 461—464.

[Largent 2009] — *Largent M.A.* Darwin's Analogy between Artificial and Natural Selection in the "Origin of Species" // The Cambridge Companion to the "Origin of Species" / Ed. by M. Ruse and R.J. Richards. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 14—29.

[Lennox 1991] — *Lennox J.G.* Darwinian Thought Experiments: A Function for Just-So Stories // Thought Experiments in Science and Philosophy / Ed. by T. Horowitz et al. Savage, MD.: Rowman & Littlfield, 1991. P. 223—245.

[Lennox 2005] — *Lennox J.G.* Darwin's Methodological Evolution // Journal of the History of Biology. 2015. Vol. 38. №. 1. P. 85—99.

[Malthus 2007] — *Malthus T.R.* An Essay on the Principle of Population. Mineola, NY: Dover Publications, 2007.

[Nicolosi 2018] — *Nicolosi R.* Dueling with Arguments: Chekhov's Enactment of Darwin's Rhetoric of Ambivalence in The Duel // Ab Imperio. 2018. Vol. 1. P. 285—314.

[Pera 1994] — *Pera M.* The Discourses of Science. Chicago; London: University of Chicago Press, 1994.

[Perelman 1982] — *Perelman C.* The Realm of Rhetoric. Notre Dame; London: University of Notre Dame Press, 1982.

[Rayfield 2014] — *Rayfield D.* Darwin, Chekhov and Mandelshtam // The Literary and Cultural Reception of Charles Darwin in Europe / Ed. by T.F. Glick, E. Shaffer. London: Bloomsbury, 2014. P. 257—267.

[Ruse 1979] — *Ruse M.* The Darwinian Revolution. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

[Spektor 2014] — *Spektor A.* The Science of Poetry: Poetic Process as Evolution in Mandel'shtam's "Conversation about Dante" // Slavic Review. 2014. Vol. 73. № 3. P. 471—513.

[Todes 1987] — *Todes D.P.* Darwin's Malthusian Metaphor and Russian Evolutionary Thought, 1859—1917 // Isis. 1987. № 78. P. 537—551.

[Todes 1989] — *Todes D.P.* Darwin Without Malthus: The Struggle for Existence in Russian Evolutionary Thought. New York; Oxford: Oxford University Press, 1989.

[Young 1985] — *Young R.M.* Darwin's Metaphor: Nature's Place in Victorian Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

[Vucinich 1988] — *Vucinich A.* Darwin in Russian Thought. Berkeley: University of California Press, 1988.

[Waters 2003] — *Waters K.C.* The Arguments in the "Origin of Species" // The Cambridge Companion to Darwin / Ed. by J. Hodge and G. Radick. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 116—139.

[Whately 1836] — *Whately R.* Elements of Rhetoric. 5th ed. London: B. Fellowes, 1836.

Фредерик Х. Уайт

1902: размывая границы между медициной и литературой

Frederick H. White

1902: Blurring the Boundaries between Medicine and Literature

Фредерик Х. Уайт (Университет долины Юты; профессор Колледжа социальных и гуманитарных наук; PhD) frederick.white@uvu.edu.

Ключевые слова: Леонид Андреев, криминальная антропология, теория вырождения, прирожденные преступники, fin de siècle

УДК: 343.9+304.2+929
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_43

Автор статьи исследует популяризацию медицинской теории и усвоение ее общественным и литературным дискурсом в России начала XX века. Особое внимание уделяется роли в этом процессе массовой печати, которая публиковала и сообщения о новостях психопатологии и криминальной антропологии, и полемику вокруг модернистской прозы, использовавшей достижения этих наук, и критику культурной среды, где теория вырождения стала универсальной метафорой, объединившей, с одной стороны, реальных преступников и криминальных антропологов — и, с другой стороны, героев-неврастеников и их создателей-литераторов, готовых признать связь между литературным гением и психическим расстройством.

Frederick H. White (PhD; Professor of Russian and Integrated Studies, Utah Valley University) frederick.white@uvu.edu.

Key words: Leonid Andreev, criminal anthropology, degeneration theory, born criminals, *fin de siècle*

UDC: 343.9+304.2+929
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_43

The article addresses the popularization of medical theory and how it became a part of literary and popular discourse in Russia at the beginning of the twentieth century. Special attention is paid to the role the popular press played in the process by publishing the news of psychopathology and criminal anthropology alongside the polemics around modernist prose informed by the achievements of these sciences as well as criticism of the society where degeneration theory became a universal metaphor linking real-life criminals and criminal anthropologists, on the one hand, — and neurasthenic fictional characters and their creators exploring the connection between literary genius and mental deviation, on the other hand.

В августе 1897 года знаменитый итальянский криминальный антрополог Чезаре Ломброзо приехал в Москву на Международный съезд врачей. Помимо встречи со своими верными российскими последователями он неожиданно отправился в Ясную Поляну, чтобы обсудить со Львом Толстым свою теорию гения. Хотя встреча не была особенно удачной, она стала знаковой для этого периода, когда литература и медицинская наука не имели четких границ — или по меньшей мере вступали в значимое взаимодействие [Николози 2019: 300—302].

В этой статье мы обратимся к популяризации медицинской теории и усвоению ее общественным и литературным дискурсом в России начала XX века. Рикардо Николози назвал это нарративом о вырождении, где наука приобрела литературные свойства, а литература цитировала науку [Там же]. В свою очередь, этот ведущий нарратив (master narrative) сыграл важную роль в формировании общественного дискурса российского fin de siècle, где медицинские представления о вырождении сплеталась с критикой литературного декаданса и бульварной литературы. Свою роль в этом процессе сыграла и россий-

ская пресса — популяризируя медицинский дискурс, соединяя новейшие теории вырождения с сенсационными сообщениями об алкоголиках, наркоманах, проститутках и сифилитиках и в то же время представляя модернистов как морально разложившихся разносчиков гражданского и политического недовольства.

Мы проследим не только нарратив о вырождении, но и сам круговорот общественной мысли, в котором растворились границы между медицинской теорией и литературным текстом. Представление писателей о девиантности формировалось под влиянием новинок медицинской науки; научная мысль получала новое выражение в художественных произведениях, которые нередко относили к категории декадентской или бульварной литературы; в периодической печати эти произведения приводились как свидетельство упадка российского общества; физиологи-теоретики использовали современную им литературу и публицистику как доказательство справедливости своих научных выводов [White 2014]. В 1902 году в России можно было прочитать и скандальные рассказы Леонида Андреева, описывающие преступные девиации, и медицинские исследования Прасковьи Тарновской, посвященные физиологии женщин-преступниц. Психиатры, криминологи и медики, специализирующиеся в иных областях, читали эти художественные и медицинские тексты в контексте теории вырождения и периодически обращались к ним для иллюстрации социальной критики — так же, как и персонажи-медики на страницах литературных произведений.

Исследование различных типов публикаций за 1902 год, в которых затронута проблема преступной девиантности, позволит нам по-новому взглянуть на популяризацию медицинской науки в России и, как следствие, предложить альтернативный подход к литературе данного периода.

Медицинская наука

Российские ученые-физиологи эпохи fin de siècle испытали существенное влияние работ Ломброзо и Бенедикта Огюстена Мореля. Ломброзо исходил из представления о преступнике как особом подвиде мужчины, в строении тела которого (черепе, мозге, участках скелета, мышцах, внутренних органах) можно выявить признаки атавизма. Будучи физиологически ближе к приматам, этот подвид считался отброшенным на эволюционный уровень «дикаря», склонного к насилию. Такой подход перемещал фокус внимания с преступления на преступника. В свою очередь, Морель допускал, что факторы наследственности и окружающей среды также играли свою роль в быстрой деградации семьи за несколько поколений. Эти два подхода породили раскол между французской и итальянской школами криминальной антропологии. Российские психиатры и криминологи постепенно пришли к сочетанию этих теорий. Они признавали, что факторы наследственности и среды могут передаваться от поколения к поколению, но также искали способы выявлять эти факторы или физические черты, чтобы отличать преступников, или вырожденцев, от здоровых членов общества. Отметим, что при определении наличия у индивида психического или морального расстройства принимались во внимание не только физические характеристики. Это породило мнение об эпидемии, оказывавшей негативное воздействие на все российское общество [Николози 2019; Beer 2008].

Прасковья Тарновская была ведущим специалистом по женской преступности и поддерживала постоянный контакт с Ломброзо. Ее наблюдения за петербургскими проститутками и преступницами значительно повлияли на исследования Ломброзо в этой области и, судя по всему, заставили его пересмотреть свою теорию с учетом факторов окружающей среды [Уайт 2020]. Тарновская, ее муж Вениамин Тарновский, Павел Ковалевский и Дмитрий Дриль регулярно посещали Международный конгресс по криминальной антропологии и по большей части поддерживали ломброзовские теории.

Как отметила Луиза МакРейнолдс, Ковалевский читал публичные лекции и писал статьи для широкой аудитории, чем способствовал распространению новостей психиатрии, — хотя и с ноткой паники, а после 1905 года и с изрядной долей национализма [McReynolds 2017: 64—65]. Подобным же образом Дриль приобрел известность благодаря своей фундаментальной работе о ювенильной преступности, где он использовал теорию вырождения, чтобы объяснить влияние патологической наследственности на моральное и физическое здоровье детей. К началу XX века лекции Дриля и его очерки теории вырождения также оказались в распоряжении широкого читателя [White 2017: 63]. Тарновская и ее муж специализировались в области изучения проституции и сексуальных извращений, однако стояли на принципиально различных позициях. Тарновский публично выступал за принятие административных мер для регулирования проституции, тогда как Тарновская была сторонницей социальной реформы [Engelstein 1992: 133—154]. В 1902 году Тарновская опубликовала свою работу «Женщины-убийцы», где она утверждала, что при выявлении потенциальной преступницы надо учитывать множество факторов. Тем самым она модифицировала исходное положение Ломброзо о принадлежности человека к типу прирожденного преступника как самодостаточном определяющем факторе и показала, что криминальная антропология способна определить скорее *предрасположенность* к преступной деятельности.

В исследование были включены биографии отдельных преступниц, что придавало работе особую убедительность. Маловероятно, что этот научный текст был прочитан за пределами врачебных кругов, однако он содержит потрясающие нарративы о женской преступности, которые доказывают, что ученые того времени рассматривали преступные наклонности отдельных индивидов как проявление вырождения, и которые складываются в ведущий нарратив о вырождении [Nicolosi 2017: 92]. Заметим, что эти нарративы обладали чертами художественной литературы, поскольку Тарновская пыталась интерпретировать собранные ею антропоморфические данные параллельно с социальными и экономическими факторами.

Здесь необходимо отметить, что роль вышеупомянутых ученых в ту эпоху отнюдь не ограничивалась профессиональной деятельностью, что способствовало показанному выше круговороту общественной мысли. Тарновская в своих публичных лекциях часто обращалась к проблемам преступности и упадка страны. Как и ее муж, она была известной интеллектуалкой, постоянно принимавшей участие в дискуссиях о государственном контроле за проституцией, о распространении сифилиса и о врожденной способности (или предрасположенности) к преступлению у женщин, разворачивавшихся как в медицинских журналах, так и в массовой печати. В тот же самый период все эти вопросы присутствуют и в литературных произведениях Леонида Андреева. Наша задача — не установить причинно-следственные связи, а показать, что медицин-

ские и литературные нарративы, связанные с криминальной девиантностью, не были принципиально различны, и, что особенно важно, часто обсуждались в прессе, где не проводилась отчетливая черта между медицинским фактом той эпохи и художественным вымыслом.

Литературный текст

Сравнительно недавно начавший публиковаться, Андреев был мало известен за пределами писательских кругов — пока второе, расширенное издание сборника его рассказов не выдвинуло его на авансцену литературной жизни. Новые рассказы, включенные в это издание, стали первым выражением теории вырождения в творчестве писателя и вызвали яростные публичные дискуссии — особенно «Бездна» и «В тумане». Многие сексуальные парадигмы, выстроенные в этих рассказах, можно связать с психиатрией и медицинским дискурсом, а в целом они были прочитаны как свидетельство упадка нации.

Андреев с ранней юности проявлял интерес к трудам ведущих специалистов по теории вырождения и даже прямо упоминал в дневниках Ломброзо[1], Макса Нордау[2] и Ричарда фон Крафт-Эбинга[3]. Высказывался Андреев и о возможной некомпетентности российских последователей Чарльза Дарвина и Томаса Мальтуса[4]. Писатель окончил юридический факультет Московского университета и после выпуска работал помощником присяжного поверенного П.Н. Малянтовича. Андреев не преуспел в качестве юриста, но стал блестящим судебным репортером «Московского вестника» и «Курьера», на страницах которых он знакомил российских читателей с деталями процессов по сенсационным уголовным делам. Многие из этих статей, опубликованных в 1897—1903 годах, легли в основу его литературных произведений. Таким образом, представления Андреева о медицинских науках, связанных с криминологией, основывались отчасти на реальных преступлениях, отчасти на юридической теории, а отчасти на сенсационной журналистике. Не менее важным фактором стал курс лечения от неврастении, который Андреев проходил с 25 января по 5 марта 1901 года в клинике под руководством заслуженного профессора Московского университета М.П. Черинова [Андреев 1960: 83—86; Фатов 1924: 166][5]. Несомненно, опыт научно обоснованного лечения отразился на представлениях Андреева о психическом расстройстве — как в рамках литературной деятельности, так и частной жизни.

Галина Боева в своей недавней монографии выступила с новой для русской критической мысли концепцией роли Андреева в эпохе модерна. Она проследила в творчестве писателя склонность к позитивизму и натурализму, часто с опорой на новейшие достижения наук о психической деятельности, приправленные изрядной порцией социального дарвинизма. Боева также читает произведения Андреева в контексте психопатологического и литературного дискурса той эпохи: «Мутации личности героев многих андреевских произведений размывают представление о цельности личности и как будто иллюстрируют

1 Leeds Russian Archive (LRA), MS. 606. E. 6; Entry for 20 November 1892.
2 LRA, MS. 606. E. 1; Entry for 16 March 1890.
3 LRA, MS. 606. E. 4; Entry for 2 August 1891.
4 LRA, MS. 606. E. 4; Entry for 6 August 1891.

новейшие справочники по психопатологии» [Боева 2016: 23]. Этот подход гораздо ближе к моей интерпретации творчества Андреева [White 2014], чем позиция советского и раннего постсоветского литературоведения.

В «Бездне», первоначально опубликованной в номере «Курьера» за 10 января 1902 года, студент Немовецкий и гимназистка Зиночка гуляют за городом. Помогая спутнице перебраться через канаву, Немовецкий видит черный силуэт ее ноги в маленькой туфле, ощущает возбуждение, но подавляет его — и они продолжают разговор о литературе и прочих приятных вещах. Понимая, что они заблудились в сумерках, он притворяется, что знает дорогу в город, и ведет Зиночку дальше. Они забредают в «дурную и опасную местность», где собираются отбросы общества. Сначала они видят проституток, сидящих на краю глиняной ямы. Описание одной из них отражает утверждение Ломброзо о том, что преступные женщины обладают мужскими качествами и это притупляет их материнские чувства:

> Лицо у нее было грубое, широкое, с мужскими чертами, и под глазами на выдавшихся скулах горели по два красных кирпичных пятна, похожих на свежие ссадины. Она была еще грязнее, чем первая, и смотрела на идущих прямо и просто. Когда они пришли, она запела густым, мужским голосом [Андреев 1990: 359].

Вскоре после этого на молодых людей нападают трое дегенератов: они избивают Немовецкого до потери сознания и насилуют Зиночку. Когда студент приходит в себя, он идет искать Зиночку. Но, найдя ее в кустах обнаженную, лежащую в глубоком обмороке, он, будучи не в силах справиться с «дикой страстью», овладевает ее безвольным телом.

В ответ на жесткую критику своего рассказа Андреев под псевдонимом Джемс Линч опубликовал очерк, в котором переосмыслил «Бездну» как обличение проституции, которую он практически уравнял с изнасилованием. Он напомнил своим читателям, которым трудно было поверить в способность образованного и интеллигентного юноши на акт насилия, что современное общество принимает подобное поведение как данность, если только речь идет о продажной любви: «Изнасиловать оскорбленную девушку — это до того скверно, что даже невозможно, а пойти и купить ту же девушку, также тысячекратно оскорбленную, также беспомощную и несчастную, — это до того возможно, что даже и не скверно»[6].

И тем не менее, в отличие от Льва Толстого в «Крейцеровой сонате», Андреев не провозглашает моральных догм. Его подход к проблеме укладывается в рамки общественного дискурса о психопатологии, в котором мораль перешла из ведения церкви в сферу науки. В публичных дискуссиях ученые-медики отправляли в категорию «нравственного помешательства» всех без разбора: преступников, сифилитиков, гомосексуалистов, проституток и прочих лиц, чье поведение расходилось с общепринятой моралью. Андреев же пытался понять сложную структуру разума, в котором, по всей видимости, заложен и элемент жестокости — или, в терминологии Ломброзо, присутствует атавизм, который может внезапно проявиться в индивиде, по всем остальным признакам производящем впечатление цивилизованного и здорового.

---

5 См. также: *Андреева Р.* Трудные годы // Орловская правда. 1971. № 275. 21 ноября.

6 *Линч Дж.* Москва. Мелочи жизни // Курьер. 1902. № 27. 27 января.

Влияние медицинского дискурса о проституции еще более очевидно в рассказе Андреева «В тумане», опубликованном в декабрьском номере «Журнала для всех» за 1902 год. Это история семнадцатилетнего Павла, заразившегося венерической болезнью от проститутки. Он стыдится своего состояния и считает себя недостойным человеческого общества — и в то же время терзается возвышенной любовью к подруге сестры-гимназистки. Ситуация осложняется и тем, что между Павлом и его отцом нет подлинной близости: невозможность поговорить с кем-то по душам выгоняет юношу поздним вечером на улицу, где его зазывает к себе проститутка. Поскольку проститутка пьяна, а Павел охвачен самоуничижением, их «свидание» превращается в грязную ссору и драку, в результате которой молодой человек закалывает подвернувшимся ножом сначала женщину, а потом и себя.

На написание рассказа Андреева вдохновила заметка о мальчике, убившем двух проституток, напечатанная в «Курьере» 21 июня того же года. Заинтригованной этим сюжетом, писатель решил исследовать возможные психологические предпосылки подобного поступка. При создании психологического портрета человека, способного на такое поведение, Андреев опирался на теорию вырождения: это заметно и в описании состояния Павла, считающего себя не просто носителем венерического заболевания, а ненормальным в целом, и в рассуждениях его отца:

> Да, это страшный вопрос, и я убежден, Павел, что участь всего культурного человечества зависит от того или иного решения его. Действительно... Вырождение целых поколений, даже целых стран; психические расстройства со всеми ужасами безумия и маразма... Так вот... И наконец, бесчисленные болезни, разрушающие тело и даже душу [Там же: 456].

Проститутка Манечка также описана здесь в маскулинных категориях, хотя это и не так очевидно, как в «Бездне». Когда они сидят рядом, она оказывается почти на голову выше мальчика, она несколько раз угрожает ударить его, демонстрируя физическое превосходство, — и в конечном итоге бьет первая. Интересно также, что в пылу ссоры она называет его «щенком», а он ее «собакой», их драка описана как схватка зверей («клубком покатились», «казались странным и слитным существом, у которого четыре руки и четыре ноги», «лицо с дикими глазами»), а когда Павел закалывает ее хлебным ножом, женщина кричит, «как кричат животные, когда их убивают». Все это приводит на память теорию Ломброзо о физиологической близости вырожденцев к приматам и их возврату к эволюционной ступени дикарей.

Андреев был шокирован тем, какой фурор в обществе произвела публикация его рассказа. В январе 1903 года Платон Краснов написал литературную характеристику Андреева под заголовком «Кошмарный писатель», в которой рассмотрел андреевский сборник в свете теории Макса Нордау, критикующего дегенеративное искусство и писателей-вырожденцев. В том же ключе Краснов назвал Андреева декадентом и мрачным подражателем европейского декаданса и указал, что его произведения оказывают разлагающее воздействие на российское общество[7]. Месяц спустя на страницах «Новостей» А. Лазарев вы-

7 *Краснов П.* «Кошмарный писатель». Литературная характеристика Леонида Андреева // Литературные вечера «Нового мира» 1903 года. СПб.: М.О. Вольф, 1903. С. 38—44.

ступил с критикой преувеличенного внимания, оказанного андреевскому рассказу «В тумане», — и, в частности, отметил, что этот текст вызвал как литературные, так и медицинские дебаты[8].

Публичные дискуссии приобрели особую остроту после того, как С.А. Толстая написала редактору «Нового времени» письмо, в котором назвала рассказы Андреева порнографическими[9]. Ее мнение отражало реакцию более консервативной части общества, воспринявшей произведения Андреева как нападки на буржуазную мораль. Либеральные критики поддержали писателя, апеллируя к похожим преступлениям, совершенным в Москве и Киеве. Они видели в новом рассказе не порнографию, а моментальный снимок современного состояния общества [Чуваков 1998: 35—44]. В качестве примера того, что медики воспринимали прозу Андреева всерьез, можно привести отзыв на этот рассказ доктора М.П. Манасеина, который указал на распространенность сифилиса и гонореи в российском обществе на тот момент[10].

Публичные дискуссии были важным элементом круговорота общественной мысли о вырождении, поскольку мнения физиологов и общественная критика звучали не только на страницах медицинских журналов и академических аудиториях, но и в массовой печати. Историк Марк Д. Стейнберг отметил, что в прессе начала XX века «для определения общественной жизни использовался словарь болезни и кризиса» [Steinberg 2011: 34—35]. Отсутствие четкой границы между медицинским исследованием и тогдашней общественной мыслью позволяло критикам литературы и социума представлять писателей вроде Андреева как распространителей девиантности, инфицирующих ею ничего не подозревающее общество. И, что характерно, имелась в виду та самая девиантность, которая была очевидным симптомом более масштабного социального и политического конфликта, который давно назревал в обществе и готов был уже вырваться на поверхность.

Нельзя не признать, что существовало декадентское литературное течение, создателями и приверженцами которого были Валерий Брюсов и его круг, но была и декадентская литература, которая формировалась вне определенных писательских салонов и отражала дух эпохи. К примеру, Леонид Андреев, Михаил Арцыбашев, Федор Сологуб, Анастасия Вербицкая и Лидия Зиновьева-Аннибал все были писателями-декадентами, особенно если не принимать во внимание произвольное деление на группы, основанное на дружеских связях. Для этого круга авторов характерны мотивы европейского декадентского дискурса, в котором разрушение социального и политического строя изображалось как свидетельство морального разложения цивилизованного общества.

Бескомпромиссные атаки на российских модернистов в массовой печати, предпринимаемые в том числе и учеными-медиками, продолжали размывать в сознании читателей границу между тогдашним научным фактом и тем, что воспринималось как литературная тяга к сенсации. Не удивительно, что в некоторых слоях общества литературу делили на «нравственные» произведения А. Чехова, Л. Толстого и И. Тургенева — и «безнравственные» книги Л. Андреева, М. Арцыбашева и М. Кузмина. Эти последние, по всей видимости, ока-

8 *Лазарев А.А.* «В тумане» (Голоса из публики) // Новости. 1903. № 52. 22 февраля.

9 *Толстая С.* Письмо в редакцию // Новое время. 1903. № 9673. 7 февраля.

10 *Манасеин М.П.* Из частной переписки: В медицинском тумане. («В тумане», рассказ Леонида Андреева) // Новый путь. № 8. 1903. С. 224—228.

зывали «то же вредоносное воздействие на молодежь, что и рассматривание фотографий обнаженных женщин, витрин магазинов и газетных объявлений — типичных продуктов бульварной культуры», так что врачи считали необходимым расспрашивать своих юных пациентов не только об их сексуальных привычках, но и о круге чтения [Engelstein 1992: 371—372]. Разумеется, массовая пресса играла здесь двойственную роль: она и распространяла эту *бульварную культуру*, и обличала ее разрушительное действие на современное общество.

Размывая границы

В то же самое время, когда его сексуально откровенные произведения обсуждались в массовой печати, Андреев опубликовал третий рассказ, который придал новый импульс этой дискуссии, особенно среди медиков. Напечатанный в журнале «Мир божий» в 1902 году, рассказ «Мысль» представляет собой «письменные объяснения» врача Антона Керженцева по поводу совершенного им убийства друга детства Алексея Савелова. Керженцев, находясь в психиатрической больнице, признается, как он симулировал сумасшествие, чтобы совершить преступление и остаться безнаказанным. Однако после убийства Савелова границы между здравым рассудком и безумием стираются, заставляя героя задаться вопросом: «Притворялся ли я сумасшедшим, чтобы убить, или убил потому, что был сумасшедшим?»

В русле современного ему медицинского дискурса о наследственности андреевский Керженцев осознает, что случаи психических расстройств в его семье обеспечивают ему отличное алиби:

> Первое, на что должны будут устремить внимание эксперты, это наследственные влияния, — и моя наследственность, к великой моей радости, оказалась вполне подходящей. Отец был алкоголиком; один дядя, его брат, кончил свою жизнь в больнице для умалишенных и, наконец, единственная сестра моя, Анна, уже умершая, страдала эпилепсией. Правда, со стороны матери у нас в роду все были здоровяки, но ведь достаточно одной капли яда безумия, чтобы отравить целый ряд поколений [Андреев 1990: 389].

Позже, когда Антон Игнатьевич начинает понимать, что, возможно, действительно болен, он возвращается к проблеме наследственности:

> *Я — сумасшедший.* Не угодно ли выслушать: почему?
>
> Первое, осуждает меня наследственность, та самая наследственность, которой я так обрадовался, обдумывая свой план. <…> Наследственность и припадки свидетельствуют о моем предрасположении к психической болезни. И она началась незаметно для самого меня много раньше, чем я придумал план убийства. Но, обладая, как все сумасшедшие, бессознательной хитростью и способностью приноравливать безумные поступки к нормам здравого мышления, я стал обманывать, но не других, как я думал, а себя [Там же: 411—412].

Доминирующая роль наследственного фактора здесь соответствует теории Мореля о том, что вырождение за несколько поколений приводит к идиотии. Герой транслирует популяризированный медицинский дискурс о наследствен-

ных патологиях, но в то же время выражает всеобщую обеспокоенность тем, что душевные болезни трудно диагностировать. В «Мысли» Андреев рассматривает преступление, совершенное душевнобольным, в контексте театрального представления. Керженцев позиционирует себя как актера, который «проводит роль сумасшедшего» для совершения убийства. Он достигает своей цели, но вскоре понимает, что взял на себя эту роль под влиянием душевного расстройства, что ему лишь казалось, что он разыгрывает представление, а на самом деле он безумен (см.: [Уайт 2004]).

Реакция на этот рассказ последовала незамедлительно, так что дискуссия, спровоцированная рассказами «Бездна» и «В тумане», набрала новые обороты. Критик В. Подарский (Н.С. Русанов) утверждал, что литературные рецензенты не могут по достоинству оценить «Мысль», и с нетерпением ждал суждения российских психиатров. Тем не менее после обсуждения работы Пьера Жане о «неотвязных состояниях и психастении» Подарский предложил собственный диагноз психического расстройства Керженцева и заключил, что рассказ представляет собой нечто среднее между фантазией и интеллектуальным трудом о дисгармонии человеческого организма[11].

В 1903 году доктор Алексей Янишевский выступил с публичной лекцией «Леонида Андреева “Мысль” с точки зрения врача-психиатра» в Казанском университете, где он работал врачом психиатрической клиники. Эта лекция и опубликованная по ее итогам статья были отрецензированы в местной прессе «Казанский телеграф»[12] и таким образом стали достоянием общественности.

Выступление Янишевского открывается введением в современную теорию вырождения, занимающим несколько страниц. Обращаясь к литературе, поскольку «она черпает материал из живой действительности», он признает, что не может оценить художественную ценность рассказа, но «должен только отметить, что в многих типах, данных нам литературой, можно указать болезненные черты»[13]. Докладчик утверждает, что Керженцев безумен: он страдает расстройством нравственного чувства и обостренным самосознанием. Герой Андреева — «глубокий дегенерат», о чем свидетельствует его наследственность: «...отец Керженцева — алкоголик, дядя сумасшедший, сестра эпилептичка»[14].

Это классический пример круговорота общественной мысли в ту эпоху. Наследственность была спорным вопросом для российских ученых, пытавшихся найти компромисс между теориями Мореля и Ломброзо. Андреев поднял этот вопрос в контексте безумия, толкающего на преступление, поскольку эта проблема была в центре общественного внимания. Авторитетный ученый А. Янишевский, в свою очередь, использует Керженцева как пример «глубокого дегенерата», приводя в доказательство своей точки зрения наследственность героя. Выступление доктора Янишевского рецензируется и обсуждается в мас-

---

11 *Подарский П.* Наша текущая жизнь: («Мысль») // Русское богатство. 1902. № 9. Сентябрь. С. 137, 142.

12 *Синьор.* По поводу лекции доктора Янишевского // Казанский телеграф. 1903. № 3086. 17 апреля.

13 *Янишевский А.Е.* Леонида Андреева «Мысль» с точки зрения врача-психиатра: Публичная лекция, читанная в актовом зале Казанского университета 1903 г. в пользу пансионата Общества взаимопомощи сельских и городских учителей и учительниц // Неврологический вестник. 1903. Т. XI. Вып. 2. С. 5.

14 Там же. С. 29.

совой печати. Круговорот общественной мысли замыкается, и в нем литературный и медицинский дискурсы плавно перетекают друг в друга.

Двумя месяцами раньше Янишевского, 18 февраля 1903 года, доктор И. Иванов выступил в Петербурге с публичной лекцией «Г-н Леонид Андреев как художник-психопатолог», отчет о которой появился в «Биржевых ведомостях»[15]. Согласно газетной статье, лекционная аудитория была переполнена, люди стояли в проходах, а среди слушателей были известные психиатры, в частности Владимир Бехтерев. Целью доклада было показать, насколько точным было изображение сумасшествия в андреевском рассказе. Иванов отметил, что описание симптомов в рассказе соответствует требованиям современной психиатрии. Далее он признал способность Андреева к созданию художественного текста, достойного психиатрического анализа, на уровне Достоевского и Мопассана. Он также указал, что писатель «имел печальную возможность самому практически ознакомиться с психиатрией во время своего нахождения в специальной лечебнице»[16].

Это последнее замечание, попавшее в массовую печать, побудило Андреева немедленно написать в «Биржевые ведомости» открытое письмо. Писатель утверждал, что никогда в жизни «не страдал никакими психическими заболеваниями», а в клинике по внутренним болезням в начале 1901 года находился для лечения «сердцебиений на нервно-желудочной почве». Андреев не счел необходимым опровергать слух о своем сумасшествии, пока тот был «достоянием улицы», но теперь, «когда он приводится в строгом научном докладе как факт», он вынужден был выступить с разъяснением, чтобы критики не проецировали сюжеты рассказов на частную жизнь писателя[17]. Это письмо с комментариями редакции было перепечатано и в провинции — в газетах «Одесские новости» и «Пермский край» [Чуваков 1998: 45].

1 марта 1903 года И. Иванов направил в «Биржевые ведомости» ответное письмо, поясняющее, что его замечание о душевном нездоровье Андреева было основано на информации из газет и частных бесед. Хотя среди его собеседников вполне могли быть врачи, наблюдавшие писателя в клинике Черинова, Иванов не мог с полным основанием утверждать, что Андреев лечился там именно от острой неврастении. Психиатр объявил, что преклоняется перед художественным талантом Андреева, извинился перед писателем за распространение непроверенной информации и пояснил, что в словах его не было «злого умысла или инсинуации». Лекция Иванова и последовавший за ней обмен открытыми письмами широко обсуждались в газетах по всей России, включая «Новости дня» (Москва), «Волгарь» (Нижний Новгород), «Самарскую газету», «Одесские новости», «Пермский край», «Курьер» (Москва), «Смоленский вестник» и другие [Там же: 45—46].

На этом бы все и закончилось, если бы два года спустя И. Иванов не опубликовал печатную версию своего доклада. В ней он удалил замечание о пребывании Андреева в специальной лечебнице и завуалировал личный опыт писателя фразой «Г. Андреев, очевидно, глубоко изучил трактуемый им вопрос, ознакомившись с ним с немалою затратою времени по первоисточникам». Не ограничившись этим, он отметил «большой художественный талант»

15 Леонид Андреев на суде психиатров // Биржевые ведомости. 1903. № 90. 20 февраля.

16 Там же.

17 *Андреев Л.* Письмо в редакцию // Биржевые ведомости. 1903. № 103. 27 февраля.

автора «Мысли» и его особую «способность проникновения в затаенные и скрытые уголки болезненно работающей психики»[18]. Оставим за читателем право решать, не была ли в этом пассаже заложена ирония, — отметим лишь, что видный психиатр прочел рассказ Андреева как достоверное описание дегенерации. Дебаты вокруг «Бездны», «В тумане» и «Мысли» только способствовали росту популярности Андреева в России и за рубежом.

Заключение

По мере того как границы между социальной критикой, литературной критикой и медицинскими заключениями продолжали разрушаться, психиатры продолжали выступать с публичными лекциями и предлагать медицинский анализ рассказов «Бездна», «В тумане» и «Мысль». Например, в 1910 году вышли сразу две работы — доктора А. Муморцева и доктора М. Шайкевича — об Андрееве и героях его прозы[19].

Разумеется, писатели-декаденты просто отражали медицинский дискурс эпохи, но вместе с тем они расширяли круг тем, приемлемых для обсуждения в обществе. В свою очередь, литературные и социальные критики использовали медицинскую терминологию, чтобы заклеймить этих писателей как попирающих нормы зачинщиков социальных волнений. Особо отметим, что социальный и медицинский дискурсы в массовой печати, окружающей модернистскую литературу, перенаправили культурный диалог и подпитали стародавний культурный страх перед деградацией общества. Дебаты о человеческой сексуальности были переосмыслены рядом консервативных критиков как социальные противоречия, что позволило им представить писателей-декадентов как преступную, девиантную угрозу обществу. Вслед за Нордау многие российские критики стали полагаться на научные свидетельства для подтверждения давно зародившихся опасений насчет современного им состояния российского социума.

Сосредоточив внимание на 1902 годе, мы увидели, что медицинские теории сыграли более значительную роль в формировании общественного дискурса российского fin de siècle, чем считалось ранее. В сущности, этот дискурс с его ярлыками доминировал в то время, в результате чего критика литературного декаданса сплеталась с медицинскими представлениями о вырождении. Размытые границы между медициной и литературой привели к пониманию современниками того, что российское общество вступило тогда в «научно доказанный» процесс деградации, который можно проследить, обратившись, в частности, к литературе декаданса.

Пер. с англ. Арины Волгиной

---

18 *Иванов И.* Г-н Леонид Андреев как художник-психопатолог // Вопросы нерво-психиатрической медицины. 1905. Т. X. Вып. 1. Январь-март. С. 101.

19 *Муморцев А.Н.* Психопатические черты в героях Леонида Андреева, разбор произведений // Отдельные оттиски из Литературно-медицинского журнала д-ра ОКСА. СПб., 1910; *Шайкевич М.О.* Психопатологическая сторона в произведениях Леонида Андреева // Психопатология и литература. СПб.: Тип. Ц. Крайз, 1910. С. 101—136.

Библиография / References

[Андреев 1960] — *Андреев Л.Н.* Письма В.С. Миролюбову // Литературный архив: Материалы по истории литературы и общественного движения / Под ред. К. Муратовой. М.: АН СССР, 1960. Вып. 5. С. 65—117.

(*Andreev L.N.* Pis'ma V.S. Mirolyubovu // Literaturnyy arkhiv: Materialy po istorii literatury i obshchestvennogo dvizheniya / Ed. by K. Muratova. Moscow, 1960. Iss. 5. P. 65—117.)

[Андреев 1990] — *Андреев Л.Н.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990.

(*Andreev L.N.* Sobranie sochineniy: In 6 vols. Vol. 1. Moscow, 1990.)

[Боева 2016] — *Боева Г.Н.* Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна. СПб.: Петрополис, 2016.

(*Boeva G.N.* Tvorchestvo Leonida Andreeva i epokha moderna. Saint Petersburg, 2016.)

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

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

[Уайт 2004] — *Уайт Ф.* Леонид Андреев: Лицедейство и обман // Новое литературное обозрение. 2004. № 69. С. 130—143.

(*White F.* Leonid Andreev: Litsedeystvo i obman // Novoe literaturnoe obozrenie. 2004. № 69. P. 130—143.)

[Уайт 2020] — *Уайт Ф.* Прасковья Тарновская и русские источники книги Чезаре Ломброзо «Женщина — преступница и проститутка» // Новое литературное обозрение. 2020. № 165. С. 1—17.

(*White F.* Praskov'ya Tarnovskaya i russkie istochniki knigi Chezare Lombrozo "Zhenshchina — prestupnitsa i prostitutka" // Novoe literaturnoe obozrenie. 2020. № 165. P. 1—17.)

[Фатов 1924] — *Фатов Н.* Молодые годы Леонида Андреева. М.: Земля и фабрика, 1924.

(*Fatov N.* Molodye gody Leonida Andreeva. Moscow, 1924.)

[Чуваков 1998] — *Чуваков В.Н.* Леонид Андреев: Библиография. Вып. 2. Литература (1900—1919). М.: Институт мировой литературы РАН, 1998.

(*Chuvakov V.N.* Leonid Andreev: Bibliografiya. Iss. 2. Literatura (1900—1919). Moscow, 1998.)

[Beer 2008] — *Beer D.* Renovating Russia: The human sciences and the fate of liberal modernity 1880—1930. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

[Engelstein 1992] — *Engelstein L.* The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

[McReynolds 2017] — *McReynolds L.* P.I. Kovalevskii: Criminal Anthropology and Great Russian Nationalism // Born to be Criminal: The Discourse on Criminality and the Practice of Punishment in Late Imperial Russia and Early Soviet Union. Interdisciplinary Approaches / Ed. by R. Nicolosi, A. Hartmann. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2017. P. 63—84.

[Nicolosi 2017] — *Nicolosi R.* Criminality, Deviance, and Anthropological Diversity: Narratives of Inborn Criminality and Atavism in Late Imperial Russia (1880—1900) // Born to be Criminal: The Discourse on Criminality and the Practice of Punishment in Late Imperial Russia and Early Soviet Union. Interdisciplinary Approaches / Ed. by R. Nicolosi, A. Hartmann. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2017. P. 85—116.

[Steinberg 2011] — *Steinberg M.D.* Petersburg Fin de Siècle. New Haven: Yale University Press, 2011.

[White 2014] — *White F.H.* Degeneration, decadence and disease in the Russian fin de siècle. Neurasthenia in the life and work of Leonid Andreev. Manchester: Manchester University Press, 2014.

[White 2017] — *White F.H.* The Danger of Decadence and Degeneration // Russian Literature (Elsevier Science BV). 2017. Vol. 92. August. P. 49—76.

Филипп Коль

Древности поэтического слова:

ЭВОЛЮЦИОННОЕ И МИФОЛОГИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ У БРЮСОВА И БАЛЬМОНТА

Philipp Kohl

Ancestralities of the Poetic Word: Evolutionary and Mythological Time in Briusov and Bal'mont

Филипп Коль (Мюнхенский университет Людвига и Максимилиана, Германия, научный сотрудник кафедры славянского литературоведения; PhD) philipp.kohl@lmu.de.

Ключевые слова: В. Брюсов, К. Бальмонт, научная поэзия, необратимое время, мифологическое время, геология, палеонтология, теория эволюции

УДК: 115+56+573+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_55

В статье показано, как научные модели необратимого природного времени становятся основой для позднесимволистских поэтологических концепций и поэтического творчества. Автор сравнивает натуралистическое изображение генезиса поэзии в диахронической перспективе у В. Брюсова и К. Бальмонта на фоне ранних мифологических моделей времени и вечности. Брюсовская теория «научной поэзии» и ее отношений с эволюционным временем рассматривается в сравнении с выражением эволюционного и мифологического времени в его стихотворениях. Анализ бальмонтовского сборника «Ясень» демонстрирует, как научная мысль и мифологическая традиция порождают конкурирующие версии происхождения звука, речи, языка и поэтического слова.

Philipp Kohl (PhD; Research Associate, Department of Slavic Literature, Ludwig Maximilian University Munich, Germany) philipp.kohl@lmu.de.

Key words: Valerii Briusov, Konstantin Bal'mont, scientific poetry, irreversible time, mythical time, geology, palaeontology, theory of evolution

UDC: 115+56+573+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_55

This article aims to show how scientific models of irreversible natural time provide a framework for late-symbolist poetological concepts and poetic images. The author compares naturalist images of the genesis of poetry in diachronic perspective in the works of Valery Briusov and Konstantin Balmont against the backdrop of early mythical models of time and eternity. Bryusov's theory of "scientific poetry" and its relationship with evolutionary time is examined in comparison to the expression of evolutionary and mythological time in his poetry. An analysis of Balmont's collection *The Ash* shows how scientific thought and mythological tradition give rise to competing versions of the genesis of sound, speech, language, and the poetic word.

Введение

Считается, что русский символизм охватывает все темпоральные явления sub specie aeternitatis, т.е. выходя за пределы временного существования. Для него характерно отражение вечности в отдельном моменте, как, например, в стихотворении И. Анненского «∞» (1904): «Там Бесконечность — только миг» [Анненский 1988: 32—33]. Если «миг», «мгновение» и вечность или вечное возвращение — это две стороны одной медали, то не может быть никакого tertium datur (ср.: [Ханзен-Леве 2003: 67—68]). В данной статье рассматриваются позднесимволистские тексты, которые, судя по всему, отходят от подобного дуализма, используя концепции времени из естественных наук, в част-

ности биологии, геологии, астрономии и физики. Если прибегнуть к геометрической метафоре, они прослеживают третью фигуру времени, помимо точки момента и круга вечности: линию необратимого времени природной эволюции. В 1850-е годы Чарльз Дарвин начал утверждение взглядов на человека как на особь с долгой историей. За следующее десятилетие второй закон термодинамики, гласящий, что всякая энергия постепенно превратится в энтропию, дал начало новому космологическому пониманию мира, направленному в будущее по стреле времени. Таким образом подвергаются сомнению идеи вечности и апокалипсиса: время имеет конец — а значит, и начало [Kragh 2008], но оба они дальше от настоящего момента, чем предполагалось ранее. В русской поэзии понимание времени в научном смысле приобрело влияние в постсимволистскую эпоху — у таких поэтов, как Осип Мандельштам (под влиянием Анри Бергсона), Владимир Нарбут и Михаил Зенкевич[1]. Как отмечает М. Эпштейн, биологическое и геологическое наследие современного человека присутствовало уже у Бальмонта, Брюсова и Гумилева, но лишь Зенкевич сделал ее основой поэтики своей книги «Дикая порфира» (1912) [Эпштейн 1990: 104]. В данной статье мы рассмотрим восприятие человеческой природы в диахроническом аспекте у старших символистов, но сосредоточимся в основном на текстах, созданных уже после выхода в свет дебютного сборника Зенкевича. Мы покажем, как Брюсов и Бальмонт включают концепции эволюционного времени в свои поэтические и поэтологические тексты по большей части после того, что назвали кризисом или упадком символизма около 1910 года [Pyman 1994: 323—336]. В первой части статьи пойдет речь о попытках Брюсова популяризировать концепцию так называемой научной поэзии, предложенную французским поэтом Рене Гилем, и о брюсовской увлеченности эволюционистской поэзией из многотомного труда Гиля «Творение» («Oeuvre», 1889). Хотя термин «научная поэзия» — в отличие, скажем, от «научной фантастики» — так и не вошел в обиход, Брюсов использует его в качестве конструкта, демонстрирующего различие трактовок времени в научном и поэтическом языке. Прочтение избранных стихотворений, разрабатывающих тему Земли — и как мифологического хронотопа человеческого существования, и как научно исследуемой планеты, — в особенности брюсовского цикла «Сын земли» (1913) выявит диссонанс между поэтическим, мифологическим и научным способами выражения эволюционного времени. Для Бальмонта, который также восхищался Гилем и которого тот переводил на французский, центральным космическим символом является Солнце. В сборнике «Ясень» (1916), который будет рассмотрен во второй части статьи, Бальмонт развивает ряд космогонических идей вокруг скандинавского древа мира Игдразила, но также включает сцены из планетарного прошлого и истории происхождения людей и их языков. Сталкивая мифологическое понимание времени с научным, Бальмонт напоминает историческим концепциям линейного времени об их космогонических истоках [Топоров 2010]. Ставя Брюсова и Бальмонта в контекст эволюционистских теорий, к которым они апеллируют, мы попробуем показать, как научные модели необратимого природного времени становятся точкой отсчета для поэтологических концепций и поэтических произведений о генезисе поэтического слова в обширной диахронической перспективе.

1 См. статью К. Макуилен в данном блоке; см. также: [Werberger 2005: 83—84].

Валерий Брюсов: Научная поэзия и психические атавизмы поэтического высказывания

Валерий Брюсов стал читателем и поклонником поэзии Рене Гиля с 1890-х годов. Дебютный сборник Гиля «Трактат о слове» («Traité du Verbe», 1886), его «Эволюционно-инструменталистский метод рациональной поэзии» («Méthode évolutive-instrumentiste d'une poésie rationnelle», 1889), где разрабатывается теория «словесной инструментовки» и выстраивается система звуков, цветов, музыкальных инструментов и их семантических соответствий, а в особенности постулаты его так называемой poésie scientifique — «научной поэзии», оказали влияние не только на Брюсова, но и на других символистов (ср.: [Donchin 1958])[2]. В 1904 году Брюсов публикует в журнале «Весы» статью, в которой представляет Гиля как поэта, «обобщающего в синтезе» данные науки [Брюсов 1904: 29].

Термин «научная поэзия» появляется в заголовке второй статьи Брюсова о Гиле, опубликованной в «Русской мысли» в 1909 году: «Литературная жизнь Франции. Научная поэзия» [Брюсов 1973, 6: 160—175]. В отличие от науки, соглашается Брюсов с Сюлли-Прюдомом, поэзия не подвержена процессу эволюции: тогда как образ вселенной «видоизменился для каждого культурного ума» и естественные науки шагнули далеко вперед, ничего подобного не происходит в поэзии, где меняется только форма, но не содержание. Просвещенная мысль рассеивает туман искусства: «Исчезнули при свете просвещенья / Поэзии ребяческие сны», — цитирует Брюсов Баратынского («Последний поэт», 1835) в подтверждение своих идей [Там же: 161]. Как показывает публикуемый с 1889 года цикл Гиля «Oeuvre» (Брюсов передает этот заголовок то как «Творение», то как «Поэма»), научная поэзия с ее новаторскими формой и содержанием может расширить возможности научного развития[3]:

> …замысел его «Творения» беспорно грандиозен, и в уровень с этим замыслом могут идти только такие создания, как «Божественная комедия» или «Энеида». Задача «Oeuvre» — обозреть всю вселенную с точки зрения современного человека, во всех проявлениях бытия в природе и в человеке. <…> В своем смелом «Творении» Гиль думает подвести итоги завоеваниям современного знания, но делает бесконечно большее: уловив среди мгновений вселенной — несколько основных, которые иногда были недоступны вниманию поэтов и слагателей священных книг прошлого, он воплотил эти мгновения в образах, он остановил еще в нескольких местах вечно рушащийся водопад мигов и тысячелетий, дал воз-

2 В 1912 году Борис Гуревич в предисловии к своей книге «Вечно человеческое» предложил термин «Поэзия сциэнтизма» для научной поэзии в гилевском смысле [Гуревич 1913: 6].

3 В «Сказании о лучшем» («Dire du mieux»), первой части гилевского «Творения» (в общей сложности цикл составил 14 томов), состоящей из пяти книг: «Лучшее будущее» («Le meilleur devenir»); II. «Искренний жест» («Le geste ingénue»); III. «Эгоистическое доказательство» («La preuve égoïste»); IV. «Клятва жить» («Le vœu de vivre»); V. «Альтруистичесий порядок» («L'ordre altruiste», наименее поэтическая из пяти), речь идет об образовании мира. Вторая часть, «Сказание о прародителях» («Dire des sangs»), открывается эпосом об эволюции человека: Брюсов упоминает два первых тома этой части, «Шаг человеческий» («Le pas humain», 1898) и «Кровля людей» («Le toit des hommes», 1901).

> можность нам, людям, остановиться твердой ногой еще на новых точках зрения, чтобы с них оглядеть ту бесконечность, быть в которой мы обречены [Брюсов 1904: 30].

Гилевский синопсис вселенной — это не столько оптический синтез (подразумеваемый глаголами «оглядеть» и «обозреть»), сколько темпоральный. Благодаря ритмическим цезурам в потоке времени он позволяет воспринять то, что иначе непостижимо — включая не только безграничность вселенной, но и колоссальные пласты планетарного времени, начальные стадии органической жизни и последующие ее стадии [Брюсов 1973, 6: 172]. В этой второй статье Брюсов подробнее рассматривает стилистические соотношения между содержанием и формой, то есть между фазами космического, планетарного, биологического и культурного генезиса и тщательно отобранными для их выражения языковыми средствами: если «гимны космическим процессам написаны широкими и тяжелыми стихами, с неожиданными остановками», то «для изображения первобытного человека, напротив, подобраны слова отрывистые, но звучащие сурово, так что, по звуку, речь здесь приближается, насколько это возможно, к первичным человеческим говорам» [Там же: 173].

Согласно научно-поэтическому представлению Гиля о происхождении мира, в космологическом потоке выделяются некие вехи: изобретение огня, первое сознательное убийство другого человеческого существа, движение к оседлости. Изображая космическое развитие, Гиль применяет в поэзии эволюционную теорию («Основания биологии», 1864—1867) и синтетическую философию («Системы синтетической философии», 1860) Герберта Спенсера, на трудах которого основаны и гилевские теоретические трактаты об «эволюционном методе»[4]. Согласно Спенсеру, развитие человечества в целом можно представить по аналогии с духовным и физическим становлением отдельного человека. Именно это отношение соответствия лежит в основании гилевских гимнов материи (этот жанр впоследствии был творчески воспринят Зенкевичем и Бальмонтом, см. ниже) [Theile 1965: 106].

Позже Брюсов в статье «Синтетика поэзии» (написанной в 1924 году и опубликованной посмертно в 1925-м) показал, что подлинное действие поэзии определяется ее способностью «синтезировать» идеи — в отличие от науки, работающей на основе анализа. В качестве иллюстрации этого классического противопоставления аналитического языка синтетическому Брюсов цитирует строки Тютчева, которые ниже едва ли не пародийно переформулирует прозой: «В душе своей как в бездне погружен <…> / И в чуждом, неразгаданном, ночном / Он узнает наследье родовое» [Тютчев 2002: 215].

В ходе своего рода письменного эксперимента Брюсов демонстрирует, что в основе стихотворения лежит «тезис» (образ дня) и «антитезис» (образ ночи), — и показывает, как поэт «синтезирует» их, представляя день как «ковер, временно накидываемый над пропастью ночи», а ночь как «нечто более исконное, более родное человеку». И в этом ужасающем его ночном элементе человек «узнает наследье родовое» [Брюсов 1973, 6: 564]. Брюсов далее абстрагирует тютчевскую мысль:

---

4 В «Трактате о слове» (вариант 1888 года), «Методе творения» («En méthode à l'Oeuvre», 1891) и «Методе» («Méthode», 1904) Гиль обращается к работам Г. Спенсера, Ч. Дарвина и О. Конта. См. также: [Montal 1962: 96; Theile 1965: 70—72].

> ...в бессознательном человеке имеются элементы, восходящие к отдаленнейшим эпохам; с современной научной точки зрения можно сказать (стихотв<орение> напечатано в 1850 г.) — восходящие не только к первобытным, пещерным людям, но и к предкам человечества в эволюции живых существ на земле. Эти элементы чужды современному строю человеческой психики, они в него вносят начало хаотичности. Но тем не менее мы не можем не чувствовать, что эти элементы нам родные, что наша современная психика — только малый круг в безмерном кругу атавистических переживаний [Брюсов 1973, 6: 564—565].

В геометрической метафоре концентрических кругов современная психика представляется частью значительно более обширного спектра древних атавизмов. Благодаря поэтическому синтезу Тютчев заглядывает в «бездну»/«пропасть» человеческой души. Брюсов усматривает связь с современностью в научном анализе человеческой психики, которую можно описать в темпоральном развитии благодаря атавистическим составляющим, которые натуралист может проследить до их первобытных истоков.

Брюсовские стихи о Земле: между научной поэзией и мифом

В некоторых более поздних поэтических произведениях Брюсов пытается, подобно Гилю в его научной поэзии, создать темпоральное «обозрение» человеческого наследия в космическом и планетарном прошлом или, подобно Тютчеву, проникнуть в атавистические слои души. Новаторство брюсовских космологических поэм связано с введением мобильного лирического героя, который меняет облик, перемещаясь в пространстве и во времени, и принимает участие в масштабных эволюционных процессах. Хотя в творчестве Брюсова мы не найдем метаформ, подобных гилевскому многотомному «Творению», в его поэтических сборниках 1890—1920-х годов постоянно присутствуют мотивы космического времени.

Образы планетарного наследия человеческого сознания создаются и в книге «Сын земли» (1913), в которую вошли такие гимнические стихотворения, как давшее название сборнику «Сын земли», «Земле» и «Земля молодая». Здесь Земля воспевается как органическая сфера и источник всего живого, с семантическими колебаниями между целым (Земля как планета) и частным (земля как почва, что прочно связано со славянским мифологическим понятием *мать — сыра земля*):

Я — сын земли, дитя планеты малой,
Затерянной в пространстве мировом,
Под бременем веков давно усталой,
Мечтающей бесплодно о ином.

Я — сын земли, где дни и годы — кратки.
Где сладостна зеленая весна,
Где тягостны безумных душ загадки,
Где сны любви баюкает луна.

От протоплазмы до ихтиозавров,
От дикаря, с оружьем из кремня,
До гордых храмов, дремлющих меж лавров,
От первого пророка до меня, —

Мы были узники на шаре скромном,
И сколько раз, в бессчетной смене лет,
Упорный взор земли в просторе темном
Следил с тоской движения планет!

[Брюсов 1973, 2: 97—98]

Если первые две строфы сосредоточены на лирическом герое и окружающем его мире — старой, усталой земле, где век короток, то следующие две охватывают прошлое. Словно очерчивая панораму эволюционного развития, третья строфа показывает культурный прогресс от ранних биологических форм — и «до меня» через промежуточные стадии, представленные посредством архетипов: «протоплазма», «ихтиозавр», «дикарь», «пророк»[5]. В последней строфе сама Земля предстает как антропоморфный субъект, который, подобно астроному, наблюдает за движением планет в неограниченном времени и пространстве вселенной.

Земля как обитель человечества обречена на гибель в «Предвещании» (1913):

Быть может, суждено земле
В последнем холоде застынуть;
Всему живому — в мертвой мгле
С безвольностью покорной сгинуть

[Там же: 99—100].

Образ земли, окутанной снегом, как подвенечным нарядом («Сначала в белый блеск снегов / Земля невестой облачится»), становится аллюзией к Апокалипсису (в его буквальном значении «разоблачения» как снятия одежды). Здесь есть также отсылки к двум другим темам, сопутствующим изображению далекого будущего в XIX веке: угасанию Солнца («И солнце — малая звезда — / Чуть заблестит нагим пустыням») и появлению «последнего человека» («Пойдет последний человек») в финале стихотворения. В прологе «Так говорил Заратустра» (1883) Фридрих Ницше противопоставляет «последнего человека», представленного как презренное существо, чей род заполонил измельчавшую Землю, «сверхчеловеку» [Nietzsche 1999: 19][6].

Если в стихотворении «Зерно» (1909) лишь сам лирический герой осознает себя умирающим зерном, которое еще может прорасти к новой жизни[7], то более позднее стихотворение «Череп на череп» (1921) распространяет эту органическую модель возрождения на все население Земли:

---

5 Михаил Гаспаров видит источник брюсовского «номенклатурного пафоса с этими постоянными “от — до”, “от — до”» в произведениях Горация, см.: [Гаспаров 1995: 11].

6 О влиянии Ницше на Бальмонта и Брюсова см.: [Clowes 1983].

7 В главе, заимствующей заглавие из стихотворения Ходасевича «Путем зерна» (1917), Феликс Филипп Ингольд исследует образ пшеничного зерна в русской поэзии начиная с последних лет XIX века. Он указывает на мобильность самоидентификации

Земли не насытить
Миллиардам скелетов!
Ей надо тучнеть, тучнеть!
Чтоб кино событий
Шло в жизни этой,
Ты должен любить — хотеть!
Как пещерный прапредок
(Вселенское детство!)

[Брюсов 1973, 3: 73]

Здесь неорганические человеческие останки в земной коре — такие как черепа и скелеты — рассматриваются как бесплодные и бесполезные, и лишь органический процесс размножения обеспечивает продолжение рода. Продолжится ли «кино событий» в жизни, зависит не от того, станут ли трупы палеонтологически обнаружимым веществом в земной коре, а лишь от первобытного физического желания и последующей смерти. Впрочем, борьба между необратимым временем (естественной) истории и обратимым временем мифа все еще ощущается: заключительная строка, вводящая лукрецианскую идею «вселенского детства», обращена не в планетарное будущее, а к пещерному предку, заключенному в циклическое время мифа[8].

Константин Бальмонт «Ясень. Видение древа» (1916): Гимнические соответствия и longue durée поэтического слова

Начиная со сборника 1903 года «Будем как солнце», Константин Бальмонт приобретает известность как провозвестник поэтического культа Солнца. В сборнике «Ясень. Видение древа», составленном в 1915 году и опубликованном в 1916-м, Солнце все еще выступает как ведущий символ, однако мифопоэтическим центром становится дерево. Заглавие сборника указывает на Игдразил, мировое древо из «Эдды», свода исландских саг, которые Бальмонт переводил, но оно также содержит отсылки к германской и индийской космогонической мифологии и к ранее созданным произведениям самого поэта. В этом разделе мы рассмотрим стихотворения, в которых мифологическая космогония мирового древа сталкивается с эволюционным представлением о мире, а лирические герои помещены в чрезвычайно широкие пространственно-временные рамки. Сборник включает в себя 152 стихотворения. Он не имеет эпической метаструктуры, но состоит из нескольких циклов. Наталья Молчанова указала на ключевую роль первого и заключительного стихотворений [Молчанова

лирического героя в символистских стихотворениях, использующих образ зерна, — в том числе в стихотворениях «Зерно» Бальмонта (1905), «Зерно» Брюсова (1909), где лирический герой представлен как заживо похороненное в земле зерно, и «Быть черною землей» Волошина (1906), где лирический герой идентифицируется с Матерью-землей [Ingold 2017: 47—78].

8 Мирча Элиаде описал, как мифические общества противопоставляют линейному, историческому времени понятие чистого, сакрального времени [Элиаде 1998]; Матей Калинеску видит в концепции необратимого исторического времени непременную предпосылку современности (modernity) [Calinescu 1987: 13].

2011: 7]: как «Навек» [Бальмонт 2015: 16][9], так и «Полночь» (с. 208) направлены в будущее. Во многих стихотворениях сборника осмысляется их собственная повествовательность — начиная с «Час и дом» («Мне нужен дом, мне нужен час, / Чтобы затеять свой рассказ», с. 19), и пространственное самоопределение поэтического субъекта как повествовательный момент. Поэтическое вопрошание: «Как льётся линия Природы, / Прямою или кривизной?» (с. 43) лишает природу материально-временной протяженности. Как и в более ранней поэзии Бальмонта, для лирического героя Солнце представляет собой и источник его власти, и предмет воспевания. В «Ясене» это часто диахронические отношения — как космогонические, так и генеалогические («Когда я жил еще на Солнце», с. 17; «И было Солнце богом мне», с. 24; «Ходило Солнце вкруг меня», с. 60; «Еще до рождения, еще на Венере», с. 81; «Я родился от Солнца», с. 110). Даже в более позднем стихотворении с программным заголовком «Древней» (1921) лирический герой, заявляющий о своем старшинстве по отношению ко всему окружающему и утверждающий, что видел первое движение атомов, оказывается морским существом, а не некоей досолярной формой материи [Бальмонт 1921: 24]. Отношение к природе в «Ясене» сравнивают с бодлеровским стихотворением «Correspondances» (Бальмонт перевел его в 1912 году как «Соответствия») (ср.: [Murawski 2014: 336—366]). Чтобы подробнее изучить поэтическую экологию бальмонтовского сборника, стоит рассмотреть эти соотношения во временной перспективе.

Излюбленной формой коммуникации с природой для поэта-символиста является гимн. Как и в «Творении» Гиля, гимны стихиям занимают значительное место в бальмонтовской поэзии 1900-х годов. В цикле «Четверогласие стихий», включенном в сборник «Будем как Солнце» (1903), есть стихотворение «Гимн огню»[10]. Сборник 1905 года «Литургия красоты. Стихийные гимны» завершается четырьмя гимническими поэмами, обращенными к огню, воде, воздуху и земле (в последней попеременно актуализируется семантика стихии, почвы и планеты). В книге «Гимны, песни и замыслы древних» (1908) Бальмонт призывает «прислушаться к ропотам древних Космогоний» [Бальмонт 1908: 8]. В цикле Михаила Зенкевича «Дикая порфира» «Гимны к Материи», а также жанрово близкие им стихотворения «Земля», «Воды», «Камни», «Металлы» и поэтические обращения к вымершим существам — где предпочтение явно отдано научному взгляду на темпоральный генезис планеты, а не его мифическим коннотациям — становятся постсимволистской реинкарнацией этого жанра [Зенкевич 1908: 3—40].

В бальмонтовском «Ясене» ни одно стихотворение не названо гимном, однако его лирический герой описывается как скальд, воспевающий вселенную. Его голос берет начало в звуках, сопровождавших становление мира. В первом стихотворении цикла, «Навек», образ мирового древа вводится посредством параномазии, так что сходные по звучанию слова сплетаются как ветви, а Игдразил оказывается на границе между вечностью и временным существованием: «Но ясень вечно ясен в бездне дней» (с. 16) (см. также «Летопись листь-

9 Далее все цитаты из сборника приводятся по данному изданию с указанием только страниц в круглых скобках.

10 О других политеистических гимнах, обращенных к обожествляемой природе (в том числе «Голос заката», «Рассвет», «Гимн Огню», «Влияние Луны», «Воззванье к Океану», «Ветер»), см. также: [Polonsky 1998: 69—96].

ев» ниже). Второе стихотворение «Солнцезерн» (с. 17) открывается видением прошлого добиологического мира, «когда Земля была намеком», а повествователь жил на Солнце, как «зерно средь зерен». Здесь Бальмонт сочетает культ Солнца с астрономическим знанием о гранулированной структуре солнечной поверхности и так называемой приливной гипотезой происхождения Луны, выдвинутой сыном Чарльза Дарвина Джорджем Дарвином, согласно которой Луна была отторгнута от Земли в виде жидкой массы[11]. В «Меде веков» становление поэта происходит в процессе его наблюдения за фундаментальными космогоническими процессами:

Сперва я увидал, что мир есть песнопенье,
И я, дрожа, его пропел.
Потом я нараспев сказал стихотворенье,
То был вторичный мой предел.
Потом я начертал на камне заклинанье,
Перстообразный взнёс алтарь.
И круглую Луну впустил в ограду зданья,
Я был певец, колдун, и царь.
Теперь, когда прошли ряды тысячелетий,
И завершился круг племён,
Я помню эти дни, когда все были дети,
Как ясно помнишь яркий сон
(с. 24).

Пройдя долгий путь от «сперва» до «теперь», певец вспоминает первобытные времена как «вселенское детство» (ср. выше аналогичный мотив в творчестве Брюсова). Еще несколько стихотворений посвящены longue durée эволюции поэзии — от звука к музыке, от слова к стиху. Они раскрывают соотношение между биологической эволюцией и моментом поэтического высказывания. В «Именах» наименований вещей изображено как космогоническое событие доорганического периода («Есть буквенное, нет, лишь звуковое / Гадание в преджизненном покое», с. 27): слова зародились как органическая жизнь, подобно проросшему зерну («Так всколосились в мире имена», там же). Красота в одноименном стихотворении, повествующем о происхождении рун, представлена как язык самой природы:

Красота — это радостный возглас Природы,
Красота — это тихий восторг Вещества.
В изобильи разлитые вешние воды,
Переходы скалы, что несчетные годы
Говорят безглагольные руны-слова
(с. 42).

Безглагольные руны (здесь содержится аллюзия к посвященному природе стихотворению Бальмонта 1900 года «Безглагольность») начертаны не просто на

11 Ср.: «При наблюдении в телескоп этот поверхностный слой (фотосфера) представляется гранулированным. Он выглядит так, как будто посыпан рисовыми зернами» [Olcott 1914: 316]. О книге как о возможном источнике для Бальмонта, см.: [Markov 1992: 136].

камне, а на самом времени. Актуализируя значение омофонов «скала» (как природный ландшафт и поэтическое пространство) и «scala» (как scala naturae — «лестница существ», иерархия всего живого, и геохронологическая шкала), Бальмонт связывает материальность времени с естественной историей письменности. Стихотворение состоит из единой строфы, содержащей двенадцать строк, где в первых пяти разворачивается ландшафт, в котором происходит начертание рун, а в следующих семи описывается сам этот процесс — причем не как факт прошлого, а как проекция в будущее, во втором лице единственном числе:

> И в пещеру взойдёшь лишь на краткость мгновенья,
> Но так явственно знаешь — пещера жива,
> Вот к звену зазмеилися новые звенья,
> Помолчишь, поглядишь, надвигается пенье,
> Загораются мысли, колеблясь едва.
> От пещеры к душе проскользнёт откровенье,
> И молчание скал отчеканишь в слова
>
> (с. 42).

Молчание скал (или временных шкал, которые они безмолвно представляют) сначала реплицируется («помолчишь»), а затем нарушается. «Откровенье» не даруется свыше, а передается от пещеры непосредственно к душе, и безмолвие скал претворяется в бесшумное начертание слов. Происхождение языка не из звука, а из молчания скал в «Ясене» представляет собой альтернативную космогонию поэтического языка[12]. Оно напоминает аналогию между формированием континентов и языков, проведенную ранее в «Поэзии стихий», где гимнически воспеваются первоосновы мира («С тех пор, как миг один, прошли тысячелетья, / Смешались языки, содвинулись моря» [Бальмонт 2010: 184]). Эта геолого-лингвистическая параллель также приводит на память яфетическую теорию, разрабатываемую Николаем Марром (с которым Бальмонт был знаком) в 1900-е годы, где первичный материал для формирования членораздельной звуковой речи, накопленный в доисторические квазигеологические эпохи, обозначается при помощи палеонтологической метафоры «отложения <творческой жизни>»[13].

Древо жизни с листвой

В бальмонтовском представлении о природном времени, отраженном в сборнике «Ясень», вечно живущее древо исключено из процесса умирания и фоссилизации; ясень ни умирает, ни превращается в окаменелость. И все же он

---

12 О подобном дочеловеческом образе молчания у Мандельштама см. статью К. Макуилен в данном блоке.

13 Ср.: «До образования индоевропейской семьи языков, следовательно, у яфетидов накоплено несметное количество средств звуковой речи, типологических норм и лексического материала, отложений бурно-творческой жизни доисторических эпох тогда еще детей природы, массово художников и поэтов по натуре. До того, естественно, многие десятки тысячелетий от первых зачатков членораздельной звуковой речи времен палеолита, я бы сказал многие двадцатки тысячелетий, если бы геологи и антропологи не настаивали уверенно на сокращенных датах интересующих нас эпох» [Марр 1936: 206].

имеет хронологический аспект, который раскрывается в заключительном стихотворении цикла, основанного на мифологии «Эдды», «Летопись листьев». В нем история первого шепота дерева прослеживается от шума движения континентов, которое привело к возникновению полуострова:

Когда хрустением сердитым
Перекликались по векам,
Над Океаном ледовитым,
Материки к материкам, —
<...>
Когда, ещё без счёта, ночи
Не отмечались там никем,
И не был слышен смех сорочий,
И лес без певчих птиц был нем,
Осина <...>
Вдруг вспела шаткою листвой,
И перепевом, крепкоствольный,
Отбросил ясень шёпот свой
(с. 56).

Создавая акустическую «летопись листьев», Бальмонт отходит от мифологической метафоры древа жизни, использованной Дарвином в «Происхождении видов». Для дарвиновской древообразной модели эволюции важны не листья, а ветви, что отражено в диаграмме, опубликованной в издании книги 1859 года, и в следующем фрагменте:

> Как почки в процессе роста дают начало новым почкам, а эти, если только сильны, разветвляются и заглушают многие слабые ветви, так, полагаю, было при воспроизведении и с великим Древом Жизни, наполнившим своими мертвыми опавшими сучьями кору земли и покрывшим ее поверхность своими вечно расходящимися и прекрасными ветвями [Дарвин 1939: 366].

Древо жизни, по Дарвину, — это образ, который сам подвержен тем же универсальным процессам органического разложения, седиментации и палеонтологического анализа в дарвиновском понимании[14] — механизму, который Джиллиан Бир описала как нестабильность и неконтролируемость метафоры у антиэссенциалиста Дарвина [Beer 2010: 85][15]. Бальмонтовское стихотворение о листьях не тянется к генеалогическим ветвям древа, но прислушивается к его акустическим свойствам, существовавшим еще до того, как их могло уловить человеческое ухо[16].

---

14 По мнению Джиллиан Бир, дарвиновское древо жизни — это не только Arbor Vitae, но и Arbor Scientiae. «Сангвиническое обилие сравнений обеспечивает невероятную всеохватность, которая и утверждает истину, и подкрепляет сама себя. Так глава о естественном отборе и заканчивается — образом, который претендует на целую череду метафор, уходящую в глубокую древность» [Beer 2010: 86—87].

15 Анализ образов птиц в контексте ницшеанского дарвинизма у раннего Бальмонта см.: [Thiergen 2000].

16 В стихотворении Тютчева «На древе человечества высоком...» (1832) человек описан как лист, упавший с древа человечества. Как космологический образ, листья несут семантику как листвы с мирового древа, так и страниц из книги природы; ср.: [Cizevskij 1955].

В том же ключе в стихотворении «Утро Земли» восхваляется парадоксальная красота еще не до конца сформированной планеты, чье становление можно слушать как музыку (звуки животных, погодных явлений, вулканических процессов). Соотношение размера динозавров с семиэтажным зданием претворяет доисторическую фантазию в урбанистическую метафору:

> Мне нравится Утро Земли во всей красоте безобразий,
> В нём глыба до глыбы ползёт. Завопил, полюбив, мастодонт.
> Сто вёрст для мазурки громов. Чимборасо для сказок в алмазе.
> И ящеры в семь этажей. И везде без людей горизонт
>
> (с. 59).

В метрике стихотворения слышится эхо аритмичного грохота литосферных плит, движущихся в процессе формирования земной коры, и гротескной пляски погоды: в 6-иктном амфибрахии с цезурой на третьей стопе пересекаются границы слов и стоп. Три заключительные стопы анапеста в четных строках заимствуют рифму «мастодонт» — «горизонт» в стихотворении «Водоворот», включенном в цикл несколькими страницами ранее, — вместе с принципом описания мифологизированной картины мира динозавров научным языком (там мы обнаружим, например, «геометризм радиолярий», с. 40). Это не досинтетический язык, используемый Гилем для описания первобытного мира, где вещи еще не получили наименований: это искусственная ситуация, в которой глубокая древность с ее необозримыми пространствами представлена в настоящем времени и современным языком.

В поиске других стихотворений из цикла «Ясень», которые заслуживают гилевско-брюсовского определения «научной поэзии», нельзя обойти вниманием два стихотворения о происхождении человека от обезьяны. «Тот предок» описывает момент, когда из первобытной стаи гиббонов выделяется первое человекообразное существо:

> Тот предок был такой же, как гиббон,
> Но не гиббон, а брат гиббона сводный,
> Средь обезьян властитель благородный,
> Взлюбивший в ветках тихий листозвон.
>
> К ветрам любил прислушиваться он,
> К журчанью птиц, к игре волны свободной,
> Во всём искал он цепи звуков, сходной
> С тем, что ему привиделось как сон.
>
> Он первый поднял голову высоко,
> И беспричинно так её держал,
> Вверху был круг, велик, лучист, и ал.
>
> Как исполина огненное око,
> Он вдруг запел, себя пугаясь сам.
> Так звук Земли раскрылся Небесам
>
> (с. 61).

Антропогенез здесь осмыслен как глоттогенез. Как и в «Летописи листьев», речь здесь рождается из шепота листьев — «листозвона», полюбившегося «сводному брату» обезьяны. Запевший гиббон — это еще не поэт, в отличие от первого человека, который был поэтом, согласно бальмонтовскому трактату «Поэзия как волшебство» (1915). В «Происхождении человека» (1871) Дарвин проводит очень похожую параллель между современными видами гиббонов с их пронзительным пением и предками homo sapiens: «Некий далекий прародитель человека, возможно, использовал свой голос по большей части так же, как одна из разновидностей гиббонов в наши дни — чтобы издавать настоящие музыкальные фразы, то есть, для пения». Попытки «воссоздать музыкальные выкрики посредством членораздельных звуков» привели, возможно, к «возникновению слов, выражающих различные сложные эмоции» [Darwin 2009: 56]. В статье «Русский язык» Бальмонт цитирует стихотворение «Тот предок», чтобы показать животные истоки поэтического слова [Бальмонт 1924][17]. В следующем стихотворении, «Рука», поэт говорит о мануальных навыках как основе человеческих свершений. Однако парадоксальным образом объектом восхваления здесь становится рука примата, делающего лишь первые шаги на пути эволюции:

Благословляю обезьянью руку,
Хоть страшны мне движения её,
Затем что, вдохновение своё
Забыв, она утратила науку.

Среди древнейших полуобезьян
Был некто ставший получеловеком.
Зверьми он сопричислен был к калекам,
Не мог он ползать и прямил свой стан.

От предка ли я отрекаться буду,
Пусть был четырёхрук он и мохнат?
Рука есть воплощённый в ощупь взгляд,
Рука есть мост к свершению и чуду.

К оттенкам чувства приурочив звук,
Он ключ нашёл для полнозвучной гаммы,
Его должны включить в великий храм мы,
Да молится деянью предка внук.

Благословим тот лик, тот мозг, ту руку,
Она схватила молнию в веках,
А после, бога чувствуя в руках,
Потомок подарил циклоны звуку

(с. 62).

17 Это стихотворение следует в статье вскоре за цитатой из дарвиновского «Происхождения человека», где описываются звуки, производимые рыбами — в частности, самцами umbrina во время нереста. Эта цитата, как и предшествующая ей выдержка из «Русалки» Пушкина, иллюстрирует идею Бальмонта о том, что даже рыба способна на акустическое выражение эмоций. В другой статье Бальмонт восхищается способностью Дарвина не только осознать, что именно половой отбор стимулировал развитие языка, но и найти для этой мысли поэтическое выражение [Бальмонт 1933].

Как и в стихотворении «Тот предок», где действует «сводный брат» гиббона, здесь предлагается идея непрямого родства между обезьянами и выделившемся из них прародителем человека: он «получеловек» среди «полуобезьян». Бальмонт связывает начало эволюции этого первобытного человекоподобного существа с попыткой компенсировать физическую неполноценность: его рука утратила «вдохновение» и животные навыки (понятия «рука» и «наука» здесь сближаются с помощью рифмовки), он не мог ползать и был «причислен к калекам». Однако это подтолкнуло его к прямохождению и бипедализму, обострению слуха — и в конечном итоге к осознанному акустическому выражению эмоций.

Заключение

В своих поздних стихотворениях Брюсов и Бальмонт определяют longue durée эволюционного времени как принцип, предлагающий альтернативу антагонизму между вечностью и моментом. Темпоральная мобильность их лирических героев, позволяющая им спонтанно включаться в нечеловеческие процессы, требует необратимого движения природного времени. Брюсов творчески воспринял принципы гилевской «научной поэзии», поддерживая в своих стихотворениях о Земле хрупкий баланс между противоборствующими мифологическими и научными представлениями о трансформации. Бальмонтовские «гимны стихиям» (как и позже у Михаила Зенкевича) были обращены к природным первоосновам как к объекту изучения натуралиста, а не предмету поклонения архаического прародителя человека. В сборнике «Ясень» Бальмонт сталкивает циклическую солярную мифологию вечного возвращения из своей ранней поэзии с биологической и геологической хронологией, что позволяет ему увидеть зарождение языка и поэтического слова как «что-то новое под солнцем»[18].

Пер. с англ. Арины Волгиной

Библиография / References

[Анненский 1988] — *Анненский И.* Избранные произведения. Л.: Художественная литература, 1988.
(*Annenskiy I.* Izbrannye proizvedeniya. Leningrad, 1988.)
[Бальмонт 1908] — *Бальмонт К.* Гимны, песни и замыслы древних. СПб.: Пантеон, 1908.
(*Bal'mont K.* Gimny, pesni i zamysly drevnykh. Saint Petersburg, 1908.)
[Бальмонт 1921] — *Бальмонт К.* Дар земле. Париж: Русская земля, 1921.
(*Bal'mont K.* Dar zemle. Paris, 1921.)
[Бальмонт 1924] — *Бальмонт К.* Русский язык. (Воля как основа творчества) // Современные записки. 1924. № 19. С. 206—233.

18 Парафраз стиха из Книги Экклезиаста, предложенный Джоном Р. Макнилом в качестве определения экологической истории мира в XX веке [McNeill 2000].

(*Bal'mont K.* Russkiy yazyk (Volya kak osnova tvorchestva) // Sovremennye zapiski. 1924. Vol. 19. P. 206—233.)

[Бальмонт 1933] — *Бальмонт К.* Тургенев как поэт (к 50-летию кончины) // Последние новости. 1933. 15 июня.

(*Bal'mont K.* Turgenev kak poet (k 50-letiyu konchiny) // Poslednye novosti. 1933. June 15.)

[Бальмонт 2010] — *Бальмонт К.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. М.: Книжный клуб «Книговек», 2010.

(*Bal'mont K.* Sobranie sochineniy: In 7 vol. Vol. 2. Moscow, 2010.)

[Бальмонт 2015] — *Бальмонт К.* Ясень. Видение Древа. М.; Иваново: Епишева О.В., 2015.

(*Bal'mont K.* Yasen'. Videnie Dreva. Moscow; Ivanovo, 2015.)

[Брюсов 1904] — *Брюсов В.* Рене Гиль (с двумя портретами и факсимиле) // Весы. 1904. № 12. С. 12—31.

(*Bryusov V.* Rene Gil' [s dvumya portretami i faksimile] // Vesy. 1904. № 12. P. 12—31.

[Брюсов 1973] — *Брюсов В.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: Художественная литература, 1973.

(*Bryusov V.* Sobranie sochineniy: In 7 vols. Moscow, 1973.)

[Гаспаров 1995] — *Гаспаров М.* Академический авангардизм: природа и культура в поэзии позднего Брюсова. М.: РГГУ, 1995.

(*Gasparov M.* Akademicheskiy avangardizm: priroda i kul'tura v poezii pozdnego Bryusova. Moscow, 1995.)

[Гуревич 1913] — *Гуревич Б.* Вечно человеческое. Книга космической поэзии. СПб.: Тип. т-ва «Грамотность», 1913.

(*Gurevich B.* Vechno chelovecheskoe. Kniga kosmicheskoy poezii. Saint Petersburg, 1913.)

[Дарвин 1939] — *Дарвин Ч.* Сочинения / [Пер. с англ.]: В 9 т. Т. 3. М.: Изд-во АН СССР, 1939.

(*Darwin Ch.* Sochineniya: In 9 vols. Vol. 3. Moscow, 1939. — In Russ.)

[Зенкевич 1908] — *Зенкевич М.* Дикая порфира: (1909—1911 г.): Стихи. СПб.: Цех поэтов, 1912.

(*Zenkevich M.* Dikaya porfira: (1909—1911 g.): Stikhi. Saint Petersburg, 1912.)

[Марр 1936] — *Марр Н.* Избранные работы: В 5 т. Т. 2. Л.: Государственное социально-экономические издательство, 1936.

(*Marr N.* Izbrannye raboty: In 5 vols. Vol. 2. Leningrad, 1936.)

[Молчанова 2011] — *Молчанова Н.* «Всю жизнь хочу создать из света, звука...»: Вопросы поэтики лирики К.Д. Бальмонта. Воронеж: Наука-Юнипресс, 2011.

(*Molchanova N.* "Vsyu zhizn' khochu sozdat' iz sveta, zvuka…": Voprosy poetiki liriki K.D. Bal'monta. Voronezh, 2011.)

[Топоров 2010] — *Топоров В.* О космологических источниках раннеисторических описаний // Топоров В. Мировое дерево: В 2 т. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 161—205.

(*Toporov V.* O kosmologicheskikh istochnikakh ranneistoricheskikh opisaniy // Toporov V. Mirovoe derevo: In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2010. P. 161—205.)

[Тютчев 2002] — *Тютчев Ф.* Полное собрание сочинений и писем: В 6 т. Т. 1. Стихотворения, 1813—1849. М.: Классика, 2002.

(*Tyutchev F.* Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 6 vols. Vol. 1. Stikhotvoreniya, 1813—1849. Moscow, 2002.)

[Ханзен-Леве 2003] — *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов: [В 2 т. Т. 2]: Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. СПб.: Академический проект, 2003.

(*Hansen-Löve A.* Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 2: Mythopoetischer Symbolismus: Kosmische Symbolik. Saint Petersburg, 2003. — In Russ.)

[Элиаде 1998] — *Элиаде М.* Миф о Вечном Возвращении. СПб.: Алетейя, 1998.

(*Eliade M.* Mif o Vechnom Vozvrashchenii. Saint Petersburg, 1998.)

[Эпштейн 1990] — *Эпштейн М.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990.

(*Epshteyn M.* "Priroda, mir, taynik vselennoy…": Sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii. Moscow, 1990.)

[Beer 2010] — *Beer G.* Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-century Fiction. 3rd ed. Cambridge University Press, 2010.

[Calinescu 1987] — *Călinescu M.* Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987.

[Cizevskij 1955] — *Cizevskij D.* Das Buch als Symbol des Kosmos // Aus zwei Welten. Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen literarischen Beziehungen. Berlin; Boston: De Gruyter, 1955. P. 85—114.

[Clowes 1983] — *Clowes E.* The Nietzschean Image of the Poet in Some Early Works of Konstantin Bal'mont and Valerij Brjusov // The Slavic and East European Journal. Vol. 27/1. Spring, 1983. P. 68—80.

[Darwin 2009] — *Darwin C.* The Descent of Man and Selection in Relation to Sex: In 2 vols. Vol. 1. Cambridge University Press, 2009.

[Donchin 1958] — *Donchin G.* The Influence of French Symbolism on Russian poetry. 'S-Gravenhage: Mouton & Co, 1958.

[Ingold 2017] — *Ingold F.P.* Todeskonzepte der russischen Moderne von Tolstoj bis Lenin. Weltende — Kunstende — Lebensende. Wien: Passagen, 2017.

[Kragh 2008] — *Kragh H.* Entropic Creation. Religious Contexts of Thermodynamics and Cosmology. London: Ashgate, 2008.

[Markov 1992] — *Markov V.* Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont 1910—1917. Böhlau, 1992.

[McNeill 2000] — *McNeill J.* Something New Under the Sun: An Environmental History of the 20th-Century World. New York: WW Norton & Co, 2000.

[Montal 1962] — *Montal R.* René Ghil. Du symbolisme à la poésie cosmique. Bruxelles: Éd. Labor, 1962.

[Murawski 2014] — *Murawski L.* Kunst und mystische Erfahrung im Werk Konstantin D. Bal'monts. München; Berlin; Washington: Otto Sagner, 2014.

[Nietzsche 1999] — *Nietzsche F.* Also sprach Zarathustra, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe: In 15 Bd. / Hrsg. G. Colli, M. Montinari. Bd. 4. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

[Olcott 1914] — *Olcott W.* Sun Lore of All Ages. New York; London: G.P. Putnam's sons, 1914.

[Polonsky 1998] — *Polonsky R.* English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

[Pyman 1994] — *Pyman A.* A History of Russian Symbolism. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

[Theile 1965] — *Theile W.* René Ghil. Eine Analyse seiner Dichtungen und theoretischen Schriften. Tübingen: Fotodruck Präzis, 1965.

[Thiergen 2000] — *Thiergen P.* Die Einsamkeit des Albatros. Zum ‚ornithologischen' Dichterbild des frühen Bal'mont vor dem Hintergrund Darwins und Nietzsches // Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag / Ed. U. Jekutsch, W. Kroll. Wiesbaden: Harrassowitz, 2000. S. 255—276.

[Werberger 2005] — *Werberger A.* Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Osip Mandel'štams. München: Sagner, 2005.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОТКЛИКИ НА НАУЧНЫЕ ОТКРЫТИЯ ЭПОХИ

Колин Макуилен

«Голос материи» Зенкевича:

ПАЛЕОНТОЛОГИЯ В ЭПОХУ МОДЕРНИЗМА

Colleen McQuillen

Zenkevich's "Voice of Matter": Paleontology in the Era of Modernism

Колин Макуилен (Университет Южной Калифорнии, США, доцент кафедры славянских языков и литератур; PhD) mcquille@usc.edu.

Ключевые слова: Михаил Зенкевич, *Дикая порфира*, палеонтология, геология, модернизм, акмеизм, адамизм

УДК: 56+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_71

В статье предлагается детальный анализ стихотворений палеонтологической и геологической тематики из сборника М. Зенкевича «Дикая порфира» в контексте ключевых палеонтологических открытий рубежа XIX—XX веков. Автор утверждает, что предложенная Зенкевичем гипотетическая картина жизни на Земле до появления человека расширяет границы акмеистического реализма и адамистического примитивизма. Также показано, что планетарное сознание Зенкевича, сформировавшееся в эпоху активной популяризации науки, является эмблемой модернистского мировоззрения и ключевым моментом в понимании культуры модернизма.

Colleen McQuillen (PhD; Associate Professor, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Southern California, USA) mcquille@usc.edu.

Key words: Mikhail Zenkevich, *The Wild Porphyry*, paleontology, geology, modernism, Acmeism, Adamism

UDC: 56+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_71

This article analyzes paleontologically- and geologically-themed poems in Mikhail Zenkevich's collection *The Wild Porphyry* in the context of key scientific discoveries at the turn of the last century. It argues that Zenkevich's speculative portraits of life on earth before humans expand the boundaries of Acmeist realism and Adamist primitivism. It also suggests that Zenkevich's planetary consciousness, which emerged amidst active efforts to popularize science, is a hallmark of a modern worldview and thus integral to understanding Russian modernist culture.

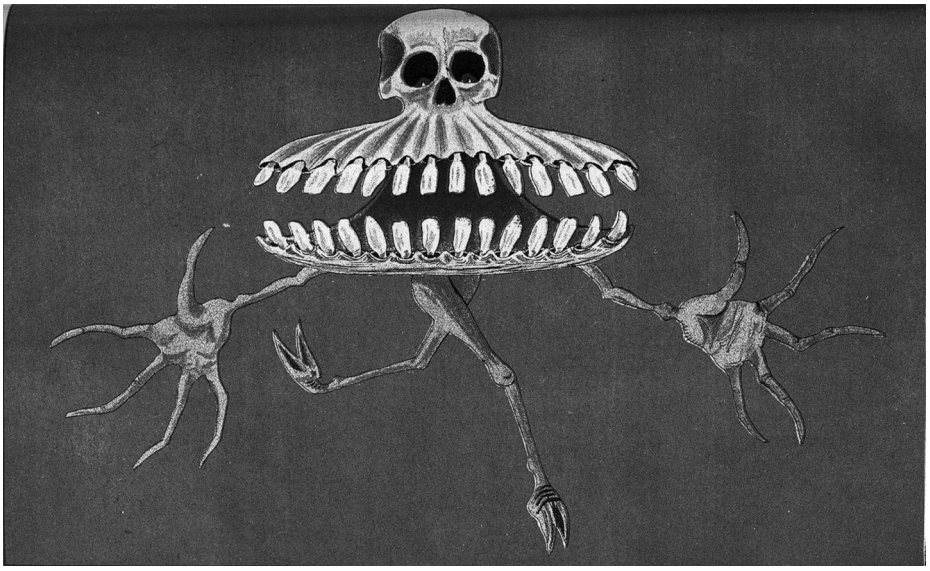
> В ряду естественных наук, оказывающих влияние на выработку современного миросозерцания, геология занимает, бесспорно, одно из первых мест
>
> [Вальтер 1911: 3].

В начале XX века ученые, обыватели, писатели и художники столкнулись с нарастающим потоком материальных свидетельств жизни на Земле до появления человека: из первых рук — из лабораторных экспериментов и музейных коллекций и опосредованно — из статей и карикатур, публикуемых в массовых журналах и газетах. Новооткрытые основные начала геологии и окаменелости наглядно показали, как далеко в необозримое прошлое уходит история мира,

и овеществили концепцию эволюционного прогресса, которая, в свою очередь, повлияла на «выработку современного миросозерцания» — эта идея послужила эпиграфом к данной статье. Некоторые художники сочли новое понимание нашего планетарного и биологического прошлого поводом для юмора, как показывает ряд иллюстраций, опубликованных в журнале «Шут» за 1897 год, среди которых был и причудливый скелет вымышленного динозавра клавиозавра оглушителя (*ил.*). Другие — например, писатель и популяризатор науки Николай Рубакин — стремились сделать новинки геологии и палеонтологии достоянием общественности, публикуя научно-популярные тексты и включая научную тематику в художественные произведения. «История русской земли» (1908) и «Как, когда и почему люди появились на Земле?» (1909) Рубакина разошлись во множестве экземпляров — во многом благодаря его сотрудничеству с серией «Популярная библиотека». В последней из них писатель в общих чертах объяснил теорию земных пластов, по которым, как по книге, можно проследить историю их формирования:

> Дело вот в чем: ведь остатки и отпечатки разных животных внутри камней найдены в разных пластах Земли. А пласты эти лежат один на другом. Иные глубже от поверхности Земли, а другие на них поверху… Значит, глядя на пласты Земли, можно узнать, какие породы когда появились и когда вымерли. Пласты Земли — что страницы огромной книги, где все это показано. Только научись ее читать [Рубакин 1908: 19—22].

Сравнение пластов Земли со страницами книги было естественным для Рубакина, который был не только автором научно-популярной литературы, но также библиофилом и книговедом[1]. Он отметил важность страт, раскрывающих



Ил. Скелет вымышленного динозавра клавиозавра оглушителя. Источник: Шут. 1897. № 11. 15 (27) марта. С. 16.

1 Уподобление природных и планетарных явлений книге имеет долгую историю в литературе славянских стран. См.: [Cizevskij 1955].

хронологию зарождения и вымирания видов, чтобы провести геологическую аналогию с линейной природой повествования и чтения. Окаменелости — это слова, организованные в таком порядке, что составляют связный рассказ.

Поэт Михаил Зенкевич — еще одна культурная фигура начала XX века, которую привлекла палеонтологическая тематика и образность, — развернул метафору окаменелостей как историй в своем сборнике 1912 года «Дикая порфира». Если писатели вроде Рубакина использовали эту аналогию как риторический прием, то у Зенкевича стихотворения сами играют роль окаменелостей: они кристаллизуют безмолвный доисторический мир, придавая ему материальную форму, доступную человеческой интерпретации. Вербальный характер стихотворений открывает доступ к зримым, но не рассказанным историям Земли до появления человека. Предпринятый в данной статье анализ показывает, что произведения Зенкевича, изображающие мир таким, каким он, возможно, был до восприятия его человеческим сознанием, опираются на зрительное узнавание мира и почти лишены диегетического звукового ландшафта. Стихотворения озвучивают сцены докембрийского безмолвия и доязыковой жизни на Земле.

Хотя Зенкевича причисляют к акмеистам и адамистам, он тем не менее находится на периферии русского модернизма. Акмеизм традиционно определяют как постсимволистское возвращение к вещному миру как источнику вдохновения и предметов для поэтического высказывания. Как таковой его обычно связывают с реализмом как предметно изобразительным стилем. Подгруппа адамистов обратилась к далекому антропологическому прошлому: они разделяли кубофутуристское увлечение примитивизмом — стилем выражения, имитирующим искусство доисторических Homo sapiens и современных «неконтактных народов», воспринимаемых западным миром как менее развитые. Как будет показано, зенкевичевские умозрительные картины жизни на Земле до появления человека раздвигают границы акмеистического реализма и адамистического примитивизма. Я также намерена доказать, что планетарное сознание Зенкевича, сложившееся среди палеонтологических открытий и активных попыток институционализировать и популяризировать науку, в частности геологию, в начале XX века, является ярким свидетельством его принадлежности к модернизму. Модернизм в первую очередь означает обостренное чувство настоящего момента и разрыв с предшествующей эпохой. Научные открытия, обнаружившие исключительное своеобразие далекого прошлого путем пристального рассмотрения окаменелых останков вымерших существ, подтвердили и дарвиновскую теорию эволюции, и модернистскую убежденность в эпохальной природе времени.

Геопоэмы в «Дикой порфире»

Сборник состоит из 54 стихотворений, первые 15 из которых посвящены космологии, палеонтологии и геологии. В остальных присутствуют образы и темы, связанные с природным миром, но они лишены уходящей в далекое прошлое временной перспективы, свойственной геопоэмам, открывающим сборник. Я ввожу это жанровое определение по аналогии с неологизмом «геоистории», созданным исследовательницей Донной Харауэй для обозначения неантропоцентрических повествований о природном мире. В «геоисториях»

нечеловеческие формы жизни и неорганическая материя Земли присутствуют как автономные агенты — в отличие от «историй», в которых задействованы только человеческие акторы. В «Дикую порфиру» также включены историографические стихотворения, предметом которых являются исторические фигуры Древнего мира: Марк Аврелий, Коммод, Навуходоносор, Александр Македонский, — эти стихотворения следуют сразу за геопоэмами. Такая последовательность продолжает хронологическую и эволюционную траекторию: Земля формируется, появляются примитивные формы жизни, постепенно развиваются более сложные организмы, и они в итоге порождают Homo sapiens.

Хотя число геопоэм сравнительно невелико, они принципиально важны для утверждения эволюционного развития в данной книге. Переводчики и литературоведы обычно подчеркивают семантическую связь слова «порфира» в заголовке с пурпурным цветом, близким по спектру к багровому — цвету крови и мяса, образы которых присутствуют в целом ряде стихотворений из этого сборника. Тем не менее полисемия слов «порфира» и омонимичного ему «порфир» дает нам возможность более расширенного понимания поэтической концепции Зенкевича. Слово «порфира» обозначает и род красных водорослей, и пурпурную мантию монарха. Оно указывает на предметы как из природного, так и из рукотворного мира — так же, как и стихи из этого сборника. Заметим вдобавок, что словом «порфир» называют красную вулканическую породу с крупными белыми вкраплениями, что вводит геологическую тему.

Помимо этих лексических значений при анализе смысловой нагрузки заглавия необходимо также учитывать эпиграф, взятый Зенкевичем из стихотворения Боратынского «Последняя смерть» (1828):

> И в дикую порфиру древних лет
> Державная природа облачилась
> [Боратынский 2002: 180].

В этом стихотворении запечатлена смена эпох: от торжества разума и процветания человеческой жизни на Земле — до ее упадка и вымирания. Зенкевич творчески воспринял разработанную Боратынским концепцию эволюции на протяжении longue durée, включая вымирание человеческого рода. Лирического героя «Последней смерти» можно рассматривать как божественного или иного сверхпланетарного наблюдателя. Боратынский акцентирует визуальное свойство предчувствия лирическим героем надвигающейся катастрофы, используя три семантически связанных слова — «являться», «очи», «видеть»:

> События вставали, развивались,
> Волнуяся, подобно облакам,
> И полными эпохами являлись
> От времени до времени очам,
> И наконец я видел без покрова
> Последнюю судьбу всего живого
> [Там же: 178].

К тому же он использует сравнение, в котором соотносит развитие событий с волнением облаков, чем создает зрительный образ, дополнительно усиливающий роль наблюдающего глаза. Как будет показано ниже, лирическому герою

Зенкевича в геопоэмах из «Дикой порфиры» открывается неограниченный обзор на планету, но звуковой ландшафт Земли в них демонстративно отсутствует.

Сборник Зенкевича получил положительные отзывы от таких литературных знаменитостей, как Василий Гиппиус, Сергей Городецкий и Вячеслав Иванов. Напротив, Валерий Брюсов в статье «Сегодняшний день русской поэзии» (1912) высказал опасение, что творчество Зенкевича «довольствовалось повторением научных данных», вместо того чтобы создать «нечто свое, новое». Молодому поэту якобы не удалось дать «новый синтез» за пределами науки и художественно осмыслить материальный мир с его космическими истоками [Брюсов 1912: 46]. Это мнение трудно назвать справедливым. В отличие от Бориса Гуревича, который проповедовал «сциенцизм» как новую поэтическую тенденцию модернизма и новую религию (см. его сборник 1913 года «Вечно человеческое: книга космической поэзии»), Зенкевич допускал и существование божества в виде вдохновляющего духа, и естественные законы природы. Поэт, несомненно, опирался на свои знания о палеонтологических открытиях и связанных с ними научных исследованиях первой декады XX века, однако он вышел далеко за пределы их эмпирического толкования, детально воплотив в стихе цвет, текстуру и динамику дочеловеческого мира.

Предметом геопоэм Зенкевича стало формирование Земли и Солнечной системы, доисторические ящеры и мамонты, владеющие сушей, и материальное родство, связывающее человека с этими доисторическими животными. Лирическое «я» обозначает свое присутствие, обращаясь к предмету, изображаемому в стихотворении, во втором лице («ты», «вы») и описывая себя как адресата его действий («меня», «мне»). Однако оно наделено только зрением: именно глаз фиксирует насыщенные визуальные образы, кинетическую активность, а также физическую массу и тактильные характеристики текстуры и температуры. Это воспринимающее око видит цвет и отражения; геологические события — в процессе и по факту; появление, угасание и распад различных форм жизни — и обладает способностью ощущать поверхность материи и взвешивать ее массу.

Чего лирическое «я» лишено, так это слуха: практически ни в одной геопоэме из «Дикой порфиры» не слышится звуковой ландшафт стихийного хаоса и формирования земного рельефа. Звуковая образность практически сводится к регистрации тишины: «В ночи безмолвствуют расщелины» («Свершение»), «тихо спит руда» («Земля»), «дремали вы среди молчанья» («Металлы»). Есть, правда, два ярких исключения. Первое из них — стихотворение «Махайродусы», наполненное звуками поглощения пищи («хрустя и хлюпая»), выражения эмоций («жалобно ревел»), буйства стихий «огонь гудел» и движения («шлепанье») [Зенкевич 1912: 30—32]. Второе — это «В зоологическом музее», принципиально важное для данного исследования:

> И повествуют о веках размытых,
> Как железняк о пламенных мирах,
> Кровь мамонтов из дебрей ледовитых,
> Их мускулов, волос тяжелый прах…

Плотские останки мамонтов (кровь, прах мускулов и волос), сохранившиеся в земле в качестве застывших свидетельств, наделены в стихотворении способностью рассказывать историю. Ископаемые остатки из экспозиции зоологического музея говорят на языке, понятном лишь детям:

И только дети <…>
Одни поймут нам скрытое единство
Живой души, тупого вещества!
[Там же: 35—36]

Несмотря на убежденность лирического героя в том, что взрослые не способны постичь «скрытое единство» человека с «тупым веществом», Зенкевич-поэт видит и описывает молекулярную связь всего сущего в геопоэмах. Второе и третье стихотворения сборника («Ты дико-сумрачна и косна…» и «Всему — весы, число и мера…») опубликованы под общим заголовком «Гимны к материи», определяющим роль поэта как певца, воспевающего иначе неузнаваемые связи[2]. В статье «Некоторые течения в современной русской поэзии» (1913), опубликованной в журнале «Аполлон», адамист Сергей Городецкий выбрал именно эти строки, чтобы похвалить Зенкевича за чуткое понимание нечеловеческого мира: «Махайродусы и ящеры — доисторическая жизнь Земли — пленили его воображение; ожили камни и металлы, во всем он понял “скрытое единство живой души, тупого вещества”» [Городецкий 1913: 48—49]. Несмотря на «тупость», материя на рудиментарном уровне обращается к тем, кто способен услышать и передать ее рассказы.

В «Silentium» (1910) Мандельштам также описывает сцену докембрийского безмолвия до появления жизни и языка. Первичная туманность с завихрениями первородной материи предшествует аудиальной сфере речи, музыки и слова:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь
[Мандельштам 1916: 16].

Слияние слова с «первоосновой жизни» звучит отголоском библейской концепции о сотворении мира, начавшемся с божественного Слова. И все же, если логос, по Мандельштаму, и может быть организующим принципом вселенной, само слово — акустический феномен. Мандельштам возвращается к тематической связи между звуком и материей (в данном случае говоря об уникальной способности поэта слышать ее голос) в статье «Утро акмеизма» (1913):

> Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед седыми финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», — есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь [Мандельштам 1987: 169].

Тождество камня и слова упрочивается в заглавии мандельштамовского сборника 1913 года «Камень», в который включен целый ряд стихотворений, выражающих скептическое отношение к слову (в том числе «Silentium») [Khagi

2 В своей статье данного блока Филипп Коль рассматривает эти стихотворения Зенкевича в одном ряду с «гимнами материи» Рене Гиля и Константина Бальмонта.

2013: 75]. Как будет показано ниже, образ «голоса материи» — окаменелостей, внятно свидетельствующих о прошлом для тех, кто способен их услышать, — продолжает свое существование в научном и массовом дискурсах той эпохи.

Палеонтологические открытия

Нет никаких конкретных доказательств того, что Зенкевич был в курсе палеонтологических открытий, сделанных в пору его юности: ни прямых упоминаний о них в его дневниках и письмах, ни каталога его личной библиотеки ни, например, подписки на периодику. Высшее образование он получил не в области естественных наук: в 1915 году он окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета. Все, что у нас есть, — это упоминание Зенкевича о его научных интересах в краткой заметке «От автора», написанной им в качестве предисловия к сборнику «Сквозь грозы лет» (1962), но так и не опубликованной:

> Во многих стихах я старался поэтически выразить научную тематику. В этом сказалось мое юношеское увлечение геологией и естествознанием. Увлеченно, с пылкостью юного воображения писал я лирические стихи об эволюции жизни на Земле и об исчезнувших гигантских животных, видя в них предков человека и как бы ощущая их кровь в своих жилах. <…> В противовес эстетизму и красивости поэзии того времени я не боялся касаться физиологических основ жизни и смело вводил темы и образы, считавшиеся прозаическими, слишком грубыми, антипоэтическими [Зенкевич 1994: 629].

В книгу «Дикая порфира» вошли стихи, написанные Зенкевичем в 1909—1911 годах, когда ему было немногим более двадцати лет, — отсюда и характеристика интереса к наукам как «юношеского увлечения». Есть как минимум одно литературоведческое мнение о влиянии палеонтологических открытий на тематику поэзии Зенкевича:

> В 1901 г. на берегу реки Березовки, притока Колымы, был обнаружен хорошо сохранившийся экземпляр мамонта, перевезенный в 1902 г. в Зоологический музей Санкт-Петербурга[3]. Экспонаты музея послужили поводом для лирических сюжетов не только «Мамонта», но и других текстов [Зенкевича], таких как «Зоологический музей», «Сибирь». Физиологические подробности описания, основанного на реальных наблюдениях, переплетаются с мифологическими сказаниями о мамонтах; плоть, не истлевшая в вечной мерзлоте, символически трактуется как прорыв плейстоцена в современность [Рогачева 2016: 52].

Хотя я и не убеждена в том, что именно это конкретное событие вдохновило Зенкевича на написание упомянутых стихотворений, первое десятилетие

---

3 Н.А. Рогачева, видимо, имеет в виду экспедицию в Якутск, сообщение о которой появилось в газете «Новости дня» 29 (16) декабря 1901 года: «Экспедиция, командированная академией наук для исследования в Колымском округе под руководством зоолога Герца, после больших трудов прибыла в Средне-Колымск с вывезенным мамонтом. Мамонт — самец, средних лет. Скелет и кожа, за малыми исключениями, найдены целыми. Хвост короткий, покрыт длинными волосами» (Газетные старости. Обзор русских газет начала XX века. 29 (16) декабря 1901 года // http://starosti.ru/archive.php?m=12&y=1901 (дата обращения: 26.12.2022)).

XX века изобиловало случайными и запланированными палеонтологическими открытиями, что подробно освещалось в прессе и будоражило воображение специалистов и широкой публики.

Научные экспедиции на рубеже веков обнаружили огромное количество окаменелостей. Владимир Амалицкий сделал наиболее прославленные открытия в 1899—1900 годах. Экспедиция Амалицкого нашла на берегах Северной Двины двадцать полных скелетов парейазавров, пять полных скелетов дицинодонтов, два полных скелета рапалодонтов, массу разрозненных черепов и костей, а также много окаменелостей из растительного царства. Одна из публикаций об их беспрецедентных находках принадлежит перу Александра Павловича Чехова, брата Антона Чехова, который опубликовал в крупнотиражной газете «Новое время» за 1901 год статью «Палеонтологические раскопки проф. В.П. Амалицкого». В ней он рассказал об открытом заседании в геологическом кабинете Петербургского университета, на котором публике продемонстрировали скелет парейазавра. Чехов цитирует вступительное слово Амалицкого, поставившего свою находку в контекст тектонических процессов: «Нынешняя Европа не всегда была такою, какою мы знаем ее теперь. В отдаленные от нас эпохи она несколько раз опускалась под воду, и на ее месте шумело море, и несколько раз она поднималась, выступала из воды и делалась материком» [Чехов 1901: 236]. Чехов поясняет как научное, так и общественное значение находок, сделанных профессором Амалицким: они «не только пролили новый свет на одну из неразгаданных областей геологии, но и коренным образом изменили некоторые господствовавшие в ней воззрения. Но еще важнее... [что] это палеонтологическое открытие сделано в России и составляет нашу русскую национальную гордость» [Там же: 237]. По мнению Чехова, эта коллекция обеспечила его стране первенство в мировой науке: Россия располагает палеонтологическим музеем, «какого до сих пор еще не было в мире», и «в палеонтологическом отношении стоит выше всех стран цивилизованного мира» [Там же: 238—239]. Даже размер найденного в России скелета парейазавра (а он, как отмечает журналист, в полтора раза больше, чем тот, который к тому моменту хранился в Лондоне и считался единственным в мире) читается в контексте статьи как своего рода комментарий к превосходству России — как научному, так и геополитическому.

Не забыв упомянуть о шуточном прозвище экспоната («Парейазавр Владимирович» в честь Амалицкого), Чехов тем не менее ведет речь о нем как о «допотопном хищном ящере»: «Глазам присутствующих предстал скелет огромного допотопного животного... Это было страшное чудовище, жившее, по толкованию геологов, за пять или даже за десять миллионов лет до нашего времени» [Там же: 237]. Интересной деталью в этом описании является употребление слов «ящер», «чудовище» вместо слова «динозавр», которое тогда еще не вошло в русский лексикон [Нелихов 2020]. «Чудовище», этимологически связанное со словом «чудо», имеет эмоциональную окраску, отсутствующую в научной терминологии. Зенкевич в своих геопоэмах демонстрирует более точное знание природного мира, упоминая конкретные доисторические существа, которые некогда ползали и бродили по земле: ящера, мамонта, махайродуса, динотерия, слизняка и удава. Несмотря на лексическую специфику, он передает владеющее лирическим субъектом чувство временной и генеалогической удаленности, когда говорит о странности этих вымерших форм жизни. Например, он упоминает «чудовищные яйца» ящеров [Зенкевич 1912: 28]

и «стада и табуны ублюдков безобразных» [Там же: 30], что показывает различие между современным человеком и чужеродными организмами.

Одновременно с многочисленными репортажами об открытиях Амалицкого в массовой печати популярный журнал «Природа и люди» опубликовал в 1900 году серию статей под общим заглавием «Новое прошлое». Там рассказывалось, как строительство Транссибирской магистрали привело к непредвиденному обнаружению окаменелостей, за исследование которых в лабораториях и музеях с энтузиазмом взялись геологи и палеонтологи [Banerjee 2012: 34]. В 1899—1905 годах, во время строительства Кругобайкальской железной дороги, рабочие извлекли из раскопов массу окаменелостей и образцы горных пород. Случайные находки делали рыбаки и крестьяне; помимо останков мамонта, чья «кожа хорошо сохранилась», найденных в Тюмени в сентябре 1901 года, не менее одиннадцати раз между 1907 и 1912 годом кости мамонта, целые скелеты и/или бивни были либо случайно обнаружены людьми, либо вышли на поверхность земли в результате геологических процессов[4].

Разумеется, помимо репортажей об этих открытиях в газетах, были и специализированные публикации в таких изданиях, как «Природа и люди», «Вокруг света», «Аргус», «Научное обозрение», и «Журнал новейших открытий и изобретений» [Ibid.: 9]. Ученые изучали окаменелости в лабораториях, и их работы воплощалась в многочисленных печатных трудах, рассчитанных как на коллег-естественников, так и на дилетантов. Для понимания контекста, в котором палеонтологическая тема появилась у Зенкевича, особенно любопытны тексты, созданные на русском и переведенные с европейских языков, которые предназначались массовому читателю и были опубликованы в первое десятилетие XX века[5]. Первый учебник палеонтологии, написанный на русском языке, вышел в свет прямо на заре Серебряного века[6]. Двухтомный «Краткий курс палеонтологии» Иосифа Ивановича Лагузена (который родился в России, но по отцу был немцем) был опубликован Императорской академией наук в Петербурге в 1895 году [Lobacheva 2007: 222]. В научно-популярных произведениях Вильгельма Вильгельмовича Битнера («Исповедь Земли: Очерк успехов геологии палеонтологии», 1901) и Валериана Викторовича Лункевича («Подземное царство», 1909) можно проследить появление образной трактовки палеонтологических открытий как обретения самой Землей дара речи. Извлекаемые из земных недр окаменелости — это своего рода исповедь Земли, тысячелетиями таившейся от человечества и теперь наконец

4 См.: Газетные старости. Обзор русских газет начала XX века. 24 (11) ноября 1909 года // http://starosti.ru/archive.php?y=1909&m=11&d=24 (дата обращения: 26.12.2022).

5 «Новое время», «Наше время» и «Природа и люди» публиковали гипотетические изображения вымерших существ, а сатирические издания, такие как «Шут» и «Осколки», помещали на своих страницах забавные карикатуры, в которых присутствовали гигантские скелеты и бивни мамонтов.

6 До издания учебника, разумеется, были научные труды для специалистов, в том числе «Палеонтология России» (ч. 1—2, 1854—1861), написанная Эдуардом Ивановичем Эйхвальдом. В России количество научных исследований в области эволюционной биологии и палеонтологии значительно возросло в 1870—1880-е годы. Среди них выделялись работы В.О. Ковалевского, А.П. Павлова и П.Н. Венюкова [Vucinich 1970: 398—404]. Учебник 1895 года примечателен тем, что он вышел именно тогда, когда ученые изо всех сил стремились популяризировать естествознание среди людей, далеких от научных кругов, что совпало с серией масштабных открытий окаменелостей в России.

готовой поведать историю своего прошлого. По выражению Битнера, «На долгое время язык немой исповеди великой молчаливицы оставался непонятен, и тайны ее богатого прошлого, казалось, были похоронены веками» [Битнер 1901: 3]. И теперь, благодаря новейшим достижениям ученых, окаменелости и геологические свидетельства, безмолвно хранившие секреты Земли, обрели способность говорить и быть услышанными.

Прозвучал даже голос самой материи — в письме, присланном в газету «Сибирский понедельник» и написанном от лица горной породы. В 1910 году разгорелись споры вокруг «кубиков» — образцов минералов, собранных во время строительства Кругобайкальской железной дороги. Директор Иркутского музея требовал, чтобы они остались в той губернии, где были извлечены из земли, а петербургские ученые утверждали, что находки лучше послужат науке, если их переправят в столицу. 9 августа 1910 года была опубликована «Жалоба музейских кубиков», в которой от первого лица выражались чувства материи, «обиженной» учеными: с тех пор как их забрали из Иркутска, минералы якобы немало пострадали от музея, который стал их приютом [Fein 2013: 419]. Появление геологического образца в роли экспоната приводит на память процитированное выше стихотворение Зенкевича «В Зоологическом музее» — тем более что в обоих случаях голос ископаемых объектов, извлеченных из земли и помещенных в музейную экспозицию, в конечном итоге оказывается услышан.

Акмеизм и адамизм

В своих манифестах акмеисты во всеуслышание объявили об отказе от символистской абстракции и приятии вещного мира, что исследователи традиционно связывают с эмпиристской эстетикой, диктуемой реализмом. В представлении акмеистов язык подчиняется пресоссюровскому закону тождества, получившему запоминающееся выражение в «Утре акмеизма»: «А=А: какая прекрасная поэтическая тема» [Мандельштам 1987: 172]. Адамистами называли подгруппу акмеистов, которые провозгласили поэта современным воплощением ветхозаветного Адама, давшего имена всем существам на земле. В 1910 году Гумилев написал стихотворение «Адам», а тремя годами позже Городецкий написал стихотворение с таким же заглавием. В 1913 году Городецкий заявил, что первой стадией акмеизма было «сотворение заново» экзотических животных в поэзии Гумилева: «Тогда нельзя было еще думать, что это уже идет Адам. Но мало-помалу стали находить себе выражение и адамистические ощущения» [Городецкий 1913: 48]. Адамизм позиционировался как более продвинутая стадия акмеизма. В том же эссе Городецкий с похвалой отозвался о «Дикой порфире» Зенкевича и «Аллилуйа» Владимира Нарбута: материальный мир занимает в них центральное место, что делает их выражением адамистической этики.

Фигура Адама символизирует переход от доязыкового примитивизма к прирученному, снабженному именами и организованному вещному миру — что можно также интерпретировать как эволюцию от доисторических геоисторий к антропоцентрическим историям. В 1922 году Корней Чуковский отметил «моду» на примитивизм среди адамистов и футуристов и оценил иронию ситуации — современность тянется к первобытности:

> Ведь нынче в моде, напротив, пещерность, звериность, дикарство; поэты из сил выбиваются, как бы позверинее рявкнуть… Нынче даже тонкие эстеты, парнасцы, как, например, Гумилев, вдруг записались в Адамы: основали секту адамистов, первобытных, первозданных людей. — Как адамисты, мы немного лесные звери! — уверяют эти господа. — Сбросим же с себя «наслоения тысячелетних культур»! Все эти адамисты, как и эгофутурист Игорь Северянин, — живут в Петербурге и порождены Петербургом… Это всеобщая тяга. Джек Лондон отнюдь не футурист, а ведь вся Европа влюбилась в него именно за эти призывы к первобытности, звериности, стихийности. Стихийность! [Чуковский 1922]

Здесь Чуковский делает отсылку к гумилевскому манифесту «Наследие символизма и акмеизм» («Как адамисты, мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению» [Гумилев 1913: 44]) и к повести американского писателя Джека Лондона «Before Adam» (1906—1907), переведенной на русский и изданной под заголовком «До Адама» [Лондон 1909]. Герой этой повести, человек начала XX века, одержим видениями опасной, иррациональной жизни Homo erectus, который не обладает еще даром речи. Переживание рассказчиком первобытной жизни своего далекого прародителя и показывает современного человека венцом дарвиновской эволюции, и заставляет его проникнуться бессознательным чувством родства с примитивным человеком.

Тема эволюции имплицитно присутствует в воззрениях акмеистов и отражает видение этими поэтами самих себя как новейшей стадии развития русской поэзии. В «Утре акмеизма» Мандельштам объявляет акмеистов наследниками футуристского примитивизма и последним звеном эволюционной цепи: «И если у футуристов слово как таковое еще ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования» [Мандельштам 1987: 169]. Хотя, упоминая каменный век, Мандельштам имел в виду скорее антропологическое, чем геологическое время, он подчеркнул столь важное для модернизма ощущение хода времени и «бытия в настоящем моменте» (впрочем, десятью годами позже он начнет с антипатией отзываться о концепции линейного прогресса и дарвиновской эволюции).

Стихи Зенкевича «В зоологическом музее» и «Махайродусы» подтверждают эволюционный характер развития форм наземной жизни, изображая Homo sapiens новейшим звеном эволюционной цепи. В «Махайродусах» утверждается наше родство с вымершими животными и с планетой — обращаясь к «Земле-владычице», лирический герой умоляет: «Не порывай со мной, как мать, кровавых уз». Стихотворение «Темное родство» также отсылает читателя к зарождению и эволюции жизни на планете: здесь провозглашается утробная связь между человеком, морской инфузорией, вымершим растением сигиллярией и мамонтами.

О предки дикие! Как жутко-крепок
Союз наш кровный. Воли нет моей,
И я с душой мятущейся — лишь слепок
Давно прошедших, сумрачных теней
[Зенкевич 1912: 27].

В стихотворении «Земля» человек, растительные и животные формы жизни одинаково подвержены «струпьям», «карбункулам», «болячкам» и гниению: мы «твари — мы плодимся и ползем, как в падали бациллы разложенья» [Там же: 15]. Зенкевич не пытается стереть человека из этого стихотворения, номинально посвященного Земле: человечество здесь представлено как член сообщества земной жизни. В «Ящерах» человек практически приравнивается к его животным предшественникам — хотя и признается превосходство разума: «Я зверь, лишенный и когтей и шерсти, / Но радугой разумною проник». В финальной строфе утверждается единство человека на уровне элементарных частиц со всем сущим — как одушевленным, так и неодушевленным: «Чтоб… / <…> / Подобно раскаленным электронам / Мои частицы в золоте неслись» [Там же: 29].

Материальное единство всех форм жизни — это история, рассказанная посредством биологической эволюции, но не без тревожной ноты, заложенной в неумолимом цикле рождения и смерти видов. Зенкевич исследовал метафизические импликации этого родства в «Человеке»: однажды «природа первенца сметет, как… из чрева… плод» [Там же: 34]. Здесь особенно сильна связь с эпиграфом из «Последней смерти» Боратынского, рассмотренным выше. Лирический субъект Зенкевича учит нас смирять гордыню и учиться у самых презренных существ, поскольку в будущем грядет закат человечества: «И у последней слизкой твари / Прозренью темному учись» [Там же]. Пусть в настоящий момент человечество новейшее и потому наиболее прогрессивное звено эволюционного развития, но и ему грозит вымирание (см. эпиграф) в необозримой перспективе longue durée геологического времени.

Реализм Зенкевича

На собрании в Литературном обществе в 1914 году Михаил Зенкевич провозгласил: «Если хотите, назовите акмеиста неореалистом. Такое название для него почетнее названия символиста или романтика. Но этот “неореализм акмеизма” не имеет ничего общего ни с обывательским реализмом, ни с подновленным академизмом парнасцев» [Зенкевич 1994: 21]. Геопоэмы Зенкевича — это не просто списки научных данных, как утверждал Брюсов, хотя его описания геологических процессов точны и могут быть восприняты как своего рода научный реализм. Например, в стихотворении «Махайродусы» Зенкевич научно адекватно описывает геологическую среду, в которой кости динозавров превращаются в окаменелости:

> И ветром и дождем разрытые долины
> Давно иссякших рек, как мавзолей, хранят
> По прессами пластов в осадках красной глины
> Костей обглоданных и выщербленных склад
>
> [Зенкевич 1912: 31].

В «Ящерах» Зенкевич так же точно определяет и условия материальной среды, в которых происходила фоссилизация останков доисторических животных, и суть самого этого процесса: «Набальзамированы ваши трупы / Под жирным илом царственных гробниц» [Там же: 28], — здесь лирический субъект напо-

минает читателю о консервирующих свойствах некоторых видов почвы. Природные геологические силы, формирующие земные пласты, сохраняют эти останки в виде окаменелостей и тем самым летописуют истории вымирания.

Зенкевич уделял значительное внимание визуальному облику материального мира, передавая в натуралистических подробностях блестящие металлы, вязкую текстуру хлюпающей грязи и ила, мох и лишайники в тенистых расщелинах скал. Так есть ли разница между реализмом Зенкевича и «обывательским реализмом», который он презирал? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к новому течению современной философской мысли, получившему название спекулятивного реализма, за отправной точкой для рассуждений о зенкевичевском подходе к творческому осмыслению Земли до появления человечества. Спекулятивный реализм можно представить как радикальную онтологию, которая ищет и воображает существование, полностью внеположенное человеческому сознанию. Это не возвращение к позитивизму, а скорее «критика картезианского самотождественного субъекта» — другими словами, разделение реальности и человеческой мысли [Bryant et al. 2011: 3]. В отличие от акцента на эпистемологии, популяризованного Декартом и Кантом в эпоху Просвещения, спекулятивный реализм постулирует абсолютную реальность, не нуждающуюся в человеческом субъекте для того, чтобы доказать присутствие мира, который существовал до человека. Некоторые представители этого течения, например Квентин Мейясу, обратились к математике, чтобы описать этот сверхчувственный мир; другие, как Рэй Брасье, изучают математические основы физической науки, чтобы заглянуть в реальность, которая не коррелирует с человеческой мыслью.

Как поэту Зенкевичу хватало вербальных средств для установления связи с реальностью, внеположенной (или предшествующей) человеческой мысли; не выходил он и за пределы человеческой репрезентативной системы. При описании мира, предшествующего человеческому сознанию, он обращался скорее к самой Земле — как летописец, напоминающий своим читателям, что геологические горизонты и палеонтологические находки свидетельствуют о земных событиях и формах жизни, неизвестных человеку, но тем не менее реальных, поскольку они — форма априорного знания. Геопоэмы Зенкевича подсказывают, что Земля ведет летопись глубокого времени, но так же, как и с математическими вычислениями Мейясу и Брасьера, эти данные нуждаются в интерпретации, чтобы иметь смысл для человека. Спекулятивный реализм отвергает корреляционизм — систему взглядов, согласно которой «все сводится к вопросу человеческого доступа к миру, а не-человеческие отношения часто оставляют на долю естественных наук» [Harman 2009: 156].

Зенкевичевские геопоэмы занимают промежуточную позицию между антропоцентрическим корреляционизмом и чистым спекулятивным реализмом. Лирический субъект не устраняет человека из хода планетной истории и эволюции форм жизни, но поэт любопытным образом подвергает пересмотру чисто человеческую и даже животную субъектность. В стихотворении «Свершение» мельчайшие и наиболее примитивные формы растительной жизни и обширные земные пласты свершают действия — их поведение описано активными глаголами — без каких-либо импульсов со стороны животной жизни. Животная модель субъекта, действия которого определяются комплексом мотивов («желание, влечение, движение, расширение границ, доминирование и потребление» [Meeker, Szabari 2020: 13]), здесь поставлена под вопрос, по-

скольку Зенкевич отказывается назвать движущие силы происходящего в природном мире. Смена дня и ночи в этом тексте представлена как континуум деятельности: при свете луны мхи и лишаи «вскарабкались на валуны», а в «полдневном полушарии» «сохнут, трескаясь, пласты [Земли]» и «сверкает золото средь скал». Как Земля вращается вокруг оси, повинуясь лишь собственному внутреннему импульсу, так и «громады льдистые сползут», и пауки «шевелят щупальцами». Зенкевич привлекает внимание читателя и к бурной активности на поверхности Земли, и к динамизму самой Земли, явленному в формировании ее рельефа: котловин, уступов, обвалов, — и все это без участия разума, воли, желания или влечения. В отличие от земли с ее мхами и лишайниками, животные субъекты в стихотворении «Махайродусы» наделены желаниями и влечениями. Зенкевич сообщает, что динотерии (первобытные предки слонов), спасаясь «от зуда и жары», могли залезть «валяться в ил»; мастодонты испытывали страх перед преследующими их саблезубыми тиграми («Так жалобно ревел отставший мастодонт»), и выбранное наречие призвано вызвать сочувствие, — так что животная модель субъектности здесь сохраняется и находит отклик у человека как родственного существа.

Заключение

Кости и окаменелости, найденные в первые годы XX века, стали подтверждением как дарвиновского понимания эволюционной биологии, так и модернистского представления о линейном ходе времени. Беспрецедентность и экзотичность первобытных форм жизни шокировала и забавляла общество и вдохновляла художников и писателей на воссоздание картины мира до Homo sapiens. Будучи вербальными текстами, лирический герой которых наделен даром речи, геопоэмы Зенкевича не пытаются передать полностью нечеловеческую субъектность или реальность за пределами человеческой мысли. Эти стихотворения выполняют ту же хроникальную роль, что и окаменелости: они хранят и передают свидетельства о далеком прошлом, в то время как их собственный лексический материал компенсирует предполагаемое безмолвие Земли до появления языка.

Планетарное сознание Зенкевича было мерой модернистского видения мира, и мое исследование его поэтического мастерства, традиционно определяемого в терминах акмеизма и адамизма, расширяет параметры реализма и примитивизма, характеризующих эти литературные течения Серебряного века. Предпринятый анализ геопоэм принципиально расходится с превалирующим антропоцентрическим подходом к русскому модернизму, который зачастую сосредоточен на богатой творческой экологии литературных кругов, салонов и издательств этого периода или изучении отдельных «великих» писателей. Надеюсь, что, сфокусировав внимание на палеонтологических контекстах и подтекстах геопоэм Зенкевича, я смогла привести неоспоримый пример того, как русская модернистская культура вобрала в себя научные открытия своего времени и голос самой материи.

Пер. с англ. Арины Волгиной

Библиография / References

[Битнер 1901] — *Битнер В.В.* На рубеже столетий: Обзор главнейших науч[ных] и культур[ных] приобретений XIX века: В 2 т. Т. 1. Ч. 1: Исповедь Земли: Очерк успехов геологии и палеонтологии. СПб.: П.П. Сойкин, 1901.

(*Bitner V.V.* Na rubezhe stoletiy: Obzor glavneyshikh nauch[nykh] i kul'tur[nykh] priobreteniy XIX veka: In 2 vols. Vol. 1. Pt. 1: Ispoved' Zemli: ocherk uspekhov geologii i paleontologii. Saint Petersburg, 1901.)

[Боратынский 2002] — *Боратынский Е.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Т. 2. Ч. 1: Стихотворения 1823—1834 годов. М.: Языки славянских культур, 2002.

(*Boratynskii E.A.* Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 3 vols. Vol. 2. Pt. 1: Stikhotvoreniya 1823—1834 godov. Moscow, 2002.)

[Брюсов 1912] — *Брюсов В.* Сегодняшний день русской поэзии // Акмеизм в критике 1913—1917 / Сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб.: Изд-во Тимофея Маркова, 2014. С. 44—50.

(*Bryusov V.* Segodnyashniy den' russkoy poezii // Akmeizm v kritike 1913—1917 / Comp. by O.A. Lekmanov, A.A. Chaban. Saint Petersburg, 2014. P. 44—50.)

[Вальтер 1911] — *Вальтер И.* История Земли и жизни / Пер. с нем. Г.И. Кваша. СПб.: Изд-во П.П. Сойкина, 1911.

(*Walther J.* Geschichte der Erde und des Lebens. Saint Petersburg, 1911. — In Russ.)

[Городецкий 1913] — *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 46—50.

(*Gorodetskiy S.* Nekotorye techeniya v sovremennoy russkoy poezii // Apollon. 1913. № 1. P. 46—50.)

[Гумилев 1913] — *Гумилев Н.* Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. 1913. № 1. С. 42—45.

(*Gumilev N.* Nasledie simvolizma i akmeizm // Apollon. 1913. № 1. P. 42—45.)

[Зенкевич 1912] — *Зенкевич М.* Дикая порфира. СПб.: Цех поэтов, 1912.

(*Zenkevich M.* Dikaya porfira. Saint Petersburg, 1912.)

[Зенкевич 1994] — *Зенкевич М.* Декларация культурных прав акмеизма // Зенкевич М. Сказочная эра. Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М.: Школа Пресс, 1994.

(*Zenkevich M.* Deklaratsiya kul'turnykh prav akmeizma // Skazochnaya era: Stikhotvoreniya. Povest'. Belletristicheskie memuary. Moscow, 1994.)

[Лондон 1909] — *Лондон Дж.* До Адама / Пер. с англ. В. Ореховой. М.: В.М. Саблин, 1909.

(*London J.* Before Adam. Moscow, 1909. — In Russ.)

[Мандельштам 1916] — *Мандельштам О.* Камень. Стихи. Пг.: Гиперборей, 1916.

(*Mandel'stham O.* Kamen'. Stikhi. Petrograd, 1916.)

[Мандельштам 1987] — *Мандельштам О.* Утро акмеизма // Мандельштам О. Слово и культура: статьи. М.: Советский писатель, 1987. С. 168—172.

(*Mandel'stham O.* Utro akmeizma // Mandel'stham O. Slovo i kul'tura: statji. Moscow, 1987. P. 168—172.

[Нелихов 2020] — *Нелихов А.* Палеонтологические карикатуры // Элементы (https://elementy.ru/kartinka_dnya/1062/Paleontologicheskie_karikatury (дата обращения: 28.12.2020)).

(*Nelikhov A.* Paleontologicheskie karikatury // Elementy (https://elementy.ru/kartinka_dnya/1062/Paleontologicheskie_karikatury (accessed: 28.12.2020)).)

[Рогачева 2016] — *Рогачева Н.А.* Пространство Сибири в творчестве Михаила Зенкевича: философия и поэтика // Уральский исторический вестник. 2016. № 1 (50). С. 49—55.

(*Rochageva N.A.* Prostrantsvo Sibiri v tvorchestve Mikhaila Zenkevicha: filosofiya i poetika // Ural'skiy istoricheskiy vestnik. 2016. № 1 (50). P. 49—55.)

[Рубакин 1908] — *Рубакин Н.* Как, когда и почему люди появились на Земле? СПб.: Прометей, 1908.

(*Rubakin N.* Kak, kogda i pochemu lyudi poyavilis' na Zemle? Saint Petersburg, 1908.)

[Чехов 1901] — *Чехов А.П.* (*Седой А.*) Палеонтологические раскопки проф. В.П. Амалицкого (Новое время. 1901. № 8934. Прил. С. 8—10.) // Оноприенко В. Владимир Амалицкий. Пермские динозавры России. LAP Lambert Academic Publishing, 2017. С. 235—247.

(*Chekhov A.P.* (*Sedoy A.*) Paleontologicheskie raskopi prof. V.P. Amalitskogo (Novoe vremya. 1901. № 8934. Pril. S. 8—10.) // Onoprienko V. Vladimir Amalitskiy. Permskie dinozavry Rossii. LAP Lambert Academic Publishing, 2017.)

[Чуковский 1922] — *Чуковский К.* Футуристы // Чуковский К. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1969. С. 202—239 (http://www.philology.ru/literature2/chukovsky-69.htm (дата обращения: 28.12.2020)).

(*Chukhovskiy K.* Futuristy // Chukhovskiy K. Sobranie sochineniy: In 6 vols. Vol. 6. Moscow, 1969 (http://www.philology.ru/literature2/chukovsky-69.htm (accessed: 28.12.2020)).)

[Banerjee 2012] — *Banerjee A.* We Modern People: Science Fiction and the Making of Russian Modernity. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.

[Bryant et al. 2011] — *Bryant L., Srnicek N., Harman G.* Towards a Speculative Philosophy // The Speculative Turn: Continental Materialism and Reality / Ed. by L. Bryant et al. Melbourne: re.press, 2011. P. 1—18.

[Cizevskij 1955] — *Cizevskij D.* Das Buch als Symbol des Kosmos // Cizevskij D. Aus zwei Welten. Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen literarischen Beziehungen. Berlin; Boston: De Gruyter, 1955. P. 85—114.

[Fein 2013] — *Fein J.* Talking Rocks in The Irkutsk Museum: Networks of Science in Late Imperial Siberia // The Russian Review. 2013. № 72. P. 409—426.

[Harman 2009] — *Harman G.* Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics. Melbourne: re.press, 2009.

[Khagi 2013] — *Khagi S.* Silence and the Rest: Verbal Skepticism in Russian Poetry. Evanston: Nortwestern University Press, 2013.

[Lobacheva 2007] — *Lobacheva S.V.* On the History of Russian Paleontology // Paleontological Journal. 2007. Vol. 41. № 2. P. 222—226.

[Meeker, Szabari 2020] — *Meeker N., Szabari A.* Radical Botany: Plants and Speculative Fiction. New York: Fordham University Press, 2020.

[Vucinich 1970] — *Vucinich A.* Science in Russian Culture: In 2 vols. Vol. 2: 1861—1917. Stanford: Stanford University Press, 1970.

Мика Эрли

Человеческая колония:

СИМБИОГЕНЕЗ И СИМПОЭЗИС В ТВОРЧЕСТВЕ К.С. МЕРЕЖКОВСКОГО И А.А. БОГДАНОВА

Mieka Erley

The Human Colony: Symbiogenesis and Sympoiesis in the Works of K.S. Merezhkovskii and A.A. Bogdanov

Мика Эрли (Колгейтский университет, Нью-Йорк, США, доцент в междисциплинарной программе по изучению России и Евразии; PhD) merley@colgate.edu.

Ключевые слова: А.А. Богданов, К.С. Мережковский, симбиогенез, эусоциальность, утопия, разделение труда, Герберт Спенсер, симпоэзис, Донна Харауэй

УДК: 504.75+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_87

В данной статье Эрли показывает, какую интерпретацию разделение труда получило в философских и художественных произведениях К.С. Мережковского и А.А. Богданова. В статье подробно рассматриваются их рассуждения о симбиогенезе и колониях эусоциальных насекомых как моделях социальной организации с целью продемонстрировать, насколько различные политические утопии были построены этими авторами, несмотря на общность повлиявших на них источников и использованных ими естественнонаучных примеров. Наконец, в статье идеи Богданова и Мережковского о человеческой колонии поставлены в контекст гипотезы Геи у Линн Маргулис и концепции симпоэзиса Донны Харауэй.

Mieka Erley (PhD; Associate Professor, Russian and Eurasian Studies Program, Colgate University, New York, USA) merley@colgate.edu.

Key words: A.A. Bogdanov, K.S. Merezhkovskii, symbiogenesis, eusociality, utopia, division of labor, Herbert Spencer, sympoiesis, Donna Haraway

UDC: 504.75+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_87

In this article, Erley considers how the division of labor is treated in the scientific, philosophical, and fictional works of K.S. Merezhkovskii and A.A. Bogdanov. Focusing on their discussions of symbiogenesis and eusocial insect colonies as models of social organization, this article shows how the two authors built divergent political utopias on the basis of shared intellectual influences and the same scientific case studies. Finally, the article considers Merezhkovskii's and Bogdanov's ideas on the human colony in relation to Lynn Margulis' Gaia Earth theory and Donna Haraway's concept of *sympoiesis*.

Введение

В одной из своих недавних работ о «породнении» американский специалист по теории науки Донна Харауэй достраивает антропоцентрическую концепцию *поэзиса*, или миротворения, до того, что она называет «симпоэзисом» — «*со*-творением» [Haraway 2017]. Симпоэтическое видение коллегиального порождения жизни, предложенное Харауэй, — это творческая переработка в расширенном теоретическом и семантическом диапазоне двух биологических концепций: аутопоэзиса и симбиогенеза, — историю последнего исследовательница возводит к работам Константина Сергеевича Мережковского (1855—1921), российского биолога и писателя, брата поэта-символиста Дмитрия Сергеевича Мережковского. Возвращение в научный обиход ранних российских

работ по симбиогенезу было инициировано российским историком биологической науки Лией Николаевной Хахиной и американским микробиологом, сторонницей гипотезы Геи Линн Маргулис [Khakhina 1992]. Маргулис начала проводить экспериментальные исследования в области симбиогенеза в 1960-х годах: техническое усовершенствование электронного микроскопа и открытия в молекулярной биологии позволили ей подтвердить теорию о том, что хлоропласты в растениях произошли в процессе эволюции от независимых цианобактерий и что митохондрии во всех эукариотных клетках сходным образом развились из свободноживущих бактерий. Подобное представление о симбиотическом происхождении биологической клетки подвергало сомнению понятие единичного человеческого существа, четко соблюдающего гигиенические границы между «я» и «другой». Как мы теперь знаем, в человеческом теле кишит жизнь: здесь и бактерии, и грибки, и археи, и вирусы. Мало того, что человеческое тело — это как холобионт, так и холобиом, то есть и участник, и среда симбиоза. Согласно теории симбиогенеза, даже сама эукариотная клетка как базовая и функциональная единица многоклеточного организма произошла от симбиоза свободноживущих организмов, сложившегося в процессе эволюции. Мы *с самого начала* были комплексом симбионтов.

Привязка теоретических положений Харауэй к русской культуре fin de siècle отнюдь не случайна. Российские интеллектуалы, особенно враждебно воспринявшие мальтузианские аспекты дарвинизма, подчеркивали важность кооперации в природе и выдвигали суждения, которые подрывали теоретические основы концепции «борьбы за существование»: самым ярким примером здесь может послужить теория взаимопомощи, разработанная Петром Кропоткиным[1]. Харауэй солидаризуется с этой контртрадицией, предлагая симбиогенез в качестве альтернативной основы для понимания многоплановых, комплексных отношений между различными формами человеческой и нечеловеческой жизни. Сходным образом другие современные теоретики, например Макензи Уорк, стремятся возродить интерес к тектологии Александра Александровича Богданова, видя в ней «опору, на которой можно построить практику знания для эпохи» изменения климата [Wark 2016: 7][2]. Такое современное переосвоение идей Мережковского и Богданова, фигур с противоположных концов политического спектра, дает нам возможность поразмышлять об интеллектуальной жизни России в эпоху fin de siècle и о том, насколько определяющую роль играли личные политические принципы в процессах интерпретации и филиации.

Мережковский и Богданов — типичные продукты науки и интеллектуальной жизни XIX века, и отдельные черты их суждений ярко высвечиваются, если рассматривать их в сопоставлении. В данной статье будет показано, как биологические примеры кооперативного творения, от симбиогенеза до эусоциальных колоний насекомых, стали источником вдохновения для политически контрастных утопических воззрений Мережковского и Богданова. Несмотря на различие сфер их интеллектуальных интересов, оба эти мыслителя применяли метод аналогии, экстраполируя факты естественных наук на уни-

1 См. статью Р. Николози в данном блоке.

2 Блестящий критический отзыв на проект М. Уорк см. в: *Chehonadskih M.* The Anthropocene in 90 Minutes // Mute Magazine. 2015. September 23. http://www.metamute.org/editorial/articles/anthropocene-90-minutes (дата обращения: 05.12.2022)

версальные законы общества. Каждый из них создал свою теорию, доказывающую, что творческая и когнитивная деятельность обусловлены биологическим и физическим взаимодействием и составляют конечную цель органической жизни. Мысли Мережковского воплотились в его теории преобразования психической энергии, а идеи Богданова — в его теории языка как коллективной человеческой технологии, воздействующей на мир.

Несмотря на общность влияний, методов и источников, эти теоретики пришли к разным выводам об идеальном разделении труда внутри социального организма. Их расхождение во взглядах зиждется на отношении к вопросу, требует ли биологический или творческий труд централизованной организации и субординации — или допускает кооперативную самоорганизацию и мутуализм. Чтобы показать, в чем, собственно, состоит это расхождение, мы рассмотрим, как разделение труда представлено в научных, философских и литературных работах этих двух авторов. Два научно-фантастических романа Богданова о Марсе, «Красная звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1913), были написаны примерно в то же время, что и два его основных философских труда: первый создавался одновременно с «Эмпириомонизмом», а второй — с «Тектологией». Мережковский работал над утопическим романом «Рай земной, или Сон в зимнюю ночь. Сказка-утопия XXVII века» в 1899—1900-е годы, почти одновременно с созданием теории симбиогенеза, которую он опубликовал в 1905 году. Эта синхронность побуждает нас читать литературные произведения Богданова и Мережковского как своего рода практическое воплощение их теорий, однако роль этих текстов не ограничена иллюстрированием социальных и научных воззрений и ценностей их авторов. Они представляют собой то, что Богданов называет «миростроительством»: познавательную и социальную организацию опыта, которая обладает потенциалом смещать эпистемологические парадигмы.

Разделение труда: клетки, органы, организмы, общества

История концепции разделения труда — отличный пример концептуальных обменов между естественными и социальными науками в XIX — начале XX века. Многим разделение труда представлялось универсальным законом, предполагающим высокий уровень организованности, более заметное различие между частями и возрастающую сложность целого. Камиль Лимож проследил, как эта концепция мигрировала между социальными и биологическими науками, обретая форму в таких теориях, как экономическое разделение труда (Адам Смит), физиологическое разделение труда (Анри Мильн-Эдвардс), экологическое разделение труда (Чарльз Дарвин) и социальное разделение труда (Эмиль Дюркгейм) [Limoges 1994: 331].

Разделение труда было одной из важнейших концепций эволюционной биологии: возрастающая специализация функций и структурированность считались признаком высших организмов. В своей истории симбиоза Ян Сапп показывает, как лишайник, мутуалистический организм, состоящий из грибов и зеленых водорослей, породил целый ряд социальных метафор, характеризующих разделение труда и благ между симбионтами [Sapp 1994]. Швейцарец Симон Швенденер уподобил симбиоз грибов и водорослей в лишайнике отноше-

ниям хозяина и раба [Schwendener 1869: 3], а датчанин Эугениус Варминг ввел специальный термин для этих отношений: «илотизм» (от греч. helot — закрепощенный работник) [Warming 1925: 85—86].

Эусоциальные насекомые послужили еще одной моделью физиологического разделения труда, но среди индивидов одного вида. Пчелиный улей и колония муравьев представляет собой надорганизм, часто рассматриваемый как модель биологической и социальной кооперации, хотя не прекращаются дискуссии о роли матки в организации деятельности колонии.

Можно было бы классифицировать симбиогенез как теорию клеточного разделения труда, при котором кооперация независимых прокариотических организмов порождает эукариотическую клетку. Русские биологи были выдающимися теоретиками симбиогенеза, и важным объектом их экспериментальных исследований была зоохлорелла, водоросль, которая зачастую живет в симбиозе с протистами и другими организмами низшего порядка [Sapp 1994: 47—48]. Русский биолог А.С. Фаминцын (1835—1918) в ходе своих экспериментов отделял зоохлореллу от ее симбионтов и культивировал ее в искусственной среде. Он обнаружил, что зоохлорелла могла существовать как свободноживущий организм и предположил, что, судя по этому свидетельству, хлоропласты в растительных клетках изначально были эндосимбионтами — независимыми организмами, которые поселялись в клетке. Теория симбиотического происхождения растительной клетки приобрела известность как симбиогенез — этот термин ввел соперник Фаминцына Константин Мережковский [Захаров 2010: 67; Mereschkowsky 1905]. Мережковский выдвинул две гипотезы: первую — что хлоропласты (хроматофоры) в растительной клетке произошли от симбиотических цианобактерий (1905), и вторую — что ядро всех эукариотических клеток развилось из симбиоза между прокариотами (1910). В русле дискурса в понятиях «раб — хозяин», распространенного среди его коллег-лихенологов, Мережковский говорит о хроматофорах как о рабах: «Пальме не надо работать, трудиться для того, чтобы жить; в ее тканях содержатся миллионы и миллионы маленьких рабов (хроматофоров), которые трудятся весь день (ночью они отдыхают), работают на нее и кормят ее» [Mérejkovsky 1920: 97]. Ученый выводит из этой субординации собственное видение Великой цепи бытия, вдохновленное энергетикой Вильгельма Оствальда и синтетической философией Герберта Спенсера. В заключении своей статьи на французском языке «Растение, рассматриваемое как симбиотический комплекс» («La Plante considérée comme un complexe symbiotique», 1910) он указывает на особую роль растений во вселенском преобразовании энергии: следуя принципу разделения труда, «растительный мир вбирает солнечную энергию и превращает ее в потенциальную химическую энергию в виде альбуминоидных веществ, так чтобы животный мир, питающийся растениями, мог со всей своей мощью превращать ее в психическую энергию» [Ibid.: 97].

Мережковский продолжает рассуждать о разделении труда между растительным и животным царством в своей философской работе «Универсальный ритм как основа новой концепции вселенной» («Le Rythme universel»), опубликованной на французском в 1920 году. Он утверждает, что вселенная эволюционировала от одномерного пространства до четырехмерного, причем каждая стадия и пространственное измерение обладали собственной формой энергии: от рентгеновской радиации (одномерное пространство) до электричества (двумерное пространство), механической и молекулярной энергии

(трехмерное пространство) и, наконец, психической энергии (умозрительное четырехмерное пространство). Роль растений в этой схеме — преобразовывать солнечную энергию в механическую и молекулярную, которую люди затем преобразовывают в психическую энергию. Мережковский поясняет, что эта психическая энергия «лишь преобразование механической энергии, содержащейся в органической пище, которую мы поглощаем. И в нашем мозгу, функционирующем благодаря этой еде, энергия трехмерного мира переходит в другой мир, преобразуясь в психическую энергию. Мы фабрики, на которых постоянно производится из еды эта энергия» [Mereschkovsky 1920: 15]. Таким образом, в монистической системе Мережковского предлагается материалистическое объяснения когнитивной и художественной деятельности.

Мережковский иллюстрирует процесс эволюции, описывая последовательные стадии разделения и интеграции среди растений: от клеток, которые он называет «скоплениями симбионтов», до колоний идентичных клеток, а затем — до все более сложных организмов с четко выделенными и специализированными органами [Ibid.: 46]. Ученый отмечает, что люди и человеческие сообщества эволюционируют в ходе точно таких же процессов, и это напоминает спенсеровскую трактовку биологических основ общественности в эссе «Социальный организм». По совпадению, Спенсер также избрал vorticella, микроскопическую инфузорию, часто живущую в симбиотических отношениях с зоохлореллой, в качестве примера того, как индивидуальные организмы приходят к формированию первых примитивных колоний. Спенсер описывает скопления таких простейших как «общество в самом низшем смысле», поскольку в нем нет ни организации, ни взаимозависимости между индивидами. Он предлагает их в качестве «аналогии начальным стадиям человеческих обществ». Далее он поясняет, что у наиболее примитивных человеческих сообществ, напоминающих колонии vorticellae, «не существовало разделения труда — за исключением такового между полами, и единственным видом взаимопомощи было нападение или защита общими силами. Мы видим неструктурированную группу индивидов, формирующую зародыш общества; так же, как в однородной группе клеток, упомянутой выше, мы видим начальную стадию животной и растительной организации» [Spencer 1891: 278—279]. В то время как в примитивных обществах существует только межполовое разделение труда, отмечает Спенсер, более продвинутые общества демонстрируют более строгую специализацию и дифференциацию индивидуальных его частей. Ученый сравнивает появление двух определенных классов (зависимых работников и управляющих) с дифференцировкой тканей зародыша (эндодермы и эктодермы). Одна из этих тканей (и по аналогии один из этих классов) специализируется на кормлении организма, а другая функционирует как нервная система: «...класс зависимых тружеников... посвящает себя процессу питания; а класс управляющих... посвящает себя согласованной деятельности всего политического тела» [Ibid.: 285].

Как и Спенсер, Мережковский был радикален в своем мышлении по аналогии: в своем единственном крупном художественном произведении «Рай земной» он также указал на природные предпосылки классового неравенства в физиологическом разделении труда. Роман Мережковского обладает многими типичными чертами жанра утопии: повествователя выбрасывает на футуристический остров с радикально новой социальной и политической структурой, которую ему объясняет «покровитель» Эзрар. Однако в этой утопии

присутствуют сексуальная и биополитическая образность, отражающая склонность Мережковского к педофилии и расизму[3].

Разделение труда в этом утопическом обществе эксплицитно уподоблено организации у эусоциальных насекомых, но также оно соответствует и разрабатываемой Мережковским концепции симбиотического происхождения клетки. Люди в этом обществе функционируют в рамках своей генетической и физиологической специализации: это устройство, как объясняет повествователю Эзрар, происходит из убеждения, что «труд, ум, и счастье» — необходимые, но несовместимые элементы человеческой жизни. Решение проблемы — в специализации: «рабы» занимаются физическим трудом, «покровители» — трудом интеллектуальным (или психическим), а «друзья» наслаждаются продуктами этого труда. «Друзья» — это неотенический подвид людей, которых из поколения в поколение отбирали за красоту и веселый нрав. Их единственное занятие — это эротическая любовь и игры, а их единственная функция в социальном организме, судя по всему, эстетическая. Повествователь обобщает: «Вы устроили нечто вроде разделения труда, и какое оригинальное: одни существуют специально для наслаждения жизнью — это детство и юность человечества, другие — представители зрелого возраста и старости — существуют для того, чтобы заботиться о первых и любоваться их счастьем и, наконец, третьи трудятся и работают за всех» [Мережковский 2003: 658]. Эзрар мягко поправляет его: «...получилось то, что вы не совсем верно назвали разделением труда и что я бы назвал гармонией» [Там же].

В разделении труда, каким оно показано в «Рае земном», можно усмотреть параллели со спенсеровским эссе «Надорганическая эволюция», включенном в «Основания социологии». Спенсер отмечает, что среди муравьев «наиболее развитые демонстрируют нам разделение труда, организованное таким образом, что разные классы индивидов структурно приспособлены к разным функциям» [Spencer 1898: 5]. Структурно-функциональное приспособление членов утопического общества у Мережковского напоминает то, о котором говорит Спенсер применительно к эусоциальным насекомым. Наиболее заметно социальная функция здесь влияет на структурно-биологическое приспособление подвида «рабов». Эзрар объясняет повествователю, что рабов «размножили» и «дрессировали» к выполнению определенных задач, «которые они исполняют охотно, нисколько этим не тяготясь, по влечению, как работают пчелы и муравьи» [Мережковский 2003: 659]. Потомки племен, живших на грани голодной смерти, «рабы» играют теперь фундаментальную роль в социальном порядке этой утопии, выполняя необходимые работы и наслаждаясь стабильностью и удовлетворением их базовых потребностей. Повествователь подхватывает предложенную собеседником аналогию: «...ваши рабы мне ужасно напоминают пчел и муравьев» [Там же: 713]. За вычетом отдельных индивидов, проявляющих атавистический интерес к науке, каждый член этого общества идеально подогнан — биологически, интеллектуально и психологически — к своей функции. «Рабы» у Мережковского производят еду, а «покровители» функционируют как «нервная система» надорганизма. Это мироустройство напоминает спенсеровскую аналогию с зависимыми работниками, которые

3 Мережковский совершил ряд сексуальных преступлений против несовершеннолетних и был активным антисемитом. Однако рассмотрение этих тем не входит в задачи данной статьи. Их подробное обсуждение см.: [Золотоносов 2003].

питают организм, как эндодерма эмбриона, и управляющими, которые управляют деятельностью организма, как эктодерма эмбриона. Каждый элемент евгенической утопии в «Рае земном» идеально физиологически адаптирован к своей функции.

Размножение позволено только в рамках своего подвида, а специализация по роду деятельности напоминает видообразование, как у Г. Уэллса в «Машине времени» (1895). Если «рабы» разительно отличаются от «покровителей» и «друзей», то последние две категории оказались подвержены «полиморфизму в легкой форме»: они изначально принадлежали к одной расе, но со временем, в результате «искусственного подбора», у них произошло расхождение признаков и свойств. Схема эволюции у Мережковского придает смысл данному социальному устройству: социальная эволюция движется от колонии идентичных индивидов к появлению индивидов с видовыми отличиями и разделению труда — и, наконец, к новому единству скоординированного надорганизма[4].

Традиционное межполовое разделение труда существенно усложнено у «друзей», поскольку женская сексуальная деятельность подразделена на эротическую и репродуктивную. Некоторые женщины выводятся «для поэзии любви» (у них узкий таз и маленькие груди), тогда как другие отбираются для беременности, выкармливания детей и заботы о них. Индивиды из этой малочисленной группы названы «матками» по аналогии с муравьиными матками, способными рожать «и себе подобных самок и самцов, и солдат, и бесполых рабочих» [Там же: 673]: они произошли от случайно появившегося типа, но были усовершенствованы и могут производить потомство всех человеческих разновидностей.

Объяснение Эзрара звучит отголоском спенсеровского замечания о том, что колонии эусоциальных насекомых подобны семье, состоящей из «потомства одной матери... и эта материнская община подразумевает возможность классов, имеющих несхожие структурные признаки и, как следствие, несхожие функции. Вместо того чтобы быть сродни специализации, возникающей в обществе (в полном смысле этого слова), специализация, которая возникает в одной из таких больших и сложных семей насекомых, сродни той, что возникает между полами» [Spencer 1898: 6]. Если половой диморфизм возможен между людьми, разумно предположить, что так же возможен и полиморфизм, что обеспечивает гармоничную соадаптацию физиологической структуры и социальных функций. Следовательно, специализация и разделение труда устраняют «борьбу за существование» [Мережковский 2003: 721]. Как было отмечено выше, Эзрар утверждает, что разделение труда синонимично социальной гармонии [Там же: 658].

Спенсеровская система синтетической философии оказала глубокое влияние не только на Мережковского, но и на Александра Богданова. «Тектология», которую Богданов определяет как «всеобщую организационную науку», напоминает синтетическую философию Спенсера и использованием метода аналогий, и стремлением послужить ключом ко всем наукам. В программном предисловии к «Тектологии» Богданов называет «по-детски наивной» точку зрения ученых, видящих в «глубоком сходстве соотношений в... самых далеких одна от другой областях опыта... простые аналогии, не более» [Богданов 1989,

4 Эта схема также напоминает дюркгеймовскую теорию социального разделения труда.

1: 78—79]. Для Богданова именно в этих аналогиях «выступает загадка и возникает необходимость исследования. При бесконечном богатстве материала вселенной и бесконечном разнообразии форм откуда берутся эти настойчиво, систематически повторяющиеся и возрастающие с познанием аналогии?» [Там же: 79]. Он полагает, что, исследуя эти аналогии, можно обнаружить «*действительное* единство организационных методов… в психических и физических комплексах, в живой и мертвой природе, в работе стихийных сил и сознательной деятельности людей» [Там же].

Спенсеровская органическая социология основана на аналогиях между биологическими и социальными организмами — сходным образом биология играет значительную роль и в богдановских тектологических моделях. Как показала Симона Пустильник, из многочисленных иллюстраций к принципам «Тектологии» многие были взяты, в частности, из биологических исследований, опубликованных в научно-популярном журнале «Природа» [Poustilnik 1998: 64]. Несмотря на то что Спенсер обладал значительным влиянием в России, его консервативные политические принципы смущали прогрессивных деятелей вроде Богданова. Если Мережковский обращает внимание на предупреждения Спенсера о том, что социализм — это «грядущее рабство», то Богданов пытается дистанцироваться от Спенсера. В дискуссии с Николаем Бердяевым Богданов признал влияние на него спенсеровского «эволюционизма», однако отметил, что он компенсировал различные недостатки синтетической философии Спенсера, введя в свою систему эмпириокритицизм Рихарда Авенариуса и энергетику Вильгельма Оствальда [Богданов 1902][5]. Несмотря на стремление Богданова включить энергетику и физические науки в свою универсальную систему, органическая социология Спенсера продолжала оказывать особенно мощное воздействие на многие тектологические концепции. Например, как полагает Даниела Стейла, «богдановская “энергетическая” интерпретация труда соотносится скорее с биологией, чем с физикой» [Стейла 2016: 72]. Здесь этот вопрос в особенности интересует нас именно в отношении богдановских размышлений о разделении труда.

Богданов отмечает, что многоклеточные организмы появляются в результате кооперации между клетками, формирующими колонию, а не «борьбы между этими клетками» [Богданов 1913: 217]. Каждый отдельный человек «есть колония из 50—100 триллионов неуловимо малых живых существ» [Богданов 1925: 94]. Богданов также сопоставляет «социальное хозяйство у человека и высших насекомых», сравнивая деятельность термитов и муравьев с такими человеческими занятиями, как земледелие, скотоводство и строительство. Как и Спенсер, он замечает, что «и у людей первоначальное разделение труда было именно физиологическое, основанное на различии мужского и женского организма», но люди в рамках рыночных отношений пришли к более сложноорганизованному разделению труда. Обратим внимание, что, рассуждая о разделении труда в колонии насекомых, Богданов пересматривает традиционное понимание роли матки: «…мать является не руководительницей работ, не властью в своей общине, а ее живой, кровной связью; есть много оснований предполагать, что такова же была роль прародительницы в первобытных формах матриархата у людей» [Богданов 1989, 1: 76].

5 В своей статье данного блока Елена Фратто размышляет об энергетическом обмене у Богданова. О полемике Богданова и Бердяева подробнее см.: [White 2018: 74].

В «Рае земном» Мережковского разделение труда происходит на физиологической основе и для координации деятельности общества в целом необходимо централизованное руководство — в этом качестве выступают «покровители», выполняющие роль нервной системы этого надорганизма. Но Богданов подчеркивает, что «матка у социальных насекомых — только центр родовой жизни и кровной связи общины, а не руководительница труда» [Богданов 1989, 2: 104], так что понятие о ней как о «царице» основано на ложной аналогии.

Для Богданова стандартная концепция матки как правительницы улья — это артефакт авторитаризма, или то, что он бы назвал социоморфизмом. Говоря о царице, властвующей над колонией насекомых, Солнце, властвующем над Солнечной системой, или мозге, властвующем над телом, мы порождаем артефактный социоморфизм авторитаризма. Хотя такая «централизованная» организация и является универсальной формой, будет ошибкой проецировать на нее устаревшие властные отношения. В человеческой колонии появятся новые эпистемологические условия, а с ними и новые возможности для свободы и самореализации в коллективном труде. Здесь у Богданова звучит отголосок рассуждений Кропоткина, который, размышляя о взаимной помощи у муравьев, пишет: «Прежние наблюдатели часто говорили о “королях”, “королевах”, “управителях” и т.п., но... невозможны сомнения в том, что во всех действиях муравьев (включая и их войны) каждому индивидууму предоставляется широкий простор для проявления личной инициативы» [Кропоткин 2007: 24]. Богданов в том же ключе описывает человеческую колонию из будущего, где координированная социальная деятельность совместима с личной инициативой и свободой, что воплощается в системе распределения труда в романе «Красная звезда»[6].

Организация труда в богдановской марсианской утопии предотвращает убийственное однообразие специализации: работник свободен перейти на другую работу в любой момент. Богданов полагает, что специализация — это необходимая стадия развития, но она привела к «превращению людей в живые машины» на производстве — и к «профессиональной узости», «нагромождению материала» и «расхождению методов» в науке. Поворотным моментом стало фундаментальное изменение в разделении труда: «специализация с людей переходит на машины» [Богданов 1913: 264—265]. Технология решит проблему организации и власти в колонии: усложнение машин потребует, чтобы все работники стали менеджерами, а их труд станет организационным. Некогда сложное разделение труда будет заменено «простым распределением сил», что позволит работникам сотрудничать и поддерживать друг друга способами, которые преодолеют ограниченность «как авторитарного, так и анархического сотрудничества» [Богданов 1923: 343—344].

Остается вопрос: как же складывается организация? Богданов пишет, что в человеческом обществе выделились люди «организаторского» и «исполнительского» труда: те, кто отдает распоряжения и те, кто выполняет работу, — но эта специализация ролей, как и роль муравьиной «царицы», представляет собой социоморфизм авторитаризма. Заглавный персонаж романа «Инженер Мэнни», например, авторитарный гений, который был необходим на некоторой стадии исторического развития Марса, но отстал от жизни с появлением

6 Подробнее об организации труда см.: [Стейла 2016].

социалистического коллектива. То, что Богданов рассматривает распределение функций в клетке или улье как сотрудничество, а не субординацию, обусловлено его специфическим подходом к процессам, в ходе которых существующие системы вступают в отношения друг с другом. В «Тектологии» Богданов привлекает биологическую концепцию конъюгации к разработке одного из механизмов, формирующих организованные комплексы. В биологии конъюгация — это слияние двух одноклеточных организмов. Богданов использует симбиотические отношения между сувойкой (vorticella) и зоохлореллой как пример этого универсального вида организации. Поскольку каждый из двух организмов производит отходы, которые другой потребляет, эти симбионты иллюстрируют сбалансированную экономику биологического и энергетического обмена: «Понятно, что это целое практически располагает большей суммой активностей, чем если бы его части существовали отдельно: образец бесконечно распространенного типа организационных связей» [Богданов 1989, 1: 117—118][7].

Конъюгация создает целое, которое больше, чем сумма его частей, и потому оно является более высокоорганизованной системой. В биологии за конъюгацией двух организмов и частичным обменом или слиянием их ядер следует процесс деления клетки и появление совершенно нового организма с комбинированными свойствами, который, как пишет Богданов, оказывается «не просто умноженным повторением старых» форм. Таким образом, «размножение оказывается творчеством», так что в самом термине «конъюгация» есть «скрытое указание на творчество» [Там же: 144]. Столь пристальное внимание к слиянию двух клеточных ядер, или организационных центров, в единое целое отражает богдановские взгляды на возможности физиологического и творческого единения. Это не отношения субординации: конъюгация есть форма симпоэтического творчества.

Конъюгация становится предметом обсуждения и деталью сюжета в двух богдановских научно-фантастических романах. В «Инженере Мэнни» один персонаж в разговоре объясняет, как индивиды должны быть слиты в социалистический коллектив: нужно «связать их высшей связью, их стихийно-противоречивое сотрудничество сделать гармонически-стройным, слить их в едином разумном организме человечества» [Богданов 1925: 93]. Мы видим воплощение этого принципа в сюжете «Красной звезды», когда марсиане обсуждают, следует ли им колонизировать Землю и истребить человечество. Нэтти, марсианский врач и возлюбленная землянина Леонида, признает, что основной движущей силой человеческой эволюции была напряженная борьба за существование, но считает, что это не должно остаться основным путем развития в будущем. Союз марсиан и землян, «соединение двух великих линий жизни» может привести к «высшей гармонии» [Богданов 1929: 158]. Отношения конъюгации между Нэтти и Леонидом становятся проверкой концепции изоморфного слияния двух их рас и обществ.

Конъюгация рассматривается как процесс, в ходе которого старые клетки, старые ткани, старые организмы и старые общества могут регенерировать и произвести истинно новые формы. Такова аналогия, избранная в «Красной

7 Неизвестно, был ли Богданов знаком с теорией симбиогенеза, но примечательно то, что он, Мережковский и Спенсер выбрали именно vorticella в качестве примера коллективизма.

звезде» для использования переливания крови с целью восстановления жизнеспособности. Объясняя секрет моложавости марсиан Леониду, Нэтти сравнивает слияние одноклеточных организмов и «обмен крови» [Там же: 107]. Как указал Николай Кременцов, Богданов видел в переливании крови форму «физиологической конъюгации» [Krementsov 2011: 54]. В «Тектологии» Богданов пишет, что, очевидно, как клетки, так и общества «способны к глубокой реальной конъюгации». Должен быть способен к ней и человеческий организм, как «многоклеточная колониальная система» и промежуточная стадия между клеткой и обществом. Признанию этого препятствует лишь «индивидуализм современного научного мышления, для которого идея глубокого физиологического обмена жизни личностей должна представляться не только чуждой, но прямо отталкивающей» [Богданов 1989, 2: 88]. Богданов провидит коллективное будущее, в котором люди, возможно, будут сливаться физиологически и психически — так, как не может представить себе индивидуалистическая наука.

Заключение

В деятельности и мышлении Мережковского и Богданова можно обнаружить множество удивительно сходных моментов. В фокусе их внимания оказались все основные проблемы их эпохи: дегенерация и жизнеспособность, сексуальные и асексуальные союзы, взаимоотношения естественных и социальных наук, специализация и разделение труда, роль организатора и исполнителя в коллективном организме общества, статус познания и творческой мысли в материалистической философии. Их идеи сформировались под значительным влиянием Герберта Спенсера и Вильгельма Оствальда. Но, исходя из этих общих предпосылок, Мережковский и Богданов создали глубоко несхожие теории и воплотили их на практике в своей жизни.

Радикальная научная теория симбиогенеза, разработанная Мережковским, не была претворена в радикальные социальные и философские взгляды — как те, с которыми выступили Линн Маргулис и Донна Харауэй. В своей социальной утопии «Рай земной» Мережковский описывает симбиотические отношения как отношения хозяина и раба, расширяя фокус от клетки до социального организма, для каждого из которых характерно глубокое разделение труда и иерархическая дифференциация частей. В своем философском трактате «Универсальный ритм» Мережковский приписывает этому разделению труда философское значение: нечеловеческий мир служит рабом для человека-хозяина, преобразуя солнечную энергию в молекулярную, которую люди, в свою очередь, преобразуют в психическую посредством когнитивной, языковой и творческой деятельности. Мережковский видит в клетке и в обществе необходимые отношения власти и субординации. Отголоски его скандальной жизни просматриваются и в разделении сексуального труда в «Рае земном», и в его описании хроматофор как «маленьких рабов» в каждой клетке, и в его патриархальном представлении о мужской власти, основанном на биологической аналогии с функцией ядра клетки или мозга в организме.

В жизни Богданова, как и у Мережковского, праксис и поэзис стоят в одном ряду: он стремился реализовать теорию физиологической конъюгации в экспериментах по переливанию крови (и умер в 1928 году в результате проведе-

ния такого опыта на себе) и организовать коллективное творчество под эгидой Пролеткульта. В «Философии живого опыта» Богданов разрабатывает понятие «лестницы развития», начинающейся с неорганической материи и заканчивающейся человеческим коллективом:

> Высшим пределом лестницы является для нас *человеческий коллектив*, в наше время уже многомиллионная система, составленная из индивидуумов. В труде и познании вырабатывает человечество свою «действительность», свой объективный опыт с его строгой закономерностью, с его стройной организацией. Практика великого социального организма есть не что иное, как *миростроительство*... [Богданов 1913: 256].

На утверждении Богданова о том, что человеческий коллектив вырабатывает собственную реальность в труде и познании, стоит остановиться подробнее. Это сущность социоморфизма и подтверждение монистического единства материальных и нематериальных сфер; как было отмечено выше, Богданов верил, что его универсальная организационная наука перешагнет границы между физическим и психическим [Богданов 1989, 1: 79]. В «универсальном ритме» Мережковского цель органической жизни определяется как преобразование механической и молекулярной энергии в психическую; «миростроительство» Богданова предполагает трансформацию «стихийной спонтанности» силой мысли. Язык, литература и искусство представляют собой высший уровень организации — психический. Основная разница состоит в том, что коллектив у Мережковского по сути своей склонен к *поэзису*, будучи централизованным методом организации и творчества, который воздействует на мир, а не вступает с ним в сотрудничество. Тогда как богдановский коллектив связан со спонтанной организацией и коллективным творчеством, то есть *симпоэзисом*.

В весьма интересной статье об отношениях между самоорганизацией и коэволюцией в произведениях Богданова Александр Огурцов объясняет:

> Самоорганизация имеет дело со структурами, состояниями системы, а коэволюция — с отношениями между системами, с корреляцией эволюционных изменений. <...> При этом и самоорганизация, и эволюция трактуются по-новому, а именно: самоорганизация как динамическое равновесие, а эволюция как последовательность неравновесных состояний и их усложнение [Огурцов 1995: 32].

По словам Огурцова, Богданов рассматривает эволюцию как процесс, в котором присутствует «одновременное координирование и взаимоприспособление элементов» любого комплекса [Там же: 33]. Каждый элемент одновременно создает себя — и со-создает своих партнеров (родственников) и коллектив, членами которого все они являются. Элементы могут быть клетками или человеческими индивидами внутри колоний и коллективов; где бы то ни было, самоорганизация и эволюция поддерживают друг друга и соединены прихотливыми связями.

Термины, избранные Огурцовым для этих концепций в работах Богданова — самоорганизация и коэволюция, — можно перекодировать как *аутопоэзис* и *симпоэзис*. Чилийские биологи Умберто Матурана и Франсиско Варела создали термин *аутопоэзис* для описания самодостаточных живых систем вроде клетки, которые производят, преобразуют и регенерируют внутренние компоненты, поддерживающие непрерывные биологические процессы целого [Maturana, Varela 1980]. Концепция *аутопоэзиса* занимает важное место в гипотезе Геи,

разрабатываемой Маргулис, где земля представлена как макросистема, состоящая из бесчисленных подсистем. Как пишет Маргулис, «тогда как мельчайшее распознаваемое *аутопоэтическое* существо в современной биоте — это крошечная бактериальная клетка, крупнейшее — это Гея, регуляторная система на поверхности Земли, соединяющая в себе черты организма и окружающей среды и включающая в себя более тридцати миллионов видов» [Margulis 1997: 92].

Аутопоэзис также рассматривают как модель порождения литературных текстов, трактуя литературу как автономную самореференциальную систему [Livingston 2005]. А еще, возможно, нам стоит в развитии творческих идей Харауэй воспринимать *симпоэзис* не только как модель, но и как методологию чтения и письма, убедительное философское обоснование которой можно найти у Богданова. Как полагает Харауэй, «между аутопоэзисом и симпоэзисом существуют скорее генеративные расхождения, чем оппозиция» [Haraway 2017: 27]. Это согласуется с богдановским представлением об индивиде как субъекте одновременно *аутопоэзиса*, то есть самоорганизации, и *симпоэзиса* — в качестве творческого члена коллектива. В работах Богданова язык и искусство становятся связующим звеном между праксисом и поэзисом, а также между индивидом и коллективом, определяющим форму коллективного труда и обеспечивающим социальную организацию опыта. Богданов утверждает, что цель человеческой колонии — организация спонтанных сил материи, но не способна ли богдановская тектологическая модель вместить не только антропоцентрический *поэзис*, или миротворчество, но и *симпоэзис*: «со-творчество»?

Пер. с англ. Арины Волгиной

Библиография / References

[Богданов 1902] — *Богданов А.А.* Полемика. К вопросу о новейших философских течениях // Вопросы философии. 1902. № 65. С. 1049—1059.

(*Bogdanov A.A.* Polemika. K voprosu o noveyshikh filosofskikh techeniyakh // Voprosy filosofii. 1902. № 65. P. 1049—1059.)

[Богданов 1913] — *Богданов А.А.* Философия живого опыта: популярные очерки. СПб.: Изд. М.И. Семенова, 1913.

(*Bogdanov A.A.* Filosofiya zhivogo opyta: populyarnye ocherki. Saint Petersburg, 1913.)

[Богданов 1923] — *Богданов А.А.* Философия живого опыта: популярные очерки. Материализм, эмпириокритицизм, диалектический материализм, эмпириомонизм, наука будущего. С приложением: «От монизма религиозного к научному». Пг.: Книга, 1923.

(*Bogdanov A.A.* Filosofiya zhivogo opyta: populyarnye ocherki. Materializm, empiriokrititsizm, dialekticheskiy materializm, empiriomonizm, nauka budushchego. S prilozheniem: “Ot monizma religioznogo k nauchnomu”. Petrograd, 1923.)

[Богданов 1925] — *Богданов А.А.* Инженер Мэнни. Л.; М.: Книга, 1925.

(*Bogdanov A.A.* Inzhener Menni. Leningrad; Moscow, 1925.)

[Богданов 1929] — *Богданов А.А.* Красная звезда. Л.: Красная газета, 1929.

(*Bogdanov A.A.* Krasnaya zvezda. Leningrad, 1929.)

[Богданов 1989] — *Богданов А.А.* Тектология: Всеобщая организационная наука: В 2 кн. М.: Экономика, 1989.

(*Bogdanov A.A.* Tektologiya: Vseobshchaya organizatsionnaya nauka: In 2 bks. Moscow, 1989.)

[Захаров 2010] — *Захаров И.А.* 100 лет теории симбиогенеза // Экологическая генетика. 2010. № 2. С. 66—70.

(*Zakharov I.A.* 100 let teorii simbiogeneza // Ekologicheskaya genetika. 2010. № 2. P. 66—70.)

[Золотоносов 2003] — *Золотоносов М.Н.* Братья Мережковские. Кн. 1. Отщеpenis Серебряного века. М.: Ладомир, 2003.

(*Zolotonosov M.N.* Brat'ya Merezhkovskie. Bk. 1. Otshchepenis Serebryanogo veka. Moscow, 2003.)

[Кропоткин 2007] — *Кропоткин П.А.* Взаимопомощь как фактор эволюции. М.: Редакция журнала «Самообразование», 2007. https://iphras.ru/elib/Kropotkin_Vzaimopom.html (дата обращения: 03.09.2021).

(*Kropotkin P.A.* Vzaimopomoshch' kak faktor evolyutsii. Moscow, 2007. https://iphras.ru/elib/Kropotkin_Vzaimopom.html (accessed: 03.09.2021).)

[Мережковский 2003] — *Мережковский К.С.* Рай земной, или Сон в зимнюю ночь // Золотоносов М.Н. Братья Мережковские. Кн. 1. Отщеpenis Серебряного века. М.: Ладомир, 2003. С. 631—853.

(*Merezhkovskii K.S.* Ray zemnoy, ili Son v zimnyuyu noch' // Zolotonosov M.N. Brat'ya Merezhkovskie. Bk. 1. Otshchepenis Serebryanogo veka. Moscow, 2003. P. 631—853.)

[Огурцов 1995] — *Огурцов А.П.* Тектология А.А. Богданова и идея коэволюции // Вопросы философии. 1995. № 8. С. 31—37.

(*Ogurtsov A.P.* Tektologiya A.A. Bogdanova i ideya koevolyutsii // Voprosy filosofii. 1995. № 8. P. 31—37.)

[Стейла 2016] — *Стейла Д.* Рецепции труда в дореволюционном большевизме: от биологии к религии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 17. Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. 2016. Вып. 4. С. 63—74.

(*Steila D.* Labor Between Biology and Religion // Vestnik of Saint Petersburg University. Ser. 17. Philosophy. Conflict studies. Culture studies. Religious studies. 2016. Iss. 4. P. 63—74.)

[Haraway 2017] — *Haraway D.* Symbiogenesis, Sympoiesis, and Art Science Activisms for Staying with the Trouble // Arts of Living on a Damaged Planet / Ed. by A. Lowenhaupt Tsing et al. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. P. 25—50.

[Khakhina 1992] — *Khakhina L.* Concepts of Symbiogenesis: A Historical and Critical Study of the Research of Russian Botanists / Ed. by L. Margulis. New Haven: Yale University Press, 1992.

[Krementsov 2011] — *Krementsov N.* A Martian Stranded On Earth: Alexander Bogdanov, Blood Transfusions, and Proletarian Science. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

[Limoges 1994] — *Limoges C.* Milne-Edwards, Darwin, Durkheim and the Division of Labor // The Natural Sciences and the Social Sciences / Ed. by I. Bernard Cohen. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1994. P. 317—343.

[Livingston 2005] — *Livingston I.* Between Science and Literature: An Introduction to Autopoetics. Chicago: University of Illinois Press, 2005.

[Margulis 1997] — *Margulis L.* Kingdom Animalia // Margulis L., Sagan D. Slanted Truths: Essays on Gaia, Symbiosis, and Evolution. New York: Springer-Verlag, 1997.

[Maturana, Varela 1980] — *Maturana H.R., Varela F.J.* Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living. Dordrecht: Springer Netherlands, 1980.

[Mérejkovsky 1920] — *Mérejkovsky C.* La Plante considérée comme un complexe symbiotique // Bulletin de la Société des Science Naturelles de l'Ouest de la France. 1920. T. VI. P. 17—98.

[Mereschkovsky 1920] — *Mereschkovsky C.* Le Rythme universel, comme base d'une nouvelle conception de l'univers. Geneva and Lyon: Georg and Co. S. A. Librarie de l'Université, 1920.

[Mereschkowsky 1905] — *Mereschkowsky C.* Über Natur und Ursprung der Chromatophoren im Pflanzenreiche // Biologisches Centralblatt. 1905. № 25. P. 593—604.

[Poustilnik 1998] — *Poustilnik S.* Biological Ideas in Tektology // Alexander Bogdanov and the Origin of Systems Thinking in Russia / Ed. by J. Biggart et al. Aldershot: Ashgate, 1998. P. 63—73.

[Sapp 1994] — *Sapp J.* Evolution by Association: A History of Symbiosis. Oxford: Oxford University Press, 1994.

[Schwendener 1869] — *Schwendener S.* Die Algentypen der Flechtengonidien. Basel: Schultze, 1869.

[Spencer 1891] — *Spencer H.* Essays: Scientific, Political, and Speculative: In 3 vols. Vol. 1. London: Williams and Norgate, 1891.

[Spencer 1898] — *Spencer H.* Principles of Sociology: In 3 vols. Vol. 1. New York: Appleton and Company, 1898.

[Wark 2016] — *Wark M.* Molecular Red: Theory for the Anthropocene. New York: Verso, 2016.

[Warming 1925] — *Warming E.* Oecology of Plants; An Introduction to the Study of Plant-Communities. London: Oxford University Press, 1925.

[White 2018] — *White J.* Red Hamlet: The Life and Ideas of Alexander Bogdanov. Leiden: Brill, 2018.

Елена Фратто

Метаболизм современности:

ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ЭНЕРГИИ В РОМАНЕ А. БОГДАНОВА «КРАСНАЯ ЗВЕЗДА» И РАССКАЗЕ А. БЕЛЯЕВА «НИ ЖИЗНЬ, НИ СМЕРТЬ»

Elena Fratto

Metabolic Modernities: Energy Transformation in Bogdanov's *Krasnaya Zvezda* and Beliaev's "Ni zhizn', ni smert'"

Елена Фратто (Принстонский университет, США, доцент кафедры славянских языков и литератур) efratto@princeton.edu.

Ключевые слова: А.А. Богданов, А.Р. Беляев, энергетические гуманитарные науки, экологические исследования, научная фантастика начала XX века

УДК: 504.75+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_101

Несмотря на то что ранняя советская литература и культура заявили о радикальном разрыве с эстетикой предшествующих эпох и о построении по преимуществу обновленных, иерархических и утилитарных отношений между обществом и окружающей средой, связанность человеческого организма с землей, средой, системами ценностей и распределением знаний зримо проявляется в литературных и художественных произведениях, созданных в ту эпоху, и основывается на теориях конца XIX — начала XX века. В данной статье исследуется вопрос преобразования энергии, преодолевающего границы между человеческим и нечеловеческим, на материале двух текстов в жанре научной фантастики: романа А. Богданова «Красная звезда» (1908) и рассказа А. Беляева «Ни жизнь, ни смерть», — в контексте дореволюционных научных теорий, на которых они основаны, концепций системного мышления и анабиоза. Привлекая концепцию метаболизма как энергетического обмена, я хочу выделить эпистемологическую преемственность между дореволюционной наукой и раннесоветскими фантазиями о будущем. Невзирая на официальный советский нарратив с его девизом «Все заново!» писатели и мыслители до и после 1917 года создают художественные миры, которые по-прежнему глубоко укоренены в дореволюционных теориях. В их произведениях человечество предстает неизбежно включенным в окружающую среду.

Elena Fratto (Assistant Professor, Department of Slavic Languages and Literatures, Princeton University, USA) efratto@princeton.edu.

Keywords: A.A. Bogdanov, A.R. Belyaev, energy humanities, environmental studies, early 20th-century science fiction

UDC: 504.75+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_101

Although early Soviet literature and culture claimed a radical break from the previous aesthetics, and characterized themselves in many respects by renewed, hierarchical and utilitarian relations of the society with the environment, the enmeshment of the human organism within the earth, the environment, value systems, and the distribution of knowledge appears evidently in the literary and artistic works produced at that time and builds on pre-revolutionary theories from the late nineteenth and the early twentieth century. This essay analyzes energy transformation across the human-nonhuman divide by examining two works of science fiction — Alexander Bogdanov's *Krasnaya Zvezda* (1908) and Alexander Beliaev's "Ni zhizn', ni smert'" (1926) — along with the pre-Revolutionary scientific theories by which they were informed, system-thinking and anabiosis. By employing the concept of "metabolism" as energy transformation, I aim to highlight epistemological continuities between pre-Soviet science and early Soviet imagined futures. In spite of the official Soviet narrative and the slogan "Everything anew!" writers and intellectuals before and after 1917 produce story-worlds that are still deeply informed by pre-Revolutionary theories. From their works, humankind emerges as inescapably enmeshed in the environment.

Исследователи русской культуры и науки отмечают сдвиг парадигмы, произошедший во всех сферах жизни и общества с приходом советского строя, в том числе новое понимание роли человечества — в мире и вселенной и в сопоставлении с нечеловеческим, — согласно которому все формы одушевленной и неодушевленной жизни должны были быть привлечены к работе на благо советского общества. Важной задачей в программе нового государства и характерной чертой советской эстетики было покорение времени, природы и человеческого тела — отдельной клетки государства как тела[1]. Согласно советской идеологии, усилия граждан, в том числе в их индивидуальных привычках и повседневных делах, не должны были тратиться бесцельно и напрасно: их следовало направить на служение высшей цели — экономической и политической мощи молодого Советского государства на международной арене. Хотя этот новый курс и эти новые цели, несомненно, привели к разрыву с традицией в культуре, обществе и истории идей, если пристальнее рассмотреть отношения между человеческим телом и его окружением в широком смысле — климатом, ресурсами, нечеловеческой жизнью, социальной и экономической системами, — то помимо очевидных отличий можно обнаружить важные точки пересечения между ранней советской эстетикой и дореволюционными мыслителями, что усложняет нарратив о резкой перемене и наполняет смысловыми оттенками наше понимание перехода от одной эпохи к другой.

В данной статье я рассмотрю преобразование энергии и обмены ею через границы между человеческим и нечеловеческим в начале XX века, чтобы показать проявления преемственности между дореволюционной мыслью и ранней советской эстетикой в малоизученном аспекте[2]. Для этого я организую диалог между утопическим романом Александра Богданова «Красная звезда» (1908) и рассказом Александра Беляева «Ни жизнь, ни смерть» (1926) — научно-фантастическим текстом начала советской эпохи, в котором человеческая жизнь и человеческая деятельность оказываются вплетены в более разветвленные системы[3]. Моя цель — вычленить противоречия и конфликты внутри на первый взгляд монолитного нарратива о телах, природных ресурсах и экономических системах в начале советской эпохи и выявить пришедшие из дореволюционного времени мотивы, связанные с человеческой жизнью и деятельностью в окружающей среде в самом широком смысле. Концепция «метаболизма» и ее импликации для преобразования энергии послужит мне рабочей категорией, выгодной точкой аналитического обзора и развернутой метафорой для рассуждений о телах, современности, сотворении и растворении мира.

---

1 Среди важнейших исторических ресурсов о системе здравоохранения в первые годы советской эпохи, опубликованных за последнее время, см.: [Bernstein et al. 2010; Solomon, Hutchinson 1990].

2 В конце концов, советские общественные деятели сами видели прямые и органические предпосылки построенного ими общества в философских традициях прошлых веков: от французского Просвещения до гегелевской и марксистской эстетики. Об этом см., в частности: [Bergman 2019; Cheng 2009; Fitzpatrick 1970; Hoffmann 2017].

3 О преобразовании энергии, в частности у Богданова, см. также статью М. Эрли в данном блоке.

Тела, почва и системы: социалистическая утопия Богданова

Задуманная после революции 1905 года и написанная в 1910-е, богдановская тектология была метанаукой системного мышления и универсальной организации. В ней Богданов выделил формы и процессы организации, общие для всей живой и неживой материи в мире — от физического формирования звезд до политических движений, и выстроил неантропоцентрическую систему взаимосвязей между человеческой деятельностью, нечеловеческой жизнью, землей и вселенной[4]:

> [Вселенная] выступает перед нами как беспредельно развертывающаяся ткань форм разных типов и ступеней организованности — от неизвестных нам элементов эфира до человеческих коллективов и звездных систем. Все эти формы — в их взаимных сплетениях и взаимной борьбе, в их постоянных изменениях — образуют мировой организационный процесс, неограниченно дробящийся в своих частях, непрерывный и неразрывный в своем целом [Богданов 1989, 1: 71].

Врач по образованию, политический деятель и теоретик, Богданов сочетал знание науки — в первую очередь физиологии, но также естественных наук и техники — с интересом к эмпириомонизму и марксистской социологии. Он не только пытался под эгидой аналогии вывести организационные законы, применимые к таким далеким друг от друга областям, как труд и природа, минералы и человеческие общества, научные и социальные организации и процессы, живое и инертное; он также видел все эти сферы как не просто аналогичные, а тесно связанные и вовлеченные в постоянные обмены. Не удивительно, что в конце XX века тектология была увидена из будущего как ранняя версия кибернетики и системного мышления. В богдановском научно-фантастическом романе «Красная звезда» читателю предлагается коммунистическая утопия, развернутая на Марсе. Помимо аккумуляции тропов из европейской и русской научной фантастики, популярных научных журналов той эпохи и всех современных ему теорий вокруг марсианских каналов (возникших в результате неточного перевода употребленного Скьяпарелли слова *canali*, обозначающего любые протоки — как естественного, так и искусственного происхождения, — английским словом *canals*, обозначающим исключительно искусственные каналы, что породило в научных кругах дискуссии о разумном строительстве на Марсе), роман «Красная звезда» устанавливает основные догматы богдановской новой науки в первичной формулировке[5].

---

4 Траектория публикации этого трехтомного труда перекрывает водораздел 1917 года. Первый том появился в 1913 году, второй был окончен летом 1917-го, а третий вышел в свет в виде серии статей в журнале «Пролетарская культура» в 1919—1920 годах. В 1922 году трехтомник был опубликован Зиновием Гржебиным в Берлине как единое издание. Слово «тектология» было изначально введено немецким натуралистом и врачом Эрнстом Геккелем и означает исследование регуляторных процессов и организации всех природных систем.

5 После публикации в 1908 году «Красная звезда» была неоднозначно воспринята критикой, но она хорошо продавалась и при переизданиях 1918 и 1929 годов. В 1920 году состоялась премьера театрального спектакля по мотивам этого романа.

Главный герой Леонид — революционер, приглашенный принять участие в экспедиции на Красную планету марсианским инженером Мэнни, который в конспиративных целях действует на Земле под видом «товарища с юга». Во время пребывания на Марсе Леонид узнает о цивилизации, которая достигла социальной стабильности, что разительно отличает ее от земного человечества — и особенно от российского общества, бушующего в преддверии революции 1905 года. В конце, после того как он убивает ученого, который настаивает на колонизации Земли и уничтожении ее жителей, Леонид признан недостойным оставаться на Красной планете и отправлен назад в Россию: там он попадает в психиатрическую лечебницу, где и пишет свои воспоминания, составляющие текст романа.

На Марсе Леонид наблюдает за возможным вариантом социалистического будущего. Тщательно разработанная система обратной связи, организации информации, статистики, ранних компьютерных сетей, регуляции, логистики и инфраструктуры, а также определенное в результате вычислений «равновесие» [Богданов 1908: 60] между существующей и желаемой ситуацией в промышленном производстве — всё это составные элементы богдановской тектологической теории. Например, концепция подвижного равновесия сформулирована в «Тектологии» следующим образом:

> Организм в своей жизнедеятельности постоянно затрачивает, *теряет*, отдавая окружающей среде, свои активности, в виде вещества своих тканей и энергии своих органов. Это не мешает ему оставаться — приблизительно, практически — «тем же самым», т.е. сохраняться. Взамен затраченного он столь же непрерывно берет, *усваивает* из окружающей среды элементы ее активностей, в виде пищи, в виде энергии получаемых впечатлений, и т.п. [Богданов 1989, 1: 197—198].

На марсианской фабрике, которую посещает Леонид, человеческое тело и средства производства гармонически скоординированы: «Были неуловимы и невидимы со стороны те нити, которые связывали нежный мозг людей с несокрушимыми органами механизма» [Богданов 1908: 58]. Само слово «орган» тектологически указывает на структурную общность тел и машин. Тем не менее Богданов — это не Гастев[6]. Хотя марсианское общество и разработало усовершенствованную инфраструктуру, это не отменило для него перспективу борьбы и вымирания. Экономика обмена, описанная в «Тектологии», отнюдь не гармонична, согласованна и бесконфликтна: расширение и процветание одной системы происходит за счет других. В «Красной звезде» угроза счастью и благополучию на Марсе проистекает не из классовых различий или дисбаланса труда и капитала: гармония между всеми жителями давно достигнута, — она исходит от неизбывной борьбы с природной средой и, в частности, от изменения климата, болезней и в первую очередь от истощения минеральных и радиоактивных ресурсов. По сути, само стремление к знанию в марсианском обществе обусловлено этим масштабным столкновением. Как отмечает марсианский доктор Нэтти, умеряя восторги Леонида по поводу Мэнни и его научных достижений, «разве не природа предоставила ему все элементы и все зародыши его комбинации? И разве не из самой борьбы человечества с при-

6 А.К. Гастев (1882—1939) — профсоюзный деятель, поэт и писатель, теоретик научной организации труда и руководитель Центрального института труда.

родой возникли все живые стимулы этих комбинаций?» [Там же: 32][7]. В «Тектологии» Богданов утверждает, что жизнь организма — это «борьба со средой за существование, за непрерывное сохранение этого комплекса; а оно, как мы знаем, сводится к подвижному равновесию со средой, к процессам ассимиляции — дезассимиляции» [Богданов 1989, 2: 209]. В кратком экскурсе в недавнюю историю планеты, до установления нынешнего «социального мира», Мэнни показывает Леониду постройку каналов для искусственного орошения полей, капитализм и финансовую систему, борьбу земледельцев с землевладельцами, прогрессирующее опустынивание планеты и вызванную им миграцию населения, занятого в сельском хозяйстве, как единую причинно-следственную цепочку, где все явления неизбежно взаимозависимы [Богданов 1908: 46—48]. Подобные отношения и хрупкий баланс характерны не для одного Марса. Недостаток природных ресурсов, особенно радиоактивного минерала, необходимого для производства вожделенной минус-материи, обеспечивающей движение марсианского транспорта и в первую очередь этеронефов — межпланетных кораблей, заставил марсианских ученых задуматься о колонизации близлежащих планет, богатых этими ресурсами, чтобы вести там добычу ископаемых, необходимых для выживания марсианского общества. После того как от захвата Земли отказались, объектом марсианских колониальных амбиций стала Венера. Гармоничное, функциональное и утопичное марсианское общество, которое на первый взгляд представлялось свободным от всех земных забот, обнаружило свою весьма осязаемую, физическую, материальную сторону, состоящую в геологодобыче, сельскохозяйственной инфраструктуре, колонизации и борьбе за существование. Хотя марсиане и живут в гармонии, ставят единство и коллектив выше, чем индивидов, и практикуют взаимные переливания крови для долгожительства как «товарищеский обмен жизни» [Там же: 85], их система совсем не самозамкнута, а мировоззрение вовсе не самореференциально. Стабильность и самое существование марсианского населения и созданных им институтов тесно переплетены с положением вещей в остальной Вселенной, без какой-либо заданной иерархии. Все, чего достигли марсиане, должно быть скоординировано с целым и часто получено метаболически, путем энергетических обменов. Когда инженер Мэнни описывает своим товарищам преимущества разработки радиоматерии на Венере, он признает, что «придется, конечно, одновременно вести энергичную борьбу с природными условиями, ограждая себя от губительного климата, неизвестных болезней и других опасностей» [Там же: 129]. Эволюция общества, его политическая организация и экономическая система переплетаются с биологией, экологией, геологией — здесь нет особых исключений для какого бы то ни было вида, в том числе и марсиан. Все является частью одной огромной межпланетной системы, и все факторы считаются равно значимыми. «Чем теснее наше человечество смыкает свои ряды для завоевания природы, тем теснее смыкаются и стихии для мести за победы», — объясняет астроном Энно повествователю во время беседы в музее [Там же: 77]. Недостаток ресурсов, изменение климата, истощение природных богатств — все это принимается во внимание жителями Красной планеты: они даже рассматривали синтез белков из неорга-

7 Эта концепция, судя по всему, резонирует с представлениями Петра Кропоткина о борьбе между видами и окружающей их средой в противоположность кооперации между представителями одного вида. Об этом см. статью Р. Николози из данного блока.

нической материи как способ снизить дефицит продуктов питания и избежать колонизации, но вскоре отвергли этот план, поскольку его осуществление также потребовало бы радиоактивных ресурсов, которых на планете и без того не хватает. В метаболических обменах, фигурирующих в тексте романа, будь они физическими (борьба со стихиями, добыча минералов) или физиологическими (переливание крови, проект производства еды из неорганики), проявляется отсутствие иерархий, принятых для энергетических обменов между живой и неживой материей, при этом существует паритет между природными и нечеловеческими силами — и человеческой жизнью и деятельностью, которые не являются определяющим фактором, а включаются в (планетарный) контекст и перспективу.

Метаболизм и/как энергетический обмен

Концепция «среды» лежит в самом сердце богдановской тектологии:

> Мы знаем, что среда соотносительна организму; она, следовательно, расширяется и усиливает свои воздействия на него, поскольку он развертывает в ней свои активности, она суживается и ослабляет свое давление, поскольку он сокращает свои деятельные проявления [Богданов 1989, 2: 163].

Теория систем в формулировке Богданова, несомненно, испытала на себе влияние двух концепций середины XIX века: теории среды Клода Бернара, установившей ряд процессов, в ходе которых жизненные функции (внутренняя среда организма) регулируются посредством обменов с окружающим миром (внешней средой)[8], и агрохимии Юстуса фон Либиха, сформулированной в его книге «Органическая химия в ее применении к сельскому хозяйству и физиологии» (1840), где показано, как минералы проникают в растительные, животные и человеческие организмы при посредстве почвы[9]. Существенная для обеих теорий концепция метаболизма (Stoffwechsel) была впервые предложена немецким врачом Юлиусом фон Майером («Органическое движение в его связи с обменом веществ», 1845) как часть его размышлений об энергии, которые привели к формулированию первого закона термодинамики и позже были использованы Либихом для описания энергетических обменов между царствами растений, животных и минералов.

---

8 Французский врач Клод Бернар впервые обнаружил взаимоотношения между внутренней средой организма (milieu intérieur) и окружающей его внешней социальной и природной средой (milieu extérieur) в 1850-е годы и продолжил уточнять эту теорию до самой своей смерти в 1878 году. В своих лекциях «Жизненные явления, общие животным и растениям» он утверждал, что «постоянство среды предполагает совершенство организма, так что внешние изменения каждый момент компенсируются и уравновешиваются. Как следствие, будучи далеко не безразлично к внешнему миру, высшее животное, напротив, находится в тесных и мудрых отношениях с ним, так что равновесие достигается путем продолжительной и бережной компенсации, установившейся как исключительно тонкий баланс» [Bernard 1974: 19]. Теории Бернара легли в основу концепции гомеостаза, сформулированной Уолтером Брэдфордом Кенноном в 1926 году.

9 О восприятии и реинтерпретации агрохимии фон Либиха в российской науке, политике и культуре см.: [Erley 2018].

Во второй половине XIX века метаболические процессы, естественно, стали излюбленной аналогией в дискуссиях о месте человечества в природе. Как утверждает Джон Беллами Фостер, Карл Маркс интересовался процессами обмена веществ в то время, когда ученые только открывали их, и избрал концепцию метаболизма для описания земли и нечеловеческих агентов. Фостер показывает, что в «Капитале» Маркс определяет труд как «процесс, совершающийся между человеком и природой, процесс, в котором человек своей собственной деятельностью опосредствует, регулирует и контролирует обмен веществ между собой и природой» [Маркс, Энгельс 1960: 188]. Капитализм же вызвал «метаболический разрыв» в результате отчуждения крестьян от земли с целью получения от нее большего количества ресурсов, чем она была способна метаболически произвести [Foster 2000: 141][10]. Богданов перевел все три тома «Капитала» на русский язык (они были опубликованы между 1907 и 1910 годами) и, следовательно, был знаком с марксовской интерпретацией метаболических процессов.

Как и следовало ожидать, концепция обмена веществ все еще пронизывала философию природы и общества в России начала XX века. Что гораздо удивительнее, она занимала важное положение и в российской эстетике — даже после глубинных преобразований, произошедших после Октябрьской революции. Очевидно, что в эпоху, когда власти перекраивали национальный ландшафт, обращая реки вспять, меняя их направление с помощью дамб и каналов и достигая ранее немыслимого севооборота с помощью сельскохозяйственной инженерии, государственный контроль за телами граждан и формирование *нового советского человека* с помощью открытий в области биологии, диетологии, механической инженерии и всех «революционных экспериментов», которые Николай Кременцов подробно описывает в своей работе [Krementsov 2014][11], были неразрывно связаны с построением советской природной окружающей среды. В пределах этой системы, где человеческое тело стало во многих отношениях первой экспериментальной площадкой революции[12], а советская цивилизация упивалась новоприобретенной властью над временем и природой, предполагалось, что преобразование энергии между человеческими и нечеловеческими единицами будет протекать в рамках иерархических отношений с *новым советским человеком* и советской цивилизацией, обособленной в своем превосходстве. Концепция обмена веществ позволит нам разметить и понять эти отношения и объяснить их связь с дореволюционной наукой и эстетикой.

---

10 Здесь Фостер цитирует Маркса: [Marx 1976: 283; 1981: 949—950, 959]. См. также: [Foster et al. 2010: 159]. Идею о том, что почва может быть «истощена», Маркс почерпнул именно из книги Либиха «Органическая химия в ее применении к сельскому хозяйству и физиологии» (1840). Недавно рассуждения Маркса получили развитие в работе: [Wark 2015]. В теориях антропоцена концепция метаболизма используется для описания способности Земли перерабатывать отходы и выбросы CO_2 (см.: [Crutzen, Stoermer 2000]).

11 О сотрудничестве между советскими властями и учеными см. также: [Graham 1990; Siniavskii 1990: 114].

12 О сближении политической программы и пропаганды общественного здоровья в первые годы советской власти см.: [Starks 2008].

Биоритмы, исторические процессы и окружающая среда

Не собираясь сдавать свои позиции в науке, метаболизм стал передовой областью исследований в раннесоветской биологии. Удаление гланд и органотерапия для омоложения были популярными тенденциями как в Европе, так и в России; понятия о гормонах и метаболических ритмах в целом укоренялись в коллективном воображаемом и в литературной эстетике, обусловливая появление новых форм взаимодействия между человеческими телами и окружающей их природной, социальной и политической средой[13].

Ассоциация между процессами жизнедеятельности и развертыванием исторических процессов имеет традицию — сколь долгую, столь и интригующую, и приобретает особенную остроту, когда речь заходит о теле вождя. Когда останавливаются процессы жизнедеятельности вождя, останавливается и история, как это показано в фильме Дзиги Вертова «Три песни о Ленине» (1934). В фильме Вертова биоритмы вождя связаны с историей и окружающей средой причинно-следственными отношениями, которые утверждают иерархии и подчеркивают дистанцию между этим телом и окружающим пространством, которое издалека испытывает воздействие, произведенное прерыванием жизненных функций Ленина. Связи между метаболическими ритмами и процессами человеческого тела и окружающей средой исследуются и в рассказе Беляева «Ни жизнь, ни смерть», где они представлены не как причинно-следственные отношения, а как глубокая включенность, что подвергает серьезному сомнению государственный нарратив об энергетическом обмене и агентности и позволяет читателям бросить взгляд за его пределы.

Питание и преобразование энергии

Если более внимательно рассматривать безотходное преобразование энергии и отлаженный метаболизм Советского государства как тела, на первый план выходят вопросы питания — в том числе получения исходных продуктов и логистика приготовления и распределения пищи[14]. В энергетической экономике, немало напоминавшей термодинамику, особо выделялись инструкции по питанию. Как подчеркнул Алексей Гастев в своей книге 1923 года «Юность,

13 О ранней российской эндокринологии и специализирующихся в ней заведениях см.: [Krementsov 2014: 97—126]. Культурные и эстетические отклики на достижения этой передовой отрасли в первые годы советской власти изучались как литературоведами, так и историками — см., например: [Adams 2013; Naiman 1997].

14 Одержимость руководителей молодой Советской республики вопросами питания объясняется не только постоянным голодом революционной эры, но и колоссальными усилиями партии и чиновников от здравоохранения, направленными на то, чтобы регламентировать производительность труда и, следовательно, как мы уже видели, функционирование тел рабочих. Образ жизни рабочих за воротами фабрики стал предметом особого внимания, поскольку именно там могла происходить бесцельная трата энергии. В этом же ряду и проблема мастурбации как распыления продуктивной и репродуктивной энергии — см.: [Bernstein et al. 2010: 129—145]. Занятия физкультурой, напротив, поощрялись как положительная практика но, как и все остальное, строго регулировались.

иди!», тела рабочих должны быть заправлены, чтобы они могли оперировать промышленной техникой и поддерживать движение экономики вперед на всех парах. В одной из таблиц, напечатанных в этой книге, он рекомендует диету из ограниченного набора продуктов в умеренных количествах для поддержания всех видов активности [Гастев 1923: 55]:

III. 15 весенних дней в 1921 году.

А. Деятельность организма:

	В день	*Всего*
Умств[енной] работы	9 ч. 32 м.	143 ч.
Физич[еской] работы	1 ч. 28 м.	22 ½ ч.
Ходьбы	1 ч. 30 м.	22 ч.
Сна	5 ч. — м.	75 ½ ч.
Не фиксиров[ано]	— ч. — м.	— ч.
Дом[ашняя] работа	6 ч. 30 м.	97 ½ ч.
	24 ч. ½ 15	360 ч.

Б. Количество пищи:

Хлеба черн[ого]	8 ½ ф.
Лука	4 шт.
Картофеля	4 шт.
Орехов	2 шт.
Суш[еных] яблок, разм[оченных] в воде	1 ф.
Воды	18 кр.

Чиновники от здравоохранения разработали детальные инструкции по питанию, которые подчеркивали важность калорий для достижения телесной силы и продуктивности[15]. В начале 1920-х годов производство, распределение и потребление еды было так же четко расписано, как поставки угля для обеспечения работы фабрик. Расширяющаяся инфраструктура (железные дороги и каналы) обеспечивала доставку продуктов, которые обрабатывались, упаковывались и распределялись по разным городам — или готовились, подавались и съедались в огромных рабочих столовых. Так калории, произведенные при переваривании еды, преобразовывались в энергию, питавшую рабочую силу фабрик. Питание и промышленное производство оказывались тесно связанными через тело рабочего и его обмен веществ. С юных лет советские граждане призваны были следовать этим принципам; множество иллюстрированных детских изданий первых послереволюционных лет было посвящено производству пищи. От соли до чая, от сахара до сыра — советские дети могли узнать о регламентированном процессе получения, преобразования и распределения продуктов, перелистывая страницы книжек. Эти рассказы с картинками описывают окружающую среду, промышленное производство и преобразование

15 В то же время, если верить официальному нарративу, революционеры почти не ели. Ленин, например, довольствовался в основном крепким чаем. В рамках концепции, которую Эрик Найман называет «революционной анорексией» [Naiman 1997: 208—249], гастрономическое (и сексуальное) потребление и удовольствие рассматривались как буржуазные и постыдные.

энергии, воплощая как свершение, так и стремление — мечту о четко отлаженном, продуктивном государстве-машине, которое на тот момент было еще скорее желанной целью, чем реальностью. В такой эффективной системе, которая предлагала четкую иерархию с людьми на вершине, обособленными в своем превосходстве, почти полностью порвавшими с естественной средой и возвышающимися над ней, что делало все остальное ресурсом, который можно эксплуатировать на благо Советского государства, пустая трата энергии была недопустима.

В корпусе ранней советской литературы, где был задан контраст между энергетически эффективным советским обществом и расточительным и бесцельным капиталистическим Западом, рассказ Беляева «Ни жизнь, ни смерть» выделяется обращением к проблеме сплетения человеческого и нечеловеческого в таком аспекте, что подвергает сомнению официальный нарратив. Казалось бы, проигрывая заезженную дорожку безопасного жанра пропаганды, этот текст, по сути, движется против течения, перераспределяя агентность и разрабатывая крупномасштабные вопросы и сценарии, которые раскрывают ограниченность советского эксперимента. Давайте подробнее рассмотрим это произведение, в котором сходятся многие, если не все, линии, которые мы прослеживали выше: энергия, окружающая среда, метаболизм, капитализм и текст.

Температура тела и глубокое время

Застывшее время и застывшие образы, которые мы отметили выше в фильме Вертова, довольно прямо наводят на мысль о состоянии анабиоза, вызванного замораживанием тела — техникой, разработанной в теории и впервые примененной на практике русским ученым Порфирием Бахметьевым в начале XX века[16]. Предложенная Бахметьевым процедура состояла в том, что животные организмы — сначала насекомых, затем летучих мышей и других теплокровных млекопитающих — подвергали экстремально низким температурам, пока их процессы жизнедеятельности не прерывались и они не приходили в состояние на границе жизни и смерти. Затем он возвращал их к жизни, снова повышая температуру. Ученый не проводил экспериментов на людях, и его исследование анабиоза было практически прекращено, когда разразились революция и Гражданская война. И все же литературное воображение занимали перспективы бахметьевских открытий, так что в ранней советской научной фантастике возникал вопрос, каковы отношения между жизненными функциями человека и геологическими процессами и как экономические и социальные системы могут изменить или подорвать эти отношения[17]. В рассказе Александра Беляева «Ни жизнь, ни смерть»[18] анабиоз применяется при перевозке и продаже продуктов питания. Скот замораживают заживо в Австралии и перевозят в Европу, чтобы обеспечить ее свежим мясом, — своего рода раз-

16 Подробнее об исследованиях и инновационных теориях Бахметьева, его пестрой научной карьере и культурной среде, в которой он работал, см.: [Krementsov 2014: 65—96].

17 Пьеса «Клоп» (1928) Маяковского содержит самое известное описание анабиоза в русской литературе.

18 Рассказ был опубликован в пятом и шестом номерах журнала «Всемирный следопыт» за 1926 год.

витие идеи «сушеных яблок, размоченных в воде», предложенной Гастевым в его диетической таблице. В тексте открытие Бахметьева имеет огромное влияние и на глобальные рынки, и на питание. «Прожектер» Карлсон убеждает углепромышленника мистера Гилберта использовать процедуру замораживания на людях, чтобы вводить безработных в анабиоз на время экономических кризисов. Он предлагает хранить уволенных рабочих в подземных камерах в Гренландии за полярным кругом, пока экономические обстоятельства не стабилизируются, а затем размораживать их и вновь принимать на работу. План был осуществлен, но не спас английский капитализм от кризиса. Возмущенные предельной эксплуатацией рабочие подняли бунт и решили разморозить товарищей, чтобы они могли присоединиться к борьбе. Чтобы предотвратить это, Карлсон и Гилберт взорвали шахты с телами, были за это наказаны, но замороженные погибли, проект в целом катастрофически провалился, что доказало бесчеловечность западной экономической системы.

Язык, которым описан проект Карлсона и Гилберта, синтезирует семантически самые разные сферы: от торговли до анатомии, от социальных наук до технологии. Находящиеся в анабиозе рабочие воспринимаются другими персонажами как «мороженая человечина», а сам процесс замораживания как «“консервирование” безработных» [Беляев 1985: 233, 252]. Отсутствие границы между человеческими и нечеловеческими, живыми и неживыми единицами проявляется, в сущности, на уровне стиля рассказчика и выбора словаря, — что распространяет точку зрения Карлсона и Гилберта, не видящих разницы между людьми, животными и вещами, на весь повествовательный универсум рассказа. Так, например, на первых страницах у «прожектера» Карлсона волосы стоят, «как у ежа», и в то же время он вскакивает, «как на пружине» [Там же: 233, 234]. Как и Богданов, Беляев использует аналогию, но быстро выходит за ее пределы, постулируя обмены между различными сферами. Стиль и словарь с первых страниц подготавливают нас к одной из самых пронзительных сцен во всем тексте, описывающей физические переживания рабочего Бенджэмина Джонсона, когда ему понижают температуру тела:

> Скоро он почувствовал все усиливавшийся холод. Наконец холод стал невыносимым... *все члены его тела как бы окаменели*... Сознание его стало мутиться. И вдруг он почувствовал, как *приятная теплота разливается по его телу*. Но это был обман чувств, который испытывают все замерзающие: в последнем усилии организм поднимает температуру тела перед тем, как *отдать все тепло холодному пространству*. В это короткое время мысли Джонсона заработали *с необычайной быстротой и ясностью*. Вернее, это были не мысли, а яркие образы. Он видел свой сад *в золотых лучах солнца*, яблони... (курсив мой. — *Е. Ф.*) [Там же: 249—250].

Биоритмы Джонсона, доведенные до предела, находят выражение в языке и образности энергетических обменов («приятная теплота разливается по телу», «отдать все тепло холодному пространству»), взаимосвязи человека с землей («все члены его тела как бы окаменели») и долгосрочной временной перспективы с планетарным, сверхчеловеческим видением («с необычайной быстротой и ясностью», «в золотых лучах солнца»).

В приведенном выше фрагменте метаболизм земли в Гренландии и жизненные функции человека как будто сливаются, когда Джонсон засыпает в холодном и глубоком чреве северных земель. Это слияние с землей навсегда.

Даже после того как Джонсон был разморожен и возвращен в Англию десятилетия спустя, «он был чем-то вроде ожившей мумии, археологической находкой занятного предмета старины» [Там же: 256]. Подобно лесам, которые сохраняют энергию и отдают ее в виде угля, когда их добывают на стадии окаменения, мумифицированный рабочий является квинтэссенцией потенциала: рабочая сила и капитал одновременно, замороженные на время. В рассказе Беляева планета Земля порождает уголь, который питает экономику, а также обеспечивает температуру, необходимую для хранения замороженных тел рабочих, которые, в свою очередь, подобны углю и другим минералам в том, что они генерируют энергию и эксплуатируются в качестве рабочей силы.

В этом контексте параллель, которую прочерчивает Карлсон между рабочими в анабиозе и замороженным скотом, делает еще более очевидным тот факт, что эти люди просто звено в цепи промышленного производства для глобального рынка. Заправленные едой, рабочие производят труд и обеспечивают накопление капитала. Их метаболизм, таким образом, лежит в самом сердце этого процесса, и в идеальном мире он должен гармонично сочетаться с метаболизмом земли, а также с государством как организмом и его экономическими и социальными целями. В «Тектологии» Богданов описывает энергетический обмен и преобразование энергии в разных системах (в особенности ассимиляцию и дезассимиляцию) в выражениях, которые резонируют с взаимосвязями, установленными в рассказе Беляева:

> …устойчивость целого, системы, повышается тем, что одна часть усваивает то, что дезассимилируется другой, и обратно. Так… обмен продуктов есть выражение обмена трудовых активностей. Земледелец тратит, т. е. дезассимилирует свою рабочую энергию на производство хлеба; общество «ассимилирует» эту самую энергию через потребление хлеба; в то же время другие трудовые элементы общества «дезассимилируют» другие виды рабочей энергии, производя иные продукты; а земледелец ассимилирует те виды энергии, потребляя их продукты, полученные в обмен на свой хлеб [Богданов 1989, 2: 18—19].

В рассказе Беляева, где действие происходит в Англии, цепь оказывается ненадежной из-за расточительности капитализма. Эффективное же тело-государство обладает продуктивным метаболизмом, так что энергия обнаруживается, производится, преобразовывается и используется оптимально посредством человеческого тела — такова очевидная мораль рассказа. И все же этот текст, благодаря заложенным в него идеям и избранному стилю, демонстрирует ограниченность нарратива о продуктивности и целеустремленности и выталкивает на первый план более масштабные проблемы окружающей среды, поворотов истории, глубокого времени, глобального производства и товарооборота, энергии и смысла. Размышления о роли человеческой деятельности в рамках геологического и астрономического времени проникают в текст и через других персонажей: Лесли — астронома, который хочет периодически погружаться в анабиоз, с тем чтобы его размораживали для наблюдения за очередным крупным планетарным событием, и Мерэ — молодого поэта, который увлечен идеей возможного бессмертия, что отражает способность искусства преодолевать время и повседневные человеческие заботы. Поэтика извлечения и сохранения указывает на напряжение между двумя измерениями темпоральности: с одной стороны, — капиталистическим горизонтом Карлсона и Гилберта, в котором метаболизм призван служить краткосрочным целям накопления

капитала, что становится почти буквальным воплощением девиза Бенджамина Франклина «Время — деньги» (дневник и афоризмы Франклина были популярным чтением в России еще в XIX веке, как показывает глубокий интерес к нему Толстого[19]); а с другой стороны, — преобразованием энергии, происходящим в рамках глубокого времени (воплощением чего становится уголь) и уходящим за горизонт долгосрочного времени, что становится возможным благодаря анабиозу. Таким образом, «Ни жизнь, ни смерть» вносит человеческие организмы и человеческую деятельность в более широкий порядок вещей и заставляет по-новому взглянуть на желание Советов держать под контролем как человеческий организм, так и природную среду и использовать их обоих для достижения экономического и политического роста. Хотя на беглый взгляд этот текст поддерживает советскую пропаганду, критикуя капитализм, на более глубинном уровне он обличает поверхностность и неустойчивость официального нарратива и неожиданно оказывается связан с дореволюционными концепциями и теориями[20], демонстрируя включенность человеческого тела и человеческой деятельности в более масштабные отношения, а также энергетические обмены и преобразование энергии между человеческими и нечеловеческими единицами, происходящими в окружающей среде с рассеянным агентностью, свободной от заданных иерархий.

Заключение

Как Богданов, так и Беляев обратились к научной фантастике, чтобы выразить свой взгляд на взаимосвязанность систем и паратактические отношения между человеческими и нечеловеческими единицами и процессами. Поэтика извлечения, энергетического обмена и метаболической активности, происходящих как в глубоком времени, так и в краткосрочной перспективе, раскрывает очевидные взаимосвязи между различными областями в рамках более широкого порядка вещей, где люди (или марсиане) постоянно имеют дело со своей включенностью в окружающую среду, поскольку пытаются поддержать созданное ими социоэкономическое равновесие и избежать вымирания. Никто не может избежать этой борьбы, ссылаясь на обособленность, которую дарует превосходство. Метаболическая активность, которую мы проследили в беляевском тексте, предлагающем невероятно широкий обзор и отражающем глубокую связь биоритмов не только с экономическими системами, но также в особенности с геологическим и астрономическим временем и процессами, вступает в резонанс с теориями Богданова и проникается ими. Приветствуя создание нового человека, рассказ Беляева на первый взгляд приспосабливается к государственному нарративу, однако при более пристальном рассмот-

19 См.: [Эйхенбаум 1922: 26].

20 В те же годы Владимир Вернадский читал лекции и публиковал статьи о геохимии и биосфере, в которых выдвигал теории, которые начал формулировать еще до революции. Он начал работать над своей теорией биосферы в 1917 году, а впервые использовал сам термин «биосфера» в 1914-м. В «Геохимии» (1924) он утверждал, что энергия Солнца движет биосферой, как термодинамический двигатель, производящий жизнь. Хотя слово «биосфера» было введено венским геологом Эдуардом Зюссом в 1875 году, мы знаем и используем называемую им концепцию именно в формулировке Вернадского.

рении можно увидеть, как значимо в нем присутствуют глубокое время, астрономические шкалы, сверхчеловеческое видение и ежегодные, ритмичные природные циклы, на которые опирается добыча пропитания, что неизбежно заставляет взглянуть по-новому на программу и цели молодого Советского государства. Потребление пищи, терморегуляция, преобразование энергии — все это призвано постулировать погруженность *нового человека* в окружающую среду и предложить читателю пересмотреть существующие официальные иерархии «живого — неживого», требуя распределенной агентности. Сценарии научной фантастики Беляева обнаруживают крепкую связь с дореволюционной наукой и натурфилософией, несмотря на разительные перемены, которые революционная идеология и эстетика внесли в понимание жизни человека в среде.

Пер. с англ. Арины Волгиной

Библиография / References

[Беляев 1985] — *Беляев А.Р.* Ни жизнь, ни смерть // Беляев А.Р. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Л.: Детская литература, 1985. С. 231—259.

(*Belyaev A.R.* Ni zhizn', ni smert' // Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 4. Leningrad, 1985. P. 231—259.)

[Богданов 1908] — *Богданов А.А.* Красная звезда (Утопия). СПб.: Т-во художественной печати, 1908.

(*Bogdanov A.A.* Krasnaya zvezda (Utopiya). Saint Petersburg, 1908.)

[Богданов 1989] — *Богданов А.А.* Тектология: Всеобщая организационная наука: В 2 кн. М.: Экономика, 1989.

(*Bogdanov A.A.* Tektologiya: Vseobshchaya organizatsionnaya nauka: In 2 bks. Moscow, 1989.)

[Гастев 1923] — *Гастев А.* Юность, иди! М.: ВЦСПС, 1923.

(*Gastev A.* Yunost', idi! Moscow, 1923.)

[Маркс, Энгельс 1960] — *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения: В 50 т. Т. 23. М.: ГИПЛ, 1960.

(*Marx K., Engels F.* Collected Works: In 50 vols. Vol. 23. Moscow, 1960.)

[Эйхенбаум 1922] — *Эйхенбаум Б.М.* Молодой Толстой. Пг.; Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1922.

(*Eikhenbaum B.M.* Molodoy Tolstoy. Petrograd; Berlin, 1922.)

[Adams 2013] — *Adams M.* The Soviet Nature-Nurture Debate // Science and the Soviet Social Order / Ed. by L. Graham. Cambridge, MA: Harvard UP, 2013. P. 94—138.

[Bergman 2019] — *Bergman J.* The French Revolutionary Tradition in Russian and Soviet Politics, Political Thought, and Culture. Oxford: Oxford UP, 2019.

[Bernard 1974] — *Bernard C.* Lectures on the Phenomena Common to Animals and Plants. Springfield, IL: Charles C. Thomas, 1974.

[Bernstein et al. 2010] — Soviet Medicine: Culture, Practice, and Science / Ed. by F. Bernstein, Ch. Burton, D. Healey. DeKalb, IL: Northern Illinois Press, 2010.

[Cheng 2009] — *Cheng Y.* Creating the "New Man". From Enlightenment Ideals to Socialist Realities. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009.

[Crutzen, Stoermer 2000] — *Crutzen P.J., Stoermer E.F.* The 'Anthropocene' // IGPB Newsletter. 2000. No. 41. P. 17—18.

[Erley 2018] — *Erley M.* Models of Soil and Society: The Legacy of Justus Liebig in Russia and the Soviet Union // Eurasian Environments: Nature and Ecology in Imperial Russian and Soviet History / Ed. by N.B. Breyfogle. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018. P. 133—146.

[Fitzpatrick 1970] — *Fitzpatrick S.* The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

[Foster 2000] — *Foster J.* Marx's Ecology: Materialism and Nature. New York: Monthly Review Press, 2000.

[Foster et al. 2010] — Ecological Rift: Capitalism's War on the Earth / Ed. by J.B. Foster et al. New York: Monthly Review Press, 2010.

[Graham 1990] — Science and the Soviet Social Order / Ed. by L. Graham. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

[Hoffmann 2017] — *Hoffmann D.* The Great Socialist Experiment? The Soviet State in Its International Context // Slavic Review. 2017. Vol. 76. № 3. P. 619—628.

[Krementsov 2014] — *Krementsov N.* Revolutionary Experiments: The Quest for Immortality in Bolshevik Science and Fiction. Oxford: Oxford University Press, 2014.

[Marx 1976] — *Marx K.* Capital: In 3 vols. Vol. 1. New York: Vintage, 1976.

[Marx 1981] — Marx K. Capital: In 3 vols. Vol. 3. New York: Vintage, 1981.

[Naiman 1997] — *Naiman E.* Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

[Siniavskii 1990] — *Siniavskii A.* Soviet Civilization: A Cultural History. New York: Arcade Publishing, 1990.

[Solomon, Hutchinson 1990] — Health and Society in Revolutionary Russia / Ed. by S.G. Solomon, J.F. Hutchinson. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1990.

[Starks 2008] — *Starks T.* The Body Soviet. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2008.

[Wark 2015] — *Wark M.* Molecular Red: Theory for the Anthropocene. New York: Verso, 2015.

Нарратология ad marginem: нарративы и границы медиа

Лариса Муравьева, Ольга Давыдова

От составителей

Larissa Muravieva, Olga Davydova

From the Compilers

Лариса Муравьева (независимый исследователь; кандидат филологических наук) larissa.muravieva@gmail.com.

Ольга Давыдова (СПбГУ, старший преподаватель факультета свободных искусств и наук; кандидат культурологии) ol.davydova@inbox.ru.

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_116

Larissa Muravieva (PhD; Independent Researcher) larissa.muravieva@gmail.com.

Olga Davydova (PhD; Senior Lecturer at the Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University) ol.davydova@inbox.ru.

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_116

Обращение к нарратологическим маргиналиям является важным шагом в постклассической нарратологии. Актуальные нарратологические исследования стремятся как выйти за пределы установленного методологического инструментария, так и вобрать в себя объекты исследования, не относящиеся в традиционном понимании к данной области. В результате радикального переосмысления границ нарративного анализа образуется все больше и больше лакун, связанных с недостаточностью аналитического языка или не поддающихся полноценной интерпретации с помощью наличествующих методологических инструментов. Такие лакунарные зоны и становятся основным объектом описания в этом блоке.

Одной из экспансивных областей нарратологии является анализ новых медиальных форм рассказывания историй. Оформившись как отдельная дисциплина в конце 1960-х годов в рамках структурного литературоведения и семиотики, нарратология с самого возникновения ставила задачу анализа повествовательных структур в различных медиасредах. Однако именно в последние десятилетия изучение нарративных практик в различных медиа форми-

рует отдельное исследовательское направление, в связи с чем появляется целый ряд работ, опирающихся как на труды по классической и постклассической нарратологии, так и на исследования в области (интер)медиальности. Этот научный интерес связан, в свою очередь, с пролиферацией трансмедиальных нарративов в современной культуре и обществе и с необходимостью переосмыслить их роль с семиотической, нарратологической и феноменологической позиций. Другой «маргинальной» проблемой современной нарратологии остается попытка переосмысления сложившихся в структуралистской парадигме терминов и понятий в аспекте их применимости к новым — в том числе медиальным — формам нарративов. Наконец, третьим периферийным полем остается сближение нарратологии, остающейся в корне логоцентрической и семиотической методологией, с иными теоретическими концепциями, в частности когнитивными науками или философией.

Авторы статей предлагаемого блока концептуализируют эти маргиналии, связанные с производством и рецепцией нарративных практик в диахронической и в синхронической перспективах, а также вырабатывают теоретический и методологический аппарат, позволяющий их описывать. Их рефлексия сосредоточена вокруг различных проблемных зон: от репрезентации звука в визуальном нарративе — до особенностей цифрового сторителлинга.

Так, **Иван Делазари** в статье «Комиксы на слух: звук как диегетическая категория» предлагает исследовать звук в качестве трасмедиальной категории, присущей не только аудиальным медиа, но и в целом любым повествовательным формам, в которых он выступает диететическим элементом. **Лариса Муравьева** в статье «Mise en abyme: вариации значения» изучает авторефлексивную фигуру mise en abyme, чей семантический и функциональный потенциал в нарративе остается пространством плавающих значений. **Ольга Давыдова** в статье «Трансформация событийности в европейском кино: от реализма репрезентации к опыту зрителя» обращается к изменению статуса событийности в опыте кинопросмотра. **Сергей Огудов** в статье «Мимесис чтения в киносценарии: “Великий утешитель” Л.В. Кулешова и А.Л. Курса» исследует проблему мимесиса читателя и функционирование читательских инстанций в киносценарии. **Людмила Комуцци** в статье «Как рассказывают истории в постцифровом мире?» рассматривает новые формы и функции трансмедиального сторителлинга с помощью категорий «проживания опыта» и «рассказываемости». Наконец, **Валерий Тимофеев** в статье «Трансмедиальность пародии на фоне культа национального гения» анализирует шекспировский претекст в диахронической перспективе как форму, принципиально устойчивую к трансформациям в различных медиа.

Иван Делазари

Комиксы на слух:

ДИЕГЕТИЧЕСКИЙ ЗВУК КАК ТРАНСМЕДИАЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ[1]

Ivan Delazari

Comics by Ear: Diegetic Sound as a Transmedial Entity

Иван Делазари (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), Санкт-Петербургская школа гуманитарных наук и искусств, доцент департамента филологии; Назарбаев университет (Республика Казахстан), Школа естественных, социальных и гуманитарных наук, ассистент-профессор кафедры языков, лингвистики и литератур; кандидат филологических наук, PhD) ivan.delazari@gmail.com.

Ключевые слова: диегетический звук, комикс, трансмедиальность, аудионарратология, Алан Мур

УДК: 76.01+82.01/.09+82-1/-9
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_118

Статья посвящена проблеме ментального конструирования слухового образа художественной реальности читателем графического повествования. Относясь к визуальным, а не аудиовизуальным медиа, комикс возлагает ответственность за диегетический звук, схематично обозначенный в нем графическими и вербальными средствами, на внутренний слух читателя. Поскольку акустическими параметрами по умолчанию наделено любое повествуемое пространство, звук предлагается рассматривать как трансмедиальную категорию. Способы восполнения материального отсутствия звуковых стимулов рассматриваются в статье на примере графических романов «Тень героя» Г. Люэнь Яна и С. Лю и «Десятка лучших» А. Мура, Г. Ха и З. Кеннона.

Ivan Delazari (PhD; Associate Professor at the Department of Philology, St. Petersburg School of Arts and Humanities, HSE University (St. Petersburg); Assistant Professor at the Department of Languages, Linguistics, and Literatures, School of Sciences and Humanities, Nazarbayev University (Republic of Kazakhstan)) ivan.delazari@gmail.com.

Key words: diegetic sound, comics, transmediality, audionarratology, Alan Moore

UDC: 76.01+82.01/.09+82-1/-9
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_118

The article explores the readerly ways of mental construal of soundscapes in comics and graphic novels. As a visual rather than audiovisual medium, graphic narrative makes the reader's inner ear responsible for its diegetic sound, which it indicates schematically by visual and verbal means. Since any storyworld space has default auditory parameters, it is suggested to consider sound as a transmedial entity. Delazari discusses some particular cases of sound deferral and supplementation in Gene Luen Yang and Sonny Liew's *The Shadow Hero* and Alan Moore, Gene Ha and Zander Cannon's *Top 10.*

В ходе отмежевания от исследований по интермедиальности, мультимодальности и мультимедийности трансмедиальная нарратология ограничила зону своего интереса теми свойствами наррации, которые лишены «медиаспецифичности» — привязки к материальным формам ведения повествования (см.:

1 Исследование проведено в рамках проекта «Отечественная словесность на стыке литературных традиций», финансируемого Научным фондом НИУ ВШЭ по программе фундаментальных исследований в 2022 году.

[Thon 2016; 2017; Wolf 2017]). Нарратологи-трансмедиалы исходят из того, что сама повествовательность является именно такой универсальной категорией [Wolf 2017: 256—260]. В центре внимания дисциплины оказываются те «квалифицируемые медиа»[2] [Elleström 2010: 12], то есть «художественные формы как культурные *институции*» [Ханзен-Лёве 2016: 28], которые строят миры, населенные персонажами и описанные рассказчиками: так трансмедиальная нарратология утверждает свою преемственность по отношению к классической теории повествования (ср.: [Шмид 2003: 11—12]). Трансмедиально привлекательным материалом служат фильмы, комиксы и видеоигры, но не инструментальная музыка (см.: [Thon 2016]), обладающая лишь «слабо выраженной квази-нарративностью» [Wolf 2017: 278]. Тем самым трансмедиальная нарратология невольно подпитывает «визуальную дискриминацию», на борьбу с которой откомандирована отдельная дисциплина — аудионарратология [Mildorf, Kinzel 2016], специально изучающая нарративность в звуковых медиа.

Между тем в качестве трансмедиальной категории повествования вполне может рассматриваться и звук, причем не только в аудиальных медиа, где он относится к плану выражения, но и в любых повествовательных формах, поскольку акустические явления представляют собой столь же априорно подразумеваемые атрибуты повествуемого мира, как пространственно-временные координаты, диегетические акторы и нарративные инстанции. На примере «немого» синтетического жанра графических повествований, в которых даже ономатопоэтические «руны» [Bateman, Wildfeuer 2014] и графически обособленные «пузыри» реплик — «это не звук» [McCloud 1994: 26], можно обосновать, как диегетические аудиосигналы «включаются» в читательском восприятии на основании схематических подсказок графического текста. Поэтики графического повествования (см.: [Барзах 2010; McCloud 1994; Mikkonen 2017; Varnum, Gibbons 2001]), включая когнитивно-нарратологические [Kukkonen 2011; 2013], часто упускают из виду не столько самоочевидный факт использования аудиоизобразительных средств в графическом повествовании, сколько трансмедиальную природу ментальных звуковых образов (ср.: [Kuzmičová 2013; 2014]), соотнесенных с миром в рассказе.

Отзвук новой критики

В названии метакомикса Скотта МакКлауда — одной из первых фундаментальных работ по теории графического нарратива — прочитывается аллюзия на знаменитую трилогию учебников американского гуру новой критики Клинта Брукса и его соредакторов. «Понимание поэзии» [Brooks, Warren 1938], «Понимание прозы» [Brooks, Warren 1943] и «Понимание драмы» [Brooks, Heilman 1945] задавали тон преподаванию словесности в США на протяжении нескольких десятилетий, но уже в 1970-е годы ученики новых критиков успешно отвергают эстетические принципы и идеологические установки своих учителей, старательно разрушая монополию тех на «понимание» художественной литературы как универсального, самодостаточного и самоценного предмета. «Понимание комикса: Невидимое искусство» [McCloud 1994] дополняет но-

2 Здесь и далее перевод цитат из англоязычных источников мой. — *И.Д.*

вокритический проект, внося графический нарратив в список разрешенных объектов академического чтения.

Поставив комикс в один ряд с классической триадой литературных родов, МакКлауд прощается с новокритическим каноном, который не предполагал осуществленного им в столь наглядной манере смешения дискурсов высокой и популярной культур, однако сделал это так, чтобы расставание проходило цивилизованно, с установлением методологической преемственности. Введенные МакКлаудом категории «невидимого» в оптике старой научной парадигмы искусства комиксов формализованы и систематизированы в новокритических по духу терминах. В графическом повествовании выделяются структурные элементы, изнутри определяющие значимость эстетического высказывания, а к специфическому языку комиксов, формальному мастерству их авторов и смыслопорождающему потенциалу обширного разнообразия используемых ими изобразительных средств МакКлауд относится не менее серьезно, чем строгий новый критик к аналогичным свойствам лирической поэзии, повествовательной прозы и драматических жанров.

Комикс был не только до поры «невидим» институциональной науке: у его «незримости» есть и имманентная сторона. МакКлауд указывает на парадокс: несмотря на то что графическое повествование производится в рамках исключительно визуальной знаковой системы и является «медийно моносенсорным», через посредство одного только зрения оно канализирует полноценный «мир опыта» [Ibid.: 89], так что в распоряжении читателя редко оказывается лишь то, что дает простое разглядывание «чернил и бумаги» [Ibid.: 136]. Чтобы «понять» комикс, зрения совершенно недостаточно. Читая графический роман, мы не только видим предметы и людей там, где на страницу нанесена типографская краска, и фиксируем перемещения по художественному пространству там, где имеется лишь соположение неподвижных рисунков. Мысленно, чаще всего неосознанно, мы пользуемся и прочими чувствами, (вос)создавая, (ре)продуцируя, представляя себе весь ход разворачивающихся в графической истории событий. Давая определения терминам «канавка» (gutter) — черта между отдельными кадрами[3] на развороте комикса, и «смычка» (closure) — результирующий образ повествуемого, складывающийся у читателя в ходе заполнения межкадровых пропусков, МакКлауд пишет: «*В рамках* каждого кадра мы можем передавать информацию исключительно *визуальными* средствами. Однако *в промежутках между* кадрами ни одно из наших пяти чувств непосредственно не задействовано. И потому начинают работать все органы чувств сразу!» [Ibid.: 89].

Дискурсивная зона возникновения эффекта, при котором цепочка зрительных означающих в читательском опыте преобразуется в воображаемый мир повествуемых событий, проходя по каналам не только визуального, но и иных типов восприятия, не ограничивается «канавками». Работа сознания читателя, направленная на преодоление дискретности комикса, сложенного из материально различимых единиц графического повествования — кадров и канавок, — предполагает, что «все органы чувств сразу», а в интересующем

3 Отдавая дань историческому влиянию киноведческой методологии на анализ комикса (см.: [Баженова-Сорокина 2020]), мы будем, как и А. Барзах [Барзах 2010], пользоваться этим термином вместо калькированного с английского термина «панель», употребляемого в том же значении.

нас случае — органы *слуха*, не отключаются и тогда, когда взгляд читателя устремлен в кадр. Графическими средствами, некоторые из которых являются хорошо известными конвенциональными знаками, создаются стимулы для выработки читателем «саундтрека» комикса (ср.: [Khordoc 2001]), доступного «внутреннему» слуху читателя. Звуковые аспекты комикса чаще всего оказываются вне сферы нашего внимания, однако если бы до нас было специально донесено, что в художественном мире комикса царит столь же мертвая тишина, как на поверхности его «немого» в буквальном смысле материального носителя, — то повествуемый мир комикса преобразился бы самым радикальным образом. «Глухой» мир такого рода был бы дик и фантастичен, а его нарочитая беззвучность сама превратилась бы в сильнейший аудиальный эффект.

Содержащаяся в кадре комикса информация часто настолько скудна, что с точки зрения инференциальной семантики его читатель вынужден делать общие выводы о происходящем из одного единственного факта — то есть пользуясь средствами абдуктивной, а не индуктивной логики (см.: [Kukkonen 2013: 24—25; Wildfeuer 2019]). На факт наличия диегетического звука можно не указывать вовсе: он просто подразумевается, причем знание о нем опирается не на информацию, полученную из текста, а на «когнитивные способности читателя, используемые в повседневной жизни в процессе осмысления мира» [Kukkonen 2013: 13]. Звуковое восприятие комикса лежит не в плоскости умозаключений, а в естественной согласованности органов чувств в результате автоматической, предшествующей логической концептуализации и ценностной интерпретации обработки этих данных. «Услышать» комикс так же легко, как получить гастрономическое впечатление от просмотра фильма или видеоролика, где демонстрируется аппетитное блюдо: «...тот факт, что кино является аудиовизуальным медиа — то есть оперирует материальными следами слухового и зрительного опыта — говорит довольно мало о том, какие огромные пласты визуального, аудиального, пространственного, тактильного, вестибулярного, вкусового (и другого) эстетического опыта задействовано в его модальном строе» [Bateman, Wildfeuer 2014: 182].

«Это не звук»

Новая критическая задача, решаемая МакКлаудом в конце прошлого века, состояла в том, чтобы изложить теорию комикса средствами самого комикса и таким образом легитимизировать графическое повествование в качестве искусства, понимаемого вполне в кантианском духе как самоценная и направленная на саму себя деятельность, не связанная с внешним целеполаганием и прагматическими интересами (см.: [McCloud 1994: 164—169]). И хотя все классические искусства являются «сестрами», вышедшими из синкретического единства, по отношению к которому комикс, лишенный покровительства какой-либо греческой музы, является скорее незаконнорожденным и запоздало признанным внуком, сложилось так, что даже в современном употреблении слово «искусство» в первую очередь ассоциируется с искусствами изобразительными — живописью и скульптурой. В этом смысле данное Уиллом Эйснером определение комикса — «последовательное искусство» [Ibid.: 5] — является исчерпывающим: на страницах комиксов мы и впрямь имеем дело

с выстроенной его автором или авторами последовательностью картин. Определение основано на бинарной оппозиции единичного живописного произведения или рисунка, с одной стороны, и серии рисунков, образующих сюжет комикса — с другой, и игнорирует прочие «последовательные», то есть временные, искусства — литературу, музыку, театр, кино, — где тоже присутствует визуальный компонент (не только на уровне зрительно воспринимаемого медийного интерфейса — книги, нотной тетради, пленки, — но и на уровне изображаемого мира, где в разной мере конкретные действующие лица и события явлены «в голове» или физически спроецированы на экран).

Коррективы, внесенные МакКлаудом в определение Эйснера — «наглядно-графические (pictorial) и иные образы, соположенные и пересекающиеся в намеренно заданной последовательности для передачи информации и/или вызова эстетического отклика у зрителя» [Ibid.: 20], — сохраняют имплицитный акцент на категории времени как основополагающем условии повествования. И хотя в распоряжении художника-комиксиста имеются различные пространственно-визуальные средства передачи темпоральности и последовательности, включающие в себя размер кадров и геометрическую форму рамок или стрелки для обозначения движения [Ibid.: 110—114], в качестве выразителя времени МакКлауд рассматривает именно звук: «Если рисунки и интервалы *между* ними создают иллюзию течения времени за счет *смычки*, то *слова* представляют время через нечто, что может существовать только *во* времени — а именно через *звук*» [Ibid.: 95]. Длительность кадра в этом случае определяется количеством времени, необходимым на произнесение реплики персонажа в «пузыре», вслух или про себя. В отличие от авторских ремарок, заключенных в прямоугольники, содержимое округлых пузырей представляет собой наиболее очевидную модификацию *диегетического* звука в комиксах — место обозначения произносимых в художественном мире слов.

Диегетический звук лежит в пределах художественного мира, фрагменты которого помещены в кадры. Такой звук «физически» производится и «непосредственно» воспринимается именно там. Наличие реплик в «пузырях» и иным образом обозначенных диегетических шумов в комиксе подтверждает априорные и специально не оговариваемые правила, соответствующие ожиданиям читателя: вымышленный мир комикса подражает реальному пространству тем, что, как и оно, имеет акустическое измерение. Диегетические реплики (словесные высказывания персонажей) и шумы (невербальные аудиосигналы разной степени организованности, от нечленораздельных звуков природы до музыкальных упорядоченностей) передаются читателю «молча», через визуальный канал восприятия. Из этого исходит обращающийся к читателю графический аватар МакКлауда из кадра его комикса: «Слышите, что я говорю? Если слышите, то сходите к врачу проверить уши, потому что никто не произнес ни слова» [Ibid.: 25].

В процессе чтения комикса мы в той или иной степени механически переводим типографские изображения звуков в то, что слышим в собственной голове, перелагая знаки одной семиотический системы на знакомый нам по опыту язык другой системы — например, кино[4], — исходя из априорно вме-

4 Комикс старше звукового кино, игрового и мультипликационного, однако рождение и распространение кино ретроактивно повлияло не только на технику создания графических нарративов (см.: [Барзах 2010: 34—35]), но и на их восприятие читателями.

няемых референту (повествуемому миру) свойств, причем этот процесс не является специфической особенностью комикса. То же самое происходит и при чтении рассказа, романа или повести. Коль скоро *перцептивные* образы (те, что мозг формирует на основе нашего соприкосновения с внешними стимулами, непосредственно и синхронно фиксируемыми органами чувственного восприятия) отличаются от образов, содержащихся в памяти или порождаемых сознанием перед лицом будущих или воображаемых контактов с соответствующими предметами, по количественным критериям (таким, как интенсивность переживания, внятность, детальность), но не качественно (см.: [Damasio 1994: 97—101]), повествуемый мир комикса в целом и диегетический звук в частности становятся полноценными фактами опыта. Существенным, но не роковым обстоятельством для «реальности» переживания является то, что в аудиальном плане диегетический звук имеет, образно говоря, «аутоиммунный» характер и зависит от перформативных склонностей читателя, поскольку возникает из материала, содержащегося в ментальной «фонотеке» читателя как части «багажа его опыта» (experiential background) [Caracciolo 2014], а не в той акустической среде, где читатель находится в данный момент.

В конечном счете и перцептивный звук проходит тот же путь когнитивной обработки. Мы всегда имеем дело лишь с тем видом звукового «пейзажа», который «пропускает» наша нервная система, непрестанно приводящая физические сигналы одних типов в соответствие с другими, нормализуя их под общим знаменателем. Спектрометр не зафиксирует звуковых колебаний, соответствующих «услышанным» читателем комикса диегетическим звукам, но эти звуки рождаются не из перцептивного «нуля»: реализованная в процессе чтения иллюзия наличия звука мотивирована графической подсказкой и разворачивается в полноценный аудиообраз, будучи автоматически приведена в соответствие с визуальной стороной повествования.

Звуковое сопровождение повествуемого мира комикса с неизбежностью ложится на плечи читателя как «молчаливого сотворца» [McCloud 1994: 68]. Мы слышим голоса персонажей и другие компоненты изображаемого звукового ландшафта внутренним слухом, субвокально воспроизводя некоторые из них [Kuzmičová 2013].

Когда супергерой Хэнк по прозвищу Зеленая Черепаха сражается с охранниками подпольного казино «Кули Хэт Рок» в графическом романе Г. Луэнь Яна и Сонни Лю «Тень героя» [Yang, Liew 2014: 100], буквенные ономатопеи «Zwooooooooooр!», «Whump!» и «Whack!» составляют внешний шумовой контур сцены, стремительно-беспорядочный характер которой подчеркивается расположением разноразмерных рамок кадров на странице — без прямых углов и под наклоном друг к другу. Уверение МакКлауда в том, что подобные междометия — «ЭТО НЕ ЗВУК» [McCloud 1994: 26], имеет под собой два основания. Во-первых, буквенное изображение диегетического звука иконично лишь тогда, когда воспроизведено с помощью голоса: на письме, то есть в области визуального, буквенные сочетания типа «БУМ» и «БАБАХ!» носят условный, конвенциональный характер, как и прочие слова. В отличие от нарисованных людей, животных и предметов, они не напоминают внешне то, что обозначают. Во-вторых, будучи перенесены в сферу аудиального путем (суб)вокализации и тем самым приобретая иконичность, они сохраняют часть этой условности: перед нами не более чем звукоподражательная *лексика*, имити-

рующая шум раздаваемых тумаков в соответствии с известной читателю семантической конвенцией. Тем не менее визуальный контекст, содержащий иконический образ дерущегося героя, представляет собой мощное подспорье для вторичного перевода условных лексем в узнаваемые звуки схватки как динамично разворачивающейся на наших глазах.

Подобные шумы с большей вероятностью соответствуют саундтрекам известных читателю фильмов, чем опыту драк в реальной жизни. Между тем и сами саундтреки фильмов отсылают к физической реальности весьма опосредованно, подобно приведенному МакКлаудом магриттовскому изображению трубки с надписью «Это не трубка» [Ibid.: 24—25]. Не только ментальный звук комикса, но и представленный зрителю в виде перцептивного аудиосигнала кинозвук носит условный характер, поскольку не вызывается тем физическим источником, из которого исходит по сюжету. Такое отсутствие прямой связи изображения с тем, что изображается, является нормой, а не аномалией художественного восприятия, и не препятствует эффекту реальности. Подобно тому, как традиционная схематичность и низкая детализация внешности героев в графике многих комиксов способствуют быстроте скольжения читательского взгляда по кадрам в погоне за сюжетной информацией вместо медленного чтения-разглядывания каждого кадра[5], условные междометия в качестве звуковых эффектов не должны оттягивать внимание на себя. Считываемые машинально, они увеличивают глубину иллюзорного погружения в повествуемый мир. В литературном повествовании аналогию описанной ситуации представляет собой тот факт, что длинные, подробные описания чего бы то ни было не способствуют читательской визуализации изображаемого. Напротив, они разрушают эффект присутствия художественной реальности, снижают «пропускную способность» слов, поскольку направленные на чтение дополнительные усилия напоминают читателю, что перед ним не мир, а текст [Kuzmičová 2012].

Призрачный «голос» Тени-Черепахи, сопровождающей главного героя романа Яна и Лю и наделившей его сверхспособностями, представляет собой еще одну модификацию диегетического звука, поскольку читателю ясно, что звучит этот голос исключительно в голове Хэнка. Многословные тирады Черепахи в сцене драки вызывают протест Хэнка, который из-за них рискует потерять концентрацию. То же происходит и с читателем: на назойливых репликах Черепахи приходится задерживаться, озвучивая их про себя. Вынесенные за скобки изображаемого действия, они звучат по отношению к нему извне, из потустороннего мира, где по странному совпадению находится и читатель. Тем самым текст Черепахи переносится в зону его перформативной ответственности. В такие моменты читатель должен сам становиться Тенью героя — прием манипуляции читательской идентичностью, важный в контексте графического романа Яна и Лю, пародирующего комиксы о супергерое в эпоху мультикуль-

5 То есть замедления восприятия в связи с использованием «приема остранения» [Шкловский 1990] в том, как неожиданно гротескно или детально может быть выписана внешность персонажа. Как отмечает МакКлауд, «если читатели изображаемой истории вдруг начинают осознанно относиться к художественной стороне дела, смычка, по всей вероятности, будет осуществляться не без затруднений» [McCloud 1994: 91]. Как русский формализм, так и американская новая критика приветствуют подобные затруднения как знак эстетического качества, однако если оценивать произведение по критерию читательской вовлеченности, счет будет обратным.

турализма и политкорректности[6]. Несмотря на то что жужжание огибающей Хэнка пули и нудное бормотание Черепахи относятся к диегетическим звукам повествуемого мира, способы их актуализации читателем могут разниться: первое читатель «слышит» извне, второе — (суб)вокализует сам, озвучивая реплику для Хэнка, проникая в его сознание.

Таким образом, относясь на первый взгляд к моносенсорным, офтальмоцентричным медиа, комикс с легкостью достигает эффекта аудиальной включенности, о котором писал Уолтер Онг: «Зрение изолирует, слух инкорпорирует» [Ong 2012: 71]. В звуковом плане любой персонаж комикса являет собой всего лишь «голосок в вашей голове» [McCloud 1994: 37], иногда звучащий вашим же голосом[7].

В графическом романе Алана Мура «Десятка лучших» [Moore et al. 2015] фигура рассказчика формально не выражена. Говорят только персонажи, каждый из которых является супергероем. В отличие от «Тени героя» или автобиографических комиксов (ср.: [Bechdel 2006; Seth 2013]), где читатель склонен во всем следовать за центральным персонажем, у Мура преобладает внешняя фокализация, а диегетический звук маркирует специфическую идентичность персонажа, подчеркивая его инаковость по отношению к читателю. В частности, средством речевой характеристики выступает шрифт, в котором художник, по МакКлауду, пытается «ухватить и передать самую суть звука» [McCloud 1994: 134].

Шрифт, цветовое решение и геометрическая форма рамок позволяют комиксу звучать на разные голоса. Черепаха и Дракон в «Тени героя» принадлежат невидимому в обычных условиях, потустороннему миру. Их бестелесные реплики помещаются в пузыри желтого цвета: их не слышно никому, кроме героя-рассказчика, чью позицию читателю предложено занять. Черепаха-Хэнк — одомашненный, комичный образ супергероя, вышедшего из работящей бедноты американского Чайна-тауна. Фонетические особенности речи героев Мура, напротив, не располагают к эмпатии: немецкий акцент богов а-ля Рихард Вагнер передан готическими либо рунообразными письменами, постоянно затухающий голос привидения Джека Фантома воплощен в наполовину стершихся буквах, рев, изрыгаемый ящерообразным гигантом по имени Гогра, набран ощетинившимся, как его бородавчатое тело, шрифтом, а советский космонавт-телепат Глушко изъясняется белыми буквами вместо черных — из похмельной невесомости [Moore et al. 2015].

«Чтобы быть комиксом, словами пользоваться не обязательно» [McCloud 1994: 8], так что графическое повествование может обойтись и без эффектов типа «вжик» и «шмяк». Однако понятие «немой комикс» столь же условно,

---

6 Графический роман двух американцев китайского происхождения обыгрывает тот факт, что в классической вселенной комиксов Марвел и ее производных нет супергероев-китайцев — пробел, который они и восполняют своим произведением, активно пользуясь богатым репертуаром межрасовых и межэтнических культурных стереотипов, бытующих в США.

7 Анешка Кузмичова различает два типа «звуковых реверберацій», возникающих при чтении литературного текста: «внешние», при которых аудиальный образ слов героя мыслится как сказанное рядом, в нашем присутствии, и «внутренние», когда мы сами субвокально артикулируем текст с незаметным, но фиксируемым на приборах использованием собственного речевого аппарата, получая ментальный образ [Kuzmičová 2013].

как концепт немого кино. То, что история рассказана без слов, не подразумевает даже молчания персонажей: их реплики просто-напросто лежат в канавках. Ни комиксы, ни фильмы не нуждаются в специально обозначенном или перцептивно явленном звуке: аудиальное пространство не может оставаться пустым. Когда показ фильма Чарли Чаплина или Бастера Китона не сопровождается бравурными регтаймами, зрителю нетрудно заместить шум проектора стуком колес поезда на экране или заглушить диегетический поезд воображаемой недиегетической музыкой, которую приходилось слышать при просмотре немого кино.

Развивая идею «акусматического слушания» по стопам французского композитора Пьера Шеффера, Роджер Скрутон провозглашает практику такого слушания единственно правильным способом получения музыкального опыта. Собственно музыку необходимо полностью отделить от ее физических звуков и их источников (таких, как поющий человек или музыкальный инструмент), созерцая лишь абстрактный процесс движения тоновых упорядоченностей. Однако стоящим в начале этой семантической цепочки словом «akousmatikoi» («желающие слушать») Пифагор характеризовал своих учеников, к которым обращался с философскими речами из-за занавеса, заставляя обращать внимание на сочетание идей, а не на облик говорящего [Scruton 1997: 2]. Акусматично и аудиальное пространство комикса: для его построения не нужны слуховые стимулы, а нужна лишь некоторая в той или иной мере сознательная установка на ментальное конструирование звукового потока. В этом смысле графический нарратив никогда не бывает беззвучным.

«Это не музыка»

Вводя читателя в «странный и полный чудес мир иконического символа», МакКлауд [McCloud 1994: 26] приводит в качестве примера элементы нотной записи, которые оказываются в кадре графических повествований тогда, когда в диегетической реальности звучит музыка. Вместе с тем знак одной четверти или одной восьмой ноты (половинные и целые длительности почему-то не используются) может означать и издаваемые персонажем звуки, напоминающие пение.

При разговоре об использовании музыкальных символов в комиксах следует принять во внимание несколько обстоятельств. Во-первых, нотная запись как таковая не является музыкой, а лишь инструкцией для исполнителя. Во-вторых, в значках нотной записи нет ничего иконического: самый их вид не больше напоминает обозначаемые тоны и длительности, чем буквы фонетического алфавита — речевые звуки, между тем как высота их расположения на нотном стане — дань базовой концептуальной метафоре, согласно которой одни звуковые колебания мысленно располагаются «выше» либо «ниже» других на воображаемой вертикальной шкале сообразно их частоте. В-третьих, нотные символы в комиксе могут обозначать нечто гораздо менее организованное, чем музыка по определению Скрутона (тоны, движущиеся в абстрактном акусматическом пространстве): когда кадры с изображением матери Хэнка в романе «Тень героя» неизменно включают в себя значок «музыки» (восьмая доля такта, бежавшая с нотного стана) [Yang, Liew 2014: 11, 21, 28, 30], в сознании читателя должны возникнуть некие отголоски мелодичного мычания в «китай-

ском» духе, не более того. В-четвертых, будучи подчинена сюжетному заданию комикса, музыка не наделяется в нем самостоятельной эстетической глубиной: «это не музыка» [McCloud 1994: 26], а разновидность диегетического шума.

Тем не менее такая «не-музыка» выполняет в комиксе несколько функций. Когда Скрутон настаивает, что акусматическое пространство — это в лучшем случае метафора [Scruton 1997: 51, 75], и отказывается обсуждать реальное пространство акта слушания, он сосредоточен на темпоральности музыкального развития, которая позволяет нескольким объектам «занимать» один и тот же момент времени. Это темпоральное пространство тем самым противопоставляется реальному пространству, в одном и том же сегменте которого не могут располагаться сразу два или более предмета, если только один не является частью другого. Сочетая несколько разновременных состояний в пространстве одного кадра — например, шесть рук вместо двух у одного человека для обозначения движения рук или несколько циферблатов с различным положением стрелок часов в кадре, иллюстрирующем временной характер повествования в комиксах [McCloud 1994: 95], — комикс инвертирует эту способность музыки, присваивая ее. В этом смысле страница музыкальной партитуры, где одновременно звучащие партии нескольких инструментов записываются на нескольких параллельных уровнях объединенного нотного стана, представляет собой своего рода абстрактно-символический комикс. Принципиальная «последовательность» кадров в комиксе — это не одноколейность, при которой предметы и события выстраиваются в линию по принципу *одно место — один предмет — одно событие*. Последовательность комикса не линейна и так же, как континуальность в музыке, не исключает одновременность «вертикальных» отношений гармонии и контрапункта между участками абстрактно-смыслового, а не реально-бытового пространства. На подобную потенциальную способность письма в целом указывает Жак Деррида, сравнивая его с многомерной «мифограммой» Леруа-Гурана [Деррида 2000: 220]. Необходимость читать «между строк» [Там же: 222], для того чтобы обнаружить одновременно существующие пласты дополнительных значений в бесконечной «цепочке восполнений», требует самого непосредственного участия читателя. «Смычка» между моносенсорными кадрами и пустыми канавками комикса — задача читателя, наделенного не только зрением, но и слухом.

Значением, которое МакКлауд придает последовательности в комиксах (то есть линейному аспекту их временной организации), обусловлено его особое внимание к тому, что «происходит» в вертикальных канавках, отделяющих кадры друг от друга по ходу хронологически выстроенных событий, слева направо. И хотя горизонтальные канавки редко несут смыслоразличительную нагрузку, можно найти случаи, когда они используются для передачи временных отношений через диегетический звук. Так, в самом начале «Десятки лучших» горизонтальная канавка становится не просто разграничительной чертой между «строчками» комикса, но его звуковой дорожкой. Заполненная длинным рядом многократно повторяющейся буквы «MMMMM», после паузы меняющимся на «WHOOOOOOOOOSH» [Moore et al. 2015], она напоминает читателю о том, что не только реплики персонажей, но и привычный шум поезда метро, где происходит действие, составляют часть многоаспектного повествуемого мира.

Звучащая канавка (не пустая, вопреки определению МакКлауда, а заполненная буквенно и графически обозначенным шумом движения и «тишиной»

остановки) — это не музыка, однако можно ли утверждать это в контексте авангардных экспериментов XX века — например, творчества Джона Кейджа? Диегетический звук, маркированный подобным образом, напоминает нам о том, что опыт повествуемой реальности всегда шире и многообразнее, чем то, что изображено в кадре и с необходимостью подразумевается в пропусках между кадрами. Одновременно с тем, что фиксирует наш взор, происходит многое другое, и если музыка — это организованный звук, то шумовой фон изображаемого мира становится организованным, попав в фокус художника. На следующем этапе рассуждения становится необязательным присутствие организующего субъекта, так что любой шум, а не только отмеченный авторским намерением, может быть воспринят как музыкальное явление.

В горизонтальной канавке Мура звук одновременно диегетический и не диегетический: шум подземки принадлежит изображаемому миру, но наделяется внешним смыслом в момент, когда читатель берет на себя труд «озвучить» его как значимый компонент комикса. Произведенный поездом, этот шум является акустическим явлением повествуемого мира. Усиленный вниманием и услышанный внутренним слухом читателя, он приобретает акусматическое измерение, существуя «между строк» кадров как стоительный материал пространственно-временных отношений в них и между ними. В момент «MMMM» героиня разговаривает; когда заглавная «M», «стихая», плавно переходит в строчную «м», героиня встает; в тишине остановки поезда она выходит, а «WHOOSH» знаменует собой то, что аудиодвижение будет продолжено за кадром. Истолкованное подобным образом, звуковое событие приобретает музыкальные свойства, подобно тому как «готовые объекты» Марселя Дюшана, увиденные в пространстве музея, становятся произведениями искусства. По Кейджу, музыка «звучит» не только 4 минуты 33 секунды «тишины» его наиболее известной фортепианной пьесы, но и все то любое время, пока наш внутренний слух обращен к аудиальной стороне опыта, постоянно ускользающему от нас не только в комиксах, но и в жизни.

Подобную метаэстетическую функцию в романе Мура может выполнять условно обозначенный «музыкальный» звук, помещенный в кадр, а не в канавку. В начале седьмой главы «Десятки лучших» герой по имени Сержант Лопес называет «лифтовой музыкой» (elevator music) обозначенные нотными закорючками звуки, расположенные в кадрах гипнотического «солярия» — территории обитания прекрасной Либры [Moore et al. 2015: 72]. Эта «музыка» в кадре не является в полном смысле диегетической: «объективная» реальность комикса не содержит звуковых волн, музыка играет в голове Лопеса. В отличие от очарованного героя, слушающего ее не по своей воле, читателю, чтобы произвести звуковую «смычку», нужно эту музыку сочинить. Сделать это, однако, несложно, принимая во внимание рутинно-эротический визуальный ряд, навевающий соответствующие музыкальные ассоциации наряду со словесной подсказкой Лопеса. Литературная ассоциация с соблазнительным пением Сирен в «Одиссее» прибавляет этой лишенной физического источника звуковой дорожке эстетический вес и уподобляет ее недиегетической музыке в кино (см.: [Buhler et al. 2010; Gorbman 1987]), звучащей за кадром и призванной характеризовать эмоциональное состояние персонажей либо придавать дополнительные краски происходящему. Таким образом, стилизованная нотная запись становится еще одним изобразительным средством, через воображаемый звук в читательском сознании усиливая кинематографичность кадра.

Музыкальностью, на сей раз *без* использования музыкальной нотации, проникнут эпизод «Гибели богов» в седьмой главе «Десятки лучших», в которой любители вагнеровского «Кольца Нибелунгов» без труда различат знакомые торжественные аккорды, интертекстуально сплетенные со словесными намеками на ницшеанского «супермена». Таким образом, звук в кадре и за кадром графического романа Мура и его соавторов не устает подчеркивать свой метафикциональный характер: он указывает на то, как читатель мейнстримового комикса о супергерое с элементами научной фантастики, альтернативной истории, детектива и мыльной оперы не может обойтись без слуховой включенности в повествование и без «музыкального сопровождения». Когда в тексте имеется персонаж по имени Синестезия, стоит ли всему этому удивляться? В соответствующей сцене Мур предлагает читателю внимательно рассмотреть возможность передачи бетховенской «Оды к радости» посредством запаха листаемой книги.

Категория *восполнения* (supplement) в том смысле, который придал этому слову Деррида, обозначает способность чего-то одного прибавляться к чему-то другому, располагаясь на его месте одновременно с ним, но не вытесняя его, в нарушение линейной пространственно-временной логике. Это не самая бесполезная идея для понимания трансмедиального звука: в комиксе, в частности, звук отсутствует и присутствует одновременно, присутствует в отсутствии. Как и художественная литература с ее «музыкальными стимулякрами» (см.: [Delazari 2021]), «моносенсорный» комикс аудиально валентен и может рассматриваться не только с трансмедиальных, интермедиальных и мультимодальных позиций, но и в аудионарратологическом плане. Звуковое «восполнение» комикса лежит не только в сфере ответственности читателя, но и в зоне его интересов. Деконструкция Деррида и аналитическая философия музыки Скрутона кажутся неожиданными союзниками, но в разговоре о диегетическом звуке комиксов и графических романов их соседство оказывается тактически оправданным. Музыка у Скрутона не является чем-то восполняющим или дополнительным — напротив, музыка сама лежит в своей основе. Однако в том, как она не только не порождается акустическими феноменами, но и не порождает обязательной физической пространственности, будучи помыслена как целиком независимая от ассоциируемых с нею звуков, музыка есть восполнение — восполнение неизвестно чего, потому что вне связи с каким-либо истоком она, как и речь, становится еще одним отзвуком «протописьма». В комиксах музыка нарочито вторична: на поверхности графического текста она подчинена условно-визуальным обозначениям, однако не сводится ни к тому, что находится в кадре, ни к тому, что валяется в канавке. Шум в ушах читателя смутно отсылает к тем пределам и началам, которые восполняет.

Если акусматическая, а не акустическая сфера определяет музыку, как считает Скрутон, то комикс, не имеющий эмпирического аудиоизмерения, парадоксальным образом является одним из самых музыкальных медиа: последовательная презентация его уведенных на задний план звуковых элементов проходит в тишине, открывающей широкие возможности для внутреннего слуха. Иконичность музыки обманчива, ибо тоны не похожи ни на что, кроме самих себя, однако то, что мы «видим» внутренним зрением, когда слушаем музыку, аналогично тому, что мы «слышим» внутренним слухом, читая графический роман. Знаки звуков в комиксе столь же мало иконичны: они отсылают лишь к другим звуковым знакам, точность которых может

расти, но никогда не достигнет тождества своему физически не существующему «источнику».

Заключение: переводимость, адаптивность, восполняемость

Арестовывая главную злодейку в десятой главе «Десятки лучших», Синестезия объясняет: «Аромат ее духов я почуяла на теле Гращика, но слишком быстро перевела их в музыку» [Moore et al. 2015]. Если бы тезис МакКлауда о комиксе как сосуде в рамках дихотомии сосуд/содержимое был справедлив, трансмедиальный перевод любого повествования на язык комикса и обратно представлял бы собой техническую задачу, подобную экранизации литературного произведения. Проблема с комиксом (как и любым другим «сосудом» — заметим, что в кадре МакКлауда все кувшины одинаковые и отличаются только словесными надписями, именующими контент [McCloud 1994: 6]) состоит в том, что он сам является трансмедиальным феноменом — не только на поверхности, поскольку использует «рисунки и слова плюс расположение кадров» [Kukkonen 2011: 35], но в сфере читательского опыта — там, где стираются материальные различия между искусствами. В воспринимающем сознании все медиа пересекаются, приведенные к общему знаменателю, дополняя и восполняя друг друга. Не обязательно переводить музыку в комикс или наоборот, поскольку они уже содержатся друг в друге.

Звук является трансмедиальной сущностью в том смысле, что он не привязан, или недостаточно крепко привязан, к тому или иному роду искусства и способу выражения. Перцептивные недостатки материального плана выражения восполняются планом содержания, который наполняет смыслом сам акт выражения, «поскольку суть процесса выражения определяется тем, какие значения передаются материальными сигналами, а не каковы сами эти материальные сигналы» [Bateman, Wildfeuer 2014: 182].

Фразу «ЧЕРЕПАХА ПРОМОЛЧАЛА» в завязке романа Яна и Лю [Yang, Liew 2014: 2] мы мысленно воспроизводим голосом рассказчика — своим или чужим, тогда как многоточие в желтом пузыре того же кадра нужно проиграть как реализацию этого вербально описанного отсутствия звука, выдержав паузу. Два одновременных звуковых слоя — недиегетический голос рассказчика и диегетическая тишина — определяют длительность кадра, обрамленного канавками в ожидании смычки со следующим кадром. Этот кадр не обязательно класть на музыку и сочетать с «темой Черепахи» в исполнении блок-флейты, но саундтрек всегда можно вообразить. «Желающие слушать» услышат.

Библиография / References

[Баженова-Сорокина 2020] — *Баженова-Сорокина А.* Нарратология комикса: от теории к дисциплине (Рец. на кн.: Mikkonen K. The Narratology of Comic Art. N.Y., 2017) // Новое литературное обозрение. 2020. № 164. С. 377—382.

(*Bazhenova-Sorokina A.* Narratologiya komiksa: ot teorii k distsipline (Rev. of: Mikkonen K. The Narratology of Comic Art. N.Y., 2017) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2020. № 164. P. 377—382.)

[Барзах 2010] — *Барзах А.* О поэтике комикса // Русский комикс / Сост. Ю. Александрова, А. Барзах. М.: Новое литературное обозрение. 2010. С. 9—52.

(*Barzakh A.* O poetike komiksa // Russkiy komiks / Comp. by Yu. Aleksandrov, A. Barzakh. Moscow, 2010. P. 9—52.)

[Деррида 2000] — *Деррида Ж.* О грамматологии / Пер. с фр. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000.

(*Derrida J.* De la grammatologie. Moscow, 2000. — In Russ.)

[Ханзен-Лёве 2016] — *Ханзен-Лёве О.А.* Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / Пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого. М.: РГГУ, 2016.

(*Hansen-Löve A.A.* Intermedialität in der russischen Kultur. Vom Symboloismus zur Avantgarde. Moscow, 2016. — In Russ.)

[Шкловский 1990] — *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Гамбургский счет: статьи — воспоминания — эссе / Сост. А.Ю. Галушкина, А.П. Чудакова. М.: Советский писатель, 1990. С. 58—72.

(*Shklovskiy V.B.* Iskusstvo kak priem // Gamburgskiy schet: stat'i — vospominaniya — esse / Comp. by A.Yu. Galushkin, A.P. Chudakov. Moscow, 1990. P. 58—72.)

[Шмид 2003] — *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

(*Schmid W.* Narratologiya. Moscow, 2003.)

[Bateman, Wildfeuer 2014] — *Bateman J.A., Wildfeuer J.* A Multimodal Discourse Theory of Visual Narrative // Journal of Pragmatics. 2014. Vol. 74. P. 180—208.

[Bechdel 2006] — *Bechdel A.* Fun Home: A Family Tragicomic. Boston: Houghton Mifflin, 2006.

[Brooks, Warren 1938] — Understanding Poetry / Ed. by C. Brooks, R.P. Warren. New York: Holt, 1938.

[Brooks, Warren 1943] — Understanding Fiction / Ed. by C. Brooks, R.P. Warren. New York: New York: Crofts, 1943.

[Brooks, Heilman 1945] — Understanding Drama / Ed. by C. Brooks, R.B. Heilman. New York: Holt, 1945.

[Buhler et al. 2010] — *Buhler J., Neumeyer D., Deemer R.* Hearing the Movies: Music and Sound in Film History. New York; Oxford: Oxford University Press, 2010.

[Caracciolo 2014] — *Caracciolo M.* The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach. Berlin: de Gruyter, 2014.

[Damasio 1994] — *Damasio A.R.* Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Brain. New York: Avon Books, 1994.

[Delazari 2021] — *Delazari I.* Musical Stimulacra: Literary Narrative and the Urge to Listen. London; New York: Routledge, 2021.

[Elleström 2010] — *Elleström L.* The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations // Media Borders, Multimodality and Intermediality / Ed. by L. Elleström. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 11—48.

[Gorbman 1987] — *Gorbman C.* Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

[Khordoc 2001] — *Khordoc C.* The Comic Book's Soundtrack: Visual Sound Effects in Asterix // The Language of Comics: Word and Image / Ed. by R. Varnum, C. Gibbons. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. P. 156—173.

[Kukkonen 2011] — *Kukkonen K.* Comics as a Test Case for Transmedial Narratology. SubStance. 2011. Vol. 40.1. № 124. P. 34—52.

[Kukkonen 2013] — *Kukkonen K.* Contemporary Comics Storytelling. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.

[Kuzmičová 2012] — *Kuzmičová A.* Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description // Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics / Ed. by G. Currie, P. Ko'átko, M. Pokorný. London: College Publications, 2012. P. 273—315.

[Kuzmičová 2013] — *Kuzmičová A.* Outer vs. Inner Reverberations: Verbal Auditory Imagery and Meaning-Making in Literary Narrative // Journal of Literary Theory. 2013. Vol. 7. № 1—2. P. 111—134.

[Kuzmičová 2014] — *Kuzmičová A.* Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition // Style. 2014. Vol. 48. № 3. P. 275—293.

[McCloud 1994] — *McCloud S.* Understanding Comics: The Invisible Art. New York: Harper Perennial, 1994.

[Mildorf, Kinzel 2016] — Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative / Ed. by J. Mildorf, T. Kinzel. Berlin: de Gruyter, 2016.

[Mikkonen 2017] — *Mikkonen K.* The Narratology of Comic Art. New York: Routledge, 2017.

[Moore et al. 2015] — *Moore A., Ha G., Cannon Z.* Top 10. New York: DC Comics; Vertigo, 2015.

[Ong 2012] — *Ong W.J.* Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. New York: Routledge, 2012.

[Seth 2013] — *Seth.* Palookaville 21. Montreal: Drawn and Quarterly, 2013.

[Scruton 1997] — *Scruton R.* The Aesthetics of Music. Oxford: Clarendon Press, 1997.

[Thon 2016] — *Thon J.-N.* Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.

[Thon 2017] — *Thon J.-N.* Transmedial Narratology Revisited: On the Intersubjective Construction of Storyworlds and the Problem of Representational Correspondence in Films, Comics, and Video Games // Narrative. 2017. Vol. 25. № 3. P. 286—320.

[Varnum, Gibbons 2001] — The Language of Comics: Word and Image / Ed. by R. Varnum, C. Gibbons. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

[Wildfeuer 2019] — *Wildfeuer J.* The Inferential Semantics of Comics: Panels and Their Meanings. Poetics Today. 2019. Vol. 40. № 2. P. 215—234.

[Wolf 2017] — *Wolf W.* Transmedial Narratology: Theoretical Foundations and Some Applications (Fiction, Single Pictures, Instrumental Music) // Narrative. 2017. Vol. 25. № 3. P. 256—285.

[Yang, Liew 2014] — *Yang G.L., Liew S.* The Shadow Hero. New York: First Second Books, 2014.

Лариса Муравьева

Mise en abyme:

ВАРИАЦИИ ЗНАЧЕНИЯ

Larissa Muravieva

Mise en abyme: variations on the concept

Лариса Муравьева (независимый исследователь; кандидат филологических наук) larissa.muravieva@gmail.com.

Ключевые слова: mise en abyme, классическая нарратология, постклассическая нарратология, Андре Жид

УДК: 82.0+7.013+82-1/-9
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_133

Статья посвящена вариациям нарративного термина «mise en abyme». Под это понятие подводят значения и «внутреннего зеркала», воспроизводящего сюжет произведения на отдельно взятом фрагменте текста (Л. Далленбах, Ж. Рикарду), и рекурсивной структуры по созданию эффекта бесконечного повторения (Б. Макхейл), и «уменьшенной модели» (К. Леви-Стросс), и авторефлексивной связи нарратора с создаваемым им текстом (А. Жид). Однако все эти определения лишь приблизительно характеризуют комплекс нарративных явлений, обозначаемых как mise en abyme. В статье систематизируются сложившиеся в классической и постклассической (преимущественно французской) нарратологии подходы к определению фигуры mise en abyme и уточняется ее семантический и функциональный потенциал.

Larissa Muravieva (PhD; Independent Researcher) larissa.muravieva@gmail.com.

Key words: mise en abyme, classical narratology, postclassical narratology, André Gide

УДК/UDC: 82.0+7.013+82-1/-9
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_133

The article is devoted to variations of the narrative term *mise en abyme.* By *mise en abyme* are commonly understood multiple meanings such as the "inner mirror" that reproduces the plot of the whole text within its single fragment (L. Dällenbach, J. Ricardou), or the recursive structure creating the effect of infinite regress (B. McHale), or the "reduced model" (C. Lévi-Strauss), or the self-reflexive connection between the narrator and the text he creates (A. Gide). However, all these definitions are only approximately related to the complex of narrative phenomena denoted by the notion of *mise en abyme.* The article systematises different approaches to defining the *mise en abyme* figure established in classical and post-classical (especially French) narratology and clarifies its semantic and functional effects.

1

Mise en abyme[1] в нарратологии — понятие с зыбким терминологическим статусом. Выйдя из исторического литературоведения, mise en abyme начиная с 1970-х годов активно изучается в классических и постклассических нарративных исследованиях, теории интермедиальности и теории вымысла. Зачастую неточно отождествляемое с текстом в тексте, понятие «mise en abyme» одновременно понимается как нарративный прием, вскрывающий механизм

1 Этимологически термин восходит к старофранцузскому abysme (в первом значении — «бездна», «пропасть», «место без дна»). В XVII веке слово развивает геральдическое значение и начинает обозначать центральную область щитка, в которую помещена уменьшенная копия гербового изображения. Первое засвидетельствованное употребление датируется 1690 годом. Именно в этом значении слово «abyme» было употреблено Андре Жидом для обозначения его нарративных экспериментов.

производства текста и отражающий процесс создания произведения в самом произведении. Структуру текста, построенного по модели mise en abyme, сравнивают то с математическим фракталом, то с «уменьшенной моделью» Леви-Стросса, каждый раз насыщая образный потенциал термина, но уводя от его точного определения.

В западной нарратологии под это понятие подводятся настолько различные толкования, что оно утрачивает единство смысла. С точки зрения структуралистов, mise en abyme — это «внутреннее зеркало», воспроизводящее сюжет произведения на отдельно взятом фрагменте текста [Dällenbach 1977; Ricardou 1967; 1978], в работах американских нарратологов — рекурсивная структура по созданию эффекта бесконечного повторения [McHale 1996], а в понимании Андре Жида, создателя термина, — отношение повествователя к создаваемому им тексту. Однако и «внутреннее зеркало», и рекурсия, и «уменьшенная модель» по Леви-Строссу — все эти дефиниции лишь приблизительно характеризуют комплекс нарративных явлений, обозначаемых этим понятием. Еще в 1970-х годах американский критик Брюс Мориссетт заметил, что mise en abyme рискует стать «приправой для любого блюда» (tarte à la crème) из-за критиков, употребляющих ее направо и налево в собственных целях [Morrissette 1971: 126]. В некотором смысле его предсказание сбылось: mise en abyme в современной теории становится расхожим выражением, зачастую употребляемым «в расплывчатых, расширительных и даже неточных смыслах» [Goulet 2002: 67].

Следует отметить, что в российском литературоведении термин «mise en abyme» за редкими исключениями не используется. Вместо mise en abyme в академическом словаре применяются самые разнообразные дефиниции: «текст в тексте», «роман с ключом», «тексты-матрешки», «шкатулочный роман», «метароман» и другие. Обладая собственным специфическим значением, каждый из этих терминов лишь частично покрывает собой исследуемое явление.

Задача этой статьи — систематизировать сложившиеся в западной (в частности, французской) нарратологии подходы к определению фигуры mise en abyme и уточнить ее семантический и функциональный потенциал.

2

Термин «mise en abyme» появляется в литературоведческих кругах в 1950-х годах в связи с повторной публикацией «Дневника» Андре Жида в «Библиотеке Плеяды» в 1951 году (первая публикация датируется 1939 годом). Особую роль в его распространении сыграли труды французских литературоведов, изучающих романное наследие писателя.

Поэтому встречающийся в русскоязычных источниках дословный перевод «помещение в бездну» является некорректным, более приемлемое значение — «помещение в центр гербового щитка», которому сложно подобрать русский эквивалент. Другой используемый вариант перевода — «геральдическая конструкция» (например, в работах М.Б. Ямпольского) — не передает в должной мере семантики этого нарративного явления. Следует отметить, что в англоязычных источниках функционирует непереводной французский вариант, поскольку, как справедливо замечает Л. Хатчин, «для этого термина не существует подходящего эквивалента в английском языке» [Hutcheon 1984: 53].

В записи от 9 сентября 1893 года Жид сравнивает повествовательную технику, к которой прибегает в повести «Опыт любви, или Трактат о тщетности желаний» (1893), с эмблемой, воспроизводящей уменьшенные пропорции герба и расположенной в центре гербового щитка (во французской геральдике эта эмблема обозначается термином abyme, также встречается написание abîme или abisme):

> Мне нравится, что в произведении искусства можно обнаружить транспонированный на уровне персонажей предмет (sujet) самого произведения. Ничто не высвечивает лучше и не устанавливает надежнее его целостные пропорции. Так, на картинах Мемлинга или Квентина Мейсиса маленькое выпуклое и темное зеркало отражает интерьер комнаты, в которой разыгрывается нарисованная сцена. То же самое — в «Менинах» Веласкеса (но немного по-другому). Наконец, в литературе, в «Гамлете», — это сцена комедии («Мышеловки» — *Л.М.*), то же и во многих других пьесах. В «Вильгельме Мейстере» — сцена с марионетками или праздник в замке. В «Падении дома Ашеров» — чтение для сэра Родерика и т.д. Но никакой из этих примеров не является абсолютно точным. Что ближе и точнее передало бы то, что я хотел выразить в моих «Тетрадях», «Нарциссе» или «Опыте любви» — это сравнение с гербовым процессом, когда в первом гербе помещается второй «en abyme» [Gide 1996: 171][2].

Этот знаменитый пассаж Андре Жида ложится в основу многочисленных теоретических и критических интерпретаций, пытающихся дать определение фигуре mise en abyme. Так, неоднозначность слова sujet, которое во французском языке может обозначать и тему, и субъекта, ложится в основу рассуждений о том, какая именно инстанция письма выступает в роли отражения в тексте — сам пишущий (субъект) или то, о чем он пишет (тема) [Bal 1978; Dällenbach 1977]. Замечание о «пропорциях целого» рождают размышления о герменевтической и эстетической функции mise en abyme [Morrissette 1971; Meyer-Minnemann, Schlickers 2010]. Примеры из литературных источников подводят к мысли о том, что прием восходит чуть ли не к античному роману [Zaiser 2006]; сравнения с картинами и пьесами позволяют заявить об универсальной семиотической природе явления [Fevry 2000; Morrissette 1971]; наконец, отсылка к термину «abyme» рождает целый пласт геральдических ассоциаций. В то же время образная интерпретация Жида сыграла злую шутку при попытке превратить метафору в научный термин, породив целый ряд неоднозначных, а зачастую и противоречащих друг другу определений в рамках той или иной теоретической парадигмы. Впрочем, внимательное прочтение фрагмента из «Дневника» подсказывает, что ни один из примеров, приводимых Жидом, не исчерпывает в полной мере потребность писателя объяснить свой нарративный эксперимент: мысль интуитивно бьется о стекло аналогий, сравнивая повествовательную технику то с пьесой Шекспира, то с зеркалами на ренессансных и барочных картинах, то, наконец, с геральдической редупликацией. Однако в конце перечисления — и это особенно важно — писатель заявляет, что «никакой из этих примеров не является абсолютно точным» (aucun de ces exemples n'est absolument juste). Далее мы вернемся к пассажу Жида с целью показать, что интерпретация отрывка была бы невозможна вне контекста всей дневниковой

2 Здесь и далее цитаты даны в нашем переводе, если не указано другое. — *Л.М.*

записи от сентября 1893 года, где особое внимание уделяется не столько геральдическим или визуальным ассоциациям, сколько взаимодействию писателя и книги. Однако начиная с публикации «Дневника» на долгое время в основу теоретических рассуждений о приеме, столь распространенном в авангардных течениях XX века (от «нового романа» до американского постмодернизма), ложится очень расплывчатое представление о mise en abyme.

Случайная метафора, вскользь оброненная молодым писателем на страницах личного дневника, — сравнение повествовательной структуры ранних текстов Жида с эмблемой в центре гербового щитка (abyme), — всплывает в литературоведческих работах 1950-х годов. Геральдическая метафора оказывается настолько привлекательной, что определяет глобальное отношение к нарративным экспериментам 1950—1980-х годов во французском критическом дискурсе. Несмотря на то что феномен mise en abyme никогда не становился объектом ожесточенной дискуссии, как это произошло, например, в связи с появлением гибридных жанров в конце 1970-х годов[3], вопрос окончательной дефиниции термина вплоть до настоящего времени далеко не решен, а статус этой нарративной фигуры по-прежнему вызывает вопросы.

В истории становления и развития понятия «mise en abyme» в интеллектуальной мысли XX века можно обнаружить несколько разрывов, которые обусловливают в конечном счете сложность его интерпретации. В первую очередь обращает на себя внимание разрыв исторический, а именно отсутствие преемственности в литературных цехах, заимствующих эту нарративную технику. Второй разрыв связан с понятийной неопределенностью, из-за которой термин часто смешивается с сопредельными понятиями и явлениями.

3

Признанным теоретиком mise en abyme справедливо считается Люсьен Дэлленбах, выпустивший в 1977 году монографию «Зеркальный нарратив: эссе о mise en abyme» [Dällenbach 1977] в серии «Поэтика», учрежденной за семь лет до этого Ж. Женеттом. Вслед за появлением этого труда не только взлетает интерес к изучению mise en abyme в среде специалистов по нарратологии и структурной поэтике (работы М. Бал [Bal 1978], Л. Хатчин [Hutcheon 1984], М. Рона [Ron 1987] и других авторов выходят как реакция на книгу Дэлленбаха), но и сам термин получает широкое распространение во французской, западноевропейской и американской критике. Идея редупликации становится заманчивой в контексте постструктуралистских практик чтения и анализа текста и постепенно ассимилируется в научном дискурсе со своим гиперонимом — чистой авторефлексивностью или бесконечной рекурсией текста, воспроизводящего самое себя ad infinitum.

Впрочем, вопреки устойчивому представлению, будто именно Дэлленбах первым сформировал теорию mise en abyme, фундамент был заложен не им. Дэлленбах возделывал благодатную почву: систематизировал представления о приеме, уже накопленные к тому моменту в академическом пространстве.

---

3 О полемике, развернувшейся во французских интеллектуальных кругах вокруг гибридного жанра автофикшен в 1980—2000-е гг., см.: [Левина-Паркер 2010].

Термин входит в научный обиход еще в 1950-х годах с легкой руки К.-Э. Мани, уделившей этому приему значительное внимание в исследовании французского романа первой половины XX века [Magny 1952]. Проводя параллели между «Фальшивомонетчиками» А. Жида и «Контрапунктом» О. Хаксли (основанном, как известно, на повествовательной модели «Фальшивомонетчиков»), К.-Э. Мани приходит к выводу, что Жид «открыл одну из фундаментальных техник, позволяющих конструировать сверхроман (sur-roman)» [Ibid.: 269]. Возможно, поэтому в кругах исследователей романного творчества Андре Жида (Ж. Делэ, П. Лафий, К.-Э. Мани и других) термин поначалу ассоциируется исключительно с индивидуальным писательским мастерством и обозначает авторскую повествовательную технику, благодаря которой в роман интегрируется сам процесс создания этого произведения; mise en abyme понимается как «конструкция», с помощью которой «главное произведение репродуцируется в себе самом» [Lafille 1954: 206].

Вместе с тем пролиферация термина «mise en abyme» в литературной критике обязана не столько знаковому исследованию К.-Э. Мани, сколько трудам конца 1960-х — начала 1970-х годов, появляющимся на фоне постоянного обращения писателей-новороманистов к приему нарративной редупликации. Французский «новый роман» проявляет беспрецедентный интерес к технике, благодаря которой текст дублирует значимое нарративное событие: так, в романах А. Роб-Грийе, М. Бютора, К. Симона, Н. Саррот, К. Олье и других авторов афиши, витражи, картины, гобелены, книги подобно внутреннему зеркалу воспроизводят тот или иной фрагмент мира истории. Стихийная увлеченность зеркальными свойствами повествования становится главным прецедентом для (само)теоретизации — и именно в это время термин «mise en abyme» приходится как нельзя более кстати и начинает распространяться в теоретических работах литературоведов и нарратологов. Например, в таких эссе Ж. Рикарду, как «Проблемы “нового романа”» [Ricardou 1967], «За теорию “нового романа”» [Ricardou 1971] или «Новые проблемы романа» [Ricardou 1978] за mise en abyme закрепляется статус показателя новой поэтики, признака обновления нарративного языка. Для Рикарду mise en abyme — это «структурный бунт фрагмента нарратива против содержащего его текста» [Ricardou 1967: 180], техника, благодаря которой нарратив утверждает себя в качестве нарратива («dès que le récit se conteste, il se pose aussitôt comme récit, il évite certain obscurantisme» [Ibid.: 182]). В статье Ф. Амона, вышедшей за год до эссе Дэлленбаха, mise en abyme сравнивается с «уменьшенной моделью» и определяется как прием, благодаря которому «произведение цитирует самое себя, закрывается в себе самом и приближается к тавтологии» [Hamon 1976: 165].

Особый интерес вызывает в этом отношении спор критиков о том, кто впервые употребил термин «mise en abyme». Франко-американский литературовед Б. Морриссетт в статье 1971 года заявляет, что идея описать «новый роман» с помощью метафоры Жида принадлежала ему, но вскоре она стала настолько популярной, что источник ее был забыт:

> Мне простят, я надеюсь, краткое упоминание моей собственной роли в этой появившейся недавно узкой области романной критики. Около десяти лет назад на Конгрессе… в Коллеж де Франс я делал доклад по «новому роману», где упомянул о присутствии (как я полагаю, достаточно очевидном) в многочисленных романах этой «школы» уменьшенных моделей нарратива, или «mises en abyme», обнару-

> живающихся в мифах или легендах, портретах, картинах, внутренних пьесах, романах, читаемых одним или несколькими персонажами и т.д. И я, естественно, процитировал ключевой пассаж из Жида… С тех пор практически везде я встречаю мои примеры и наблюдения и с интересом констатирую, что тема набирает вес и обороты [Morrissette 1971: 126].

Полемика о первенстве, с одной стороны, указывает на увлеченность понятием в контексте эпохи «нового романа» и связанной с ним литературной критики, подчеркивает роль внутренней редупликации в обновлении романной формы. Но вместе с тем она свидетельствует и о некоторого рода искусственности, с которой концепция Жида «прикладывалась» к новороманистским повествовательным экспериментам.

С другой стороны, пока критики оспаривали друг у друга право на первенство в использовании термина «mise en abyme», сами писатели — главным образом новороманисты — всячески от него отстранялись. Опираясь на идеи Жида, писатели «нового романа» вместе с тем неуклонно отрицали его влияние. Из-за позиции писателей под вопрос ставится не только факт преемственности повествовательной техники в литературном процессе, но и в принципе ее идентификация.

Пролить свет на интригу «отречения» новороманистов от mise en abyme во многом помогают разыскания биографа Алена Роб-Грийе Р.-М. Альмана, проводившего интервью с французскими писателями о влиянии на них творческого наследия Жида [Allemand 2002]. Как замечает теоретик, среди новороманистов только Ж. Рикарду и К. Олье довольно рано признали влияние Жида, в том числе факт заимствования у него приема mise en abyme, тогда как Н. Саррот, М. Бютор и А. Роб-Грийе на протяжении почти сорока лет отказывались удостоить автора «Фальшивомонетчиков» должной чести. К примеру, Натали Саррот, как было неоднократно подмечено, использует в «Золотых плодах» (1963) прием, заимствованный из романа «Топи» Жида (1898): сводит нарративную логику к описанию самого процесса создания и рецепции книги. При этом факт заимствования нарративной техники Саррот вуалирует:

> Произведение, являющееся по-настоящему новым романом, — это «Топи» Жида, роман интеллектуального порядка, построенный из ничего, ощущения в нем удивительно живые: я была восхищена этим романом, однако я не думала о нем, когда писала [Sarraute 1987: 122].

Еще более странным представляется отречение от mise en abyme Алена Роб-Грийе. На всем протяжении своей писательской карьеры «отец “нового романа”» почти не отзывался о творчестве Жида и весьма сдержанно воспринимал любые намеки на влияние или преемственность. Вместе с тем в личной библиотеке Роб-Грийе содержались почти все романы Жида: от «Имморалиста» до «Фальшивомонетчиков», купленные еще до 1950 года, то есть до начала его активной литературной деятельности. По свидетельствам Клода Олье, Роб-Грийе прочитал всего Жида в период между 1940 и 1945 годами, а его романы долгое время оставались неизменным предметом «литературных бесед», устраиваемых Р. Бразильяком [Allemand 2002: 156]. Между прочим, посетительницей этих бесед, кроме Роб-Грийе, была и Клод-Эдмон Мани, благодаря которой внутренняя редупликация в нарративе и была обозначена термином «mise en

abyme»[4]. Однако Роб-Грийе настойчиво ограждал себя и от сопоставлений с А. Жидом, и от понятия mise en abyme почти сорок лет. Р.-М. Альман приводит почти анекдотическую историю, связывающую его лично с непростыми отношениями, установившимися между Роб-Грийе и Жидом. В 1990-е годы Альман попросил у Роб-Грийе интервью, с тем чтобы включить его в свою книгу о влиянии «Фальшивомонетчиков» на литературный процесс во Франции. Роб-Грийе согласился очень нехотя, а спустя две недели после того, как Альман отправил ему материалы на утверждение, самолично перезвонил и запретил публикацию, ссылаясь на то, что его замечания «неинтересны и в некотором роде неточны». Единственным компромиссом стало разрешение опубликовать его рассуждения о Жиде в виде косвенной речи, без кавычек и прямой цитации [Ibid.: 157—158].

Диалог, не допущенный автором к публикации, удалось обнаружить в личном архиве Роб-Грийе. Поскольку в серии более поздних интервью новороманист обнаружил более лояльное отношение к Андре Жиду (в частности, в интервью с Арно Вивианом в 1998 году [Robbe-Grillet 1998]), мы считаем возможным привести в данной статье выдержку из беседы с Р.-М. Альманом, имеющую отношение к заимствованию «новым романом» техники mise en abyme:

> *Р.-М. Альман*: Почему, по-вашему, «новороманисты» уделяли так мало внимания Андре Жиду и практически не упоминали его среди великих новаторов XX века?
>
> *А. Роб-Грийе*: <…> …для нового поколения, к которому мы относимся, было очевидно, что Жид стоял еще одной ногой в XIX веке и перед лицом новых культурных горизонтов, открывшихся после войны, его имя не приходило на ум. Нужно признать, это было немного несправедливо, тем более что мы позаимствовали у него термин «mise en abyme» и в некотором роде и саму технику, хоть и наделили ее другими установками и целесообразностью. Потому что внутренняя редупликация в «новом романе», я думаю, не является тем же самым, чем была у Жида.
>
> *Р.-М. Альман*: Почему?
>
> *А. Роб-Грийе*: У меня такое ощущение, что я сдаю экзамен или «дознание»: как у Пенже: «Да. Нет. Отвечайте». Я не знаю почему! Я чувствую, вот и все[5].

Реакция Роб-Грийе вскрывает ту неопределенность, с которой он рассуждал о заимствовании у Жида нарративной техники. В самом деле, было бы сложно предположить, что Роб-Грийе подтвердит безоговорочное влияние на свою художественную систему другого писателя. Вместе с тем неоднозначная позиция новороманистов, широко использующих технику mise en abyme и осмысляющих ее как *продуктивный прием*, безусловно вносит свою лепту в искажение значений термина.

Здесь представляется важным вернуться к отрывку из «Дневника» А. Жида. Как уже упоминалось выше, интерпретация знаменитого отрывка была бы несостоятельной вне обращения к контексту всей дневниковой записи от 9 сен-

---

4 Термин в субстантивированном виде — mise en abyme — впервые появляется в работе Клод-Эдмон Мани в 1950-х годах. В рукописи Андре Жида сравнение внутренней редупликации в художественном произведении с процессом помещения эмблемы в центр гербового щитка передается через глагол «mettre» («c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme"»).

5 Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). Fonds Alain Robbe-Grillet. 202 ARG/133/15 (Entretien avec R.-M. Allemand).

тября 1893 года. Размышления писателя целиком посвящены его недавно опубликованному роману «Опыт любви…» и попытке экспликации использованной в нем нарративной техники. Как показывают записи, Жид обращал внимание не только и не столько на «внутреннее зеркало», сколько на феномен моделирующих отношений между литературой и реальностью, писателем и книгой:

> Я хотел показать в «Опыте любви» влияние книги, которое она оказывает на того, кто ее пишет в процессе самого письма. Поскольку, выходя из нас, книга нас меняет, она меняет и течение нашей жизни; это мы наблюдаем и в физике, когда наполненные жидкостью подвесные вазы, получающие импульс, опустошаются в направлении, противоположном течению жидкости. Так же и наши поступки всегда оказывают на нас обратное действие [Gide 1996: 170—171].

Новаторство Жида в объяснении этой нарративной формы, как представляется, заключается в его попытке объединить инстанцию пишущего субъекта и письма, показать их активное взаимовлияние. Не случайно в «Дневнике “Фальшивомонетчиков”» он описывает процесс возникновения авторефлексивного повествования, поясняет, как пытается вопреки здравому смыслу объединить два полюса: саму книгу и процесс ее создания [Gide 1995].

Логично предположить, что употребление термина «mise en abyme» применительно к техникам новороманистов обеспечило в конечном итоге сдвиг значения термина. Достаточно сопоставить нарративную структуру «Фальшивомонетчиков» Жида с «Расписанием» Бютора или «Соглядатаем» Роб-Грийе, чтобы убедиться, что при всей схожести принципа повествовательные приемы в то же время в значительной мере различаются. Если у Жида под техникой mise en abyme понимается в первую очередь проекция пишущей инстанции в создаваемый мир (например, дневник Эдуарда в «Фальшивомонетчиках» или дневник Титира в «Топях»), то у новороманистов само письмо начинает отражать элементы собственной структуры — мотивы, события, диегетические уровни и т.д. Например, в «Соглядатае» Роб-Грийе киноафиши, газетные вырезки, легенды воспроизводят основное событие главного нарративного уровня — убийства девочки Жаклин Ледюк. В нарратологических терминах в романах Жида дублируются элементы на уровне дискурса (discours) (то есть процесс создания нарратива), а в новом романе по преимуществу дублируются элементы на уровне истории (histoire) (то есть мотивы, события и событийные последовательности, принадлежащие диегетическому миру). У Жида mise en abyme — это дискурс текстопроизводства, техника, отражающая процесс рождения текстового мира. У Роб-Грийе, Бютора или Симона mise en abyme — это «приключения самого письма» (Ж. Рикарду)[6]. Возможно, этим несоответствием отчасти можно объяснить колебания авторов в отношении заимствования термина или приема у Жида — поскольку оно и было, и в то же время его не было; поскольку, заимствуя общий принцип редупликации, новороманисты одновременно в значительной мере его трансформируют. Как обмолвился

6 Впрочем, это замечание справедливо только по отношению к определенным, преимущественно ранним текстам новороманистов. В целом «новый роман» и «новейший роман» последовательно развивают различные модификации нарративной редупликации, экспериментируя с ее функциональным потенциалом. Подробный анализ изменения функций mise en abyme в диахронии приводит Л. Дэлленбах в главе «Диахронические перспективы». См.: [Dällenbach 1977: 151—208].

Ален Роб-Грийе в своем «запрещенном» интервью, если «новый роман» и позаимствовал технику mise en abyme, то он наделил ее «другими установками и целесообразностью».

4

Второй разрыв связан с терминологической размытостью mise en abyme в структуралистских и постклассических нарратологических исследованиях. Едва ли во французской теории найдется больше десяти конструктов, в основу номинации которых была бы положена метафорическая образность. Так, «ризома» Делеза — Гваттари или «диссеминация» Деррида представляют скорее исключение из правил по сравнению с «эпистемой» Фуко, «симулякром» Бодрийяра или «металепсисом» Женетта. Принимать риски, связанные с введением в научный дискурс метафорического термина, отваживается не каждый теоретик, но в случае с mise en abyme все сложилось стихийно, даже несмотря на то что метафора фактически не расшифровывается через отсылку к своему первичному значению. Есть соблазн предположить, что пролиферация термина, равно как и интерес к нему, была нарочно подогрета в интеллектуальной среде 1950—1970-х годов, поскольку семантическая неоднозначность позволяла критикам употреблять термин в самых широких значениях.

То, что определяет специфику mise en abyme в актуальном исследовательском поле, можно обозначить как постоянное скольжение смысла. Если в работах литературоведов 1950-х термин еще имел ту семантику, которой пытался снабдить ее Жид (взаимодействие письма и пишущей инстанции), то в конце XX века mise en abyme становится синонимом для обозначения сопредельного, но генетически не связанного с писательскими экспериментами Жида явления — текстового обрамления, вложения миров историй друг в друга по принципу матрешки. Оставаясь наиболее оперативным и понятным среди прочих дефиниций, значение «текста в тексте», «театра в театре», «фильма в фильме» и т.д. в то же время входит в противоречие и подрывает другие смысловые оттенки термина «mise en abyme», что окончательно придает ему понятийную неуловимость. Отчасти поэтому феномен нарративной редупликации, выходящий далеко за пределы французского литературного процесса в XX веке, породил вокруг себя целый пласт наименований в таком же метафорическом ключе: от «нарциссического нарратива» (Л. Хатчин) и «текстового зеркала» (Л. Дэлленбах) — до «матрешкообразного повествования» [Аванесян, Хеннинг 2014] или миров историй, организованных по принципу «китайской шкатулки» (chinese-box worlds) [McHale 1996].

Анализируя теоретические подходы к определению mise en abyme в нарратологии, можно выявить целую палитру значений, которыми снабжается этот термин с 1950-х годов. Рассмотрим некоторые из них.

«Внутреннее зеркало»

Главным значением mise en abyme до настоящего момента остается метафора зеркала, отражения текста на каком-либо фрагменте. Так, «Пасторальная симфония» Бетховена, которую слушают пастор и Гертруда в одноименном романе

Жида, не только дублирует название всего романа, но является своего рода внутренним зеркалом прекрасного и недоступного незрячей Гертруде мира, лежащего по ту сторону звуковой гармонии и божественных рассказов пастора.

В основе метафоры «внутреннего зеркала» лежит авторефлексивный характер связи между различными элементами нарратива. Внутренняя рефлексия устанавливается за счет автореференциальных отсылок в тексте. Например, в романе «В лабиринте» Роб-Грийе (1959) мотив блуждания солдата актуализируется через настойчивые описания одинаковых улиц города, одинаковых комнат, рядов одинаковых кроватей в казарме и т.д., а в «Дезинсекторе!» У. Берроуза (1979) сцена, в которой персонаж сидит в приемной и читает журнал, отсылает к вложенному нарративному уровню, в котором персонаж сидит и читает журнал о ком-то, сидящем в приемной и читающем журнал, и т.д. Будучи предельно емкой, метафора зеркала в то же время не позволяет однозначно идентифицировать прием и описать различия в семантике и функциях mise en abyme в ряде текстов, относящихся к различным литературным школам и направлениям. Кроме того, метафора зеркала оказывается ложной, когда mise en abyme в тексте не отражает, а преломляет или искажает какой-либо нарративный элемент. Так, в «Стене» Сартра описание готовящейся сцены на кладбище является инверсией кульминационного события рассказа. Mise en abyme, выступающая в данном случае в функции пролепсиса, является «кривым зеркалом» в нарративе.

«Уменьшенная модель»

Второе распространенное значение mise en abyme, сформировавшееся в контексте формалистской нарратологии, связано с ее интерпретацией в качестве «уменьшенной модели» произведения (modèle réduit) — структуры, благодаря которой часть воспроизводит пропорции целого:

> [Mise en abyme — это] вид семантической редупликации, функционирующей в виде макета, редуцированной модели всего произведения и в котором персонажи воспроизводят в уменьшенном масштабе всю совокупность системы персонажей произведения [Hamon 1976: 165].

Это значение развивается вследствие аналогии, проводимой критиками между mise en abyme и концепцией «редуцированной модели» К. Леви-Стросса. К такому сопоставлению прибегает ряд исследователей — от Л. Дэлленбаха до Д. Старрока [Sturrock 1969]. Согласно концепции Леви-Стросса, представленной в «Неприрученной мысли» (1962), потенциал «уменьшенной модели» обладает своеобразной эффективностью познания. В мифологическом мышлении существует два способа познания целого. В первом случае целое можно познать, разбив на части и исследуя каждую по отдельности. Во втором — изучая его уменьшенную копию. Объект, представленный в своей миниатюре, сохраняет способность быть познанным в своей целостности:

> Чтобы познать реально существующий объект в его целостности, у нас всегда есть склонность начать с его частей. Оказываемое им сопротивление познанию преодолевается путем членения. Редукция шкалы опрокидывает эту ситуацию: будучи уменьшенным, объект в целом предстает менее угрожающим; будучи убав-

> ленной количественно, его целостность кажется нам качественно упрощенной [Леви-Стросс 2008: 176].

Именно этот «мифологический» способ познания признается действенным в отношении mise en abyme: она трактуется как структура, отражающая пропорции целого и необходимая для того, чтобы пояснить информацию, содержащуюся в целом тексте. При этом на первый план выходит вопрос сохранения или сокращения объема информации, который сталкивает два различных мнения. По мнению одних исследователей, сама логика «уменьшенной модели» подводит к тому, что mise en abyme упрощает повествование, представляет его в схематическом виде. Например, дневник Филипа Куорлза в «Контрапункте» О. Хаксли является упрощенной версией всей структуры романа. По мнению других, mise en abyme не упрощает главное повествование, а, напротив, обогащает его, добавляя дополнительное измерение за счет вторичного диегезиса, конструирование которого является в такой же мере сложным и комплексным, как и конструирование первичного мира истории.

Одной из первых вопрос сокращения объема информации, содержащейся в редуплицированном фрагменте, ставит К.-Э. Мани. В этом, по ее мнению, заключается основное различие между «Контрапунктом» и «Фальшивомонетчиками». Если в романе Хаксли mise en abyme редуцирует основной текст наподобие изображения на коробке овсяных хлопьев таким образом, что каждая новая вариация содержит меньший объем информации и становится «бледнее, тусклее», чем отражаемый ею текст, то в романе Жида редупликация не уступает «в метафизическом богатстве» основному нарративу:

> Здесь возникает огромная разница между Жидом и Хаксли: у последнего с каждым новым «отражением» происходит упрощение, схематизация истории, и именно это обеднение задает суть вариаций; это похоже на изображение квакера на коробке с овсяными хлопьями, которое с каждым разом становится все меньше, все расплывчатее, все менее детальным. <…> Напротив, у Жида журнал Эдуарда так же сложен, так же метафизически богат, как и журнал самого Жида; он словно второй роман, который прибавляется к приключениям Бернара и Бориса; просто сложность его другой природы. Микрокосм, который он составляет, входит в точное соотношение с макрокосмом всего романа; он его отражает, но не обедняя, а, напротив, обогащая инвертированными фигурами, которые он нам представляет. Его сюжет, взятый в отдельности, не более и не менее богат, чем вся текстура романа [Magny 1952: 272].

Несмотря на то что аналогия с «уменьшенной моделью» Леви-Стросса не поясняет в должной мере вопрос избытка или сокращения информации в транспонированном фрагменте, она оказывается довольно устойчивой и привлекательной в ранних нарративных исследованиях 1960—1970-х годов.

«Взаимодействие пишущего и письма»

Важнейшее значение mise en abyme, которое пытался описать в своем «Дневнике» Андре Жид, заключается в соединении в тексте пишущей инстанции и самого письма. Именно так он концептуализирует свою повествовательную технику, говоря о «транспонировании субъекта» в создаваемое им произведение.

В нарратологических терминах введение субъекта в диегезис является не чем иным, как противопоставлением истории и дискурса (histoire vs discours), точнее, их соположением в единой диегетической плоскости. Mise en abyme проецирует в диегетическое пространство процесс создания повествуемой истории, элементы которой переплетаются с ее непосредственной репрезентацией.

Отношения, задаваемые при этом mise en abyme, стремятся не столько к выстраиванию зеркальной аналогии между двумя идентичными элементами, сколько к соположению двух различных способов репрезентации одного и того же элемента. Существуют две формы представления объекта в тексте: объект как «вещь-в-себе» и репрезентация объекта через отношение к нему субъекта. Обычно эти отношения автономизированы. Mise en abyme, напротив, пытается их объединить, перекрещивает два способа репрезентации объекта, располагая в одном диегетическом универсуме как письмо (объект), так и отношение письма и пишущего («субъект — объект»).

Эту мысль нагляднее всего высказывает сам Жид в «Дневнике “Фальшивомонетчиков”» (1926) — произведении-сателлите, которое как нельзя лучше поясняет внутренние механизмы избираемой им повествовательной техники:

> Возможно, крайняя трудность, которую я испытываю при продвижении работы над книгой, является всего-навсего естественным следствием исходного изъяна. Временами я убеждаю себя, что идея этой книги абсурдна, и прихожу к мысли, что не понимаю больше, чего я хочу. Строго говоря, в этой книге нет единого центра, на который были бы направлены мои усилия; они сосредоточиваются вокруг двух очагов, которые их притягивают, подобно эллипсам. С одной стороны — событие, факт, внешняя реальность; с другой — усилие самого романиста, направленное на то, чтобы создать из этого книгу. Это и есть главная тема, новый центр, который смещает ось повествования и направляет его в сторону воображаемого. В целом я вижу, как эта тетрадь, где я пишу историю книги, целиком переливается в книгу, формируя к крайнему неудовольствию читателя ее главный интерес [Gide 1995: 45—46].

Для Жида mise en abyme (понимаемая преимущественно как «редупликация субъекта») — это способ соединения «двух очагов» в повествовании, которые формируют и артикулируют текстовую структуру. Таким образом, первое значение mise en abyme — это удвоение в письме «события рассказывания», которое оказывается включено в диегезис наряду с элементами повествуемой истории, а также проекция в текст взаимосвязи письма и пишущей инстанции.

«Рекурсия»

Значение, ассоциирующее mise en abyme с бесконечной рекурсией или мирами историй, вложенными друг в друга по принципу русской матрешки или китайской шкатулки, развивается сравнительно поздно, в 1970—1980-е годы, и распространяется преимущественно в среде американских нарратологов, изучающих постмодернистскую прозу. Mise en abyme начинает пониматься и как «иллюзия бесконечной регрессии, создаваемой писателем или художником путем включения в его произведения микропроизведения, редуплицирующего содержащую его структуру по принципу бесконечных серий» (цит. по: [Lawlor 1985: 829]), и как «серии бесконечно накладывающихся и перекрывающих

друг друга концептуальных или структурных пространств, ведущих, наподобие лабиринта, к недостижимому ядру или центру» [Cardwell 1989: 271], и как «повторяющееся внутреннее дублирование образов художественного целого таким образом, что их бесконечный ряд исчезает в невидимости, что производится наподобие процесса, когда человек смотрит на свое отражение между двумя обращенными друг на друга зеркалами» [Hawthorne 1998: 138], и как «включение в изображение одной и той же сцены до бесконечности» [Chaney 2011: 39].

Эффект бесконечности, рекурсия, вложение, парадокс, лабиринт — все эти признаки отвечают характеру нарративного производства в постмодернистской литературе. Вместе с тем эти технические определения mise en abyme, позволяющие вывести этот прием в область нелинейного письма, зарождающегося гипертекста и виртуальных миров, очень мало связаны с исходным толкованием, которым пытался наделить ее Жид. «Матрешка» или «текст-в-тексте» с эффектом бесконечности становятся в своем роде упрощением исходного понятия.

С одной стороны, фактором, повлиявшим на такой сдвиг в значении, распространение в постструктуралистской философии концепции децентрализации (Ж. Деррида). С другой — эксперименты в области нелинейного письма и появление в постмодернизме авторефлексивных текстов, к которым инструментально применялось понятие «mise en abyme». Вследствие этого за mise en abyme закрепляется значение «бесконечного лабиринта», маскирующего отсутствующий центр и создающего вместо него сеть ложных отсылок к топологически пустым пространствам. Таким образом, в 1970-е годы mise en abyme ассимилировалась с сопредельным явлением — нарративной рекурсией, которое в настоящий момент становится чуть ли не главным значением термина.

«Геральдическая конструкция»

Наконец, одна из устойчивых ассоциаций связывает mise en abyme с геральдикой, а настойчивость, с которой соответствующими коннотациями фигуру снабжает современная критика, возводит ее в статус настоящего мифа. Свидетельства о якобы геральдическом происхождении приема mise en abyme то и дело появляются практически во всех современных источниках: от научно-популярных изданий до теоретических трудов.

Показательно, что французский исследователь М. Верне, один из авторов сборника, посвященного нарративной авторефлексии («Основания вымысла: исследования авторефлексивности романа»), предлагает заменить «mise en abyme» термином «рекурсивный роман», поскольку «mise en abyme» кажется ему неудовлетворительным по причине своего «псевдосредневекового духа» (air pseudo-médiéval) [Vernet 2007: 138—139]. Обвинение в средневековом духе сложно объяснить иначе как отсутствием знаний в области этимологии понятия «abyme». Термин не может быть связан со Средневековьем по меньшей мере по двум причинам. Во-первых, слово «abyme» до конца XVII века не имеет никакого отношения к геральдике: его значения — «бездна», «место без дна», «ад». Значение «центральная область щитка» датируется только 1690 годом, соответственно, ассоциироваться со Средневековьем не может по чисто хронологическим соображениям. Во-вторых, само выражение «mise en abyme», обо-

значающее специальную нарративную технику, распространяется не в геральдике, а в литературной критике.

Однако более важным представляется тот факт, что отсылка к центральному элементу щитка, в котором в уменьшенном виде воспроизводятся рисунок и пропорции целого герба, оказывается несостоятельной по той причине, что примеров таких гербов в действительности никогда не существовало. На самом деле abyme — щиток, расположенный в центре фамильного герба, — исторически предназначался для добавления новой ветви семьи (процесс, называемый в геральдике briser les armes), но никак не уменьшенной копии старого герба. Так, например, в «Искусстве герба» К.-Ф. Менестрье 1673 года («Le véritable art du blason») не обнаруживается ни одного примера, в котором уменьшенная копия воспроизводила бы целый герб [Ménestrier 1673]. Различные способы разбивки герба подразделялись на простые и сложные; способ разбивки с размещением нового герба по центру — en abyme — относился к разряду сложных. При этом в центр щитка, уже разбитого на несколько частей различными ветвями, добавлялся еще один герб — чаще всего женский. Однако в геральдике никогда не существовало способа, предназначенного для чистой редупликации, то есть для воспроизведения миниатюрной копии герба внутри себя. Логично, что центр щитка не воспроизводил никакой из уже имеющихся, поскольку добавлял новую эмблему к уже существующим. Подобные наблюдения высказывают еще Б. Морриссетт [Morrissette 1971] и М. Эскобар [Escobar 2002].

Этот нюанс фундаментален, поскольку, как справедливо замечает Б. Морриссетт, вся теория mise en abyme зиждется на «ложной метафоре». Если abyme не обозначает уменьшенной копии целого, то что же хотел сказать Андре Жид?

> …издания по геральдическому искусству, с которыми я смог ознакомиться, содержат многочисленные иллюстрации щитков, помещенных в центр основного щитка, но ни одного примера идентичного центрального щитка, который повторял бы окружающий его герб. Напротив, внутренний щиток, помещенный в соответствии с геральдической терминологией en abîme, всегда представляет собой герб другой ветви семьи, по преимуществу по женской линии. И хотя Жид не говорит напрямую, что второй щиток, помещенный en abîme, должен быть редупликацией первого, он оставляет это предположить. Вся «теория mise en abyme» основывается, таким образом, на ложной метафоре или ошибочной аналогии. (Один из главных критиков Жида, Пьер Лафий, без колебаний пишет в своей книге «Андре Жид романист» (П., 1954, с. 25): «Жид неоднократно прибегает к композиции “en abyme”, которая в геральдической терминологии обозначает уменьшенное воспроизведение в центре щитка самого щитка». А существует ли этому хоть один пример?) [Morrissette 1971: 27].

Приходится лишний раз констатировать, что метафора Жида была интуитивной и образной, но отнюдь не точной, на что он, впрочем, он и сам указывает в своей дневниковой записи от 9 сентября 1893 года («ни один из этих примеров не является абсолютно точным» [Gide 1996: 171]). Потому строить теорию mise en abyme, основываясь на аналогии с щитком или с идеей миниатюрной копии нельзя. Тем не менее это уточнение скорее ставит новые вопросы, чем дает готовые ответы: что же следует понимать под mise en abyme?

Размышляя о несоответствии теории Жида «геральдическим ассоциациям», исследователь М. Эскобар предлагает новый подход к интерпретации mise en abyme [Escobar 2002: 383—390]. В статье «L’abyme différencié: vers une

nouvelle approche de la mise en abyme gidienne» он делает акцент на том, что для Жида было важно подчеркнуть не миниатюрную копию произведения в произведении, а совмещение двух плоскостей: писателя и письма, «первого» и «второго» элементов нарратива: «Текст Жида явно говорит о “помещении второго элемента en abyme”, а не о “помещении Себя en abyme”» [Ibid.: 389].

Mise en abyme, таким образом, можно понимать как «фигуру различения» для Жида, в которой abyme выступает в роли элемента, задающего оппозицию между пишущим и письмом. В самом деле, если текст и нуждается в элементе, позволившем бы интегрировать в письмо сам акт письма, то этот элемент не сводится к простому копированию или дублированию. Сравнения с геральдической фигурой скорее подрывают верное понимание этой повествовательной техники, чем объясняют ее.

5

История французской интеллектуальной мысли XX века, склонной к метатеоретизации, знает немало примеров радикальной понятийной непрозрачности того или иного термина. Однако mise en abyme занимает в их ряду особое место. В отличие от концептов с той или иной отправной дефиницией, термин «mise en abyme», подобно художественному произведению, возник как метафора, нуждающаяся в последующих интерпретациях, которые не преминули сказаться на характере понятия. Андре Жид, вскользь обронив сравнение с abyme в 1893 году, никогда к нему не возвращался на протяжении всей своей литературной деятельности, несмотря на то что поиски в области нарративной формы постоянно соприкасались с внутренней редупликацией текста; в период триумфа структурализма писатели «нового романа», в известной степени заимствуя технику Жида, будут очень настороженно отзываться о каких бы то ни было параллелях с его наследием, а период настоящего признания mise en abyme придется уже на тот момент, когда значения понятия вульгаризируются, и термин станет сродни парадоксу, бесконечной рекурсии в тексте.

В настоящее время за mise en abyme закреплен статус риторической нарративной фигуры, обеспечивающей авторефлексивное измерение нарратива и рассматриваемой преимущественно в трасмедиальной оптике. Прием обнаруживает себя не только в литературных, или, шире, вербальных нарративах, но и в самом широком спектре медиальных практик: от комикса и графического романа — до театра и кино. Вместе с тем вплоть до настоящего момента нарратологи обращаются с этой фигурой с осторожностью: в частности, обращает на себя внимание тот факт, что в энциклопедии «The Living Handbook of Narratology» до сих пор нет специальной статьи, посвященной mise en abyme. В отличие от других нарративных фигур, нарушающих «пакт репрезентации»[7], mise en abyme остается пространством плавающих значений.

---

7 В частности, в актуальной нарратологии на данный момент более разработана проблематика металепсиса. Эпистемологический статус металепсиса исследован и определен; по крайней мере, об этом свидетельствуют результаты международного симпозиума «Металепсис сегодня», состоявшегося в Париже в 2002 году, и вышедший по его итогам сборник «Металепсис: нарушение пакта репрезентации» под редакцией Д. Пира и Ж.-М. Шеффера. См.: [Pier, Schaeffer 2005].

Библиография / References

[Аванесян, Хеннинг 2014] — *Аванесян А., Хеннинг А.* Поэтика настоящего времени / Пер. с нем. Б. Скуратова. М.: РГГУ, 2014.
(*Avanessian A., Hennig A.* Präsens: Poetik eines Tempus. Moscow, 2014. — In Russ.)

[Леви-Стросс 2008] — *Леви-Стросс К.* Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль / Пер. с фр. А.Б. Островского. М.: Академический проект, 2008.
(*Lévi-Strauss L.* La Pensée sauvage. Moscow, 2008. — In Russ.)

[Левина-Паркер 2010] — *Левина-Паркер М.* Введение в самосочинение: автофикшн // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 12—40.
(*Levina-Parker M.* Vvedenie v samosochinenie: avtofikshn // Novoe literaturnoe obozrenie. 2010. № 103. P. 12—40.)

[Allemand 2002] — *Allemand R.-M.* De Gide à Robbe-Grillet // Gide aux miroirs: le roman du XX^{e} siècle: mélanges offerts à Alain Goulet / Ed. par de S. Cabioc'h, P. Masson. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2002. P. 155—162.

[Bal 1978] — *Bal M.* Mise en abyme et iconicité // Littérature. 1978. № 29. P. 116—128.

[Hamon 1976] — *Hamon Ph.* Pour un statut sémiologique du personnage // Barthes R., Kayser W., Booth W., Hamon Ph. Poètique du récit. Paris: Seuil, 1976. P. 115—167.

[Cardwell 1989] — *Cardwell R.A.* Beyond the Mirror and the Lamp: Symbolist Frames and Spaces // Romance Quarterly. 1989. Vol. 36. Iss. 3. P. 271—280.

[Chaney 2011] — *Chaney M.* Terrors of the Mirror and the *Mise en Abyme* of Graphic Novel Autobiography // College Literature Journal. 2011. Vol. 38 № 3. P. 21—44.

[Dällenbach 1977] — *Dällenbach L.* Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

[Escobar 2002] — *Escobar M.* L'abyme différencié: vers une nouvelle approche de la mise en abyme gidienne // Gide et la tentation de la modernité: actes du colloque international de Mulhouse. 25—27 octobre 2001 / Ed. par R. Kopp, P. Schnyder. Paris: Gallimard, 2002. P. 383—390.

[Fevry 2000] — *Fevry S.* Mise en abyme filmique. Essai de typologie. Liège: Editions du Céfal, 2000.

[Gide 1995] — *Gide A.* Journal des «Faux-monnayeurs». Paris: Gallimard, 1995.

[Gide 1996] — *Gide A.* Journal, tome 1: 1887—1925. Paris: Gallimard. 1996.

[Goulet 2002] — *Goulet A.* André Gide: Écrire pour vivre. Paris: J. Corti, 2002.

[Hawthorne 1998] — *Hawthorne J.* A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory. London: Hodder Education Publishers, 1998.

[Hutcheon 1984] — *Hutcheon L.* Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. New York: Routledge, 1984.

[Lafille 1954] — *Lafille P.* André Gide romancier. Paris: Hachette, 1954.

[Lawlor 1985] — *Lawlor P.M.* Lautréamont, Modernism and the Function of the mise en abyme // The French Review. 1985. Vol. 58. No. 6. P. 827—834.

[Magny 1952] — *Magny C.-E.* Histoire du roman français depuis 1918. Paris: Éditions du Seuil, 1952.

[Meyer-Minnemann, Schlickers 2010] — *Meyer-Minnemann K., Schlickers S.* La mise en abyme en narratologie // Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse de récit / Dir. J. Pier et F. Berthelot. Paris: Éd. des Archives contemporaines, 2010. P. 91—108.

[Ménestrier 1673] — *Ménestrier C.-F.* Abbregé méthodique des principes héraldiques, ou Du véritable art du blason. Lyon: Vve de B. Coral, 1673.

[McHale 1996] — *McHale B.* Postmodernist fiction. London; New York: Routledge, 1996.

[Morrissette 1971] — *Morrissette B.* Un Héritage d'André Gide: La Duplication Intérieure // Comparative Literature Studies. 1971. Vol. 8. № 2. P. 125—142.

[Pier, Schaeffer 2005] — Métalepses: Entorses au pacte de la representation / Sous la dir. de J. Pier, J.-M. Schaeffer. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.

[Ricardou 1967] — *Ricardou J.* Problèmes du nouveau roman. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

[Ricardou 1971] — *Ricardou J.* Pour une théorie du nouveau roman. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

[Ricardou 1978] — *Ricardou J.* Nouveaux problèmes du roman. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

[Robbe-Grillet 1998] — *Robbe-Grillet A.* «Le démon de minuit»: entretient avec Arnaud Vivian // Les Inrockuptibles. 1998. № 165. 16—22 septembre. P. 7—41.

[Ron 1987] — *Ron M.* The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of Mise En Abyme // Poetics Today. 1987. Vol. 8. № 2. P. 417—438.

[Sarraute 1987] — *Sarraute N.* Entretien avec Grant E. Kaiser // Roman 20—50. 1987. № 4. P. 117—127.

[Sturrock 1969] — *Sturrock J.* The French new novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-

Grillet. London; New York; Toronto: Oxford university press, 1969.

[Vernet 2007] — *Vernet M.* Pour un roman récursif: la précieuse ou le mystère des ruelles est-il un hapax // L'assiette des fictions: enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque: actes des colloques de Lausanne (mars 2007) et de Leuven (juin 2007). Louvain; Paris: Walpole, Ma: Peeters, 2010. P. 131—144.

[Zaiser 2006] — *Zaiser R.* Récit spéculaire et métanarration dans les romans de Sorel, de Scarron et de Furetière // Formes et formations au dix-septième siècle. Actes du 37e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature. University of South Carolina, Columbia, 14—16 avril 2005 / Éd. par B. Norman. Tübingen: G. Narr, 2006. P. 163—171.

Ольга Давыдова

Трансформация событийности в европейском кино:

от реализма репрезентации к опыту зрителя[1]

Olga Davydova

Transforming Eventfullness in European Cinema: From Realism to Spectator's Experience

Ольга Давыдова (СПбГУ, старший преподаватель факультета свободных искусств и наук; кандидат культурологии) ol.davydova@inbox.ru.

Ключевые слова: событийность, кинематографический опыт, Жак Рансьер, Сеймур Чэтмен, Жан Эпштейн, нарратив в кино

УДК: 791.43/.45—7.01
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_150

Статья посвящена концептуализации событийности в кино через обращение к проблематике кинематографического опыта. Такой методологический ход продиктован стремлением проследить, как трансформируются понимание и способы репрезентации событийности в кино: что считается событием, какие события входят в фильм, как они переживаются. Обращение к опыту переживания зрителя позволяет переосмыслить известную дихотомию истории и дискурса и предполагает размещение события непосредственно в опыте просмотра. Теоретическим основанием выступает нарратологическая теория кино Сеймура Чэтмена, концепт «противоречивой фабулы» Жака Рансьера, а также аналитика кинематографической чувственности, проведенная Жаном Эпштейном.

Olga Davydova (PhD; Senior Lecturer at the Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University) ol.davydova@inbox.ru.

Key words: eventfullness, film experience, Jacques Rancière, Seymour Chatman, Jean Epstein, narration in film

UDC: 791.43/.45—7.01
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_150

This article is on the conceptualization of the event in film through addressing the topic of film experience. This methodological move is dictated by the desire to trace how the understanding and ways of representing events in the film are transformed: what is considered an event, what events are included in the film, how they are experienced. Referring to the viewer's experience allows us to rethink the well-known dichotomy of history and discourse and suggests placing the film event directly in the field of viewer's experience. The theoretical basis for the article is provided by Seymour Chatman's narrative theory of cinema, Jacques Rancière's concept of the "thwarted fable", and Jean Epstein's analysis of film sensuality.

Теория нарратива в кино в значительной степени опирается на исследования русских формалистов и классическую нарратологию (см.: [Bordwell 1985; Branigan 1992; Wollen 1982] и др.). Однако в последние десятилетия можно наблюдать рост интереса к проблематике аффекта и аналитики чувственности как в теории кино в целом (см.: [Barker 2009; Chamarette 2012; Sobchack 1992; 2004]), так и в сфере постклассической нарратологии (см.: [Fludernik 1996; Hogan 2011]). В связи с этим ряд традиционных понятий и терминологических оппозиций подвергается пересмотру, а спектр методологий нарратологического анализа расширяется. Эта статья представляет собой попытку выделить и описать особое явление в фильмическом нарративе, характерное для кине-

1 Статья подготовлена при финансовой поддержке НИР СПбГУ «Междисциплинарные исследования нарратива: между типологией и «топологией», ID в системе Pure ID: 53362277.

матографа второй половины XX века, с точки зрения феноменологического подхода, а точнее, с точки зрения внимания к кинематографическому опыту зрителя. Явление это, если использовать нарратологическую терминологию, в значительной степени связано с переносом условного «места», или «топоса», развертывания события из фильмического пространства (соответствующего в том числе тем законам, что устанавливаются нарративом каждого конкретного фильма) в поле опыта зрителя, в само аффективное переживание. Однако подобный перенос не сводится просто к смене теоретического фокуса в текстах о кинематографе; он скорее может быть описан как последовательное, растянутое на несколько десятилетий, неоднородное и прослеживаемое в совершенно разных фильмах движение, целью которого является смещение акцента с события фабулы на событие, принадлежащее аффективному полю зрителя. В рамках эволюции нарратива — если в качестве отправной точки выбрать классическое голливудское кино — это движение проявляется в ослаблении фабульной структуры, отказе от привилегированных событий внутри фабулы (или в перераспределении того, что является привилегированным, а что нет), а следовательно, в перестройке фильмического пространства и реструктуризации отношений фильма и зрителя. Попробуем описать это движение поэтапно, опираясь прежде всего на трансформацию способов работы с событийностью в фильмическом нарративе.

Привилегированные события и события повседневности

Формирование устойчивых нарративных структур внутри фильма — тех самых, что потом будут названы «классическими» у Дэвида Бордуэлла [Bordwell et al. 1988] и станут главным объектом анализа Кристиана Метца [Метц 2010], — связывается с голливудским кино 1930-х годов, так называемым золотым веком Голливуда. Фильмы Говарда Хоукса, Фрэнка Капры, Джона Форда, Тода Браунинга и других режиссеров «жанрового кино» характеризуются прежде всего строгостью и прочностью жанровой структуры. А это значит, что ряд возможных событий заранее определен, у каждого персонажа есть своя собственная заданная функция [Schatz 1981], кинематографическое пространство строго подчинено тому, что в данный момент является самым важным для развертывания и интеллигибельности фабулы. Отсюда, например, упоминаемый Ноэлем Бёрчем негласный запрет на взгляд актера непосредственно в камеру [Burch 1981] — знаменитый «слом четвертой стены», размыкающий по определению замкнутую нарративную структуру и включающий в фильм зрителя, до этого остававшегося в безопасной и выгодной позиции подглядывающего (voyeur) (см.: [Метц 2010]). Именно эта строгость и даже жесткость нарративной структуры позволяет кинотеоретикам размышлять о нарративе в кино как о неизбежном проявлении идеологизированных структур (идея «институционального модуса репрезентации» Бёрча). Она же способствует тому, что, анализируя нарратив, легко вывести идею заведомо ложной идентификации зрителя и персонажа, поскольку в жанровом кино в сознании смотрящего всегда удерживается вымышленность представленного на экране мира [Там же]. Мир фильма здесь закрыт. Даже предложенное Жаном Митри и концептуализированное Дадли Эндрю понимание кино как «окна» и «рамки» (см.: [Andrew

1976: 191; Эльзессер, Хагенер 2016: 42]) не сильно спасает, потому что реальность зрителя в любом случае остается дистанцированной, отдельной от реальности фильма. События фабулы принадлежат диегетическому пространству, которое в буквальном смысле слова ограничено экраном. Событийность неоднородна: привилегированные события занимают больше экранного времени, располагаются в центре, сцена кончается всегда ровно в тот момент, когда событие произошло. Весь фильм подчинен нарративу, который, в свою очередь, возможен в рамках доминирующей идеи: ценна репрезентация событий фабулы на экране. Многообразие повседневности сведено к монтажному пересказу ключевых событий, многообразие реплик — к важным для ключевых событий диалогам.

В фильмах итальянских неореалистов привилегированное событие лишается своей центрирующей силы — и эта тенденция достигает своего апогея, например, в фильмах Микеланджело Антониони. В «Похитителях велосипедов» Витторио Де Сики экранное время отдано незначительной повседневности: вокруг центрального события кражи крутится множество мелких, незначимых для фабулы сцен и эпизодов, задумчивых перемещений по городским окраинам, невнятных диалогов «ни о чем», молчаливой растерянности. Некоторые теоретики в качестве характерной черты неореализма называют «дедраматизацию нарратива» (см.: [Kovács 2007]), имея в виду это смещение акцента с привилегированных событий, обеспечивающих драматургию классического нарративного фильма, на мелкие движения повседневности. В фильмах Антониони она проявляется еще радикальнее: на экране в буквальном смысле слова не происходит ничего, сцена начинается и длится задолго до (или долго после) того, как событие представлено. Эта длительность позволяет теоретикам говорить об акцентуации аффективного времени (см.: [Базен 1972; Барт 1980]) и появлении зрительского переживания как новой основы кинематографического реализма. Но в рамках эволюции кинонарратива едва ли произошли какие-то заметные сдвиги; разве что вместо условно приоритетных событий поле репрезентации стали составлять те, что еще со времен «Поэтики» Аристотеля считались для все той же репрезентации «незначительными». Кинематограф по-прежнему мыслится как череда событий, определенным образом представленных, воспроизведенных. Неважно, заимствованы ли эти события из поля повседневности, принадлежат ли они сконструированным фиктивным мирам, или, как в фильмах Алена Рене, существуют в памяти; значимо само понимание фильма как жеста репрезентации.

Переосмысление статуса репрезентации как условие для трансформации событийности

Итак, идея репрезентации как основной структуры, организующей кинематографический материал, оказывается причиной стойкой приверженности кинематографа миметическим конструкциям, а кинонарратива — событиям, организованным в пересказываемую цепочку. Но каким именно образом конструируется нарратив (в том случае, если мы отказываемся от идеи «написанности» и транслируемости фильма автором-режиссером)?

В этой связи интересно уделить внимание теоретическому спору, затеянному Дэвидом Бордуэллом и Сеймуром Чэтменом. В аналитике кинемато-

графического нарратива, предложенной Бордуэллом, значительная роль отводится зрителю. Именно он оказывается агентом, который конструирует кинематографическую наррацию. Однако — несмотря на довольно радикальный шаг в сторону зрителя (и на эту радикальность указывает в том числе Чэтмен) — Бордуэлл не поясняет, как именно происходит это «конструирование». Главным для него является тот факт, что нарратор не обязательно присутствует в фильме. В свою очередь, Чэтмен, разворачивая свою интерпретацию фигуры нарратора в кино, ставит важный вопрос: «Что значит сказать, что фильм “организован”, но не “отправлен”? Кто или что организует его — не изначально, конечно, но именно в момент проекции, на экране? Бордуэлл не дает ответа на этот вопрос» [Chatman 1990: 127]. С точки зрения Чэтмена, напротив, нарратор — имплицитный ли, явный ли — в фильме есть. Его присутствие «проистекает из испытываемого публикой ощущения в некотором роде очевидной коммуникации» [Chatman 1978: 147]. В другой работе он отмечает: «Кинематографические нарраторы — агенты, передающие нарративы, а не создающие их» [Chatman 1990: 132]. Специфика кинематографического нарратора состоит в его многосоставности, сложности; эта инстанция представляет собой «смесь большого и комплексного разнообразия коммуникативных приемов» [Ibid.: 134]. Сразу оговариваясь, что он не претендует на полноту высказывания, Чэтмен предлагает читателю двухчастную диаграмму, призванную наглядно структурировать «устройство» кинематографического нарратора. Не углубляясь в подробности, отметим, что инстанция нарратора складывается из средств, относящихся либо к аудиальному (первая часть диаграммы), либо к визуальному (вторая часть диаграммы) каналу. С этой точки зрения, нарративными элементами в киноповествовании оказываются голос, музыка, шумы, закадровый или внутрикадровый комментарий, локация, актер (его внешность и способ игры), работа камеры (ракурс, движение), монтаж (его темп и ритм) и т.д. Все эти элементы аранжируются инстанцией, которую Чэтмен определяет как «подразумеваемого автора» (implied author), а синтез их в «нарратора» «осуществляется через семиотическую обработку, осуществляемую зрителем» [Ibid.: 135].

Внимание Чэтмена к разным способам организации аудиовизуального материала возвращает нас к широко распространенной в нарратологии — и в том числе самим Чэтменом развернутой — дихотомии истории (story) и дискурса (discourse). Такое понимание нарратива существенно расширяет формалистские трактовки отношений фабулы и сюжета, а также позволяет обратить более пристальное внимание на способы организации аудиовизуального материала. Другими словами, кинематографические приемы перестают быть исключительно формальными инструментами или элементами авторского стиля: теперь они наделяются в том числе нарративным значением[2].

Но есть и более радикальный взгляд, который предполагает, что в самой природе кино есть нечто, позволяющее ему быть не репрезентирующим медиа, по определению вторичным по отношению к действительности (неважно, повседневна ли она или же принадлежит пространству сцены), а презентующим то, что без кинематографа увидеть невозможно. В таком случае события,

2 См., например, текст Стивена Хита о нарративном пространстве [Heath 1981]; исследования Петера Верстратена, где большое внимание уделено именно специфике кино как особого типа медиа [Verstraten 2009].

составляющие фабулу, должны иметь разную природу. Какие-то из них будут по-прежнему принадлежать полю репрезентации, а какие-то, напротив, будут из этой репрезентативной стратегии «вываливаться», противостоять ей, манифестируя собственную принадлежность кинематографическому самому по себе.

Именно так описывает специфику кинематографической фабулы Жак Рансьер в тексте «Противоречивая фабула»[3] (во французском оригинале — «Une fable contrariée», в английском переводе — «Thwarted fable»; речь идет о нарушении, расстраивании, стеснении, ущемлении, препятствовании развитию; английский перевод добавляет значение «выворачивания наизнанку»). В эстетической теории Рансьера кинематограф, принадлежащий эстетическому режиму искусства, вместе с тем несет в себе черты репрезентативного режима [Rancière 2016: 10—11] и тем самым делает более наглядным разрыв, который между этими двумя режимами существует.

Описывая законы и принципы репрезентативного (поэтического, изобразительного) режима искусства, Рансьер отсылает к «Поэтике» Аристотеля. В прочтении французского философа Аристотель превращает фабулу, состоящую из действий, в основной элемент трагедии. А значит, все остальные элементы трагедии, включая визуальные и внеязыковые, оказываются подчинены действию, выраженному в слове. При этом способ «делания» трагедии подчиняется принципам мимесиса. Мимесис является «режимом зримости искусств» [Рансьер 2007: 24], которые подчинены законам логоса:

> Изобразительный примат действия над характерами или повествования над описанием… и сам примат словесного искусства, действенного слова вступают в аналогию с целым иерархическим видением сообщества [Там же].

В репрезентативном режиме любой художественный жест подчинен логосу, несет на себе следы его присутствия, описывается в категориях высказывания, и видимое странным образом переплетается с этим логоцентризмом. Искусство понимается как строго контролируемая сфера (отличная от других сфер действования и делания из-за своей миметичности), где жанровые структуры, функции персонажей, идея формы и языка самого по себе центрированы вокруг оси логоса, выраженного в действии [Tanke 2011: 80]. Речь, или проговариваемое, понимается как неизбежный и самый важный элемент этого процесса.

Эстетический режим отличается от репрезентативного прежде всего тем, что осуществляет поворот от логоса и речи к опыту и чувственному. Кроме того, эстетический режим

> освобождает искусство от любого специфического правила, от всякой иерархии сюжетов, жанров и искусств. Но делает он это, разнося вдребезги барьер подражания, который отличал художественные способы делания от всех остальных и отделял их правила от строя социальных занятий [Рансьер 2007: 25].

Из этой цитаты становится ясным, что эстетический режим не только уменьшает дистанцию между искусством и жизнью, уравнивая любые формы дейст-

---

3 Автор статьи выражает огромную признательность Валерию Кислову и Виктору Лапицкому за помощь в переводе этого понятия, не имеющего устоявшегося перевода на русский язык. Его можно перевести как «противоречивая», «ущемленная», «стесненная», «нарушенная фабула». Здесь и далее использован перевод «противоречивая фабула», предложенный Виктором Лапицким.

вия и делания в социально-политическом поле, но и акцентирует само понятие эстезиса. Последнее, понимаемое как спектр влияний, оказываемых произведением искусства на зрителя, становится более важным, чем идея репрезентации. Нормативность репрезентативного режима оказывается подорвана пассивностью фиксации мельчайших движений жизни, отказом выбирать привилегированные события или законы, отказом от мимесиса как условия видимости репрезентации. Центром арт-практики оказывается опыт, и такое понимание искусства призвано стереть границу между искусством и жизнью.

Кино, считает Рансьер, способно преодолеть строгую логику репрезентативного режима как раз потому, что сама природа этого медиа предполагает возможность принятия мира таким, какой он есть — не подгоняя его под рамки законов классической репрезентации. В кино мы имеем дело с «интеллектом машины[4], которая ничего не хочет, не конструирует никаких историй, но лишь записывает безграничность движения, тем самым давая начало драме куда более интенсивной, чем все драматические превратности судьбы» [Rancière 2016: 2].

Возможность «записывать безграничность движения» указывает не столько на способность кино фиксировать и передавать действительность такой, какая она есть, сколько на его способность пассивно воспринять все то, что действительность в себе содержит — в том числе и ее собственную выразительность, принадлежащую «самой поверхности вещей, независимо от любого желания означивания или создания» [Ibid.: 8]. Совмещение творческой активности, в эстетическом режиме существующей вне правил и рамок репрезентации, с пассивностью и «интеллектом машины» обеспечивают фильму возможность уникального единства и целостности: «Мысли и вещи, внутреннее и внешнее принадлежат одной и той же текстуре, в которой чувственное и интеллигибельное остаются неразличенными» [Ibid.: 3]. Справедливости ради стоит заметить, что все та же пассивность, как замечает Раньсер чуть далее, способствует и совершенно противоположному движению, а именно «восстановлению старой репрезентативной силы активной формы, распределяющей пассивную материю» [Ibid.: 10].

Именно в этом смысле кинематографическая фабула, с точки зрения Рансьера, представляет собой противоречивую, потенциально нарушенную, как будто вывернутую наизнанку фабулу. Возможность кино запечатлевать движение (так и хочется добавить: «движение самой жизни», сколь бы пафосно это ни звучало) — это возможность нарушить продиктованное законами репрезентативного режима развертывание фабулы, встроить в привычный (и сводимый к литературному) нарратив такие элементы, которые возможны только в кинематографе. Одним из примеров подобных элементов у Рансьера становится, например, эпизод из фильма «Мушетт» Роберта Брессона (1967): девочка-подросток скатывается по склону холма к берегу пруда, в котором в финале утопится. Рансьер описывает это движение детского тела вниз по склону холма как контрдвижение по отношению к разворачиванию нарратива: «...детская игра осуществляет и отрицает суицид девочки-подростка одновременно»

4 Рансьер использует здесь словосочетание, ставшее названием текста Жана Эпштейна — французского теоретика и кинорежиссера, адепта теории фотогении, в своей более поздней работе «Интеллект машины» отстаивавшего идею самостоятельности кино через описание уникальности кинематографического движения.

[Ibid.: 14]. Это движение в большей степени аффективно, чем нарративно; оно апеллирует скорее к аффективному опыту зрителя, чем к стратегиям интерпретации. И вместе с тем — поскольку чувственное и интеллигибельное неразделимы — это движение встраивается в фабулу фильма, но фабула эта принципиально кинематографична и не сводима к литературной основе. Это и есть та самая «противоречивая фабула».

Опыт зрителя как «топос» событийности

Концепт «противоречивой фабулы» позволяет заново поставить вопрос о том, кем (и где) конструируется нарратив. Рансьер не случайно открывает свою статью цитатой из текста Жана Эпштейна «Чувство I». Эпштейн — автор, последовательно утверждавший ценность и значимость зрительского аффекта для конструирования смысла фильма. В цитате возникает понятие «трагедии в остановке» [Эпштейн 1988а], к которому Раньсер позже возвращается в своем тексте. Под «остановкой» имеется в виду именно пауза в развертывании нарратива, то «место» в фильме, когда история не рассказывается, но на экране происходит движение. Эпштейн и сам в своих текстах постоянно обращается к такого рода «остановкам», «разрывам» в фабуле, эпизодам чистого кинематографического движения. Именно движение становится одним из условий фотогении — способности кино дополнить снятый на пленку объект аффективным значением, наделить вещи «моральным качеством» [Эпштейн 1988б], или — если учесть имеющуюся у французского слова *moral* коннотацию «внутреннего» — «эффектом внутреннего».

> Я хочу драмы на деревянной лошадке карусели, или более современной — на аэроплане. Ярмарка подо мной и вокруг постепенно расплывется. Помещенное в центрифугу трагическое удесятерит свою фотогению, добавляя к ней фотогению головокружения и вращения [Эпштейн 1988в: 98].

Таким образом, фабула фильма (а Эпштейн, заметим, то и дело отрицает значимость истории для фильма) дополняется аффективным измерением, производимым в том числе движением в кадре. Это не просто двигающиеся картинки, но движение, которое позволяет создать эффект головокружения, трансформирует опыт зрительского восприятия, выводит его за пределы репрезентативной логики, основанной на линейности времени и законах перспективы.

Следуя заветам Эпштейна, Рансьер ищет (и находит) в кино именно те моменты, которые невозможно приравнять к привилегированным событиям фабулы и которые нарушают развертывание повествования именно через обращение к зрителю. Таковы, например, монтажные склейки Эйзенштейна — сущностно кинематографическое явление, в другом искусстве невозможное — несущие в себе потенцию к рождению идейного содержания через аффект [Rancière 2016]. Таково и уже упоминавшееся движение скатывающегося по холму тела Мушетт в одноименном фильме Брессона. Такова постоянная перемена ролей нарратора, персонажа, зрителя, постоянное перемещение между разными модусами репрезентации (документальное/игровое) в фильме «Последний большевик» Криса Маркера [Ibid.]. По сути, весь сборник «Кинематографическая фабула», предисловием к которому и является статья «Противоречивая фабула», представляет собой анализ подобных единичных примеров.

Понимание «противоречивой фабулы» как одного из ключевых элементов специфики кинематографа позволяет не только указать на способность кинематографа преодолевать репрезентативный режим искусства, располагаясь в режиме эстетическом. Указывая одновременно на нарративность кино и на его способность создавать поле чувственности, в котором будет возможно интерсубъективное взаимодействие зрителя и самого кино (здесь стоит еще раз подчеркнуть интерес Рансьера к теории Эпштейна), концепт «противоречивой фабулы» представляет собой интересный методологический поворот в аналитике кинонарратива. В частности, этот концепт позволяет описать одну из линий трансформации событийности в европейском кино конца XX и начала XXI века. Стоит сразу оговориться, что предложенная далее версия трансформации событийности не претендует на всеобщность; она скорее указывает на одну примечательную тенденцию в современном кино.

Если кинематографическое событие, по мысли Рансьера, может не только принадлежать истории, но и располагаться где-то еще, на других уровнях, будь то кинематографическое движение, движение монтажа или даже способ звучания голоса, то возникает вопрос: только ли в самом фильме следует искать это самое «место», топос кинематографического события? Если мы сводим кино к фильму, который существует независимо от зрителя как замкнутый текст, такой вопрос оказывается лишенным смысла. Но ведь «противоречивая фабула» обращает наше внимание именно на потенциальную открытость кинематографического образа, его ориентацию на чувственность зрителя. Здесь концепт «противоречивой фабулы» пересекается с феноменологической аналитикой кино. Последняя, в частности, занята прежде всего кинематографическим опытом, возникающим в результате взаимодействия зрителя и фильма [Sobchack 1992; Marks 2000]. Такая позиция — если ее радикализовать до предела — ведет к тому, что разговор о фильме возможен только как разговор об опыте его просмотра, об интерсубъективном взаимодействии зрителя и фильма. Этот опыт может быть описан не только в терминах видения и тем более не ограничивается жестом интерпретации. Речь скорее идет об опыте телесном — именно на это указывает, например, понятие «гаптического» (haptic), позаимствованное Лорой Маркс у искусствоведа Алоиза Ригля и описывающее ситуацию возникновения тактильных ощущений, обычно предоставляемых осязанием, в опыте просмотра [Marks 2000], — так, например, часто описывают специфику фильмов Дэвида Кроненберга. Может ли в таком случае опыт зрителя представлять собой «место», в котором разворачивается событие фильма? Может ли кинонарратив развиваться так, чтобы составляющие его события случались не только внутри фильмической или сценарной фабулы, но и в опыте зрителя? История кино предлагает нам несколько вариантов реализации такой стратегии.

Один из них — отказ от дистанции между зрителем и фильмом; той самой дистанции, что обеспечивала зрителю классического нарративного кино безопасную позицию подглядывающего. Можно, например, поместить зрителя внутрь фильма. Так происходит, например, в фильмах братьев Дарденн. Съемки ручной камерой, непрофессиональные актеры, привычные еще с середины XX века мелкие движения повседневности — герои болтают ни о чем, едят гамбургеры, дурачатся. Но главное — ракурс. Герои фильма «Дитя» (реж. Жан-Пьер и Люк Дарденн, 2005) едут в машине: парень за рулем, девушка справа. Камера направлена на них с заднего сиденья, она нестабильна, герои затевают

шуточную драку из-за переключения музыки, девушка в шутку прикусывает парня за руку, он рулит, бликует солнце, они смеются, она не отпускает руку, ее волосы заслоняют объектив, фокус теряется, снова появляется. Эта сцена снята так, как если бы мы сами сидели позади, покачиваясь из-за движения машины.

Другой вариант — дестабилизировать позицию видения, нарушив законы перспективы и пространственной целостности, провоцируя радикальную близость через аудиальные эффекты. Например, фильм Филиппа Гранрийе «Озеро» (2008) открывает сцена рубки дерева. Человеческое тело кадрировано: видно только торс и одну руку; из-за скорости движения и так фрагментированное тело то и дело не в фокусе. Крупный план лица, снятого чуть снизу: герой переводит дух, поднимает глаза к небу; камера подрагивает. Снова рубит: на этот раз камера смотрит чуть сбоку, мы видим лицо в полупрофиль, плечо и замахи топора. Этот монтажный ряд сопровождают мерные звуки топора, еле различимый шум (ветер?) в момент, когда герой переводит дух, и его предельно громкое дыхание. Где именно нужно расположиться, чтобы увидеть героя так, как он представлен в этом монтаже? Взгляд камеры снизу вверх предполагает, что мы где-то недалеко от места удара топора; но человеческое дыхание громче, чем звуки ударов. Зритель — не беспечный вуайер, не стоящий рядом наблюдатель. Он очень близко, он здесь, вместе с героем, но его позиция неопределима, монтаж ломает законы перспективы, извлекая зрителя из картезианского пространства. И эта дестабилизация и есть событие кинематографической фабулы — наравне с рубкой дерева. Это событие исполнено тревоги, смятения, подобных тем, что случаются перед падением. Аналогия не случайна: минутой позже герой идет по зимнему лесу вслед за лошадью, волокущей сваленное дерево, и падает в приступе эпилепсии.

Третий вариант соединения нарратива с опытом зрителя — апелляция к этому опыту через работу с темпоральностью. Именно на это, в частности, указывал Андре Базен, обосновывая предельную реалистичность фильмов Эриха фон Штрогейма, Роберта Флаэрти и итальянских неореалистов [Базен 1972]. С точки зрения Базена, в этих фильмах мы имеем дело с ярко выраженной длительностью, и в этом случае содержанием эпизодов становится не только длящееся в них событие, но и сама ситуация зрительского ожидания. «Медленное кино» Лава Диаса, Белы Тарра, Педру Кошты и других авторов радикализует эту идею, обеспечивая зрителю уникальный временной опыт. В классическом нарративном кино темпоральность представляет собой элемент «жанрового контракта» между фильмом и зрителем. Например, действие фильма «Дилижанс» (реж. Джон Форд, 1939) занимает два дня, и зрителей не смущает, что они укладываются в один час сорок минут экранного времени. Опыт переживания времени в реальной жизни и в кино не совпадают. Но «медленное кино», напротив, ставит подлинность переживания времени во главу угла. Сцены длятся, давая зрителю возможность прочувствовать их протяженность, и это, в свою очередь, тоже становится кинематографическим событием.

Если вернуться к упомянутой ранее дихотомии истории и дискурса, то приведенные примеры, конечно, радикально проблематизируют именно кинематографический дискурс. В классическом нарративном кино дискурс прозрачен; зритель условной комедии Фрэнка Капры или Говарда Хоукса 1930-х годов едва ли обращает внимание на то, как выстроена мизансцена и как работает камера.

Все кинематографические приемы подчинены истории: их цель — сделать историю понятной. Конечно, можно вспомнить массу фильмов, в которых внимание зрителя приковано, напротив, именно к дискурсу, а не к истории — так сделана, скажем, картина Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961). В примерах же, описанных выше, дискурс не просто акцентируется; он в буквальном смысле слова выпячивается, становится выпуклым настолько, что его отношения с историей трансформируются. Дискурс апеллирует к опыту зрителя, граница между миром фильма и миром зрительного зала стирается, а кинематографический нарратив начинает включать в себя события опыта просмотра. В нарративную модель, представленную дихотомией истории и дискурса, добавляется третий элемент — кинематографический опыт.

Указание на кинематографический опыт как на один из нарративных уровней — в частности, как на топос событийности — предлагает новую перспективу для исследований кинонарратива. В этой перспективе кино не сводится к коммуникативной ситуации передачи информации, но оказывается феноменом, способным к порождению (а не передаче) чувственности. Формулируя понятие «противоречивой фабулы», Жак Рансьер — не будучи, конечно, нарратологом — осуществляет интересный ход: он словно изымает понятие фабулы из привычного для этого слова формалистской парадигмы, превращая его в самостоятельный феномен кинематографического, требующий новых и разнообразных методологий анализа.

Библиография / References

[Базен 1972] — *Базен А.* Что такое кино? / Пер. с фр. В. Божовича. М.: Искусство, 1972.

(*Bazin A.* Qu'est-ce que le cinema? Moscow, 1972. — In Russ.)

[Барт 1980] — *Барт Р.* Дорогой Антониони / Пер. с фр. Я. Яnпольской (http://cineticle.com/chapters/1445-barthescherantonioni.html (дата обращения: 10.11.2020)).

(*Barthes R.* Cher Antonioni (http://cineticle.com/chapters/1445-barthescherantonioni.html (accessed: 10.11.2020). — In Russ.).)

[Метц 2010] — *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010.

(*Metz C.* Le Signifiant Imaginaire. Saint Petersburg, 2010. — In Russ.)

[Рансьер 2007] — *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное / Сост. В. Лапицкий; пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.

(*Rancière J.* Le partage du sensible / Comp. by V. Lapitsky. Saint Petersburg, 2007. — In Russ.)

[Эльзессер, Хагенер 2016] — *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Пер. с англ. С. Афонин, И. Кушнарева, В. Лукин и др.; ред. А. Артамонов, А. Карташов. СПб.: Сеанс, 2016.

(*Elsaesser T., Hagener M.* Film Theory. An Introduction Through Senses / Ed. by A. Artamonov, A. Kartashov. Saint Petersburg, 2016. — In Russ.)

[Эпштейн 1988а] — *Эпштейн Ж.* Чувство I // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911—1933 / Сост. М.Б. Ямпольский; пер. с фр., предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 90—96.

(*Epstein J.* Le Sens 1bis // Iz istorii franetsuzskoy kinomysli: Nemoe kino 1911—1933 / Comp. by M.B. Iampolski. Moscow,1988. P. 90—96. — In Russ.)

[Эпштейн 1988б] — *Эпштейн Ж.* О некоторых условиях фотогении // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911—1933 / Сост. М.Б. Ямпольский; пер. с фр., предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 103—108.

(*Epstein J.* De quelques conditions de la photogénie // Iz istorii frantsuzskoy kinomysli: Nemoe kino 1911—1933 / Comp. by M.B. Iampolski. Moscow, 1988. P. 103—108. — In Russ.)

[Эпштейн 1988в] — *Эпштейн Ж.* Укрупнение // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911—1933 / Сост. М.Б. Ямпольский; пер. с фр., предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 96—103.

(*Epstein J.* Grossissement // Iz istorii frantsuzskoy kinomysli: Nemoe kino 1911—1933 / Comp. by M.B. Iampolski. Moscow,1988. P. 96—103. — In Russ.)

[Andrew 1976] — *Andrew D.* The Major Film Theories: An Introduction. London: Oxford University Press, 1967.

[Barker 2009] — *Barker J.M.* The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience. Berkley: University of California Press, 2009.

[Bordwell 1985] — *Bordwell D.* Narration in the Fiction Film. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

[Bordwell et al. 1988] — *Bordwell D., Staiger J., Thompson K.* The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. London: Routledge, 1988.

[Branigan 1992] — *Branigan E.* Narrative Comprehension and Film. London; New York: Routledge, 1992.

[Burch 1981] — *Burch N.* Theory of Film Practice. Princeton: Princeton University Press, 1981.

[Chamarette 2012] — *Chamarette J.* Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity beyond French Cinema. London: Palgrave Macmillan, 2012.

[Chatman 1978] — *Chatman S.* Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; London: Cornell University Press, 1978.

[Chatman 1990] — *Chatman S.* Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca; London: Cornell University Press, 1990.

[Fludernik 1996] — *Fludernik M.* Towards a 'Natural' Narratology. London: Routledge, 1996.

[Heath 1981] — *Heath S.* Narrative Space // Heath S. Questions of Cinema. London: Macmillan, 1981. P. 19—75.

[Hogan 2011] — *Hogan P.C.* Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories. The University of Nebraska Press, 2011.

[Kovács 2007] — *Kovács A.B.* Screening Modernism: European Art Cinema, 1950—1980. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2007.

[Marks 2000] — *Marks L.U.* The skin of the film intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham: Duke University Press, 2000.

[Rancière 2016] — *Rancière J.* Thwarted Fable // Rancière J. Film Fables. London; New York: Bloomsbury, 2016. P. 1—19.

[Schatz 1981] — *Schatz T.* Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. New York: Random House, 1981.

[Sobchack 1992] — *Sobchack V.* The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

[Sobchack 2004] — *Sobchack V.* Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, CA: University of California Press, 2004.

[Tanke 2011] — *Tanke J.J.* Jacques Rancière: An Introduction. Philosophy, Politics, Aesthetics. London; New York: Continuum, 2011.

[Verstraten 2009] — *Verstraten P.* Film Narratology. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

[Wollen 1982] — *Wollen P.* Readings and Writings. London: Verso, 1982.

Сергей Огудов

Мимесис чтения в киносценарии:

«Великий утешитель» Л.В. Кулешова и А.Л. Курса

Sergey Ogudov

Mimesis of Reading in Screenplay: *The Great Consoler* by Lev Kuleshov and Alexandr Kurs

Сергей Огудов (Госфильмофонд РФ, главный специалист по исследовательской работе; РГГУ, доцент кафедры кино и современного искусства; кандидат филологических наук) s.ogudov@gmail.com.

Ключевые слова: нарратив, фикциональная аудитория, мимесис, советское кино, киносценарий

УДК: 791.43/.45—7.01
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_161

Статья посвящена изучению читательских инстанций в киносценарии Л.В. Кулешова и А.Л. Курса «Великий утешитель». Основное внимание уделено фигуре фикционального читателя, чья активность определяется как мимесис чтения, при котором рефлексия не отделена от телесных реакций персонажа. Рассмотрены такие формы мимесиса, как отрицание чтения, наивное чтение и интерпретация. При переходе от литературной версии сценария к режиссерской фикциональная аудитория становится более независимой от иллюзионистской установки нарратора и начинает более активно реагировать на рассказ.

Sergey Ogudov (PhD; Senior Specialist in Research Work, Gosfilmofond of Russia; Associate Professor, Department of Cinema and Modern Art of Russian State University for the Humanities) s.ogudov@gmail.com.

Key words: narrative, fictional audience, mimesis, Soviet cinema, screenplay

UDC: 791.43/.45—7.01
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_161

This article is dedicated to the study of instances of readers in *The Great Consoler*, the screenplay by Lev Kuleshov and Aleksandr Kurs. Special attention is given to the figure of the fictional reader, whose activity is defined as a mimesis of reading in which reflection is not separated from character's bodily reactions. Also discussed are forms of mimesis such as denial of reading, naïve reading and interpretation. In the transition from the literary script to the director's version, the fictional audience becomes more independent from the illusionist intention of the narrator and starts to more actively react to the narration.

Рефлексия о чтении сопутствовала возникновению и развитию киносценария, который по своей природе ориентирован не столько на пассивное восприятие, сколько на непосредственное воссоздание в условиях съемочного процесса. О своем читательском опыте говорили режиссеры, студийные критики, создатели сценарных руководств, наконец, сами сценаристы. Так, В.И. Пудовкин писал о впечатливших его сценариях А.Г. Ржешевского, ставящих «режиссеру задачи, точно определяя их эмоциональную и смысловую сущность и не предугадывая точно их зрительного оформления» [Пудовкин 1974: 81]. К.Н. Виноградская стремилась взглянуть на свои сценарии взглядом читателя-режиссера: «Не проверено, правильны ли мои световые построения пейзажа. Я никогда не видела своего кадра, осуществленного так, как он был написан» [Виноградская 1959: 209]. В.К. Туркин говорил о своих читательских впечатлениях, когда приводил примеры тех или иных удачных, с его точки зрения, сценарных построений [Туркин 2007: 200—201].

Выделение читателя в качестве отдельного участника творческого процесса — явление достаточно позднее. Пожалуй, наибольшую известность приобрела классификация читателей, предложенная американской исследовательницей К. Стернберг, основанная на изучении голливудского кино: читатель-собственник (property stage reader), оценивающий коммерческий потенциал киносценария; читатель плана (blueprint stage reader) — в первую очередь режиссер, осуществляющий постановку; читатель текста (reading stage reader), который воспринимает сценарий как литературное произведение (см.: [Igelström 2014: 230—231]). Стернберг сосредоточена только на реальных читателях, участвующих в процессе производства и восприятия фильма, ее классификация интересна скорее для социологии и истории кино. Иной подход к разделению читательских инстанций предлагает С. Марас, по мнению которого технические и поэтические функции сценария должны пониматься комплексно:

> Отличительная особенность киносценария состоит в том, что, несмотря на открытость к техническим формам чтения, предполагающим разбивку, необходимым является литературное прочтение, которое более точно можно назвать поэтическим [Maras 2009: 73].

Предложенные Марасом различные формы чтения соответствуют этапам работы над фильмом: сценарий «может быть уподоблен кинопроектору, проецирующему образы на (ментальный) экран» [Ibid.: 71]; в то же время «такая форма чтения, как разбивка [на сцены и планы] должна быть отделена от других актов чтения» [Ibid.: 70].

В нарратологии читатель обычно рассматривается в качестве текстовой инстанции. Подход к киносценарию с этих позиций нашел обоснование в диссертации Э. Игельстрём. Исследовательница применяет к изучению сценария концепцию чтения П. Рабиновица, по мнению которого полноценное восприятие нарратива возможно, когда читатель идентифицируется с аудиторией как нарратора, так и реального автора. Игельстрём считает, что формулировка «мы видим», распространенная в сценарном тексте, позволяет совместить читателя, будущего зрителя и вымышленный нарративный голос [Igelström 2014: 236]. В коммуникативную модель Игельстрём включены такие читательские инстанции, как актуальная аудитория (реальный читатель) и экстрафикциональная аудитория (воображаемый читатель, которого имеет в виду писатель, — то есть потенциальный читатель, который сможет осуществить постановку и в то же время является идеальным зрителем будущего фильма). Она отмечает, что реальный читатель может не совпадать с экстрафикциональным или не соглашаться с ним [Ibid.: 243].

Проблемной фигурой в классификации Ингельстрём становится другой тип читателя — фикциональный (fictional audience). Он пребывает внутри вымышленного мира: если реальный читатель полностью с ним идентифицируется, то забывает, что перед ним вымысел; тем не менее реальному читателю в определенной мере необходимо это сделать, чтобы полнее пережить историю. Фикциональный читатель может присутствовать более или менее явно (тогда используется формулировка «мы видим» или специальный комментарий, побуждающий зрителя обратить внимание на тот или иной элемент диегезиса).

Классификация Игельстрём представляется убедительной, но недостаточное внимание уделено именно фикциональному читателю: будучи включен-

ным в модель коммуникативных уровней, он с трудом поддаётся экземплификации. Мы полагаем, что сложность определения и недостаток примеров, на который ссылается Игельстрём, вызваны противоречивостью самого понятия «фикциональный читатель»: в одних нарративных типологиях он отождествляется с персонажем как материальной фигурой в диегезисе, в других, напротив, подчеркнута его функциональная роль в нарративной коммуникации в качестве адресата рассказа. Например, Ж. Женнет называет такого адресата «персонажем» [Женетт 1998: 266], в то время как В. Шмид, полемизируя с его позицией, утверждает, что «нарратор представляет собой лишь схему ожиданий и презумпций нарратора и никогда не идентичен с конкретным персонажем, выступающим в истории высшего уровня как реципиент» [Шмид 2003: 96].

С нашей точки зрения, распадение на «адресата» и «реципиента» указывает на кризисную идентичность фигуры фикционального читателя, характеристика которого предполагает обращение как к теории аффекта, так и к теории нарратива. В качестве отдельной фигуры выделяется вымышленный реципиент, совпадающий с читающим персонажем «*материально*, но не *функционально*, потому что адресат и реципиент — это кардинально разные функции» [Там же]. Адресат, будучи ответственным за декодирование тех или иных посланий, выступает как эпифеномен нарратора, в то время как персонаж оказывается частью вымысла — «реципиентом», телесной фигурой, включенной в континуум повествуемого мира.

Парадокс реципиента, на наш взгляд, состоит в том, что по отношению к нарративу он в наибольшей мере сближается с читателем реальным: обе инстанции пребывают на границе семиозиса, их отношение с рассказом носит характер не семиотической адресации, а миметической идентификации. Отношения между вторичным нарратором и реципиентом в повествуемом мире можно охарактеризовать как «мимезис чтения»: читательская активность в этом случае предшествует концептуализации, заданной на «верхних этажах» нарративной иерархии, — соответственно, перед нами «миметическое чтение», при котором отсутствует разрыв между вымышленным миром и его репрезентацией, находящейся в ведении экстрафикционального читателя. По мнению филолога С.Н. Зенкина, предложившего концепцию аффективного мимесиса, противовесом семиотической коммуникации может выступать ее «иное» — коммуникация миметическая, при которой реципиент не столько считывает рассказ, сколько идентифицируется с ним: акт чтения при этом не отделим от физического воспроизведения, телесной реакции на прочитанное (см. подробнее: [Зенкин 2018: 290—295]). Таковы исследуемые Зенкиным реакции реального читателя на повествовательный текст, в который может быть встроен механизм телесного поведения (смех, различные формы артикуляции). Мы полагаем, что по отношению к диегезису чтение нужно рассматривать как воображаемое физическое действие, рецептивный акт, неотделимый от других действий персонажа.

Сценарий как литературная основа фильма предопределяет тот процесс идентификации, который будет переживать зритель будущей картины. Напомним, что первичная идентификация приводит к отождествлению взгляда зрителя и камеры: «...зритель идентифицируется с собственным взглядом и ощущает себя как фокус репрезентации, как привилегированный, центральный и трансцендентальный субъект видения» [Омон и др. 2012: 209]. Вторичная идентификация предполагает такой переход к персонажу, вследствие которого

зритель начинает отождествляться с ним, порой даже вопреки собственной воле, будучи ведомым самой структурой фильма. Механизмы этих реакций закладываются уже на этапе подготовки сценария и срабатывают, когда речь идет о фикциональном читателе как фигуре для отождествления. Далеко не в каждом сценарии можно проследить эти отношения, но существуют сценарии, в которых они хорошо заметны.

На наш взгляд, изучение читательского мимесиса может дать продуктивные результаты, если обратиться к известному сценарию Л.В. Кулешова и А.Л. Курса «Великий утешитель». Это тот редкий случай, когда адресация рассказа на уровне истории порождает целую систему реципиентов, активно реагирующих на чтение.

По отношению к этому сценарию будет уместно поднять проблему, которую Игельстрём считает ключевой для изучения роли реального читателя: «Читатель не может полностью отождествиться с экстрафикциональной аудиторией, фикциональной аудиторией и с идеальным зрителем будущего фильма, поскольку, для того чтобы слиться с фикциональной аудиторией, он должен забыть реальный мир, в котором пребывают экстрафикциональная аудитория и идеальный зритель» [Ibid.: 256]. Но именно стремление читателя занять эту невозможную позицию делает киносценарий значимыми объектом исследования нарратологии.

С целью более глубокого изучения нарративной коммуникации рассмотрим, как в сценарии «Великий утешитель» изменялся мимесис чтения при переходе от литературной версии к режиссерской[1]. Киносценарий Кулешова и Курса рассказывает о положении писателя в капиталистическом социуме. О. Генри (в фильме его называют Биль Портер) сидит в тюрьме по ложному обвинению. Он находится на хорошем счету у тюремного начальства: исполняя обязанности аптекаря, он может писать и печатать рассказы. О. Генри — «утешитель», он сочиняет красивые истории со счастливым финалом, наблюдая при этом все ужасы тюремной жизни. Параллельно развивается история поклонницы творчества О. Генри — молодой продавщицы Дульси. Она живет очень бедно и попадает в финансовую и сексуальную зависимость от богатого сыщика Бена Прайса. В это время на глазах писателя разворачивается трагедия взломщика Джимми Валентайна, получившего огромный срок за мелкую провинность. Валентайн обладает необыкновенным навыком открывать всевозможные замки «собственным мясом» — пальцем со спиленным ногтем. Администрация тюрьмы предлагает ему сделку: в обмен на открытие сейфа Валентайн получит свободу. Воодушевленный О. Генри сочиняет историю, которая дается в форме вставного рассказа, — о том, как Валентайн спасает де-

1 Сохранилось несколько режиссерских версий сценария. Дело в том, что Кулешов при постановке фильма использовал «метод предварительных репетиций». Во время таких репетиций сценарий неоднократно переписывался, что позволяло «уточнить представление о будущей картине»: «При репетиционном методе сценарий один раз проверяется перед репетицией. Затем беспрерывно проверяется в течение нескольких репетиционных месяцев. При этом методе сценарий все время обрабатывается, отделывается, уточняется, проверяется на конкретных репетициях, причем менять можно все и сколько угодно» [Кулешов 1988а: 301]. Речь идет о режиссерских версиях литературного сценария, не имеющих технической разбивки на планы и ракурсы съемки, поэтому в настоящей статье эти тексты обозначены как «режиссерская версия», а не «режиссерский сценарий». Режиссерские версии сценария хранятся в РГАЛИ.

вочку, случайно запертую в сейфе, а благородный Бен Прайс, видя происходящее, дарует ему свободу. На фоне счастливой развязки истории, написанной О. Генри, в сценарии показана смерть в тюрьме обманутого и больного туберкулезом Валентайна. В режиссерской версии Дульси, доведенная до отчаяния и видящая единственное утешение в рассказах О. Генри, убивает насилующего ее в очередной раз Прайса. После смерти Валентайна в тюрьме поднимается стихийный бунт, который не приводит ни к каким результатам. О. Генри идет на соглашение с тюремной администрацией, запрещающей ему рассказывать правду.

Рассмотрим сначала фигуру экстрафикционального читателя. Его основной задачей должно было стать выстраивание когерентного киноповествования, в котором разнообразные стимулы перестали бы восприниматься изолированно и стали бы частью единого вымысла. Мы полагаем, что эта проблема становится более значимой при переходе к режиссерской версии сценария, в которой очень подробно разработана вставная история «Метаморфоза Джемса Валентайна». Если в литературном сценарии передача этой истории не отличается от передачи основной, то в режиссерской версии наррация сильно усложняется, особое значение приобретают титры и закадровое голосовое повествование. В фильме к этим возможностям повествования добавляется цвет (это один из наиболее ранних примеров использования цвета в советском кино; к сожалению, цветная вставка не сохранилась). Экстрафикциональный читатель этих двух историй должен найти художественные средства, при помощи которых на экране можно продемонстрировать условность первой истории по отношению к безусловности второй. В истории о «метаморфозе» Джемса Валентайна (особенно в режиссерской версии сценария) компонент вымысла подчеркнут за счет многообразия голосов, позволяющих глубже вовлечь читателя в повествование и в то же время демонстрирующих его дискретность, странность, «фальшивость». Кулешов так объяснял особенности передачи вставного рассказа:

> По стилю постановки он резко отличается от картины действительности. Картина действительности дается в подчеркнуто реалистических тонах, а рассказ в тонах пародийных, в стиле идиллической литографии. При этом для придания рассказу характера искусственности он идет в виде немой фильмы, сопровождаемой то музыкой, то ремарками автора — голосом О. Генри[2].

Экстрафикциональный читатель на разных этапах работы оставался значимым для Кулешова, но изменялось количество нарративной информации, адресованной ему как воображаемому режиссеру.

Проблема фикционального читателя поставлена уже в прологе литературного сценария, который открывается сценой общения режиссера с возмущенной аудиторией: «мужскими ногами в сапогах», «мужскими ногами в модных брюках и ботинках», «изящными женскими ногами». «Сапоги» обвиняют режиссера в формализме, «ботинки» требуют постановки «идеологической» картины по всем правилам конъюнктуры, а «ножки» возмущаются тем, что режиссер «сорвал священные покровы с творчества». Никто из аудитории,

2 *Кулешов Л.В., Курс А.Л.* Великий утешитель (литературный сценарий вариант) // РГАЛИ. Ф. 2679. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 39.

очевидно, еще не видел фильма: «Спорьте все время, пока будете смотреть. А то есть люди, которые смотрят с закрытыми глазами и спорят с закрытым ртом» [Кулешов 1988б: 285]. Аудитория в этом случае выступает в качестве «коллективного наррататора» [Prince 1982: 23], а режиссер, будучи одним из авторов сценария и в то же время его основным экстрафикциональным адресатом, продублирован еще и как фигура в диегезисе. Пролог заканчивается тем, что режиссер запускает картину, при этом происходит изменение модальности нарратива — сценический диалог сменяется визуальным рассказом. Этот рассказ отождествляется с физической активностью режиссера, который как будто сам показывает, «мимитирует» происходящее. Соответственно, весь последующий текст киносценария воспринимается уже как вставное повествование, адресованное вымышленной аудитории; но в то же время оно выступает как литературный «протофильм», обращенный к реальному читателю, проецирующему его на свой «ментальный экран» (Марас).

В режиссерской версии сценария и в фильме этот пролог отсутствует. Режиссерская версия открывается вводным титром, объясняющим, что О. Генри был счетоводом в одном из банков: «…дело шло спустя рукава, пропало около 1000 долларов: кто-то поживился ими, а обвинили О. Генри»[3]. Говорится, что он сидел в исправительной тюрьме в Огайо, где и начал свою литературную карьеру.

Эта же версия сценария имела иной пролог и включала кадры работающих женских рук, выполняющих изнуряющий труд. Далее была показана работа рук людей других профессий: банкиров, кассиров, полицейских, бандитов. Кадры работы рук предполагалось озвучить пением — для этого в сценарий были введены стихи для хорового исполнения. Поскольку режиссерская версия сценария не опубликована, уместно привести их здесь целиком:

В прибое продукций с утра до вечера
Плещутся руки, вспенивая
Приобретателям опрометчиво
Неукротимые прибыля.

С утра до вечера бушуют конторы
В котировочном воровстве.
Шулера и банкиры, купцы и сутенеры
Заграбастывают расцвет.

Кольт — в глаза, на кисти — браслеты.
Частная собственность, сковывай мозг,
Расти коростой над волей поэта,
Над болью приказчицы гнилью грез.

Быстрее, быстрее ворошите вещицы,
Пока не сорвется впопыхах
Прозревающее сердце продавщицы
В порабощающие вороха.

Ведь это опасно, если забредят
Миллионы рук восторгом побед…
Спешите, спешите, спешите в карете
Скорой помощи, господин поэт.

Скорее прославьте забавным рассказом
Великодушие воротил,
Чтоб засияли проказливой спазмой
В распродажах истертые рты.

Господин поэт, спешите, спешите.
Под барабан биржевых арен.
Гармонизируйте, великий утешитель,
Бойню надежд и контокоррент[4].

3 Там же. Ед. хр. 42. Л. 1.
4 Там же. Ед. хр. 42. Л. 2—3.

Основная тема фильма — несоответствие действительности и рассказа о ней. При переходе от одной версии к другой «ноги» критиков менялись «руками» рабочих, а диалог — исполнением песни; реакция на чтение проявляется на телесном уровне, порой сводясь к движению ног или «спазме» «истертых ртов».

В сценарии «Великий утешитель» можно выделить несколько типов фикциональных читателей, значимых в плане изучения мимесиса чтения. Каждый из них соответствует одному или нескольким реципиентам. Модель читательских инстанций наглядно можно представить в форме таблицы. Идентичные читательские инстанции присутствуют как в литературном, так и в режиссерском сценариях. Режиссерский сценарий в большей степени ориентирован на активность самого режиссера как реального читателя, который в процессе репетиций должен был максимально подготовить сценарий к съемочному процессу.

Читательские инстанции	**Сценарий «Великий утешитель»**	
Реальный читатель	В первую очередь режиссер, чьи решения проявляются непосредственно при постановке фильма	
Экстрафикциональный читатель	Нарративная инстанция, ответственная за выстраивание когерентного повествования	
Фикциональный читатель	1. Идентификация с актом рассказа	Валентайн, Эль, негр
	2. Диегетическая идентификация	Дульси
	3. Критика идентификации	Бен Прайс, начальник тюрьмы

Реципиент чтения может избегать идентификации как с актом рассказа, так и с вымыслом. Когда О. Генри слышит, как тюремщики избивают Валентайна, он решает об этом написать, но позже начальник приносит ему рукопись, которую отказались печатать, с читательским вердиктом: «Существуют только две темы, о которых можно говорить, дав свободу своему воображению. Вы можете говорить о ваших снах, и вы можете передавать то, что вам сказал попугай...» [Кулешов 1988б: 289]. Читательский отклик в этом случае соответствует позиции надзирателя. Далее О. Генри получает письмо от анонимной редакции: «К сожалению, ваш рассказ не считаем подходящим для четырех миллионов наших читателей. Редакция»[5]. Избегающий любых форм миметического заражения «читатель-критик», воплощенный в фигурах тюремной администрации, почти не меняется при переходе от одной версии сценария к другой, и ему уделяется меньше внимания, чем остальным читательским типам.

Более явно проявляет себя иной тип реципиента — его можно обозначить как «наивный читатель». Этот читатель переживает процесс диегетической

5 Там же. Ед. хр. 43. Л. 16.

идентификации, причем регрессивный, иллюзионистский, компонент вымысла владеет им в наибольшей степени. Такова в первую очередь Дульси — бедная приказчица универсального магазина. Диалог Дульси и О. Генри может быть понят как пародия на коммуникацию между писателем и читателем, лишенную каких-либо преград, — сообщение писателя идентично тому, что воспринимает читатель[6]. Метафорически такая коммуникация представлена как «диалог» на расстоянии:

> Дульси говорит: «Где ты, где ты, мой утешитель?.. Может быть, когда-нибудь придет другой... Я буду немного бояться сурового, но нежного взгляда его глаз, и, когда он придет в этот дом, его сабля со звоном будет колотиться об его ботфорты. Ты пришлешь его ко мне, великий утешитель...»
>
> Слова О. Генри: «Разумеется, Дульси... Я пришлю его к тебе в карете скорой помощи. Добрым принцем в белом халате он поскачет искать тебя по дебрям города, и, найдя в заколдованной светелке под крышей, в меблированных комнатах, пробудит поцелуем от голодного обморока» [Кулешов 1988б: 292].

Дульси является одновременно реципиентом О. Генри и сыщика Б. Прайса, который тоже рассказывает ей историю. Развязка как литературной, так и режиссерской версии сценария воспринимается как рассказ сыщика о том, что на самом деле будет с Валентайном —и эта развязка прерывает вставную историю О. Генри о счастливой жизни Джимми на свободе. Прайс знает, что Джимми «собственным мясом» открыл сейф для полицейских, но вместо обещанной свободы он, как опасный преступник, получит пожизненное заключение. История Прайса адресована в первую очередь Дульси, которая в то же время отказывается воспринимать ее как выход за рамки рассказа о счастливой жизни. Если от О. Генри Дульси получает воображаемое «утешение», то от Прайса его «материальный эквивалент» — шелковые чулки и дешевые драгоценности. О. Генри обращается к Дульси примерно так же, как это делает Прайс. Подобно Прайсу О. Генри облекает эмоцию в нарративную форму, что в первом случае оборачивается физическим, а во втором «духовным» изнасилованием героини. И Прайс, и О. Генри — «утешители» Дульси: «Смотри, сколько глаз. Миллионы — и все они любят тебя. Голодные глаза, светящиеся надеждой и благодарностью. Спокойной ночи, О. Генри, веселый выдумщик, великий утешитель» [Там же: 320].

В режиссерском сценарии параллель между Прайсом и О. Генри становится, на наш взгляд, более заметной, особенно в сцене убийства Прайса, последовавшего после очередного изнасилования Дульси:

---

6 Уместно привести интересное мнение кинокритика А. Мацкина, который был знаком с работами Курса о роли кино в капиталистическом обществе. Согласно Курсу, кино представляет собой «вознаграждение» за несложившуюся жизнь, грезу наяву: «Но детскость — это и есть отличительная черта сознания угнетенных социально незрелых групп — рассуждает А. Курс; отсюда понятно, что «сказочные вымыслы выполняют свою “утешительную” роль только для психики угнетенных. Господствующие классы не нуждаются в победоносных фантазиях, в то время как для угнетенных они оказываются действительными и сейчас...» (*Мацкин А.* О пользе утешительства // Советское кино. 1933. № 12 (https://chapaev.media/articles/9569 (дата обращения: 20.11.2022)). Фигура Дульси как наивной читательницы вполне соответствует этой концепции.

Дульси плачет. Плача подошла к окну.
За окном горел ночной город.
Она говорит, всхлипывая, в темноту:
— Ну, вот и разбудил меня принц своим поцелуем...
С остановившемся взглядом Дульси повернулась в сторону Бена. Тот зевал. Дульси, как в бессознании, схватила кольт со стола и, держа его обеими руками, выпустила три заряда в Прайса[7].

При переходе от литературной версии сценария к режиссерской фигура наивного читателя изменяется, становится более активной: Дульси начинает реагировать на рассказ, выходя за рамки отведенной ее роли пассивного реципиента.

Наиболее интересен иной тип фикционального читателя, — способный идентифицироваться с самим актом рассказа, деконструировать вымысел, наделить смыслом разрозненные знаки текста, — его можно обозначить как «читатель-интерпретатор». На уровне диегезиса таковы заключенные, и в первую очередь Джемс Валентайн.

Оказывается, что арестанты, сидящие в камере вместе с Джимми, тоже «сочинители». Так, негр-арестант говорит, что уже сочинил номер для мюзик-холла «по рассказу мистера О. Генри», и исполняет этот номер перед другими арестантами. Он выступает своего рода сценаристом внутри сценария: стихотворный фрагмент основан на рассказах О. Генри, подобно самому сценарию Кулешова и Курса. В рассказе негра Джимми залезает ночью в дом, где оказывается маленькая девочка, которая радуется его появлению и предлагает напоить-накормить, чтобы он перестал заниматься своим воровским делом. Затем «спасенного» Джимми отправляют к матери. Эта история, переданная в стихах, работает на погружение читателя в вымышленный мир фильма, подобно стихотворению из пролога. В отличие от пассивного восприятия вымысла О. Генри со стороны Дульси здесь присутствует интерпретация, выраженная в новой комбинации известных мотивов. В то же время смена регистров прозы и поэзии обращена, очевидно, и к экстрафикциональному читателю, который должен задуматься о комбинации звука и изображения в этом эпизоде.

Наиболее значимый читатель-интерпретатор в киносценарии — это сам Джимми Валентайн. Он является одновременно прототипом персонажей О. Генри, собственно персонажем и читателем. О. Генри так комментирует выдуманную историю с персонажем Джимми: «Я сделал вас молодым и цветущим парнем, который нравится девушкам, — продолжал О. Генри. — Очень ловко выходит. Я сам начинаю верить в счастливый конец. Ведь хорошо иногда быть обманутым Джимми» [Кулешов 1988б: 315].

Джимми становится единственным из реципиентов О. Генри, чья миметическая способность позволяет преодолеть притягательную «странность» его рассказов, соотнести нарратив со своим опытом (в фильме О. Генри даже называет его «механиком» и «художником»). Джимми удается восстановить ту «реальность», которая присутствует в искаженном виде в рассказах О. Генри; при этом текст рассказа становится нарративом о гибели самого Джимми. Наиболее ярко это понимание дано непосредственно в сцене гибели и послед-

7 *Кулешов Л.В., Курс А.Л.* Великий утешитель (литературный сценарий вариант) // РГАЛи. Ф. 2679. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 56.

него разговора с писателем: «Друзья, — сказал Джимми, — ну-ка, за мое последнее кровохаркание — да придет оно поскорее» [Там же: 315]. В режиссерской версии сценария диалог между Джимми и О. Генри становится более развернутым и проясняет действительное положение Джимми, противоречащее вымыслу писателя (в литературном сценарии на его месте была общая песня арестантов):

> ...Я никогда не видел океана. Никогда не пел. Никогда не танцевал. Никогда не любил...
> Генри положил ему руку на грудь. Джимми взял ее обеими руками и продолжил:
> — Да, Биль, я ни разу за свою жизнь не заговорил с девушкой. А мне 36 лет, Биль...
> Не отрывая руки, и не поворачивая головы, Генри сказал:
> — Ничего, Джимми, вы еще все успеете. Выйдете на свободу, и все наверстаете.
> Джимми прохрипел:
> — Обманули!..
> Генри крикнул:
> Обманули!
> Негр и Эль одновременно:
> — Обманули!
> — Подлые собаки, — прорычал Эль.
> Джимми схватился руками за грудь, стараясь подавить кашель[8].

Рассказ О. Генри направлен на фантазматическое замещение реального взаимодействия с внешним миром. В другой режиссерской версии разговор писателя и заключенного предваряется такими словами Валенстайна: «Биль, я прочитал вашу книжку от начала до конца... Из нее я впервые узнал, какой может быть настоящая жизнь. Вот на этой бумажке я написал — чего я никогда не знал. Я никогда не видел океана. Никогда не пел. Никогда не танцевал. Никогда не был в театре. Никогда не видел хорошей картины. Никогда не любил»[9]. О. Генри в этот момент все еще не понимает, к чему клонит Валентайн. Мы полагаем, что в этих репликах совершается миметический переход от наивной модели чтения к идентификации с актом рассказа, позволяющей соотнести написанное с опытом.

Сохранились объяснения к игре актеров и варианты сцен к фильму. В отрывке, написанном после одной из репетиций, Кулешов отметил: «Генри же все время воспринимает истерику Валенстайна как избыток радости перед освобождением»[10]. Понимать происходящее он начинает, когда Валенстайн прямо об этом говорит: «Валенстайн, задыхаясь от кашля, кричит: «Потому что... великий утешитель... потому что... меня обманули» [Там же]. Упоминание «утешителя» в еще большей степени подчеркивает элемент вымысла, в который должен был верить Валенстайн, будучи наивным читателем.

Подведем итог. При переходе от литературной версии сценария к режиссерской изменяется поведение воображаемых реципиентов рассказа, на функциональном уровне обладающих возможностью идентификации с диегезисом или с самим с актом рассказа. В частности, изменяется фигура Дульси: убийство Прайса может быть рассмотрено как отчаянный протест против иллюзио-

8 Там же. Ед. хр. 42. Л. 50.
9 Там же. Л. 47.
10 Там же. Л. 83.

нистской модели чтения; примерно то же можно сказать и о Валентайне, который начинает все больше полемизировать с нарратором, — таким образом, при приближении к съемкам воображаемые реципиенты начинают мыслиться активно реагирующими на рассказ. Миметическая активность фикциональных читателей предопределяет поведение экстрафикционального и реального читателей, которые средствами кино должны разрешить проблему соотношения действительности и рассказа о ней.

В заключение отметим, что О. Генри как нарратор находится в конфликтных отношениях со своими читателями: миметически активный реципиент предполагает наличие более глубоких законов правдоподобия, существующих на уровне опыта и когнитивной структуры сознания. В ходе написания режиссерской версии сценария и при переходе к фильму фигура адресата становится все более независимой и в меньшей мере воспринимается как порождение нарратора. Активная реакция воображаемых читателей на рассказ обусловлена в том числе общим контекстом «репетиционного метода» Кулешова. Съемочный и актерский коллектив, участвующий в подготовке к фильму, на разных этапах репетиций «сжился» с фигурами вымышленных читателей, каждый из которых, в свою очередь, поднялся до уровня полноценного участника нарративной коммуникации. Возможно, в этом и состоит приближение к той невозможной позиции, упомянутой Игельстрём, при которой читатель должен в равной мере идентифицироваться как с экстрафикциональной, так и с фикциональной аудиторией.

Библиография / References

[Виноградская 1959] — *Виноградская Е.Н.* О творческой технике // Вопросы кинодраматургии / Ред. И.В. Вайсфельд. Вып. 3. М.: Искусство, 1959. С. 202—217.

(*Vinogradskaya E.N.* O tvorcheskoy tekhnike // Voprosy kinodramaturgii / Ed. by I.V. Vaysfel'd. Iss. 3. Moscow, 1959. P. 202—217.)

[Женетт 1998] — *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. Т. 2 / Пер. с фр. Н. Перцова. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. С. 60—282.

(*Genette G.* Discours du récit // Genette G. Figury: Raboty po poetike: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1998. P. 60—282. — In Russ.)

[Зенкин 2018] — *Зенкин С.Н.* Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

(*Zenkin S.N.* Teoriya literatury: problemy i rezul'taty. Moscow, 2018.)

[Кулешов 1988а] — *Кулешов Л.В.* Практика кинорежиссуры // Кулешов Л.В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Теория. Критика. Педагогика. М.: Искусство, 1988. С. 229—342.

(*Kuleshov L.V.* Praktika kinorezhissury // Kuleshov L.V. Sobranie sochineniy: In 3 vols. Vol. 1: Teoriya. Kritika. Pedagogika. Moscow, 1988. P. 229—342.)

[Кулешов 1988б] — *Кулешов Л.В.,* [*Курс А.Л*]. Великий утешитель // Кулешов Л.В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Воспоминания. Режиссура. Драматургия. М.: Искусство, 1988. С. 283—321.

(*Kuleshov L.V.,* [*Kurs A.L.*] Velikiy uteshitel' // Kuleshov L.V. Sobranie sochineniy: In 3 vols. Vol. 2: Vospominaniya. Rezhissura. Dramaturgiya. Moscow, 1988. P. 283—321.)

[Омон и др. 2012] — *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма / Пер. с фр. И. Челышевой. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

(*Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M.* Esthétique du film. Moscow, 2012. — In Russ.)

[Пудовкин 1974] — *Пудовкин В.И.* Творчество литератора в кино. О кинематографическом сценарии Ржешевского // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 79—84.

(*Pudovkin V.I.* Tvorchestvo literatora v kino. O kinematograficheskom stsenarii Rzheshevskogo // Pudovkin V.I. Sobranie sochineniy: In 3 vols. Vol. 1. Moscow, 1974. P. 79—84.)

[Туркин 2007] — *Туркин В.К.* Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007.

(*Turkin V.K.* Dramaturgiya fil'ma: Ocherki po teorii i praktike kinostsenariya. Moscow, 2007.)

[Шмид 2003] — *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

(*Schmid W.* Narratologija. Moscow, 2003.)

[Igelström 2014] — *Igelström A.* Narration in Screenplay Text: PhD thesis. Bangor, 2014.

[Maras 2009] — *Maras S.* Screenwriting: History, Theory and Practice. London; New York: Wallflower Press, 2009.

[Prince 1982] — *Prince G.* Narratology: The Form and Functioning of Narrative. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton Publishers, 1982.

Людмила Комуцци

Как рассказывают истории в постцифровом мире?

Liudmila Komutstsi

How Are Stories Told in the Post-Digital World?

Людмила Комуцци (Севастопольский государственный университет, Институт общественных наук и международных отношений, профессор кафедры «Теория и практика перевода»; доктор филологических наук) ltataru@yandex.ru.

Ключевые слова: нарратив, постцифровая эпоха, трансмедиальная нарратология, интерактивный документальный проект, *семь цифровых смертных грехов*

УДК/UDC: 82.01/.09+ 791.43/.45+ 7.011.2
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_173

В статье анализируются причины возрождения широкого общественного и научного интереса к искусству рассказывания историй в постцифровую эпоху, принципы и функции трансмедиального сторителлинга. Используя категории «проживания опыта» и «рассказываемости» из инструментария постклассической теории нарратива, мы рассматриваем литературно-художественный потенциал нового повествовательного жанра — интерактивного веб-документального проекта. Анализ проводится на материале совместного канадско-британского проекта «Семь цифровых смертных грехов».

Liudmila Komutstsi (Dr. Habil.; Professor, Department of Translation Studies, Institute of Social Sciences and International Relations, Sevastopol State University) ltataru@yandex.ru.

Key words: narrative, post-digital era, transmedial narratology, interactive documentary, *Seven Digital Deadly Sins*

UDC: 82.01/.09+ 791.43/.45+ 7.011.2
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_173

This article examines the causes of the revival of broad societal and academic interest in the art of storytelling in the post-digital era and the principles and functions of transmedial storytelling. Using the categories of experientiality and storytelling as tools of postclassical narratology, we analyze the literary potential of the new narrative genre — the interactive web documentary. The case study for the analysis is the joint Canadian-British project *Seven Digital Deadly Sins.*

Медиа и мифы постцифровой эпохи

В своем раннем социально-критическом эссе «Миф сегодня» (1957) Ролан Барт противопоставил «мифологическое сознание прошлого» «мифологическому сознанию современности» [Barthes 1984]. Мифы XX века предстают как «сообщения» семиотической природы, сообразной эпохе капитализма с ее идеологическими означаемыми. Те мифы создавались прессой, рекламой, кинематографом, телевидением, языком моды и другими медийными системами. Медиа цифровой эпохи начала XXI века не только формируют сообщения, но и сами активно участвуют в создании мифов, меняя их семиотическую природу. Уподобляясь своим новым «денотатам» — гибридным конфликтам, миграциям, виртуальным мирам социальных сетей и другим реалиям, неведомым ранее, — само искусство рассказывания историй стало гибридным. Литература,

к примеру, заметно трансформируется в «метароман» или «новый “Улисс”», окрашенный поэтикой флуда и документальной эстетикой [Оробий 2013: 160], а художественная эстетика проникает в документальные жанры. В последнее десятилетие эта тенденция усиливается, все больше поднимая интерес к рассказыванию историй. Этот новейший период называют постцифровой эпохой или эпохой постправды: по данным поисковых запросов «Оксфордского онлайн-словаря», неологизм «post-truth» стал словом 2016 года[1]. Оценочно реальность постправды воспринимается как сюрреальная — недаром в том же 2016 году самым частотным поисковым запросом пользователей американского словаря «Merriam Webster» оказалось прилагательное «surreal»[2]. Назвать «слово 2020 года» можно было и без результатов обработки поисковых запросов словарями — это COVID-19, название новой инфекции, породившей очередной глобальный «сверхреальный» метанарратив, наполненный новыми мифами, равными по силе библейским египетским казням. Растущая популярность сторителлинга, очевидно, отражает массовую реакцию сопротивления человека «сюрреальности» постцифрового мира. Достаточно ввести в поисковый браузер фразу «сила сторителлинга» или даже «магия сторителлинга», и он выдает десятки страниц, на которых журналисты, маркетологи, психологи, учителя, PR-менеджеры, блогеры, спикеры платформы «Tedx» объясняют волшебные свойства нарративов (см. один пример, взятый наугад: [Jensen 2015]).

Нарративы постцифровой эпохи: как они устроены?

Маршалл Маклюэн писал, что традиционные медиа — печать, радио, телевидение и кино — создавались последовательно и были отдельными формами и каналами коммуникации [McLuhan 1995: 178, 185; Маклюэн 2003]. Когда же текст комбинирует эти формы, целое может оказаться чем-то большим, чем сумма частей. Такой эффект изучает трансмедиальная нарратология — дисциплина, возникшая недавно на пересечении теории нарратива, медиа исследований и теории журналистики.

Генри Дженкинс, который популяризировал термин «трансмедиальный сторителлинг», охарактеризовал эффект таких комбинированных текстов с помощью термина «аддиктивное восприятие» (additive comprehension), заимствованное им у дизайнера компьютерных игр Нила Янга [Jenkins 2006: 123]. В книге «Конвергентная культура» он писал:

> Трансмедиальная история рассказывается через разные платформы, причем каждый «новый текст» в ней вносит свой вклад в целое… каждое средство коммуникации реализует то, что оно может сделать лучше всего, — так что какую-то историю можно ввести в фильм, расширить ее через телевидение, романы и ко-

1 Word of the Year 2016. Oxford Dictionaries (https://www.youtube.com/watch?v=3xcW7Tg5E34 (accessed: 20.11.2022)).

2 What is the 2016 Word of the Year? // Voice of America (VOA). 2016. December 22 (https://learningenglish.voanews.com/a/year-in-review-word-of-the-year-2016-surreal/3643988.html (accessed: 20.11.2022)).

> миксы… <…> Каждая серия франшизы должны быть самодостаточна, чтобы, играя в игру, ты не испытывал необходимости посмотреть сначала фильм, и наоборот [Ibid.: 95—96].

Позднее в своем блоге Дженкинс изложил семь принципов трансмедиального сторителлинга: распространяемость vs. углубляемость[3], непрерывность vs. множественность, погружение vs. экстрагируемость, создание мира (истории), сериальность, субъективность и перформанс [Jenkins 2009a; 2009b]. Эти принципы являются и способами интерактивного включения аудитории в интригующий мир истории, и инструментами удержания в нем через возможности делиться его частями (сериями), углубляться (drilling) в разные его контексты, рассматривать через разные перспективы (субъективные точки зрения), извлекать из него атрибуты и элементы для включения в свой образ жизни, даже участвовать в создании мира истории, сочиняя свои эпизоды или версии какой-то части и выкладывая их в ютьюб для обсуждения в фан-сообществах.

Если Дженкинс думал о структуре трансмедиальной истории в контексте культуры развлечений, то нарратологи и исследователи медиакоммуникаций размышляли об этом явлении в конце XX — начале XXI века в рамках своих научных дисциплин. Теоретик медиа Джошуа Мейровиц развивал понимание медиа как языков или каналов передачи информации [Meyrowitz 1993]. Нарратолог Мари-Лаура Райан, пытаясь определить «трансмедиальную нарратологию» цифровой эры, классифицировала медиа как семиотические явления, технологии и культурные практики [Ryan 2006: 16—25]. К последним, очевидно, относятся и практики мультимедийной журналистики, и медиакоммуникаций в целом, что позволяет определить медиа как агента общественного и политического влияния, именуемого в журналистском сообществе «четвертой властью». Трансмедиальный сторителлинг стал широко популярной практикой постцифрового мира, а медиа рассматриваются как языки, доносимые до потребителей через разные каналы (газеты, журналы, кино, граффити, интернет и т.д.) для рассказывания историй, которые своей структурой оказывают влияние на восприятие аудиторией мира реального (см.: [Moloney 2012]). При этом мультимедийные сайты известных агенств — CNN, The Washington Post, The Guardian и практически всех российских СМИ — продолжают публиковать новостные, публицистические, аналитические тексты, фичеры, то есть традиционные журналистские жанры. Они линейны, а фотографии, видео, аудио или графика, по сути, лишь повторяют их содержание. Тексты, которые можно назвать мультимедийными журналистскими нарративами, обладают нелинейной структурой, а их дизайнеры креативно комбинируют разные медийные элементы, чтобы усиливать эстетическое и эмоциональное воздействие сцен, диалогов, описаний, собственно событий, чередующихся в таких текстах по законам художественной композиции. Появились и новые формы сериального, гиперссылочного, авторефлексивного повествования, которые сообразны потребности визуализировать их через браузер, взаимодействовать

---

3 Используя «vs.», Дженкинс подчеркивает альтернативность ряда свойств. Например, история может распространяться горизонтально по разным каналам сети или вертикально (углубляться) пользователем, если он начинает погружаться в нее, интерпретировать скрытые смыслы и т.д. Эти направления могут сочетаться, но чаще идут противоположно друг другу.

с цифровым пространством истории, а не читать. Новые медиа создают для этого новые повествовательные жанры — нарративные компьютерные игры, интерактивную нарративную журналистику, интерактивные веб-документальные проекты и другие индикаторы настоящих и будущих тенденций.

Истории, создаваемые не через отдельные каналы, а через их соединения, таким образом, впускают в себя дополнительные строительные материалы и элементы других форм. Маклюэн бы сказал, очевидно, что новые медиа становятся «сообщениями», участвуя в выстраивании формы истории. Распространяя историю через разные каналы и их соединения, трансмедиальный сторителлинг вооружает писателей, режиссеров, журналистов и простых пользователей интернета методом, сообразным медиаландшафту XXI века. Он позволяет придавать цельную форму опыту, соединяя разрывы между прошлым и настоящим, между чередой каждодневных событий и уникальными происшествиями, между тем, что произошло, его осмыслением и решением, изменяющим будущее. Изменились и наши ожидания от чтения, и потребность заявить о себе в цифровой среде. Гуманистическая функция медийных нарративов — показать правду о нас самих, напомнить о нашем месте в реальном мире, научить отделять нашу субъективную реальность от идеологем глобального капитализма и ее героев и тем самым осознавать, сохранять и усиливать собственную идентичность.

Методы анализа постцифровых нарративов

Самой авторитетной методологией анализа нарративов долгое время оставался структурализм как пример блестящего альянса лингвистики, теории литературы и антропологии. В своем приложении к тексту (во всех его формах и жанрах) структурный подход доминировал в текстовом анализе в XX веке. В поисках грамматики нарратива и моделей нарративной коммуникации структурализм использовал стратегии идентификации ключевых элементов системы, таких как бинарные оппозиции и синтагматические комбинации, для описания идеальной модели текста (langue), которая потенциально заложена в нем и которая предопределяет каждую его семиотическую реализацию (parole). Начиная с 1980-х годов теория нарратива наращивала инструменты анализа по мере того, как в ее орбиту втягивались новые объекты и дисциплины с их задачами и практиками, и уже наработанные процедуры и методы надо было адаптировать к ним [Dawson 2017: 229—230].

Социологи и теоретики медиа, признав важность нарратива как инструмента конструирования идентичности и адаптации к меняющейся реальности через производство и потребление историй, в том числе в условиях сетевой коммуникации [Baynham, De Fina 2016: 31], в своем анализе часто игнорируют его эстетический потенциал. Мы же принимаем позицию Вернера Вольфа — видного представителя интермедиальной нарратологии, который утверждает, что применение техник нарративного анализа к нелитературному материалу может быть продуктивным именно в отношении текстовых повествовательных техник и при полном понимании литературоведческих истоков самой теории нарратива [Wolf 2011: 159]. Важен анализ художественных способов изложения невымышленных историй жизни, с помощью которых устанавливается связь между текстовым самовыражением и нарративностью.

Поиск параллелей между традиционным художественным повествованием и сиюминутными репрезентациями опыта онлайн ведется сегодня, в частности, при анализе «мини-историй» (постов) в социальных сетях с их тенденцией к симультанности и фрагментарности «новости дня» (breaking news) (см., например: [Georgakopoulou 2013; 2017]) и к статусам пользователей фейсбука[4] [Mäkelä 2013; 2019]. Результаты показывают, что рассмотрение и таких мини-текстов с точки зрения специалистов, знающих устройство литературных нарративов и их эстетические качества, имеет смысл: даже самые непретенциозные тексты пользователей фейсбука и твиттера содержат черты вымышленных нарративов благодаря экспрессивным возможностям оформления текста и композиции, предоставляемым соответствующими платформами.

Одним из ключевых критериев, применяемых для оценки релевантности невымышленных историй, является «рассказываемость» (tellability):

> …текст… должен стоить того, чтобы его рассказали. Достоинство «быть рассказанным» (tellability) следует оценивать по тому, как в тексте проявляется опыт, который может служить примером. Текст, достойный быть рассказанным, по своему содержанию выходит за границы локального контекста ситуации речи и пригоден к дальнейшей разработке [Хабермас 2003: 210].

При нарративном анализе «рассказываемость», с одной стороны, формирует экспрессивные ограничения медиаисторий, а с другой стороны, составляет один из центральных параметров сторителлинга как нарративного искусства.

Другим критерием, связанным с «достоинством текста быть рассказанным», является нарративность как «опосредованное проживание опыта» (mediated experientiality) — понятие из «естественной нарратологии» Моники Флудерник [Fludernik 1996: 12—13, 28—30]. Исходя из постулатов когнитивной нарратологии, немецкая исследовательница ввела этот термин, чтобы противопоставить обозначаемую им категорию структуралистским терминам «темпоральность» и «причинность». Заслугой Флудерник является подключение социолингвистики к анализу нарративов на основании того, что их восприятие лежит в «естественно происходящем рассказывании историй» (naturally occurring storytelling) [Ibid.: 13—14].

Когнитивная нарратология исходит из того, что эффекты, создаваемые специфичными семиотическими средами, должны формировать и усиливать «нарративизацию» реальности, которая сама по себе зачастую лишена свойств нарративности [Ibid.: 33]. Однако порой мультимедиа мешают восприятию истории. Первичным способом воздействия на базовые когнитивные схемы ее восприятия является наложение текстовой нарративной формы на реальность. Другим обязательным приемом превращения «сырого жизненного материала» в историю является отражение «проживаемости опыта»: читатель ищет в ней признаки познания, аффекта, телесных реакций, которые приблизят репрезентацию реальности к схемам его личного опыта.

В целом же художественный потенциал социально-сетевого и медийного сторителлинга еще нуждается в изучении, тем более что медиапространство

---

4 Деятельность компании «Meta Platforms Inc.» по реализации продуктов — социальных сетей «Facebook» и «Instagram» запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 г. по основаниям осуществления экстремистской деятельности. — *Примеч. ред.*

трансформирует привычное понимание того, что такое нарратив и почему одни нарративы захватывают, а другие нет [Georgakopoulou 2013: 220—221; 2017: 36—38]. Такой подход позволяет понять и риторические эффекты (транс)медийных историй, в частности интерактивных веб-доков, приближающие их к литературно-художественным, в особенности в плане репрезентаций сознания и голоса героя, пережившего определенный опыт.

«Семь цифровых смертных грехов»: модернизация мифа в медиасреде

«Семь цифровых смертных грехов» — это веб-сайт, созданный Канадским национальным управлением кинематографии в сотрудничестве с британской компанией «Гардиан»[5]. Пожалуй, эта «интерактивная рефлексия о наших цифровых “я”» (как гласит подзаголовок сайта) — один из самых показательных образцов истории постцифрового мира, лучшая иллюстрация того, как «средство коммуникации само по себе становится сообщением» (мифом). С точки зрения жанра это интерактивный документальный проект, представляющий социологическое исследование коллективных моделей поведения, сформированных цифровыми технологиями, или исследование изменения морали и ценностей человека под воздействием технологий.

Мы проанализируем текстовые стратегии автоповествования, которые усиливаются специфическими возможностями используемых интерактивных технологий. Я не уверена, что этот и подобные проекты являют собой новое искусство per se, и собираюсь подойти к анализу его экспрессивного и креативного потенциала с позиций постклассической нарратологии. Ключевые категории анализа — «проживание опыта» и «рассказываемость» — являются инструментами современной междисциплинарной теории нарратива, дополненной когнитологией и социологией, и применимы к любым новым практикам сторителлинга. Выдвижение вербального текста как основного компонента трансмедиального сторителлинга, применение техник анализа художественного (литературного) нарратива к нехудожественному материалу создают надежную перспективу для анализа — в чем мы еще раз соглашаемся с Вернером Вольфом. Анализ соотношения текстового самовыражения и нарративности, художественных эффектов и спонтанного оформления мысли в постах социальных сетей и в родственных им текстах важен, поскольку названные естественные речевые жанры имеют хорошо слышимые отголоски в современной литературе, особенно психологической.

Цель нашего анализа — показать, как проживание опыта и «рассказываемость» становятся опорными блоками «социальной» нарративности и ее интерпретации, как они определяют преимущества и ограничения вербальной основы интермедиальных платформ и как создатели таких платформ манипулируют этими двумя аспектами истории.

---

5 Seven Digital Deadly Sins. National Film Board of Canada official website (https://www.nfb.ca/interactive/seven_digital_deadly_sins_en/ (дата обращения: 20.11.2022)).

«Каждый пиксель имеет значение»

Современная аудитория редко открывает компьютер, чтобы прочитать длинную статью о семи грехах, поэтому создатели проекта тщательно разработали дизайн интерактивного пространства, в котором интернет-пользователи могут сами решать, как и в какой мере им знакомиться с этой историей. По убеждению креативного директора проекта Пабло Вио, «в историях, которые способны волновать людей, каждый пиксель имеет значение»[6].

Веб-сайт открывается мэшапом из фрагментов видеомонологов известных канадско-британской публике персон — писателя, музыканта, актеров. Именования классических грехов — Жадности, Чревоугодия, Лени, Зависти, Гнева, Гордыни и Похоти — расположены на экране в виде парящей интерактивной ленты и, как опция для зрителя, в виде списка тем для навигации. Каждый «грех» содержит видеомонолог известной персоны. Фолк-певец Билли Брэгг признается, что не стал бы известным сочинителем песен, если бы в годы его юности был ютьюб, в котором он сейчас проводит дни напролет, просматривая «провальные» видеоклипы. Американский писатель Гари Штейнгарт признается в том, что передал все свое литературное производство в Бангалор и тем самым избавил себя от издательских дел, комедийная актриса Джози Лонг — в том, что прогнала своего бойфренда, чтобы он не мешал ей предаваться твиттеру. Каждое видео окружено тремя-четырьмя ссылками на исповедальные истории рассказчиков от первого лица об их моделях греховного поведения: «Я шпионю за своими детьми», «Я кликаю на ссылки, чтобы разозлиться», «Я занималась кибербуллингом», «Я пользуюсь сайтом знакомств для внебрачного секса» и подобных привычках, которые изменили их образ мыслей, суждений и действий.

Каждая история сопровождается выразительным рисунком справа и одним-двумя фактами слева, которые обновляются онлайн, например: «Число селфи, выложенных в инстаграме[7] на данный момент: 35 миллионов» или «42% обновленных статусов в фейсбуке составляют истории о путешествиях».

Интерактивность веб-сайта заявлена на первой же открывающейся странице: «Watch. Read. Participate. Share». Стратегически важны три встроенные в каждый раздел онлайн-опроса, которые приглашают зрителя войти в роль судьи, предлагая ему «осудить» или «отпустить» то или иное греховное поведение, что незаметно укоренилось в нашем сознании через онлайн-коммуникации.

Через интерактивный анонимный опрос мнений генерируется собирательная статистика, проясняющая схему нашего коллективного постцифрового сознания и растущего расхождения между двумя жизнями, которыми мы живем — между жизнью онлайн и той, что остается в реальном мире. Предусмотрены и опции для того, чтобы зрители могли делиться видео, историями, результатами опросов, а также самим веб-сайтом в целом в социальных сетях.

---

6 Ibid.

7 Деятельность компании «Meta Platforms Inc.» по реализации продуктов — социальных сетей «Facebook» и «Instagram» запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 г. по основаниям осуществления экстремистской деятельности. — *Примеч. ред.*

Читатель/зритель может «погрузиться» на выбор в любой из грехов, ограничиться только видео, голосованием в опросе или системно изучать каждый раздел. Наконец, встроенная серия музыкальных треков создает спокойную атмосферу для изучения частей веб-сайта, но пользователь может нажать и на опцию «Mute», если музыка ему мешает.

Суммарный эффект «Семи цифровых смертных грехов» определяется продуманным совмещением названных выше технологий, каждая из которых играет важную коммуникативную функцию. Аналогично социальной сети, этот интерактивный веб-сайт создает нарративную среду, в которой пользователя тянет читать, что пишут другие, потому что он, как психоаналитик, хочет узнать, о чем они думают, что они чувствуют. Несоответствие между эмоциональным ожиданием и исповедальной экспрессией историй других пользователей, довольно характерной для фейсбука и инстаграма, может способствовать появлению экзистенциальной тревоги или, наоборот, вызвать смех. С эстетической точки зрения это иллюстрация схемы обманутого ожидания, иронии, заложенной в последовательности двух эпизодов события — предвкушения события и его результата. Интерактивная среда и смешение семиотических кодов оптимальны для активизации схемы ожиданий интернет-пользователей, которую М. Флудерник назвала «нарративностью как опосредованным проживанием опыта». Постоянный обмен даже самыми непритязательными сообщениями пользователей в социальных сетях конкретизирует ее теорию «естественных нарративов» — даже простые сообщения о местонахождении пользователя (в аэропорту, в горах) обретают экспрессию «квалиа», способность опосредованно передать опыт читателю («Каково это — оказаться здесь?», «О чем ты думаешь?») только благодаря техническим возможностям той или иной платформы, активирующим настройку читателя на «квалиа», на восприятие маленьких историй о чьих-то опытах жизни.

Мы полагаем тем не менее, что все технологические средства вторичны по отношению к вербальной основе проекта — к автоповествованию двадцати интернет-пользователей, канадцев и британцев.

Художественность vs. достоверность опыта в историях цифровых грешников

Если в социальных сетях в большинстве случаев нарративизируются внешне малоинтересные, эпизодические, спонтанные записи, то тексты на веб-сайте «Семь цифровых смертных грехов» обладают цельными сюжетами, которые описаны с использованием техник, близких к художественным способам повествования.

Простой коммутационный тест, который позволит категоризировать их как авторефлексивные нарративы, будет состоять из двух вопросов: «О чем ты думаешь? Что ты чувствуешь?» Мы будем каждый раз вставлять эти вопросы в текст, чтобы увидеть в нем закономерность чередования событий и состояний, которая нарративизирует представляемую в нем реальность.

Начнем с двух историй из раздела «Гнев».

Автор, назвав себя Оливером, начинает с экспозиции, в которой отвечает на вопрос «Что гипотетически должен чувствовать стереотипный злодей в интернете? Как он может демонстрировать свой гнев?»

> Для стереотипа злодея — вспыльчивого, крикливого, постоянно нарывающегося на ссору, — современный интернет должен казаться раем. Столько возможностей! <...>
> Я ими не пользуюсь, ведь сам я не злой человек. Однако признаю себя виновным в одном сетевом типе гнева, тихом и уединенном, который редко оставляет после себя какие-либо следы <...> Я читаю хейты (I'm a hate-reader). Кликаю на ссылки, которые приведут меня в ярость, причем знаю это. А потом делаю это снова и снова.

Нарративная стратегия работает в этом монологе по схеме обманутого ожидания и градации, давая два результата: «Я вовсе не такой» и «Я все же онлайн-злодей». Затем — кульминация и развязка: «Я читаю ссылки, которые приводят меня в ярость».

Создав завершенный интригующий сюжет в двух коротких абзацах, Оливер посвящает два остальных ответу на вопрос, который уже включился в схеме ожиданий читателя: «Что ты думаешь о своей странной привычке?» Его авторефлексия содержит беспощадный самоанализ, подкрепленный терминологией: он использует понятия «schadenfreude» (злорадство), «downwards comparison» (сравнение в сторону уменьшения — так психологи называют «жалкий способ почувствовать свое превосходство»), «an ego boost, a reinforcement of my sense of self» (повышение самооценки, подкрепление чувства собственного достоинства). Перечисление причин, объясняющих странное поведение автора — навязчивое чтение сообщений, вызывающих в нем гнев, — поражает мазохистским самобичеванием и саморазоблачением. Чувствуется, что Оливер, отдав должное греховному поведению, не только читает работы по психоанализу, но и владеет техниками писательского мастерства: он варьирует длину предложений и повторы, создает напряженный поток перечислений, эпитетов, приводит цитату из статьи психотерапевта и умело выстраивает композицию, доводя эмоциональный градус саморазоблачения до гневного вердикта себе и снижая его в последнем абзаце аналитическим вердиктом сетевой экономике, загоняющей пользователей в «самозатягивающуюся петлю гнева» от чтения «ненавистных материалов».

История пользователя, назвавшего себя Уолтером, разворачивается по другой нарративной схеме, подходящей для комедии положений. Она действует на читателя не столько качеством проживания опыта и техникой внутреннего монолога, сколько своей несомненной «рассказываемостью». Уолтер разворачивает интригу с классической завязки:

> Несколько лет назад премьер-министр провинции Ньюфаундленд и Лабрадор Кэти Дандердейл угодила в передрягу из-за своего твиттер-аккаунта. Тот тип, что вел его, умудрился запустить в него отвратительную порнографию. В результате Дандердейл свой аккаунт заблокировала.

Это событие — закрытие премьером канадского штата своего твиттера из-за скабрезной ситуации — вызывает гневную реакцию Уолтера, хотя степень его гнева далеко не столь интенсивна, как у Оливера. Его самоанализ («Что я подумал? Что я почувствовал?») существенно экономнее:

> ...Ее реакция показалась мне чрезмерной. Она меня взбесила. Не знаю, не то чтоб я разозлился, скорее это меня раздосадовало. По-моему, политик обязан поддерживать контакт с людьми, для которых он работает.

Читательские ожидания нарушаются самим началом исповеди, когда поводом для гнева оказывается забавный случай с политиком, и, как будто закрепляя эффект, автор делает еще более неожиданный разворот сюжета. Досада имеет важное последствие для его жизни: он «переодевается» в оскандалившуюся женщину-политика, подменяя ее закрытый твиттер-аккаунт своим и публикуя твиты от ее имени. Правила твиттера потребовали небольшой модификации имени профиля: «В своем профиле я написал: “НЕ премьер-министр Ньюфаундленда и Лабрадора”», и вскоре герой «входит в роль», создавая образ женщины-премьера на свой лад. Игра имеет большой успех: «За девять месяцев у меня набралось 10,9 тысяч подписчиков. Очень скоро… меня пригласили рассказать об этом на радио CBC, и эфир со мной получил большой резонанс».

Комедийная линия, однако, завершается серьезной рефлексией, в которой есть и драматизм. Сначала автор задается второстепенным вопросом: «Не получилось ли так, что я кибербуллил Кэти Дандердейл?» и убежденно доказывает, что не впал в этот грех — не высмеивал ее внешность. Винит ли он себя в принципе за «переодевание» в сети, которое могло нанести вред репутации политика? И снова рассказ удивляет неожиданным переключением на скрытую до этого личную драму автора, от которой игра в социальной сети его спасает:

> Тот опыт оказался для меня настоящей терапией. Я смог выразить свою фрустрацию из-за места, в котором рос, из-за своей провинции, причем так, что многие люди нашли это прикольным. Хочу сказать, что я искренне благодарю Бога за то, что родился в это время, когда мое поколение просто живет за компьютерами. Я гей, который вырос в сельской провинции Ньюфаундленд, в местечке Каллс Харбор с населением в 33 человека. Если бы не было соцсетей, неизвестно, кем бы я стал. Наверно, каким-нибудь несчастным хикканом[8].

В историях, объединенных темой похоти, мы также находим эстетизацию двойственных отношений между событием, опытом и наррацией, представляющих темные и благотворные стороны проживания опыта в сети.

Автор по имени Джейн признается в прелюбодеянии, которое она практикует благодаря сайту знакомств: «Я пользуюсь сайтом внебрачных знакомств». Сюжет предопределяет высокую степень «рассказываемости», однако автор не акцентирует детали своих измен, создавая благоприятную схему нарративных ожиданий иначе. Ее исповедь строится на ритме регулярных чередований событий и состояний:

> [Экспозиция]: Я никогда не думала, что буду изменять мужу. Мой отец изменял матери, и я с тех пор с ним не разговариваю.
> [Что ты чувствовала?] Я была в ужасе. Тогда мне казалось, что это самая аморальная вещь, какую можно себе представить. Сейчас я смотрю на это иначе.
> [Событие]: Я уже семь лет замужем. <…>
> [Что ты чувствуешь?] Муж не проявляет ко мне ни малейшего сексуального интереса. И я глубоко несчастна.
> [Завязка действия]: После того как я создала профиль (на сайте знакомств. — *Л.К.*), на меня посыпались подмигивания и сообщения…

---

8 A hick — «хикки» или «хиккан»: тип современного молодого человека, живущего затворником в своей комнате и отказывающегося от социальной жизни.

> [Что ты почувствовала?] ...это лестно, когда ты в подавленном настроении. <...> Анонимность дает чувство безопасности, ведь ты практически становишься невидимой.

Такая схема нарративизации проживания опыта закрепляет отношение к реальности как к узнаваемой череде разочарований, бессобытийности и боли, а к виртуальному миру — как к пространству свободы и обретения радостей. Она напоминает флоберовскую технику письма, романную нарративизацию скуки Эммы Бовари, которая ищет спасения от пошлой реальности в супружеских изменах. Автор нашей истории интуитивно использует те же приемы репрезентации темпоральности, что и классик французской литературы. События повседневности, которые делают ее несчастной, Джейн изображает с помощью обобщений больших временных периодов («Я годами с ним не разговаривала»; «Я уже семь лет замужем»), а переход на радикально новую модель жизни отмечен приемом частотности.

Градация создается описанием свиданий с их не особенно точной статистикой: «Я встречалась с двадцатью мужчинами или около того, и по крайней мере с пятнадцатью из них вступала в отношения». Примечательно, что перемена в жизни приводит к смене авторефлексии на описание состояний других, то есть новых мужчин: «Большинство из них были просто невероятно одиноки».

То есть новая жизнь сразу превращается в рутину, даже встречи с единственным партнером, которого Джейн выделяет из «двадцати или около того мужчин», изображаются не крупным планом, а через флоберовскую частотность, правда этот персонаж удостаивается и мини-анализа:

> Я еще встречаюсь, и довольно часто, с одним парнем, с которым спала раза два за полгода. <...> Ему просто не хватает элементарных вещей — чтобы кто-то взял его за руку, поцеловал. И это то, что даю ему я.

Если новая мадам Бовари напоминает образ своей предшественницы итеративной моделью повествования, в конечных оценках своих греховных моделей поведения они расходятся. Наша современница не испытывает никакого морального кризиса и не собирается расставаться с жизнью. Напротив, она отмечает перемены к лучшему:

> Я стала намного спокойнее. Отношения с мужем наладились... Я стала счастливее, а потребности, которые он не удовлетворяет, я удовлетворяю в другом месте. Могу с уверенностью сказать, что общение на этом сайте в корне изменило мою жизнь.

Следующий нарратив, который мы рассмотрим, взят из тематического раздела «Зависть» и называется «В фейсбуке я всегда надеваю счастливый образ». Журналистка по имени Эрика рассказывает историю, важную для нее самой, но малоинтересную для читателя — историю обретения «работы мечты» в Таиланде, которая оказалась для нее неподходящей. Типичность ситуации существенно понижает порог «рассказываемости» этой исповеди, но она ценна как показательный случай репрезентации «голоса нашего времени», выдающего тщету, жажду внимания и одиночество человека в социальной сети, которая мыслилась как среда сближения людей через дистанционные технологии коммуникации.

Как все, Эрика публиковала фотографии пляжей Таиланда и Вьетнама. Действие банальное, но нарративный фрейм позволяет автору передать на-

пряжение между внутренним коллапсом и стремлением «создать красивый фасад», которого требует этика фейсбука:

> Глядя на них, люди не представляли, насколько я потеряна, какой страх я чувствовала. Я позволяла им думать, что моя жизнь великолепна. В то время я не совсем понимала, зачем делаю это, просто делала так из гордости. <…> Я не хотела афишировать тот факт, что остаюсь неудачницей. Мне было стыдно, неловко, я чувствовала себя беззащитной, потому что сравнивала себя с друзьями и сверстниками.

Этот внутренний монолог вполне сопоставим с джойсовскими эпифаниями — скетчами, в которых тривиальные моменты жизни вызывают откровение, позволяют уловить суть вещей. Для Джойса тривиальная правда жизни, постигаемая героем в момент эпифании, была связана с понятием красоты. Рассказы в сборнике «Дублинцы» заканчиваются такими скетчами, особенно проникновенными в детском цикле:

> Я постоял у киоска, чтобы мой интерес к ее товару показался правдоподобнее, но знал, что все это ни к чему. <…> В верхней части здания было теперь совершенно темно.
>
> Глядя вверх, в темноту, я увидел себя, существо, влекомое тщеславием и посрамленное, и глаза мне обожгло обидой и гневом [Джойс 1982].

Это финальный эпизод рассказа «Аравия», в котором юный герой переживает момент болезненного осознания тщеты своих романтических мечтаний о рыцарском служении «даме сердца», которые наталкиваются на обыденность. Сходная схема нарративизации незначительных событий как контекста, в котором происходит эпифаническое постижение правды о себе, делает и непритязательную историю нашей современницы достойной читательского внимания. Ее опыт проживания имеет значение для читателя как урок критического восприятия внешнего антуража коммуникации в фейсбуке:

> Фейсбук — это когда вы выставляете себя на всеобщее обозрение, хотите представить лучшую версию себя. <…> Это своего рода социальная вежливость. Фейсбук возводит любезность человека, спрашивающего вас, как дела, в ранг искусства.

Четыре исповедальных истории, взятые для анализа методом случайной выборки из двадцати других, достаточно показательны для того, чтобы составить представление о «малых историях» постцифрового мира. Они отчетливо выражают потребность «рассказать о себе» и показывают, как автобиографическое сообщение дает доступ к пониманию идентичности автора. Они показывают, что у событий есть разные уровни или пороги «рассказываемости», но специфичная коммуникативная среда медиапространства, особенно среда социальных сетей, делает возможным превращение малоинтересных для большинства событий чьей-то жизни в нарратив, и не только за счет экспрессивности. Включение в повествование триггеров «О чем ты думаешь?», «Что ты чувствуешь?» создает нарративный фрейм, который высвечивает внутреннюю событийность и делает излагаемый фрагмент жизни достойным рассказа.

Наконец, истории о цифровых грехах повествуют о том, как под влиянием цифрового поведения изменились ценности и мораль, веками формировавшиеся традиционными мифами — для большинства «исповедующихся» авторов опыт прегрешений, прожитых благодаря возможностям социальных сетей,

оказывается позитивным. «Семь цифровых смертных грехов» показывают, насколько медиа поглощают нас — многие из этих историй заставляют задуматься, действительно ли новые модели поведения являются греховными. Практикуя их, авторы в результате не испытывают ужасных угрызений совести, а, наоборот, чувствуют себя лучше.

Подводя итоги: литературный потенциал цифровых нарративов

Истории о жизни в цифровых пространствах представляют собой теоретически значимый материал для изучения взаимовлияния техник художественного повествования и спонтанной нарративизации опыта. Постклассическая нарратология вооружает читателя критериями восприимчивого чтения онлайн-историй с учетом проявления в них литературных традиций, усиливаемых или ограничиваемых мультимедийными платформами. Более того, сопоставление литературных техник с техниками рассказывания историй из социальных сетей дает понимание эффектов как собственно художественного повествования, так и автоповествования как «проживания субъективного опыта» интернет-пользователей, влияющего сегодня на литературу.

Истории «цифровых грешников», по крайней мере, показывают, как в них невольно или интуитивно проявляются литературные традиции, порождая новые нарративные практики. Восприятие «голосов из фейсбука» с позиции литературоведчески осведомленного читателя позволяет услышать в них разнообразные конфигурации «рассказываемости», экспрессивности, темпоральности, эмоциональности и репрезентации сознания.

Библиография / References

[Джойс 1982] — *Джойс Дж.* Аравия // Джойс Дж. Дублинцы / Пер. с англ. Е.Д. Калашниковой; сост., предисл. и коммент. Е. Гениевой. М.: Известия, 1982 (http://www.james-joyce.ru/works/joyce-dubliners-text4.htm (дата обращения: 28.12.2022)).

(*Joyce J.* Araby // Joyce J. Dublintsy. Comp., forew. and comment. by E. Genieva. Moscow, 1982 (http://www.james-joyce.ru/works/joyce-dubliners-text4.htm (accessed: 28.12.2022)). — In Russ.)

[Маклюэн 2003] — *Маклюэн Г.М.* Средство коммуникации есть сообщение // Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-прес-Ц, Кучково поле, 2003. С. 6—14.

(*McLuhan M.* The medium is the message // Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka. Moscow, 2003. P. 6—14. — In Russ.)

[Оробий 2013] — *Оробий С.П.* «Все что угодно, только не роман»: Джойс, Джобс и поэтика флуда // Семиосфера нарратологии: диалог языков и культур / Отв. ред. Л.В. Татару. Балашов: Николаев, 2013. С. 160—164.

(*Orobiy S.P.* "Vse chto ugodno, tol'ko ne roman": Dzhoys, Dzhobs i poetika fluda // Semiosfera narratologii: dialog yazykov i kul'tur / Ed. by L.V. Tataru. Balashov, 2013. P. 160—164.)

[Хабермас 2003] — *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне / Пер. с нем. М.М. Беляева, К. В. Костина, Е.Л. Петренко, И.В. Розанова, Г.М. Северской;

науч. ред. Е.Л. Петренко; ред. Е.И. Солдаткина. М.: Весь мир, 2003.

(*Habermas J.* Der philosophische Diskurs der Moderne / Ed. by E.L. Petrenko, E.I. Soldatkina. Moscow, 2003. — In Russ.)

[Barthes 1984] — *Barthes R.* Myth Today // Mythologies by Roland Barthes / Transl. by A. Lavers. New York: Hill and Wang, 1984.

[Baynham, De Fina 2016] — *Baynham M., De Fina A.* Narrative analysis in migrant and transnational contexts // Researching Multilingualism. Critical and ethnographic perspectives / Ed. by M. Martin-Jones. Routledge, 2016. P 31—45.

[Dawson 2017] — *Dawson P.* Delving into the narratological "toolbox": Concepts and categories in narrative theory // Style. 2017. № 51 (2). P. 228—245.

[Fludernik 1996] — *Fludernik M.* Towards a "Natural" Narratology. London: Routledge, 1996.

[Georgakopoulou 2013] — *Georgakopoulou A.* Storytelling on the Go: Breaking News as a Travelling Narrative Genre // The Travelling Concepts of Narrative / Ed. by M. Hatavara, L. Christer Hydén, M. Hyvärinen. Amsterdam: John Benjamins, 2013. P. 201—224.

[Georgakopoulou 2017] — *Georgakopoulou A.* Narrative/Life of the Moment: From Telling a Story to Taking a Narrative Stance // Life and Narrative: The Risks and Responsibilities of Storying Experience / Ed. by B. Schiff, A. Elizabeth McKim, S. Patron. Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 29—54.

[Jenkins 2006] — *Jenkins H.* Convergence culture: where old and new media collide. New York; London: New York University Press, 2006.

[Jenkins 2009a] — *Jenkins H.* The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday). Confessions of an Aca-Fan. 2009. December 12. (http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html (accessed: 20.11.2022)).

[Jenkins 2009b] — *Jenkins H.* Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling. Confessions of an Aca-Fan. Weblog. 2009. December 12 (http://henryjenkins.org/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html (accessed: 20.11.2022)).

[Jensen 2015] — *Jensen J.Ch.* The Power of Personal Narrative / TEDxBYU (https://www.youtube.com/watch?v=TuCUgD3Si-M (accessed: 20.11.2022)).

[Mäkelä 2013] — *Mäkelä M.* Realism and the Unnatural // A Poetics of Unnatural Narratology / Ed. by J. Alber, H. Skov Nielsen, B. Richardson. Columbus: Ohio State University Press, 2013. P. 142—166.

[Mäkelä 2019] — *Mäkelä M.* Literary Facebook Narratology: Experientiality, Simultaneity, Tellability // Partial Answers. 2019. Vol. 17. Iss. 1. P. 159—182.

[McLuhan 1995] — *McLuhan M.* Essential McLuhan / Ed. by E. McLuhan, F. Zingrone. London: Routledge, 1995.

[Meyrowitz 1993] — *Meyrowitz J.* Images of Media: Hidden Ferment — and Harmony — in the Field // Journal of Communication. 1993. № 43 (3). P. 55—66.

[Moloney 2012] — *Moloney K.* Transmedia Journalism as a Post-Digital Narrative. Technical Report № ATLAS-2012-11-02. Boulder, CO: University of Colorado, 2012 (https://www.researchgate.net/publication/330887913_Transmedia_Journalism_as_a_Post-Digital_Narrative (accessed: 20.11.2022)).

[Ryan 2006] — *Ryan M.-L.* Avatars of Story // Electronic Mediations. 2006. Vol. 17. P. 97—108.

[Wolf 2011] — *Wolf W.* Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences // Current Trends in Narratology / Ed. by G. Olson. Berlin: De Gruyter, 2011. P. 145—180.

Валерий Тимофеев

Трансмедиальность пародии на фоне культа национального гения[1]

Valery Timofeev

Transmediality of parody against the cult of the Bard

Валерий Германович Тимофеев (СПбГУ, доцент кафедры теории и методики преподавания искусств и гуманитарных наук факультета свободных искусств и наук; кандидат филологических наук) v.timofeev@spbu.ru.

Ключевые слова: Шекспир, культ национального гения, прецедентный текст, адаптация, аллюзия, пародия, травестия, бурлеск

УДК: 801.82/83+304.4
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_187

В статье анализируется традиция пародийного обращения к наследию У. Шекспира в контексте культа национального гения. Исследуются не только способы использования прецедентных текстов и формы их сосуществования, но и термины, которыми обозначаются эти способы. Особое внимание уделяется диахронической деформации читательского и зрительского опыта, наполняющей понятие «культ национального гения». В качестве методологической основы исследования предложен авторский вариант топологического подхода.

Valery Timofeev (PhD; Associate Professor, Department of Theory and Methodology for Teaching Arts and Humanities, Saint Petersburg State University) v.timofeev@spbu.ru.

Key words: Shakespeare, cult of the national genius, precedent text, adaptation, allusion, parody, travesty, burlesque

UDC: 801.82/83+304.4
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_187

This article analyzes the tradition of parodic references to the legacy of William Shakespeare in the context of the cult of the national genius. In addition to the ways precedent texts are used and the forms of their coexistence, the terms that signify these ways are also studied. Special attention is paid to the diachronic deformation of the reader and viewer experience that inform the concept of "cult of the national genius." An original topological approach is used as the methodological basis for the research.

Свобода обращения с текстами главного Барда[2], как в Британии называют Шекспира, имеет давнюю историю, начало которой, как известно, положил сам драматург, непрерывно редактировавший свои произведения. Правка оригиналов не закончилась текстологической подготовкой первого фолио в 1623 году. Наличие «канонического» издания не мешало адаптировать шекспировские пьесы для нужд театров, обновленных после снятия в 1660 году запрета на театральные постановки. Сюжеты нескольких произведений могли объединяться в своеобразные попурри на темы Шекспира, и даже тогда, когда ставилась «оригинальная версия», шекспировский текст свободно подвергался серь-

1 Работа выполнена в рамках гранта RSF_RG 2021: Когнитивные механизмы обработки мультимодальной информации: тип текста и тип реципиента.

2 Отдельные части Соединенного Королевства, равно как и доминионы Британской империи, могут гордиться своими бардами. Шотландия чтит Роберта Бернса — барда Эйшира, Индия — Рабиндраната Тагор, бенгальского барда. В длинном ряду местных британских бардов Шекспир именуется the Bard of Avon, оставаясь при этом главным Бардом (the Bard) всего англоязычного мира.

езному редактированию. Свобода обращения с произведениями главного Барда росла вместе с его культом.

Постоянная модернизация Шекспира была неотъемлемой частью формирования культа национального гения, пик которого пришелся на «Шекспировский юбилей» 1769 года. К началу XIX века счет порой очень вольных адаптаций Шекспира шел уже на тысячи[3]. Число переложений Барда непрерывно множилось, возрастала и степень свободы обращения с ним. Процесс создания культа не только допускал, но, как кажется, предусматривал пародирование как обязательный компонент. Викторианцы особенно оценили площадной юмор травестий, созданных на основе трагедий Шекспира, и не только радовались их постановкам на сценах музыкальных залов и пабов, но и с большим удовольствием разыгрывали их у себя дома.

Поклонение Шекспиру к концу Викторианской эпохи достигло воистину «шекспировских» масштабов. В 1901 году Бернард Шоу, полагавший, что почитаемый им Ибсен более соответствует духу времени, чем любимый всеми Шекспир, обозначил культ Барда словом «Bardolatry» (Bard+idolatry = бардопоклонение), созданным в шекспировской манере.

XX век и первые десятилетия XXI века показали, что Шекспир, вопреки опасениям Б. Шоу, может идти в ногу со временем, позволяя себя модернизировать и адаптировать для любых новых медиа, включая компьютерные игры.

Меняется мир — меняется восприятие Шекспира. Меняется и сам Шекспир, обеспечивая тем самым свою непреходящую актуальность.

Метод исследования

За последние полвека шекспироведение пополнилось сотнями — зачастую монументальных — исследований, посвященных историческому бытованию Шекспира и предоставляющих богатейший материал для дальнейшего изучения. Не претендуя на статус нового слова в шекспироведении, эта работа предлагает свой, пусть и не совсем новый и не во всем оригинальный, подход в решении поставленной задачи.

Для выявления того, что константно, а что изменяемо в сложной системе «мир Шекспира, мир вокруг Шекспира», предлагается использовать топологический подход, объединяющий риторический и математический взгляд на понятие «топос». И тот и другой, впрочем, используются нами по аналогии. Третий, не менее важный элемент предлагаемой системы, подсказан английским значением слова «topicality» — актуальность. Топология позволяет выявлять и описывать топосы как объекты, способные сохранять свои основные свойства при изменении масштаба, то есть растяжении или сжатии системы, при этом сами процессы деформации рассматриваются диахронически, что позволяет всякий раз выявлять актуальный компонент в общей исторически устойчивой картине исследуемого объекта. В нашем случае под объектами, демонстрирующими устойчивость в условиях диахронической трансформации, мы понимаем концепт национального гения (the Bard) и его репрезентационную матрицу (то есть определенный набор признаков и прилагаемых к ним

3 Одно из новейших и, вне всяких сомнений, авторитетное издание позволяет познакомиться с историей культа в деталях: [The Cambridge Guide 2016].

операций), которая обеспечивает устойчивость концепта. Эта репрезентационная матрица, находящаяся в оболочке концепта «the Bard»[4], используются зрителями и читателями при рецепции модернизированных, адаптированных версий, равно как и новых произведений, созданных по мотивам шекспировских. Рецепция текста в этом случае может рассматриваться как динамическое взаимодействие вербального текста версии с представлениями об оригинале (претексте). Понятно, что такое взаимодействие, с одной стороны, зависит от объема (полноты, точности, ассоциативной нагруженности) индивидуальных представлений воспринимающего, и более того, индивидуальное представление детерминировано исторически и социокультурно, хотя роль репрезентационной матрицы остается при этом определяющей[5].

Важнейшими элементами исследования в этом случае оказываются выявления факторов, вызывающих деформацию системы, и описание состояния и объема матрицы (признаков и операций), входящей в концепт «the Bard» на различных этапах изменения его масштаба. Наглядно эту ситуацию представляет метафорическое описание математической топологии как геометрии резинового листа (rubber-sheet geometry). В нашем случае содержащиеся в концепте признаки и операции, обеспечивающие представление о шекспировских текстах, могут терять свою полноту и точность, в то время как сам концепт подвергается растяжению, значительно увеличиваясь в размерах. Изменения с точки зрения актуальности понимаются не как приобретение новых значений/качеств ранее неизвестных, а как следствие изменения взаиморасположения элементов в общей картине, которые вызываются разнообразными факторами, определяющими историческую динамику.

Основные этапы диахронической деформации концепта «the Bard»

К началу XIX века идея национального гения сформировалась и заняла свое законное и почетное место в сознании британцев. При этом в стране действовали весьма серьезные репертуарные ограничения, введенные законом о лицензировании 1737 года (Licensing Act). Отмену этих ограничений еще предстояло ждать до 1843 года. Театральную деятельность могли осуществлять только театры, имеющие королевский патент. В Лондоне, например, только двум театрам разрешалось ставить драматические спектакли: Друри-Лейн (Theatre Royal, Drury Lane) и Ковент-Гарден (Theatre Royal, Covent Garden). Другие площадки могли получить временную (на срок до 60 дней) лицензию на одну пьесу и

4 Культ Шекспира как социокультурный феномен с трудом поддается однозначному определению и описанию. Вслед за В. Луковым и Н. Захаровым мы будем использовать «филологический концепт» как базовый. См.: [Луков, Захаров 2008].

5 В основе предлагаемого метода лежит концепция генеративной нарратологии, основные положения которой опубликованы в коллективной монографии «Emerging Vectors of Narratology» [Hansen et al. 2016]. Генеративная нарратология предлагает методы встречной реконструкции двух когнитивных процессов. С одной стороны, это процесс рецепции текста, который описывается как последовательные действия, предполагающие постоянную корректировку читательских прогнозов (ожиданий), осуществляемые под авторским «контролем». С другой — гипотетическая реконструкция когнитивных процессов, обеспечивающих создание текста.

только по решению суда. Эти яркие исторические обстоятельства можно отнести к числу *институциональных факторов*, участвующих в формировании общей картины «культ Шекспира».

Действующий закон о лицензировании серьезно ограничивал число театров, в которых могли ставиться драматические спектакли, и это не могло не сказаться на том, что подавляющим числом среди почитателей Шекспира были не зрители, а читатели, многие из которых никогда не видели сценических версий произведений Барда. В условиях, когда сценические адаптации были практически исключены, их место заняли литературные. Социальные границы читателей-почитателей расширялись. Этому способствовали как возрастающий уровень грамотности британцев, так и прогресс в полиграфии, позволивший значительно увеличить тиражи издаваемых книг, снизив их стоимость. Издание собрания сочинений Шекспира, известного как «Семейный Шекспир», Томаса и Генриетты Боудлер немало способствовало превращению культа Барда в явление общенационального масштаба. Первый вариант собрания сочинений, включавший двадцать пьес Шекспира, вышел в 1807 году в четырех томах. Вариант 1818 года состоял уже из десяти томов и включал тридцать шесть произведений. В истории британской литературы были случаи серьезного редактирования текстов для приведения их в соответствие с этическими и эстетическими нормами современности[6]. Полное название, которое выбрали Боудлеры для издания собрания сочинений, соответствует целям проекта: «Семейный Шекспир. Ничего не добавлено в оригинальный текст, опущены лишь слова и выражения, которые неприлично читать вслух в семейном кругу»[7]. Издание, конечно же, не было первым случаем адаптирования произведений, но масштабы правки оказались поистине беспрецедентными. Издание с самого начала вызвало множество нареканий и насмешек. Так в одной из первых рецензий автор ядовито заметил: «Можно было оставить все страницы в книге чистыми» [Green, Karolides 2005: 171—172]. Боудлер, по всей видимости, был лишен чувства юмора, и в комментариях, предварявших «Отелло», отметил, что если из оригинала удалить все сомнительные места, то от оригинала ничего и не останется. Издателю для сохранения сюжета пришлось «оставить много непристойного», поэтому он рекомендует читателю пропустить трагедию при семейном чтении. Проект выдержал десятки изданий, став самым массовым изданием Шекспира в XIX веке. Для большинства британцев того времени «Семейный Шекспир» был единственной возможностью познакомиться с текстами Шекспира, пусть и после «санитарной обработки». Заслуги Боудлеров как популяризаторов Шекспира были высоко оценены многими современниками. Суинберн писал: «Никто не сослужил большую службу Шекспиру, чем тот, кто смог вложить его книги в руки детям, наделенным умом и воображением» [Swinburne 1894: 98—99]. В XX веке отношение к заслугам «Семейного Шекспира» изменилось. Фамилия Боудлеры превратилась в глагол «bowdlerize» — выхолащивать, который входит во все словари и употребляется даже теми, кто ничего не слышал о деятельности Боудлеров.

---

6 Серьезным исправлениям подвергались произведения Джонатана Свифта, что, впрочем, позволило ему стать одним из самых известных детских писателей. См.: [Green, Karolides 2005: 198—199].

7 «The Family Shakespeare. Nothing is added to the original text, but those words and expressions are omitted which cannot with propriety be read aloud in a family».

Роль «Семейного Шекспира» в формировании культа Барда несомненна. Впрочем, картина была бы неполной, если бы мы не обратили внимание на то, что приобщение к Шекспиру все возрастающего числа британцев происходило, с одной стороны, через книги Боудлеров, с другой — через пародии Шекспира, которым к середине XIX века суждено было положить основу целой семьи жанров в нескольких видах искусства, получившим название «викторианский бурлеск». Чем ярче свет, тем плотнее тени.

Начиналось все с книг, так как в начале века, как было сказано выше, театральная деятельность находилась еще под серьезным надзорным прессом. В 1810 году Джон Пул (John Poole) издает текст «Гамлет Травести-шоу в трех актах с бурлескными пояснениями в духе доктора Джонсона и Георга Стивенса, эсквайра, и другими разнообразными комментариями»[8].

Книга издавалась несколько лет подряд и большими тиражами[9]. Это говорит о том, что читателей-почитателей Шекспира в 1810—1820-е годы было достаточно много. Они при этом были хорошо и разносторонне эрудированы. Для того чтобы знать, кто такие доктор Джонсон и эсквайр Джордж Стивенс, упоминающиеся в названии пародии, читатель должен был быть хорошо знаком с двухтомной биографией «Жизнь Самюэла Джонсона», написанной в 1791 году Джеймсом Босуэллом, и/или внимательно изучить десятитомное собрание сочинений Уильяма Шекспира, изданное в 1773 году с комментариями и под редакцией доктора Джонсона (1709—1784) и эсквайра Джорджа Стивенса (1736—1800). А для того что получить удовольствие от чтения самой пародии, читатель должен был уметь напевать популярные в то время шотландские баллады и даже сатирические куплеты. Так, партия Призрака исполняется на мелодию «Giles Scroggins Ghost» с повторяющимися заимствованными из оригинальных шотландских юмористических куплетов припевов «Ri tol tiddi de roy» или «Tiddy, Tiddy, etc.», где «etc.» указывает на уверенность автора в том, что читатель готов подхватить и продолжить по памяти этот куплет про призрака Джайлса Скроггина, который пытался ухаживать за Молли Браун, «лучшей девкой города»: «Giles Scroggin courted Molly Brown, Fol de riddle lol, de riddle lido, the fairest wench in the town…» Эти куплеты исполнялись в Sadler's Wells Theatre популярным комиком Чарльзом Дибдином (Charles Dibdin, 1763—1833)[10].

Причину, по которой Джон Пул выбрал «травести» для определения жанра своего произведения, а не «бурлеск», установить сложно. Оба термина имеют итальянское происхождение и использовались в Италии и Франции много чаще, чем в Англии. «Бурлеск», происходящий от итальянского «burla» — насмешка, выявлял веселый, шуточный характер чаще театральных, главным образом музыкальных, произведений, нежели литературных. Термин «травести» в XVII—XVIII веках использовался главным образом для обозначения са-

8 «Hamlet Travestie: in Three Acts with Burlesque Annotations after the manner of Dr. Johnson and Geo. Steevens, esq. and the various commentators».

9 Тиражи книги Пула были настолько значительны, что ее и сегодня можно не только найти в британских библиотеках, но и приобрести по доступной цене: https://www.abebooks.com/Hamlet-Travestie-Three-Acts-Burlesque-Annotations/1825450599/bd (дата обращения: 01.12.2022).

10 С подробным анализом этой пародии, а также сотен других популярных комедийных переложений трагедий Шекспира можно познакомиться в: [Schoch 2002; Wells 1977—1978; Wells, Taylor 1986].

тирического жанра в поэзии. Современное значение «театральное амплуа», предполагающее исполнение актерами ролей другого пола, в содержании литературных и драматических терминов не прочитывались.

Расцвет бурлеска

В 1843 году был принят новый закон, регулирующий театральную деятельность в Соединенном Королевстве (The Theatres Act). Он отменил ряд серьезных репертуарных ограничений, введенные законом о лицензировании 1737 года, сохранив за лордом-камергером (Lord Chamberlain) право запрещать театральные представления лишь в исключительных случаях. Значительная часть надзорно-цензорских функций передавалась местным администрациям, которые теперь могли самостоятельно выдавать лицензии на театральную деятельность. Монополия патентованных королевских театров была уничтожена, а процедура получения разрешения на театральную деятельность упростилась, и число театров, получающих право ставить драматические спектакли, значительно возросло. При пабах открывались сотни новых театральных площадок и мюзик-холлов, на которых позволялось проводить зрелищно-развлекательные мероприятия.

Не менее важным институциональным фактором, способствовавшим росту популярности бурлеска, был переход на типографский способ изготовления музыкальных партитур. В середине XIX века в моду вошли относительно недорогие записи отдельных вокальных номеров. На одном листе помещалась текст вокальной партии, нотная запись и изображение сценки из оперетты или бурлеска [The Cambridge History 2004: 415]. Доступность таких партитур, как утверждают историки, для рабочего люда значительно расширяла аудиторию тех, кто мог получать удовольствие от комической пародии на Шекспира. Для узнавания «оригинала» было достаточно самых общих представлений о сюжете шекспировской драмы, и здесь на помощь приходит «Семейный Шекспир». Доступные иллюстрированные партитуры, по которым можно было разучить текст номера, помогали узнать в музыкальном куплете пародийную аллюзию на арию из модной оперетты.

Примером бурлеска по мотивам «Гамлета» Шекспира может быть «Гамлет! Буйный принц Датский» («Hamlet! The Ravin' Prince of Denmark»), имя автора не сохранилось, хотя и известен точный год написания пародии — 1866-й:

HAMLET: I'll lug the guts into the neighbor room.
Mother, good night. Indeed, this counsellor
Is now most silent? Most secret and most grave,
Who was in life a foolish prating knave.
Come sir, to draw toward an end with you.
Good night mother.
[Exit Hamlet tugging in Polonius]
QUEEN: Where will you hide him?
HAMLET: (After much thought) — In the great ale vat.
Beneath the Hall.
QUEEN: What! Make his bier in that!
He'll do the drink no good.

HAMLET: He will, I bet,
It never had much body in it yet.
Cans't name a better spot?
QUEEN: The coal-hole here,
Why not, dear, hide him there?
HAMLET: Hah! Good hidea!

Начало сцены дословно повторяет финал акта III, сцены IV. У Шекспира действие переходит в акт IV. В представленном пародийном эпизоде прощальная фраза Гамлета «Спокойной ночи, матушка» превращается в приветствие. Пародия добавляет этот эпизод между актом III, сценой IV и началом следующего акта IV. Если в оригинале в акте IV королева объявляет сына сумасшедшим, то в пародии она пытается помочь Гамлету избавиться от тела Полония: «Куда ты его спрячешь?» Гамлет, хорошо подумав, объявляет подходящим местом «бочку, где бродит пиво». Реакция королевы вполне логична: «Испортишь пиво». «Напротив, — отвечает Гамлет, — ему как раз не хватает тела», — имея в виду, что пиво жидковато. На вопрос, есть ли предложение получше, королева отвечает: «The coal-hole, почему бы, дорогой, не спрятать его там?» The coal-hole — это не просто указание на место, где предположительно можно хранить уголь, это название одного из самых известных пабов Лондона — «The Coal Hole»[11], где, судя по тексту, ставилась эта версия «Гамлета». А если зрители смотрят этот бурлеск в другом пабе, то их может порадовать, что упомянутый паб хорошо подходит для покойников. Реакция Гамлета — «Hah! Good hidea!» — содержит неологизм вполне в шекспировском стиле, составленный из вставленных друг в друга слов: hide+idea. Следует признать, что стиль бурлеска довольно близок оригиналу. Можно сказать, что через несколько веков потомки радовались тем же шуткам и каламбурам, что и современники Барда. Благодаря грубым бурлескам зрители в пабах оказывались ближе настоящему Шекспиру, чем в текстах Боудлеров, подготовленных для наслаждения в кругу семьи. Нельзя не отметить, что чисто драматические пародии содержат меньше актуальных аллюзий (topicality), нежели музыкальные бурлески. Десятки пародийных версий «Гамлета», тщательно собранных и обработанных Стенли Уэллсом [Wells 1977—1978], сохраняют актуальность примерно в том же стиле, что и в разобранном эпизоде бурлеска «Гамлет! Принц датский», вполне в духе оригинала, в котором в Англию ссылают, чтобы избавиться от сошедшего с ума смутьяна. Музыкальные бурлески значительно расширяют области, отсылки к которым порождают у зрителя ощущение современности. Модернизация бурлесков происходит за счет помещения спектаклей в современный культурный контекст. Бурлески насыщены популярными музыкальными номерами, партиями из оперетт, куплетами и эстрадными номерами, которые были у всех на слуху. Они при этом сохраняют поистине шекспировскую глобальность с точки зрения географии культурных аллюзий. Бурлески цитируют венскую и итальянскую оперетту, вошедшие в моду американские эстрадные номера, перемежая их с традиционными куплетами английских пабов.

Образцовым примером могут быть сочинения Френсиса Талфорда, перелицевавшего несколько произведений Шекспира, в том числе «Венецианский

11 Действующий и сегодня паб находится по адресу: Лондон, Странд, 91 (91 Strand, London, WC2R). О роли «The Coal Hole» в истории эстрадных театров см.: [Stuart, Park 1895].

купец» и «Макбет». Любопытно, что автор определяет жанр этих произведений как «Merchant of Venice Travestie. Burlesque» [Talfourd, Shakespeare 1853] и «Macbeth Travestie». При этом «травести» указывает на способ прочтения оригинального текста[12], а «бурлеск» обозначает жанр нового произведения, подчеркивая его трансмедиальность, или смену медиальной среды. Драматическое произведение Шекспира превращается в комедийную музыкальную постановку. Так, первый акт «Макбет-травести» заканчивается танцем хора, который легко опознается лондонской публикой как цитата из оперы Джакомо Мейербера «Роберт-Дьявол» (Robert le Dible, 1831), известной своими модными новациями — синтезом оперных и балетных номеров. Заметно модернизированными оказываются и диалоги в травести. В оригинале Макбет, отправляя убийц по следу Банко и его сына, произносит вполне нейтральную фразу:

> It is concluded. Banquo, thy soul's flight,
> If it find heaven, must find it out tonight[13].

В травести Макбет выражает себя много ярче и витиеватее:

> Banquo, your bird of Machaelmas is cooked,
> And, carriage free, you're by the down train booked.
>
> [Talfourd, Shakespeare 1848: 6]

Bird of Machaelmas, или Machaelmas goose — гусь, которого традиционно запекают на день Святого Михаила в Великобритании. Здесь, впрочем, обыгрывается не само блюдо, — нам известно, что Макбет не планировал кормить своего соперника, — а то, что День святого Михаила является одним из четырех особых дней в году, когда в Великобритании положено рассчитываться с долгами. Убийство во время пира — как специальное блюдо для «окончательных расчетов». Железнодорожная аллюзия связывает события XI века с одним из самых ярких явлений середины XIX века — бурным ростом железных дорог в Великобритании.

> Jeannette and Jeannot by Charles William Glover and Charles Jefferys
>
> You are going far away, far away from poor Jeannette,
> There is no one left to love me now, and you too may forget;
> But my heart will be with you, wherever you may go;
> Can you look me in the face and say the same, Jeannot?
> When you wear the jacket red, and the beautiful cockade,

---

12 Именно как новое прочтение и преподносится книжная версия травестии: [Talfourd, Shakespeare 1853]. Длинное название пародийно само по себе: «Венецианский купец. Шейлок, или Венецианский купец сохраненный: совершенно новое прочтение Шекспира, до этого момента не известное современным специалистам, которое, как мы надеемся, будет принято как неожиданная, но искренняя шутка, присланная из Иерусалима».

13 Час пробил. Если рай тебе сужден,
Тебя сегодня, Банко, примет он.
(«Макбет». Акт III, сцена 1. См. в: *Шекспир У.* Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 7 / Пер. Ю. Корнеевой; под общ. ред. А. Смирнова, А. Аникста. М.: Искусство, 1960. С. 48.)

Oh, I fear you will forget all the promises you made!
With your gun upon your shoulder, and your bayonet by your side,
You'll be taking some proud lady and be making her your bride.

[Talfourd, Shakespeare 1848: 19]

Макбет обращается к призраку Банко, обыгрывая текст песенкой «Ole dan Tucker»:

Get out of the way, you white-faced buffer!
No one asked to come to supper!

[Ibid.: 19]

Сцена заканчивается диким танцем, исполняемым дуэтом Макбета и призрака Банко, отбивавшего такт развеселой песенки обглоданными ребрами, которые он взял с праздничного стола. Автор травести рассчитывал, что зрители не только хорошо знают тест песни «Ole dan Tucker», написанной американскими исполнителями (Virginia Minstrels), но и знакомы с жанром blackfaced minstrels. В середине века выступление артистов с выкрашенными лицами, изображавших чернокожих, были чрезвычайно популярны как в США, где родилось это направление, так и в Британии. Исполняемая сцена, вне всяких сомнений, имитировала формат шоу blackfaced minstrels, обязательным элементом которого была пара ведущих — Мистер Тамбу (Mr. Tambo), игравший на тамбурине, и Мистер Боунз (Mr. Bones), отбивавший ритм погремушкой, изготовленной из костей, репертуар которых подчеркивался именами.

Old Dan Tucker was a fine old man
Washed his face with a fryin' pan
Combed his hair with a wagon wheel
And died with a toothache in his heel
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Old Dan Tucker come to town
Riding a billy goat, leading a hound
The hound dog barked and billy goat jumped
And landed old Tucker on a stump
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Old Dan Tucker got drunk an fell
In the fire and kicked up holy hell
A red-hot coal got in his shoe
An oh my Lord the ashes flew
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Now Old Dan Tucker come to town

Swinging them ladies all round
First to the right an then to the left
Then to the gal that he loved best
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper
Get out the way, Old Dan Tucker
You're too late to get your supper.

[Ibid.: 20]

Кроме номеров «Clare de Kitchen» и «Miss Lucy Long», известных песенок в традиции «Черных менестрелей», в бурлеске используются десятки популярных музыкальных номеров различных жанров [Jacobs, Johnson 1976].

Заключение

XX век значительно расширил набор видов искусства, успешно осваивающих наследие Шекспира. Были написаны десятки опер, сняты сотни фильмов. В литературе, можно сказать, появился новый жанр «пересказанный Шекспир» («ShakespeaRe-Told»). Шекспир освоен графическими романами, шекспировские сюжеты воплощаются в компьютерных играх.

Культ Барда превратился в настоящий монолит. Представления о шекспировских произведений у современных британцев достаточно обширны, хотя и не глубоки. Можно утверждать, что они составлены главным образом не из чтения оригиналов и посещения театров, а пересказами и киноадаптациями. «Семейного Шекспира» осудили как образец недопустимой цензуры и ханжества, но его место заняли «переводы» на современный язык и краткие изложения, издаваемые для изучения в школах. Шекспир легко опознается по крылатым выражениям, афоризмам и другим общим местам (топосам), давно способным существовать отдельно от произведений Барда. Устойчивость сохранила матрица в центре концепта «главный Бард», определяющая представление о величии текстов, при этом не требующая глубокого знакомства с ними. Метафора «резиновой геометрии» реализовалась. Чем больше растягивается резиновый лист, на котором нанесены изображения фигур, тем их площадь становится естественно больше, но толщина меньше. То, что для математической топологии аксиома, для культуры — печаль.

Библиография / References

[Луков, Захаров 2008] — *Луков В.А., Захаров Н.В.* Культ Шекспира как социокультурный феномен // Вестник Международной академии наук. Русская секция. 2008. № 1. С. 65—68.

(*Lukov V.A., Zaharov N.V.* Kul't Shekspira kak sotsiokul'turnyy fenomen // Vestnik Mezhdunarodnoy akademii nauk. Russkaya sektsiya. 2008. № 1. P. 65—68.)

[Hansen et al. 2016] — Emerging Vectors of Narratology / Ed. by K. Hansen, J. Pier, P. Roussin, W. Schmid. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2016.

[Green, Karolides 2005] — *Green J., Karolides N.* Encyclopedia of Censorship. New York: Facts on File, 2005.

[Jacobs, Johnson 1976] — *Jacobs Henry E., Johnson Claudia D.* An Annotated Bibliography of Shakespearean Burlesques, Parodies, and Travesties. Garland reference library of the humanities. Vol. 41. New York: Garland Publishing, 1976.

[Schoch 2002] — *Schoch R.W.* Not Shakespeare. Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

[Stuart, Park 1895] — *Stuart Ch.D., Park A.J.* The variety stage; a history of the music halls from the earliest period to the present time. London: T. Fisher Unwin,1895.

[Swinburne 1894] — *Swinburne A.Ch.* Social Verse. Studies in Prose and Poetry. London: Chatto & Windus, 1894.

[Talfourd, Shakespeare 1848] — *Talfourd F., Shakespeare W.* Macbeth Travestie. A Burlesque in Two Acts [A Facsimile reprint of 1848 Publication]. Kessinger Publishing, 2009.

[Talfourd, Shakespeare 1853] — *Talfourd F., Shakespeare W.* 1564—1616. Merchant of Venice. Shylock, or, The merchant of Venice preserved: an entirely new reading of Shakespeare, from an edition hitherto undiscovered by modern authorities: and which it is hoped may be received as the stray leaves of a Jerusalem hearty. London: T.H. Lacy, 1853.

[The Cambridge Guide 2016] — The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare: The World's Shakespeare 1660—Present: In 2 vols. Vol. 2 / Ed. by B.R. Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

[The Cambridge History 2004] — The Cambridge History of British Theatre: In 3 vols. Vol. 2: 1660 to 1895 / Ed. by J. Donohue. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

[Wells 1977—1978] — Nineteenth-Century Shakespeare Burlesques: In 5 vols. / Ed. by S. Wells. London: Diploma Press, 1977—1978.

[Wells, Taylor 1986] — Complete Oxford Shakespeare / Ed. by S. Wells, G. Taylor. Oxford; New York: Oxford University Press, 1986.

«Премиальные политики» в постсоветской литературе

Валерий Вьюгин

От составителя

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_198

Не единственный в своем роде, но отличающийся особой широтой охвата, «Европейский справочник литературных наград и премий», вышедший в 2002 году, содержит сведения более чем о тысяче основных (только основных) наград и премий, учрежденных приблизительно в семидесяти странах [Leckey, Hartley 2002]. Нет никаких сомнений, что картина изменчива и какие-то из сведений двадцатилетней давности сегодня уже устарели, но и этой информации достаточно, чтобы понять, насколько «премиальная культура» существенна для участников игры. С одной стороны, изобилие поощрительных инстанций как будто бы девальвирует саму идею состязания и наград в искусстве, заставляя думать, что к «настоящему искусству» такого рода деятельность никакого отношения не имеет. С другой — та же статистика убеждает, что премии являются неотъемлемой частью современной культуры вне зависимости от того, помогают они выявлению талантов или же служат каким-то иным целям.

Литературные состязания, награды и премии имеют долгую, точнее древнюю, историю, в то время как настоящий исследовательский интерес к ним возник не так давно. В XX веке премии с ускорением росли в числе. К концу столетия их накопилось столько, что они наконец смогли обратить на себя внимание не только журналистов и литературных обозревателей, но и академического сообщества. В немалой степени такому повороту, помимо оживления самой «премиальной культуры», способствовали обнаружившиеся еще в начале того же XX века и заявившие о себе громко во второй его половине общие тенденции, так или иначе низводящие искусство с романтических небес на землю механического воспроизводства, социологии и экономики, хотя начиналось все несколько иначе.

Ни в коем случае не претендуя на предельную библиографическую точность, в качестве одной из ранних и при этом, кажется, создавших определенную моду на новую тему можно упомянуть вышедшую еще в 1981 году небольшую, но очень показательную книжку Жана Бессьера «Романное творчество

и культурная социодинамика: литературные премии 1974 года» [Bessière 1981]. Бессьер проанализировал несколько произведений, заслуживших в 1974 году знаковые французские премии, рассматривая их как некое единство (вплоть до текстуального, когда произведения создают контекст чтения друг для друга) и пытаясь найти в них, вопреки всем различиям, поэтико-содержательный инвариант, который объяснял бы выбор жюри. Вместе с тем само существование этого инварианта — как в структуре, так и в рецепции текстов — он объяснял общей ситуацией, складывающейся в литературном поле, включая рыночные аспекты его функционирования. Премии в своей эстетико-институциональной двуликости, по мнению Бессьера, представляют собой редукцию этой «социодинамики». Но главным в его книге все же оставался поэтический и в широком смысле герменевтический взгляд на премированные романы. Дальнейшее развитие событий с очевидностью выявило другие предпочтения в исследованиях премиальной культуры.

Франция, если продолжить разговор о ней, даже по оценкам самих французов чрезвычайно богата литературными премиями, и не удивительно, что уже 1980-е и тем более 1990-е годы подарили заинтересованной французской публике целый ряд работ, так или иначе связанных с этой проблематикой. Среди них были диссертации о влиянии института премий на литературную динамику самых последних лет и о развитии «рынка премий» во Франции после 1945 года, монографии о премиях в контексте франкофонии и неоколониализма, об их связи с литературным «промоушеном» и т.д. и т.п.

Схожим образом складывалась ситуация и в других странах. В течение двух прошедших десятилетий XXI века количество исследований в этой сфере упорно нарастало. Монографий и сборников статей о премиях насчитываются уже десятки, хотя до середины 2010-х годов работы такого рода все еще открывались утверждением, что премии остаются белым пятном на карте истории литературы.

В России интерес к премиям проявился в начале 2000-х годов [Рейтблат, Дубин 2006; Янковская 2001]. С тех пор вышла целая серия примечательных исследований, обращенных как к дореволюционной истории (Е.Ю. Басаргиной, К.Ю. Зубкова, А.И. Рейтблата), так и к советской (П.В. Ахманаева, В.И. Ивкина, В.Ф. Свиньина и К.А. Осеева, Д.М. Фельдмана и Ю.Г. Бит-Юнана, Д.М. Цыганова) и к постсоветской (М.П. Абашевой, Л.В. Зиминой, А.П. Люсого, Е.В. Новиковой, И.О. Шайтанова и др.).

Наиболее резонансная на сегодняшний день работа о премиях увидела свет в 2005 году, обозначив своим появлением определенный рубеж в изучении литературной «премиальной культуры». Это была монография Джеймса Инглиша «Экономика престижа: премии, награды и циркуляция культурных ценностей». Инглиш фокусировался на «экономическом измерении культуры, на правилах рыночного обмена того, что называют “культурным капиталом”», и ставил перед собой задачу найти ответ на «вопрос о власти, о том, что конституирует специфическую власть в культуре, в каких отношениях состоит эта форма с другими и как ее особенная логика и способ оперирования изменился в современный период» [English 2005: 3]. Конечно, взгляд на премии извне литературы как таковой не был в диковинку. Тенденция к институциональному и экономико-политическому взгляду на премиальную культуру так же стара, как само изучение премий. Однако Инглишу, остановившемуся на бурдьёанской перспективе и идее конверсии одного вида капитала в другой, удалось

сформировать новую парадигму: влияние его метода на последующую литературу очень заметно. Если же в связи с этим вспомнить эссе Бессьера начала 1980-х годов, станет очевидно, что к 2005 году ситуация в изучении премий преобразилась кардинально, отразив торжество литературной социологии, институциональности, политики и экономизма над «эстетизмом», над тем, что часто с пренебрежением (на мой взгляд, по какому-то недоразумению) называют «имманентным литературоведением».

Дискуссии по поводу премий неизбежно выталкивают искусство из собственных границ или, может быть, точнее, серьезно размывают эти границы. Но при всей очевидной плодотворности социо-экономико-институциональной перспективы странно игнорировать как то, что эстетический вкус и выбор — это социологические категории, так и то, что кураторы премий, члены жюри, издатели и непосредственно конкурирующие между собой писатели все-таки остаются читателями и связаны между собой эстетическим вкусом, то есть судят, объединяются и предпринимают какие-то действия, основываясь, помимо чисто корпоративных, символических и экономических интересов, еще и на признании или отторжении определенных индивидуальных эстетик или их типов.

Вопрос о том, насколько получение премии, номинация или даже само притязание на нее зависит от свойств письма и его содержания, по-прежнему остается одним из самых беспокоящих и, возможно, сложнейшим вопросом, если иметь в виду область «премиальных» штудий. Отвечать на него, однако, обычно предпочитают просто — ограничиваясь лишь интуициями, общими фразами и не удосуживаясь попытками внимательного, «доказательного» чтения, по меньшей мере дополняющего институциональный, политический, экономический подходы. На самом же деле, как и во многих других случаях, в отношении «премиальной культуры» выгодней, думается, политика толерантности — допустимости разных в своих основаниях подходов к одному и тому же явлению.

Три статьи, вошедшие в предлагаемый блок, представляют эти два часто изолируемых друг от друга подхода. Его открывает исследование **Брэдли Горски**, посвященное становлению постсоветской премиальной культуры в России конца 1990-х — начала 2000-х годов. Привлекая аппарат социологии, институциональной истории и «экономики престижа», Горски демонстрирует, какими конкретно путями премиальная культура воздействовала на состояние постсоветской литературы и каким оказался ее вклад в формирование литературных вкусов этого времени — вкусов экспертного и критического сообщества. Две другие работы подходят к проблеме прежде всего с точки зрения поэтики и эстетики, не чураясь, однако, некоторых аспектов идеологического, аксиологического, а следовательно, в какой-то мере и политического анализа. **Валерий Вьюгин** останавливается на одном из рутинных эпизодов «премиальной» истории современной отечественной литературы, имевшем место в самом недавнем прошлом. Рассматривая (если не в духе Бессьера, то, по крайней мере, с той же уверенностью, что схожие подходы возможны) «премиальную литературу» как особое единство, он описывает существенную, по его мнению, идеологическую тенденцию в трактовках советского прошлого рядом премированных в 2019 году, очень непохожих друг на друга писателей. **Андрей Степанов**, сравнивая между собой литературные техники Джорджа Сондерса и Виктора Пелевина, пытается понять, что же не только делает не-

которых писателей и их произведения успешными в глазах жюри или в глазах широкой аудитории, но с энтузиазмом поддерживается и теми, и другими.

Авторы предлагаемых статей не ставят перед собой грандиозных задач. Скорее, это пытка еще раз «прощупать» ситуацию, которая сложилась в постсоветской литературе в связи с кардинально отличающейся от опыта СССР премиальной политикой последних трех десятилетий, наметить варианты ее осмысления и попытаться извлечь какую-то пользу для понимания того, что сейчас происходит в отечественной литературе в целом. Наконец, это просто приглашение к дальнейшему разговору о важном явлении.

Очевидно, что сейчас история премий в России как часть отечественной культуры подошла к очередному рубежу, возможно, обещающему серьезные перемены и уже точно сбившему ее ход: в 2022 году было отменено присуждение награды за лучшую книгу года важнейшим игроком рынка — «Национальным бестселлером» по причине «не то время». Этот жест может или даже должен послужить дополнительным стимулом не только к эмпирическим разысканиям и разборам отдельных эпизодов «премиального процесса», но и к размышлению о более общих вещах — об итогах завершившегося периода, которые рано или поздно предстоит подвести.

Библиография / References

[Рейтблат, Дубин 2006] — *Рейтблат А.И., Дубин Б.В.* Литературные премии как социальный институт // Критическая масса. 2006. № 2. С. 8—16.

(*Reitblat A.I., Dubin B.V.* Literaturnye premii kak sotsial'nyi institut // Kriticheskaya massa. 2006. № 2. P. 8—16.)

[Янковская 2001] — *Янковская Г.А.* К истории Сталинских премий в области литературы и искусства // Вестник Пермского университета. 2001. № 1. С. 152—159.

(*Iankovskaia G.A.* K istorii Stalinskikh premii v oblasti literatury i iskusstva // Vestnik Permskogo universiteta. 2001. № 1. P. 152—159.)

[Bessière 1981] — *Bessière J.* Création romanesque et socio-dynamique culturelle: les prix littéraires de 1974: G. Borgeaud, J. Cortazar, D. Fernandez, P. Lainé, R.-V. Pilhes et R. Barthes. Paris: Lettres Modernes, 1981.

[English 2005] — *English J.* The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value. Cambridge, MA: Harvard UP, 2005.

[Leckey, Hartley 2002] — *Leckey S., Hartley C.* The Europa Directory of Literary Awards and Prizes. 1st ed. London: Europa Publications, 2002.

Брэдли А. Горский

Литературный капитализм и экономика престижа

(Российские литературные премии 1990—2000-х годов. От «Триумфа» до «Большой книги»)

Bradley A. Gorski

Literary Capitalism and the Economy of Prestige
(Russian Literary Prizes of the 1990s and 2000s. From the *Triumph* to the *Big Book* Award)

Брэдли А. Горский (доцент кафедры славянских языков факультета филологии Джорджтаунского университета, Вашингтон, округ Колумбия) bradley.gorski@georgetown.edu.

Ключевые слова: литературный капитализм, экономика престижа, литературные премии в постсоветской России, *Триумф*, *Русский Букер*, *Малый Букер*, *Антибукер*, *Национальный бестселлер*, *Большая книга*.

УДК: 821.161.1+82.09
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_202

Две премии, «Триумф» и «Русский Букер», одна литературная, другая в области литературы и искусства, были учреждены почти одновременно, но только одна из них — «Букер» — сыграла существенную роль в культурном процессе 1990-х. В статье показано, что этот успех объясняется ее иностранным происхождением и капиталистической ориентацией. Хотя многие представители литературного поля видели в премиях способ защитить эстетические ценности от возрастающей силы рынка, на самом деле к ним подходили с откровенно рыночных позиций. «Букер» стал важной «инстанцией признания» (в терминах Пьера Бурдьё), соединив постсоветскую литературу с неолиберальным капитализмом и оказавшись частью более широкой системы «литературного капитализма», где рынок служит главным посредником в литературных отношениях.

Bradley A. Gorski (Assistant Professor, Department of Slavic Languages, Georgetown University) bradley.gorski@georgetown.edu.

Key words: literary capitalism, economy of Prestige, literary prizes in post-Soviet Russia, *Triumph Prize*, *Russian Booker*, *Malyy Buker*, *Antibuker*, *Natsionalnyi bestseller*, *Bolshaya kniga*

UDC: 821.161.1+82.09
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_202

Two prizes, the *Booker* and the *Triumph* were founded almost simultaneously, and both claimed to be the first independent prize in post-Soviet Russia. But only one — the *Booker* — played a significant role in the literary process of the 1990s. In this article, I argue that the *Booker*'s success can be attributed to its foreign provenance and its capitalist orientation. Though many in the literary world looked to prizes to uphold aesthetic value against the growing force of the market, they nevertheless turned to a prize with an explicit market orientation. As the *Booker* became an important "instance of consecration" (in Pierre Bourdieu's terms) it connected post-Soviet literature to neoliberal capitalism, becoming part of a broader system of "literary capitalism," in which the market is the central site of negotiation in literary relations.

В декабре 1992 года газета «Книжное обозрение» в небольшой заметке анонсировала первого победителя литературной премии «Русский Букер». Им оказался Марк Харитонов, получивший ее за роман «Линии судьбы» (1991). Здесь же сообщалось о создании фонда «Триумф» для поддержки литературы и искусств, который, помимо других видов деятельности, должен был принять на

себя роль спонсора одноименной премии [Русский «Букер» 1992: 2]. «Русский Букер» и «Триумф» стали первыми независимыми премиями в постсоветской России[1].

Первая финансировалась британской оптовой фирмой по торговле продуктами питания и воспроизводила модель лондонской ежегодной премии, присуждаемой за англоязычные романы. Вторая поддерживалась Борисом Березовским, одним из тогдашних влиятельных российских олигархов, и черпала модели и символику из пестрого ряда советских и дореволюционных источников. Уже в первые постсоветские десятилетия «Букер» станет мощнейшим институтом нового литературного ландшафта, в то время как «Триумф» постепенно утратит значимость уже в 1990-е, а через несколько лет после отъезда Березовского из России и вовсе перестанет существовать.

Пути двух премий разошлись на фоне той только что возникшей системы культурного обмена, суть которой, пожалуй, наиболее точно передается выражением «литературный капитализм». С появлением рыночных реалий в последние годы советской власти и с их распространением после коллапса СССР издательский мир впервые поверил в обещанные капитализмом свободный обмен, свободу от цензуры и прибыль. В последовавшие за этим годы в издательском мире забота о прибыли начала затмевать собой заботу об эстетике, и бестселлер превратился в крайне влиятельный культурный феномен. Однако интеллектуалы очень скоро забили тревогу по поводу смерти высокого искусства [Gorski 2020]. В 1993 году состоявшийся в Москве Международный конгресс в защиту книги потребовал — правда, безрезультатно — государственной защиты произведений, имеющих высокую культурную ценность [О.К. 1993]. Всего лишь спустя несколько месяцев после публикации в ноябре 1993 года первых списков бестселлеров журнал «Книжное обозрение» предложил читателю альтернативный список — «“Интеллектуальные” бестселлеры». Но даже эта кажущаяся победа в борьбе за интеллектуальную культуру на самом деле была скорее капитуляцией перед рынком. Вместо того чтобы отстаивать альтернативную систему ценностей, определение «интеллектуальные» применительно к бестселлерам отражало рыночную логику, неявно соглашаясь с тем, что даже такого рода литература должна оцениваться согласно рейтингам купли и продажи. Почти полное подчинение литературы рынку вынудило Дмитрия Пригова в 1998 году в эссе «Счет в гамбургском банке» сетовать на то, что «нынче (надолго ли? насовсем ли?) зоны и поле власти (в литературе. — *Б.Г.*) переместились и прочно закрепились в области рынка» [Пригов 1998: 117]. Согласно Пригову, даже такая подлинная мера литературной ценности, как «гамбургский счет» Виктора Шкловского, свелась после отказа от советской системы к счету в оффшорном банке. Через несколько лет Ольга Славникова, к тому времени лауреат премии «Русский Букер», писала: «Главная наша проблема в литературном процессе вообще — это именно то, что само существование эстетических критериев, критериев подлинности и глубины радикально подвергается сейчас сомнению» [Шайтанов 2006: 105]. Славниковой, и не только ей одной, в постсоветской литературе не хватало внешней,

1 Зоя Богуславская называет «Триумф» «первой в России независимой премией» (http://www.zoyaboguslavskaya.ru/index.php?grpid=2 (дата обращения: 29.06.2022)); сам же «Букер» — «первой негосударственной премией в России после 1917 года» (http://www.russianbooker.org/about/ (дата обращения: 15.06.2017).

нерыночной «структуры признания», которая обеспечивала бы то, что Пьер Бурдьё называл «consécration», для произведений высокой литературной ценности, не всегда пользующихся успехом на рынке. Говоря иначе, возникло ощущение острой нехватки того, что могло бы заменить обесценившийся «гамбургский счет» в понимании Пригова.

Для Бурдьё «признание» (consécration) означает легитимность, которой наделяет произведение или художника некое культурное учреждение, имеющее соответствующие полномочия или заявляющее, что оно ими обладает. Такие культурные институты, «инстанции признания», необходимы для обеспечения автономии художественного производства от требований рынка [Bourdieu 1993]. В эссе «Рынок символической продукции» Бурдьё прослеживает историю автономизации художественного производства с конца XVIII — начала XIX века. Освободившись от системы патронажа с помощью буржуазного рынка культурной продукции, пишет Бурдьё, художники сразу же начали настаивать на том, что культура представляет собой «некую высшую реальность, не сводимую к вульгарным требованиям экономики», и популяризировать «идеологию свободного, бескорыстного “творчества”» [Ibid.: 114]. Их целью было «отделить художника и интеллектуала от обычных людей, противопоставив уникальные продукты “творческого гения” взаимозаменяемым продуктам, целиком и полностью сводимым к их товарной стоимости» [Ibid.]. По Бурдьё, создание подобного рода свободных от рынка — и часто прямо противостоящих ему — добродетелей как раз и является причиной возникновения внерыночных инстанций признания. Они формируют иерархию в художественной сфере, которая не ориентируется на рынок, широкую аудиторию и другие факторы вне художественной сферы как таковой. Самыми эффективными структурами признания, как пишет Бурдьё, оказываются «те, что наиболее полно выражают специфику определенного типа практики» [Ibid.: 117].

Основное внимание Бурдьё уделяет музеям и системе образования, но ни один из этих институтов не оказал существенного влияния на формирование постсоветской литературы. Вместо них именно литературные премии взяли на себя роль влиятельных инстанций признания. Литературная премия как институт выступает посредником между элитарными литературными группами и экономическими интересами, при этом всячески эти интересы в своей риторике отрицая. Основанная на вложениях частного капитала и обещании денежных выплат, литературная премия связывает экономические структуры инвестиций и доходов с символической экономикой культурных товаров. Если отвлечься от общих механизмов поощрения в культуре в целом, разные судьбы «Триумфа» и «Русского Букера» в 1990-е и 2000-е годы показывают, насколько существенно сами способы рыночного посредничества могут влиять на статус премии в литературном мире. Как уже говорилось, премия «Триумф», созданная по советским и дореволюционным моделям[2], пред-

2 Например, золотые медали присуждались Российской академией с 1810-х годов. Как пишет А.И. Рейтблат: «Среди награжденных можно выделить две категории. Первую составляли члены академии, лица высокого общественного и литературного статуса, получившие за свое поэтическое творчество в целом, как правило, большую золотую медаль. <…> Вторую категорию составляли лица, нуждавшиеся в литературной и финансовой поддержке, получавшие награды более низкого достоинства — золотую медаль средней величины» [Рейтблат 2009: 332]. Фонд «Триумф» определил схожие категории награждения.

полагающим широкую поддержку искусства, выродилась и исчезла, в то время как «Русский Букер», основанный на импортируемых ценностях литературного капитализма, получил признание. «Букер» явно стремился к тому, чтобы увязать эстетические критерии с требованиями книжного рынка, обещая успех «серьезной» литературе в новой постсоветской экономике. Кроме того, «Букер» мобилизовал неолиберальные ценности прозрачности и меритократии, для того чтобы создать медиасобытие вокруг себя и литературы, которую он продвигал. Во многом именно по этим причинам, связанным с капиталистическим происхождением и структурой премии, «Букер» одержал победу над «Триумфом» в борьбе за символический авторитет в постсоветской литературе. Когда авторы обращаются к Букеровской премии как к внерыночной «инстанции признания», они действуют вопреки своим явным интенциям. Отнюдь не отвергая «вульгарные требования экономики» [Ibid.: 114], они фактически обращаются к премии как к посреднику, связывающему признание литературной элиты с требованиями рынка, при этом избегая прямого контакта с ним.

Эффективность, с которой премиям удается интегрировать литературу в капиталистическую экономику, помогает объяснить их значимость в постсоветскую эпоху[3]. Как пишет Джеймс Инглиш в своей книге «Экономика престижа: премии, награды и циркуляция культурных ценностей», «колоссальный рост числа культурных премий, экономическая ценность которых увеличивается гораздо быстрее, чем культурная экономика в целом», можно отнести на счет одной единственной особенности премии как института — «способности согласовывать условия обмена (negotiate) между различными видами капитала» [English 2005: 10].

Для писателей получение премии означает, что «культурный капитал» (ценность в сфере культуры) будет выражен в «экономическом капитале», то есть выплачен деньгами. Для мецената — что престиж («символический капитал») большого искусства может перейти к имени, ассоциирующемуся только с «экономическим капиталом», причем часто (как, например, в случае с семейным состоянием Букеров, полученным от торговли карибским сахаром) неправедно нажитым.

По сути, пишет Инглиш, премии «являются наилучшим инструментом обеспечения обмена между культурным и экономическим, культурным и социальным, культурным и политическим капиталом, то есть выступают наиболее эффективным институциональным агентом *интраконверсии капитала*» [Ibid.]. Поскольку премии позволяют осуществлять *интраконверсии* одного вида капитала или ценности в другой, они вместе с тем обеспечивают структурное сходство между сферами обмена капиталом, создавая «экономику культуры» или то, что Инглиш называет «экономикой культурного престижа» [Ibid.: 23].

Хотя Инглиш берет на вооружение аналитические термины Бурдьё, на самом деле его трактовка ближе сетевой теории. Экономика престижа, пишет он, «переплетена с денежной экономикой и не может интерпретироваться отдельно от нее». Она вынуждает привлекать экономические термины, такие как «капитал», «инвестиции», «прибыль», «рынок», и «предполагает некоторые

3 О распространении премий в России 1990-г годов см.: [Вавилин 2016; Иванова 2005а].

базовые взаимосвязи (basic continuities) между экономическим поведением (то есть обменом, основанным на интересе или стремлении к выгоде) и поведением, присущим художникам, критикам, интеллектуалам и другим важным игрокам в области культуры» [Ibid.: 4]. Эти «базовые взаимосвязи», как представляется, поддаются более точной формулировке на языке сетевой теории. «Институциональные агенты *интраконверсии капитала*», по Инглишу, очень напоминают *медиаторов* в понимании Бруно Латура: премии во многом работают как медиаторы, которые передают и трансформируют импульсы денежной экономики в сети элитарного культурного производства и между ними [Latour 2007: 37—42]. Перенаправляя экономические импульсы в элитарные литературные сети, они одновременно реконфигурируют их: определяют, какие связи, ассоциации и пути являются более или менее действенными для писателя, стремящегося к успеху в сфере элитарной литературы. Признание вслед за Инглишем того, что он называет экономикой престижа, неотъемлемой частью обширных горизонтальных сетей, позволяет лучше понять механизм распространения экономических импульсов в области культурного производства, найти влиятельные медиаторы, проследить, какие пути в сетях эти медиаторы делают доступными, а какие нет.

Организации, учреждающие культурные премии, как и художники, которые инвестируют эмоциональную и творческую энергию в подобного рода институты, с этой точки зрения как раз и становятся теми самыми влиятельными акторами в рамках сетей, способствуя более глубокой интеграции экономической и культурной деятельности. Хотя комитеты премий и связанные с премиями деятели искусства могут быть вполне искренни в своей приверженности бескорыстному и вдохновенному творчеству, сами институциональные механизмы служат одновременно *и* признанию этого творчества, *и* его интеграции в более широкие экономические сети. Как медиаторы, они и передают, и трансформируют пропускаемые сигналы. Различные премии — благодаря выбору тех или иных символов и самой организации дела — могут трансформировать эти сигналы по-разному. «Триумф» и «Русский Букер» использовали разные подходы к медиации между культурой и экономикой. Борьбу между ними можно рассматривать, согласно Бурдьё, как «сцену состязания за право даровать культурное признание», когда победитель не только получает такое право, но и формирует как литературные, так и экономические сети со своими собственными ценностями и символикой [Bourdieu 1993: 121].

Уже на первой пресс-конференции стало ясно, что премия «Триумф» заимствует символический капитал у советских и дореволюционных институтов. Об учреждении обеспечивающего ее фонда «Триумф-ЛогоВАЗ» (позже — «Триумф — Новый век») было объявлено в Москве в здании Президиума Российской академии наук, что сопровождалось обещанием чествовать признанных деятелей российской культуры в разных номинациях за «выдающийся вклад» в ее развитие. Первые премии вручались во время официальной церемонии на сцене Большого театра, но победители объявлялись заранее [Ефимов 1992: 10]. С точки зрения экономики организаторы премии позиционировали искусство где-то между меценатством и социальным обеспечением. Анонсируя премию, ее координатор Зоя Богуславская прямо обратилась к администрации Ельцина с просьбой о налоговых отчислениях на поддержку культуры и заявила, что фонд «Триумф» будет поддерживать ее, поскольку «культура не может (да и не должна) содержать сама себя» [Там же]. Помимо денежных пре-

мий для самих лауреатов, фонд также обещал создать многоплановую программу широкого финансирования деятелей искусства. В первом пресс-релизе говорилось:

> Помимо присуждения премий, фонд «Триумф»:
>
> — учреждает 10 стипендий «Триумф» наиболее талантливым молодым творцам и исполнителям, не имеющим средств;
>
> — способствует проведению выставок, концертов и просмотров фильмов, изданию литературных произведений выдающихся деятелей культуры;
>
> — устанавливает международные связи с благотворительными фондами и организациями мира, поддерживающими культуру;
>
> — будет оказывать поддержку деятелям культуры, потерявшим трудоспособность или попавшим в бедственное положение [Там же].

Иными словами, приоритеты устроителей «Триумфа» репрезентировали явно постсоветский по своей сути поворот к стратегии поддержки премий состоятельными меценатами, которую Инглиш называет «интраконверсией капитала» [English 2005: 10]. В отличие от Нобелевской и других западных премий, «Триумф» выступал не только медиатором между источником капитала и элитарной культурой, но одновременно стремился изолировать культуру от капитализма. Премия «Триумф», с одной стороны, подчеркивала свою связь с лучшими образцами искусства и литературы в постсоветской России, а с другой — выражала неприятие рынка как действенного механизма их выживания, выступала за воскрешение советских и дореволюционных обязательств по социальному обеспечению как отдельных художников, так и культуры в целом.

Подобно «Триумфу», «Русский Букер» тоже стал ответом на явно ощущаемую необходимость поддерживать писателей в условиях постсоветской России. Как вспоминает один из его основателей, «перспективы молодых и неизвестных авторов были туманны. И стоит ли говорить, что официальным благам советского времени, на которые могли рассчитывать “надежные” писатели, пришел конец. Именно эта ситуация неопределенности и послужила поводом для создания “Русского Букера”» [Смит 2016: 18].

Но в противоположность «Триумфу», уповавшему на стратегию социальной поддержки, «Букер» подошел к этой проблеме совершенно иначе, воспользовавшись средствами капиталистической экономики. Одна из открыто декларируемых задач «Русского Букера» состояла в том, чтобы «оживить издательский процесс» в России, подключив «серьезную литературу» к новому книжному рынку капиталистического толка [Там же]. Брошюра, приуроченная к первой церемонии награждения, содержала, например, такую формулировку его миссии:

> Цель премии — поддержать серьезную литературу в условиях современного рынка, помочь ей стать конкурентоспособной на витринах, забитых глянцевыми обложками, и снова открыть себе путь к читателю [Русский Букер. Литературная премия 1992].

Не желая противопоставлять себя новым экономическим реалиям, «Букер» решил, что он в состоянии влиять на них. Иными словами, если фонд «Триумф» стремился оградить искусство от капризов капитализма, «Русский Букер» обещал сделать авторов бенефициарами тех же самых капризов, предполагая, что

с его помощью серьезная литература и новый книжный рынок смогут сформировать жизнеспособный альянс.

«Русский Букер» предпринял не слишком много активных шагов для рыночного успеха своих книг-лауреатов, однако риторика, сопровождавшая такого рода действия, чрезвычайно показательна. «Букер» не только недвусмысленно позиционирует себя как часть новой постсоветской России (а не как наследие или результат возрождения старой системы культурного патронажа) — он это делает «по-капиталистически»[4]. Эта риторика обещает, что благодаря премии «серьезная литература» станет рыночным товаром, коммерческая ценность которого будет соответствовать его культурной ценности[5]. «Букер», по крайней мере на словах, не только стремится к рыночному успеху признанных им романов, но и измеряет свой собственный успех по показателям книжного рынка. В частности, британская версия премии предоставляет следующую статистику на своем веб-сайте:

> Каждый год лауреату Букеровской премии гарантируется международное признание и мощный рост продаж его книги сначала в твердом переплете, а затем и в мягкой обложке. Церемония объявления победителя освещается телевидением, радио и мировой прессой. Книга «Узкая дорога на дальний Север» Ричарда Флэнагана была продана после ее победы тиражом более 300 000 экземпляров в Великобритании и почти 800 000 экземпляров по всему миру. Это больше, чем совокупные продажи всех предыдущих романов писателя. За неделю после победы в 2016 году было продано 12 466 экземпляров книги Марлона Джеймса «Краткая история семи убийств», что на 933% больше, чем за неделю до нее[6].

Хотя сайт российской премии не приводит подобного рода данных, ее секретарь Игорь Шайтанов сообщил мне в личном интервью, что победители «Букера», скорее всего, увидят рост тиража до 15 000 экземпляров как минимум и даже до 100 000, если роман уже хорошо продается[7]. Такая статистика высвечивает экономическую подоплеку премии. «Русский Букер», как и «Триумф» и другие премии, держится на инвестициях экономического капитала. Награда победителей представляет собой солидную сумму (которая на момент учреждения премии «Русский Букер» составляла 10 000 фунтов стерлингов). Но экономическая выгода не сводится лишь к деньгам, сразу выплаченным победителю.

---

4 Иностранное происхождение Букеровской премии, по всей видимости, стало одним из важных факторов ее успеха. В 2017 году в ретроспективном обзоре премии Игорь Шайтанов допускает, что «огромная известность» «Букера» в 1990-е годы может быть связана «как с неправительственным происхождением премии, так и с ее статусом в Европе» [Шайтанов 2016а: 9].

5 Как отмечает Бурдьё, «символическая продукция» представляет собой «двуликую реальность — это и товар, и символический объект. Ее собственно культурная ценность и коммерческая ценность остаются относительно независимыми, даже когда экономическая санкция помогает усилить их культурную консекрацию» [Bourdieu 1993: 113]. «Букер» же обещает объединить (collapse) обе ценности, приводя коммерческую ценность романа в соответствие с культурной ценностью, определяемой группой экспертов.

6 http://themanbookerprize.com/faq (дата обращения: 15.06.2017).

7 По словам Шайтанова, роман «Казус Кукоцкого» Людмилы Улицкой (победитель 2001 года) был напечатан дополнительным тиражом в 100 000 экземпляров после того, как она получила приз (личное интервью с Игорем Шайтановым. Москва. 29 мая 2017 года).

Значительно важнее дальнейший успех романа-победителя на рынке. Успех же самой премии состоит в способности «поддержать серьезную литературу в условиях современного рынка» [Русский Букер. Литературная премия 1992].

Помимо рыночных принципов, о которых только что шла речь, приведенный выше пассаж с сайта британской премии сообщает и о том, какие механизмы позволяют «Букеру» обеспечивать успех. В нем, в частности, содержится упоминание, что «объявление победителя освещается телевидением, радио и мировой прессой»[8]. Как и в случае с британским аналогом, престиж «Русского Букера» во многом зависит от его способности создавать медиасобытия и провоцировать полемику вокруг них. Как замечает Инглиш, «становится все более ясно, что успех (британской. — *Б.Г.*) Букеровской премии и ее кажущаяся магической власть привлекать внимание как широкой читающей публики, так и наиболее почитаемых британских романистов, связаны с ежегодным шквалом скандалов, сопровождающих ее в обычной и специфически литературной прессе» [English 2005: 198][9].

Эта модель влияния — через скандал — была заимствована российской премией. Скандалы вокруг «Русского Букера» вспыхивали почти каждый год с самого момента его основания, когда литературный мир был шокирован решением жюри отдать предпочтение малоизвестному Марку Харитонову в состязании с такими гигантами, как Людмила Петрушевская и Владимир Маканин[10]. Неожиданный выбор показал, что, как выразился в тот момент один из комментаторов, «смысл и цель Игры — сама Игра», а не награда или призовой фонд, и тем более не сама литература [Марченко 1993: 238].

Людей с даром притягивать скандалы часто приглашали в состав жюри. Например, в 2005 году возглавить его был позван прошлогодний победитель Василий Аксенов, и Аксенов не разочаровал. На банкете в честь присуждения премии он отказался назвать имя настоящего лауреата Дениса Гуцко, а вместо этого долго рассуждал о своем собственном выборе (и соответственно, о своем давнем друге) Анатолии Наймане. Вместо того чтобы дезавуировать поведение Аксенова, премия ввела полуформальную практику приглашать в жюри лауреата прошлого года в качестве председателя [Шайтанов 2016а: 76].

Скандалы обусловлены непосредственно сущностью премии как института, который ориентируется в первую очередь на неолиберальные ценности, такие как прозрачность и меритократия, создавая ситуацию «саспенса» и провоцируя спекуляции и споры в литературной прессе. Конкурс и любые изменения в правилах его проведения анонсируются каждый год в конце весны одновременно с объявлением состава жюри. Шорт-лист — от трех до шести финалистов — оглашается в начале осени на пресс-конференции, где помимо этого члены жюри отвечают на вопросы [Шайтанов 1998]. До конца года у литературных критиков и журналистов остается несколько месяцев, чтобы самим оценить номинантов, выбрать своих фаворитов и подготовить высказывания

8 http://themanbookerprize.com/faq (дата обращения: 15.06.2017).

9 «Букеровская премия — исключительно яркий пример того, что быстрый рост престижа в мире премий зачастую сочетается с насмешками и пренебрежением со стороны экспертов, почти непрерывно появляющимися в литературных изданиях и популярных СМИ» [English 2005: 198].

10 «Если литературная премия существует для привлечения внимания к литературе, — пишет Игорь Шайтанов, — то скандалы существуют для привлечения внимания к премии» [Шайтанов 2016б: 64].

о литературных трендах, которые благодаря спискам победителей оказываются в центре внимания. В декабре проводится специальный банкет, на который приглашаются номинированные авторы, пребывающие в состоянии неопределенности («саспенса») до того кульминационного момента вечера, когда будет назван победитель.

Календарь «Букера» привлек к себе внимание литературной прессы еще и как возможность организации обзора и обсуждения состояния дел в современной литературе в целом. Причем прозрачность различных этапов процедуры награждения позволяет строить предположения в отношении каждого финалиста и даже судить о вкусах конкретных судей. Ефим Лямпорт, например, размышляя о жюри 1993 года, отмечал, что Вячеслав Иванов «великолепно образован, но оторван полностью от живой литературы», а Булат Окуджава, скорее всего, даже не будет читать труды претендентов, поскольку «ему просто не до чтения — старый, больной человек. Да и в лучшие времена — не читатель, не писатель — бард, одним словом» [Лямпорт 1993].

Серия язвительных и скандальных статей Лямпорта в свою очередь породила серию откликов в других изданиях[11], и позже в том же году Вячеслав Курицын в «Литературной газете» подвел итоги тому, как «“Букер” провоцировал почти настоящую полемику в прессе, существенно оживив вялотекущий литпроцесс»:

> «Личностная» система (институт номинаторов, сменное жюри) + спортивность (дистанция, промежуточный финиш, интрига банкета) = живейшая реакция (не так важно, позитивная или негативная) заинтересованной общественности. «Букер» сразу смог стать самой престижной из премий [Курицын 1993].

Представляя свой анализ в виде математического уравнения, Курицын подчеркивает, что календарь премии хорошо рассчитан. Прозрачность процесса выдвижения номинантов и членства в жюри, меритократическая риторика наряду со «спортивным» финишем — все это сделано намеренно, чтобы привлечь внимание к премии и усилить ее влияние в более широком литературном поле.

В то время как «Букер» наращивал свое присутствие в медиа, «Триумф» просто исчез с глаз публики. Его учреждение и первые лауреаты были анонсированы в небольших заметках, потерявшихся в литературной периодике, а в последующие годы он вообще не порождал новостей. В первый год его проведения «Литературная газета», например, опубликовала крохотное сообщение в нижнем левом углу под заголовком «Премия “Триумф”: первые лауреаты» [Премия «Триумф» 1992]. И это притом что она же месяцем ранее опубликовала материал в шести колонках «Букер в России, или Когда у нас появятся свои сэры Майклы» с отсылкой к сэру Майклу Харрису Кейну, возглавлявшему Букеровскую корпорацию — соучредителю Букеровской премии (Man Booker Prize) и главному инициатору ее экспорта в Россию [Якович 1992: 5].

И та, и другая премиальные институции информировали читателей о том, что в жюри приглашаются представители позднесоветской литературной элиты, причем в первом сезоне роль одного из членов жюри обеих премий досталась Андрею Битову. И та, и другая выдвинули в качестве номинантов знаковых

11 Первой в этой серии стала статья Ефима Лямпорта «10 000 фунтов лиха» в «Независимой газете» [Лямпорт 1993]. Отклики на нее см.: [Латынина 1993; Ромм 1993].

представителей позднесоветского андеграунда и диссидентских кругов. Однако из-за неудачи, которую устроители «Триумфа» потерпели в попытке сделать из премии событие, мало кого волновало, кто ее выиграл. Сомнительно, чтобы лауреат «Триумфа» увидел увеличение продаж книги-победительницы. Но еще более важным представляется то, что несмотря на попытки использовать совместно советскую и имперскую символику, «Триумф» не сумел создать эффективный ритуал признания — символическую церемонию, позволяющую сфокусировать публичное внимание на акте наделения победителей новым статусом. В то же время умение руководителей «Букера» обращаться с массмедиа не только обеспечило им внимание литературного сообщества, которое, как они и надеялись, приводило к увеличению продаж, но еще и наделило созданный ими ритуал признания легитимностью.

Влияние «Букера» достигло своего рода поворотного момента в его четвертом сезоне, в 1996 году. В октябре этого года екатеринбургский литературный журнал «Урал» посвятил целую рубрику книжных рецензий на шесть романов из букеровского короткого списка. Хотя другие периодические издания уже публиковали подобные обзоры (вспомним, например, упомянутую выше «Независимую газету»), толстый литературный журнал, представляющий «высокую» литературу, доверился «Букеру» в выборе романов для рецензирования впервые. Это особенно показательно, поскольку, придя в Россию, «Букер» решил полагаться именно на толстые журналы, а не издателей (как в случае с его британской инкарнацией) в вопросе о выдвижении на премию заслуживающей того прозы. «Урал» был одним из периодических изданий, призванных помочь неопытной премии сориентироваться в русской литературе. Теперь он вывернул наизнанку собственную предшествующую практику — на сей раз премия направляла толстый журнал, определяя, что следует и, разумеется, что не следует рецензировать для его читателей.

В то время как «Урал» способствовал укреплению влияния «Букера», многие другие «критические инстанции» тоже признали растущую известность премии, но отнеслись к ней с бóльшим скептицизмом. Павел Крусанов, например, допускал, что премия могла бы быть «безусловным благом для литературы в целом», но только при условии, если это «честная констатация положения вещей в текущей литературе, а не какие-то клановые междусобойчики» [Черняк 2016: 9][12]. Беспокойство Крусанова сочетает в себе два весьма распространенных опасения — что премия в конечном итоге не будет отвечать определенным ею идеалам прозрачности и меритократии и что тем самым она может увести литературу с верного пути. Наталья Иванова утверждала, что вся русская литература уже сбилась с пути, подпав под чары «Букера»: переставая создавать истинное искусство, она стала, по памятному выражению Ивановой, «невестой Букера» [Иванова 2005б]. Татьяна Гармаш-Роффе подхватила матримониальную метафору Ивановой, объясняя влияние «Букера» обещанием престижа и прибыли: «Именно поэтому литература стала “невестой Букера” — как продажная красотка, ищущая себе богатого мужа, способного вывести ее в свет» [Черняк 2016: 9]. Расшифровывая метафору: «Букер» принял на себя ведущую роль, тогда как литература следует за ним. Иными словами, предна-

12 Статья Черняк содержит результаты проведенного ею опроса писателей о влиянии Букеровской и других премий на литературу в целом. Цитаты взяты из ответов на этот опрос.

значение премии изменилось с точностью до противоположного, что привело отнюдь не к позитивным результатам. Если изначально «Букер» отнесся к «серьезной литературе» просто как данности, которую он вызвался «поддержать в условиях современного рынка», то к середине 1990-х годов он стал все чаще восприниматься (к нарастающей тревоге литературных критиков и самих писателей) как инстанция, намного более активно влияющая на развитие современной литературы.

Капитолина Кокшенёва предприняла анализ влияния «Букера» в течение первых двух лет его проведения. «Самой большой радостью критики в два предыдущих года была, — как ей казалось, — тенденция освобождения литературы от идеологии. Освобождение от идеологии представляли чуть ли не как акт общественной гигиены» [Кокшенёва 1994: 16]. Однако та форма социальной гигиены, которую предложил «Букер», по мысли Кокшенёвой, несла в себе собственный идеологический заряд. «Отделив идеологию от литературы, критика оказалась парализована собственным запретом» [Там же]. Букеровское жюри, опасаясь продвигать неполиткорректные или откровенно идеологические романы, пришло к консенсусу по поводу нового вида «букеровской прозы». Согласно Кокшенёвой, эта «букеровская проза» имеет свою идеологию, которая чаще всего предполагает наличие протагониста, борющегося с порочным и всесильным государством (см.: [Абдулаев 2012; Яранцев 2007]). Другие критики отмечали склонность «Букера» к выбору «реалистической», характерной и одновременно сюжетной прозы при настороженности к литературным играм и метафизическим вопросам постмодернизма.

Такие тенденции вскоре стали чем-то большим, чем просто неявные предпочтения, и приобрели открыто нормативный характер. К примеру, когда в 1997 году роман Виктора Пелевина «Чапаев и пустота» (1996) был исключен из шорт-листа, «члены жюри объяснили свое решение тем, что они сознательно решили поддержать определенное направление и исключить “мерзости” литературы направления другого (то есть постмодернизма. — *Б.Г.*)» [Иванова 1998: 197]. Эта формулировка и особенно этический вес слова «мерзость» показывают, что якобы беспристрастное эстетическое заключение жюри на самом деле было принято с целью оказать нормативистское и предписывающее влияние на то, что следует включать, а что исключать из категории «серьезная литература».

Импортированная Букеровская премия британского происхождения и капиталистической ориентации не столько избегает связей с идеологией прошлого, значимых для таких премий, как «Триумф», сколько фактически предлагает собственную альтернативную идеологию, проникнутую ценностями капиталистического рынка культуры.

Букеровская премия провозглашает прозрачность и меритократию, формируя представление об успехе элитарной литературы, основанном на рыночных показателях. И в то же время эта идеология, казалось бы предлагающая полный разрыв с советской традицией, приводит к консервативному эстетическому выбору[13]. Притом что премия явно продвигает капиталистический взгляд на культуру, который был бы предан анафеме советскими издателями и критиками, она тем не менее возвращает читателя к знакомой, относительно реалистичной сюжетно-персонажной прозе, лишенной таких эстетических

13 Подробнее об этих дискуссиях см.: [Иванова 1998; Селиванова 1997].

новшеств, которые могли бы шокировать или привести в замешательство советскую аудиторию. Такой эстетический консерватизм вытекает из структуры самой премии. Приверженность «Букера» прозрачности, меритократии и рыночным принципам означает, что лауреат должен быть приемлемым для всех членов жюри (с возможностью публичного обоснования выбора); помимо этого, его книга должна быть явно высокого качества и иметь шанс стать «конкурентоспособной на витринах, забитых глянцевыми обложками». Эти требования, заложенные в формат премии, подталкивают жюри к тому, чтобы отдать предпочтение совершенно определенным образцам «серьезной литературы» — солидным, безвредным, устраивающим всех, с шансами на продажу.

Когда «Урал» принял в 1996 году букеровскую политику выбора произведений для рецензирования, он распространил систему ценностей, созданную в рамках «премиальной культуры», на более широкие литературные сети. По мере того как другие издания также стали рецензировать финалистов премии, шорт-лист «Букера» стал одним из главных законодателей вкусов для «элитарных» литературных критиков и превратил «букеровскую прозу» в ведущую тенденцию для «серьезной литературы». Даже если и независимо от того, насколько критики были не согласны с результатами номинирования, они тем не менее уделяли номинантам немало внимания, стимулируя таким образом авторов подражать победителям предыдущих премиальных циклов. Отвечая на вопрос о влиянии премии на литературу, многие критики высказывали предположение, что писатели, по сути, пишут ради премии. «Автор, мечтающий о Букере», по выражению Гармаш-Роффе, «“затачивает” книгу под требования премии» [Черняк 2016: 9]. «Даже хорошие писатели, — считает Мария Галина, — работают, подсознательно стараясь угодить требованиям премиального процесса» [Там же]. Хотя авторы не хотят признавать, что они «у Букера в плену» (по словам другого автора), серьезное влияние «Букера» на литературный процесс является общепризнанным [Кокшенёва 1994].

Но не только писатели ощутили на себе влияние «Букера». Министр культуры Евгений Сидоров, впечатленный успехом первого Букеровского награждения в 1992 году, делился с основателем премии Сэром Майклом Кейном: «У нас много премий, но они девальвированы. Появление “Букера” заставит нас придумать свою премию, не менее престижную. Вот за это я вас благодарю — что вы помогаете нам решать свои проблемы достойно и не за счет государства» [Якович 1992: 5]. Хотя само Министерство культуры так и не учредило премии, которая могла бы соперничать с «Букером», мечта министра Сидорова о российских премиях, созданных по его образу и подобию (и не финансируемых государством), вскоре осуществилась. «Букер» сам начал этот процесс учреждением «Малого Букера» в 1992 году, и вскоре эстафету подхватили другие. Причем, возможно, самое громкое событие из этого ряда состоялось в 1995 году, когда «Антибукер» объявил себя конкурентом «Букера».

Несмотря на то что «Антибукер» явным образом противопоставлял себя своему сопернику, он перенял многое из медийного опыта своего предшественника, в том числе жюри, состоящее из знаменитостей, и дебаты, превращенные в публичное событие. Само название премии (вопреки интенциям его основателя Бориса Березовского, еще не покинувшего фонд «Триумф») означает признание культурной мощи «Букера».

В конце первого постсоветского десятилетия появилась еще одна премия, которая тоже позаимствовала структуру у «Букера», признав ориентацию на

рынок главной для своего бренда. Представленная во время торжественного открытия логотипом, образцом для которого послужил, собственно, простой штрих-код, премия «Национальный бестселлер» была учреждена с открыто провозглашаемой целью привести капитализм и «высоколобую литературу» в непосредственный контакт. Помимо денежного приза, лауреату был обещан тираж не менее 50 тысяч экземпляров и мощная рекламная кампания в СМИ. И все это, как утверждала один из основателей «Национального бестселлера» Татьяна Набатникова, подпитывалось «наивно-революционного убеждением» что, манипулируя рыночными силами, «настоящую литературу» тоже можно превратить в бестселлер («вдвинуть в массы») [Набатникова 2001: 9].

Потребовался всего год, чтобы обещание о манипуляции рынком распространилось на саму премию. После того как в первый год победителем стал Леонид Юзефович, «иконоборческое» издательство «Ad Marginem» запустило кампанию с целью сделать следующим лауреатом правого конспиролога Александра Проханова. Опубликовав роман «Господин гексоген» в одном ряду с более привычными для аудитории издательства континентальными постмодернистскими теориями и интеллектуальной прозой, «Ad Marginem» подарил произведению Проханова новую жизнь. В результате, вместо того чтобы воспринимать этот конспирологический бред за чистую монету, его теперь могли читать как обвинительный акт против такого типа мышления. Как писал Лев Данилкин: «Сам Проханов — это, конечно, нонсенс, но как проект “Ад Маргинем” — это любопытно» [Данилкин 2007: 585]. Проханов этому, с одной стороны, подыгрывал. Он знал, что привлекает внимание прессы: «...одиозность моей персоны — ее можно было просто выставить на обозрение как в клетке, и к ней слетелись бы люди» [Там же]. Но с другой — вполне серьезно писал, что «в новом поколении стало созревать утомление от всей этой белиберды либеральной, возник нигилизм определенный» [Там же]. И «Ad Marginem», и Проханов сумели разыграть «премиальную» партию так, что роман, который, по сути, напоминал все, что Проханов писал годами, игнорируемый при этом комитетами премий, стал лауреатом самой «капиталистической» из крупных российских наград в области литературы.

Эти откровенные манипуляции с «Национальным бестселлером» лишь сделали окончательно явным то, что уже и так было понятно большинству. К концу 1990-х годов букеровская формула превратилась в предсказуемую схему рыночного манипулирования, бесконечно повторяемую и в конечном счете пустую. Ее могли копировать новые премии, представляющие региональные интересы, специфические эстетические ориентации или просто чьи-то рекламные цели. Равным образом ее могло использовать государство.

В самом деле, мечта министра Сидорова о государственной премии с наибольшей полнотой реализовалась несколько годами позже — в «Большой книге». Имитирующая структуру «Букера» — престижное жюри, лонг-лист, шорт-лист и «спортивность (дистанция, промежуточный финиш, интрига банкета)», если вспомнить формулировку Курицына, — «Большая книга» обещала победителю самую щедрую денежную награду в истории российских литературных конкурсов. Обеспечиваемая такими спонсорами, как «Альфа-банк», «Ренова», Роман Абрамович, Александр Мамут и рядом крупных компаний, работающих в области культуры, на момент объявления она составляла три миллиона рублей. Учреждение премии отражало не только процветание капитализма путинской эпохи и стремление заменить импорт российскими аналогами, но и

еще одну важнейшую тенденцию первых лет правления Путина — приход государственной власти в культурною политику.

Хотя правительство никогда не упоминалось в пресс-релизах премии и его вовлеченность не оглашалась ни на сайте премии, ни на церемониях, деятельность «Большой книги» несет на себе четко различимые следы государственного участия. Премия финансируется не просто группой дружественных государству олигархов, на момент ее учреждения только что прижатых к ногтю новым президентом, а Центром поддержки отечественной словесности — созданным специально для этого партнерством, в которое они входят. И партнерство, и, соответственно, премию возглавил Владимир Григорьев, соучредитель издательства «Вагриус», который до этого занимал должность заместителя министра по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций Российской Федерации[14]. Три года спустя, все еще возглавляя премию и центр, Григорьев получил новую должность — заместителя руководителя Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям (Роспечать).

Сидоров не мог знать точно, какую форму примет «Большая книга», когда говорил о необходимости «придумать свою премию, не менее престижную... и не за счет государства», но ему было бы трудно предложить более удачный дизайн, чем формально независимая премия, созданная близкой государству, по сути подставной, организацией, и финансируемая за счет частного капитала олигархов, на которых лишь недавно надела узду государственная власть.

В этом смысле «Большая книга» представляет собой не только дальнейшую пролиферацию литературного капитализма, но и его недавно возникший союз с государственной властью. Если, возвращаясь к концепции Инглиша, признать вслед за ним, что премии «являются наилучшим инструментом обеспечения обмена между культурным и экономическим, культурным и социальным, культурным и политическим капиталом» [English 2005: 10], то «Большая книга» окажется одним из наиболее эффективных инструментов конвертации олигархического экономического капитала в символический капитал (или престиж) русской литературы.

Подобно банку, обеспечивающему транзакции, премия конвертирует деньги в престиж, получает при этом прибыль и передает эту прибыль своим собственникам. Иными словами, осуществляя *интраконверсию* культурного и экономического капитала, премия вместе с тем порождает и политический капитал. Таким образом, «Большая книга» представляет собой заимствование инструментов литературного капитализма, использованных — впервые в постсоветской России — для производства легитимности набирающего силу и приобретающего черты все более репрессивного государства.

Пер. с англ. Ольги Горбуновой

14 Сайт премии «Большая книга» (http://bigbook.ru/about (дата обращения: 22.08.2022)).

Библиография / References

[Абдулаев 2012] — *Абдулаев Е.* Большой букеровский бестселлер // Новый мир. 2012. № 10. С. 164—174.

(*Abdulaev E.* Bol'shoy bukerovskii bestseller // Novyy mir. 2012. № 10. P. 164—174.)

[Вавилин 2016] — *Вавилин В.* Проект оказался удачным // Русский Букер, 25. Материалы об истории премии: двадцатипятилетию литературной премии «Русский Букер» посвящается / Ред.-сост.: М. Переяслова, Е. Погорелая; авт. проекта и общ. ред. И. Шайтанова. М.: Бослен, 2016. С. 88—89.

(*Vavilin V.* Proekt okazalsya udachnym // Russkiy Buker, 25. Materialy ob istorii premii: dvadtsatipyatiletiyu literaturnoy premii "Russkiy Buker" posvyashchaetsya / Comp. by M. Pereiaslova, E. Pogorelaia; ed. by I. Shaitanov. Moscow, 2016. P. 88—89.)

[Данилкин 2007] — *Данилкин Л.А.* Человек с яйцом: жизнь и мнения Александра Проханова. М.: Ad Marginem, 2007.

(*Danilkin L.A.* Chelovek s yaitsom: zhizn' i mneniya Aleksandra Prokhanova. Moscow, 2007.)

[Ефимов 1992] — *Ефимов А.* Триумф. Поздравляем лауреатов новой отечественной премии // Книжное обозрение. 1992. 18 дек. № 51 (1385).

(*Efimov A.* Triumf. Pozdravlyaem laureatov novoy otechestvennoy premii // Knizhnoe obozrenie. 1992. December 18. № 51 (1385).)

[Иванова 1998] — *Иванова Н.* Преодолевшие постмодернизм // Знамя. 1998. № 4. С. 193—204.

(*Ivanova N.* Preodolevshie postmodernizm // Znamya. 1998. № 4. P. 193—204.)

[Иванова 2005а] — *Иванова Н.* Премиальный разъезд // Иванова Н. Невеста Букера: критический уровень. 2003/2004. М.: Время, 2005. С. 227—230.

(*Ivanova N.* Premial'nyi raz"ezd // Ivanova N. Nevesta Bukera: kriticheskiy uroven'. 2003/2004. Moscow, 2005. P. 227—230.)

[Иванова 2005б] — *Иванова Н.* Невеста Букера // Иванова Н. Невеста Букера: критический уровень. 2003/2004. М.: Время, 2005. С. 262—265.

(*Ivanova N.* Nevesta Bukera // Ivanova N. Nevesta Bukera: kriticheskiy uroven'. 2003/2004. Moscow, 2005. P. 262—265.)

[Кокшенёва 1994] — *Кокшенёва К.* У Букера в плену // Москва. 1994. № 3. С. 15—29.

(*Koksheneva K.* U Bukera v plenu // Moskva. 1994. № 3. P. 15—29.)

[Курицын 1993] — *Курицын В.* До и во время Букера. Роман и премия как дрожжи литпроцесса-93 // Литературная газета. 1993. 29 дек. № 51—52 (5480). С. 4.

(*Kuritsin V.* Do i vo vremya Bukera. Roman i premiya kak drozhzhi litpotsessa-93 // Literaturnaya gazeta. 1993. December 29. № 51—52 (5480). P. 4.)

[Латынина 1993] — *Латынина А.* А чем динамит Нобеля лучше цыплят Букера? Размышления накануне второго присуждения английской премии русскому роману // Литературная газета. 1993. 1 дек. № 48 (5476). С. 3.

(*Latynina A.* A chem dinamit Nobelya luchshe tsyplyat Bukera? Razmyshleniya nakanune vtorogo prisuzhdeniya angliyskoy premii russkomu romanu // Literaturnaya gazeta. 1993. December 1. № 48 (5476). P. 3.)

[Лямпорт 1993] — *Лямпорт Е.* 10 тысяч фунтов лиха. Меркантильные заметки в премии Букера // Независимая газета. 1993. 31 июля. № 143 (567). С. 7.

(*Liamport E.* 10 tysiach funtov likha. Merkantil'nye zametki v premii Bukera // Nezavisimaya gazeta. 1993. July 31. № 143 (567). P. 7.)

[Марченко 1993] — *Марченко А.* Гексагональная решетка для мистера Букера // Новый мир. 1993. № 9. С. 230—238.

(*Marchenko A.* Geksagonal'naya reshetka dlya mistera Bukera // Novyy mir. 1993. № 9. P. 230—238.)

[Набатникова 2001] — *Набатникова Т.* «Национальный бестселлер»: кому? за что? // Литературная газета. 2001. 10—16 янв. № 1—2 (5817).

(*Nabatnikova T.* "Natsional'nyy bestseller": komu? za chto? // Literaturnaya gazeta. 2001. January 10—16. № 1—2 (5817).)

[О.К. 1993] — *О.К.* Открылся Конгресс в защиту книги // Коммерсантъ. 1993. 9 июня. № 107 (https://www.kommersant.ru/doc/50276 (дата обращения: 25.08.2022)).

(*O.K.* Otkrylsya Kongress v zashchitu knigi // Kommersant. 1993. June 9. № 107 (https://www.kommersant.ru/doc/50276 (accessed: 25.08.2022)).)

[Премия «Триумф» 1992] — Премия «Триумф»: первые лауреаты // Литературная газета. 1992. 9 дек. № 50 (5427). С. 2.

(Premiya "Triumf": pervye laureaty // Literaturnaya gazeta. 1992. December 9. № 50 (5427). P. 2.)

[Пригов 1998] — *Пригов Д.А.* Счет в гамбургском банке // Новое литературное обозрение. 1998. № 6. С. 114—119.

(*Prigov D.A.* Shchet v gamburgskom banke // Novoe literaturnoe obozrenie. 1998. № 6. P. 114—119.)

[Рейтблат 2009] — *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

(*Reitblat A.I.* Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoricheskoy sotsiologii russkoy literatury. Moscow, 2009.)

[Ромм 1993] — *Ромм М.* Война со стариками, или Пять «без». О шумихе вокруг цикла статей, посвященных премии Букера // Независимая газета. 1993. 26 окт. № 204 (628). С. 7.

(*Romm M.* Voina so starikami, ili Piat' "bez". O shumikhe vokrug tsikla statey, posvyashchennyh premii Bukera // Nezavisimaya gazeta. 1993. October 26. № 204 (628). P. 7.)

[Русский «Букер» 1992] — Русский «Букер» — Марку Харитонову: «Триумф» — Триумф! // Книжное обозрение. 1992. 11 дек. № 50 (1384). С. 2.

(Russkiy "Buker" — Marku Kharitonovu: "Triumf" — Triumf! // Knizhnoe obozrenie. 1992. 11 December. № 50 (1384). P. 2.)

[Русский Букер. Литературная премия 1992] — Русский Букер. Литературная премия [Буклет]. М.: [Б.и.], 1992.

(Russkii Buker. Literaturnaya premiya [Booklet]. Moscow, 1992.)

[Селиванова 1997] — *Селиванова Н.* Букер и пустота: начальник литературной премии закрыл постмодернизм // Известия. 1997. 20 сент. № 179. С. 2.

(*Selivanova N.* Buker i pustota: nachal'nik literaturnoy premii zakryl postmodernizm // Izvestiya. 1997. September 20. № 179. P. 2.)

[Смит 2016] — *Смит Дж.* Взгляд, брошенный назад // Русский Букер — 25. Материалы об истории премии: двадцатипятилетию литературной премии «Русский Букер» посвящается / Ред.-сост. М. Переяслова, Е. Погорелая; авт. проекта и общ. ред. И. Шайтанова. М.: Бослен, 2016. С. 17—20.

(*Smit Dzh.* Vzglyad, broshennyy nazad // Russkiy Buker — 25. Materialy ob istorii premii: dvadtsatipyatiletiyu literaturnoy premii "Russkiy Buker" posvyashchaetsya / Comp. by M. Pereiaslova, E. Pogorelaia; ed. by I. Shaitanov. Moscow, 2016. P. 17—20.)

[Черняк 2016] — *Черняк М.* Литературная премия как диагноз актуальной словесности // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2006. № 3/4. С. 6—11.

(*Cherniak M.* Literaturnaya premiya kak diagnoz aktual'noy slovesnosti // Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy. 2006. № 3/4. P. 6—11.)

[Шайтанов 1998] — *Шайтанов И.* Букер-1997. Записки «начальника» премии // Вопросы литературы. 1998. № 3. С. 99—131.

(*Shaitanov I.* Buker-1997. Zapiski "nachal'nika" premii // Voprosy literatury. 1998. № 3. P. 99—131.)

[Шайтанов 2006] — *Шайтанов И. и др.* Литературные премии как факт литературной жизни. Обсуждение // Вопросы литературы. 2006. № 2. С. 88—123.

(*Shaitanov I. et al.* Literaturnye premii kak fakt literaturnoy zhizni. Obsuzhdenie // Voprosy literatury. 2006. № 2. P. 88—123.)

[Шайтанов 2016а] — *Шайтанов И.* Между двух культур. Повествование с документами и воспоминаниями участников (1992—1996) // Русский Букер, 25. Материалы об истории премии: двадцатипятилетию литературной премии «Русский Букер» посвящается / Ред.-сост.: М. Переяслова, Е. Погорелая; авт. проекта и общ. ред. И. Шайтанова. М.: Бослен, 2016. С. 9—33.

(*Shaitanov I.* Mezhdu dvukh kul'tur. Povestvovanie s dokumentami i vospominaniyami uchastnikov (1992—1996) // Russkiy Buker, 25. Materialy ob istorii premii: dvadtsatipyatiletiyu literaturnoy premii "Russkii Buker" posvyashchaetsya / Comp. by M. Pereiaslova, E. Pogorelaia; ed. by I. Shaitanov. Moscow, 2016. P. 9—33.)

[Шайтанов 2016б] — *Шайтанов И.* Букеровские скандалы // Русский Букер, 25. Материалы об истории премии: двадцатипятилетию литературной премии «Русский Букер» посвящается / Ред.-сост.: М. Переяслова, Е. Погорелая; авт. проекта и общ. ред. И. Шайтанова. М.: Бослен, 2016. С. 64—87.

(*Shaitanov I.* Bukerovskie skandaly // Russkiy Buker, 25. Materialy ob istorii premii: dvadtsatipyatiletiyu literaturnoy premii "Russkii Buker" posvyashchaetsya / Comp. by M. Pereiaslova, E. Pogorelaia; ed. by I. Shaitanov. Moscow, 2016. P. 64—87.)

[Якович 1992] — *Якович Е.* Букер в России, или Когда у нас появится свои сэры Майклы // Литературная газета. 1992. 4 нояб. № 45 (5422).

(*Iakovich E.* Buker v Rossii, ili Kogda u nas poyavitsia svoy sery Maykly // Literaturnaya gazeta. 1992. November 4. № 45 (5422).)

[Яранцев 2007] — *Яранцев В.* О букеровской прозе Романа Солнцева // Сибирские огни. 2007. № 6. С. 179—182.

(*Iarantsev V.* O bukerovskoi proze Romana Solntseva // Sibirskie ogni. 2007. № 6. P. 179—182.)

[Bourdieu 1993] — *Bourdieu P.* The Market of Symbolic Goods // Bourdieu P. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. New York: Columbia University Press, 1993. P. 112—144.

[English 2005] — *English J.* The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value. Cambridge, MA: Harvard UP, 2005.

[Gorski 2020] — *Bradley A.G.* Bestseller, or the Cultural Logic of Postsocialism // Slavic Review. 2020. № 79/3. P. 613—635.

[Latour 2007] — *Latour B.* Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.

Валерий Вьюгин

Ностальгия по травме

(«Премиальная» литература 2019 года и советское прошлое)[1]

Valery Vyugin

Nostalgia for Trauma (“Prize” Literature Nominated of 2019 and the Soviet Past)

Валерий Вьюгин (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник / СПбГУ, профессор; доктор филологических наук) valeryvyugin@gmail.com.

Ключевые слова: современная российская литература, *премиальная* литература, ресайклинг советской истории, *гармонизация* истории, нормализация

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_219

Статья посвящена проблеме ресайклинга советской истории в российской прозе самого последнего времени. В ней рассматривается только одна характерная для этого процесса тенденция, которую, однако, на сегодняшний день можно считать одной из ведущих. Основанием для разговора о ней послужил объемный, очень разнородный и вместе с тем по-особому выделяющийся на общем фоне корпус текстов, если можно так выразиться, «премиальная литература». Речь пойдет о трех романах, посвященных периоду правления Сталина. Каждый из них представляет собой попытку «гармонизировать» советскую историю: сгладить противоречия, найти нечто позитивное даже в самом, казалось бы, неподходящем для этого сюжете.

Valery Vyugin (Dr. habil.; Head Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS; Professor, St. Petersburg State University) valeryvyugin@gmail.com.

Key words: contemporary Russian literature, *prize* literature, recycling of Soviet history, *harmonization* of history, normalization

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_219

This article focuses on the problem of recycling Soviet history in recent Russian prose. Only one tendency characteristic of this process is examined, which, however, today can be considered one of the most prominent. The basis for the conversation about it is the large, very heterogenous corpus of texts that at the same time stand out in a special way from the rest, “prize literature,” so to speak. Three novels are discussed that are on the period of Stalin’s rule. Each of these represent an attempt to “harmonize” Soviet history: to smooth out contradictions and find something positive even in the most, it would seem, unsuitable subject for this.

Предлагаемая статья посвящена вопросу о том, как советская история переосмысляется в российской прозе самого последнего времени. В ней рассматривается только одна характерная для такого рода ресайклинга тенденция, которую, впрочем, на сегодняшний день можно считать одной из ведущих. Основанием для разговора о ней послужил объемный, очень разнородный и вместе с тем по-особому выделяющийся на общем фоне корпус текстов, если можно так выразиться, — «премиальная литература». Институциональная сторона процесса выдвижения и присуждения премий (то, что Дж. Инглиш

1 Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 (Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990—2010-е годы).

в авторитетной монографии на эту тему назвал «культурной экономикой премий и наград» [English 2005: 4]), вне всяких сомнений, интересна, но сейчас речь пойдет не о ней, а о самих произведениях, проходящих определенную фильтрацию и, как следствие, составляющих специфический тип культурной продукции, — своего рода «ситуативный жанр», который формируется не писателями, а «премиальными» жюри[2].

В основу статьи положены результаты наблюдений над текстами, которые в 2019 году вошли в лонг-листы четырех активно действующих и, думается, самых значительных сегодня российских конкурсов: «Большая книга», «Национальный бестселлер», НОС и «Ясная Поляна». К началу исследования это был самый свежий срез премиальной литературы, насчитывающий около сотни произведений, преодолевших первый открыто афишируемый конкурсный порог. По такой «книжкой полке» вполне можно судить не только об одном, а о целом спектре показательных «трендов».

Попасть в лонг-лист важной литературной премии означает получить статус создателя более или менее успешного или, по крайней мере, обещающего произведения. Романы же, на которых мы остановимся, упоминаются не только в лонг-, но и в шорт-листах, что дает лишний повод говорить о публичном одобрении способа рассказывать о прошлом, который их авторы предпочли. По известности у читателей и популярности у критиков они занимают очень разные позиции, но сейчас нам достаточно того, что в результате выдвижения на премии все они, если несколько расширить рамки применения термина, уместились в «окно Овертона», то есть в зону приемлемого для публичной дискуссии.

Три выбранных из-за их наглядности нарратива посвящены периоду правления Сталина. Суть тенденции, которую они отражают, можно передать в двух словах: каждый представляет собой оригинальную попытку «гармонизировать» или, выражаясь более привычно, «нормализировать» советскую историю: сгладить противоречия, найти нечто позитивное даже в самом, казалось бы, неподходящем для этого сюжете. В постсоветском контексте такой подход к прошлому зафиксирован давно (см., например: [Калинин 2010]); со временем интерес к нему ничуть не потерял в актуальности [Эппле* 2021], и, конечно, он не специфически российский[3]. Интригу создает лишь то, какими не всегда самыми очевидными путями свой вклад в «гармонизацию» истории вносят очень разные во многих отношениях современные писатели.

Помимо тематической близости, эти нарративы объединяет еще и то, что можно назвать «аллегорической поэтикой». Весьма значительная часть совре-

---

2 Рассмотрение жанра в качестве института — практика, восходящая по крайней мере к началу 1940-х годов [Wellek, Warren 1942: 235]. Но если институциональная природа жанра в традиционном понимании видна не сразу, «премиальная литература» институциональна эксплицитно. Существованию привычных классификаций такое расширение понятия, если его допустить, ничем не угрожает. Оно просто позволяет предложить в дополнение к известным еще один взгляд на специфику культурного производства. В конце концов, если этимологически «расколдовать» этот термин, «жанр» всего лишь «вид», «род», «тип».

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

3 Термин «нормализация» приобрел популярность в ходе дискуссий по поводу исторической доктрины Э. Нольте [Nolte 1963]. В качестве особого способа ее достижения за счет различных «нарративных техник», которые «нейтрализуют» «моральное измерение» памяти, выделяют «эстетизацию» [Rosenfeld 2005: 17].

менной литературы, претендующей на статус «серьезной», как кажется, ориентируется именно на нее. Герои написанных в такой манере произведений, используя риторическую терминологию, служат примерами, иллюстрирующими какой-либо общий тезис, что отчасти напоминает «идеологический роман» Достоевского в трактовке Б.М. Энгельгардта [Энгельгардт 1924]. В результате помимо обычного «событийного сюжета» в них различим иногда более, иногда менее развитый «аллегорический сюжет» — постепенно разворачивающаяся аргументация в защиту некоторой мировоззренческой позиции или, по крайней мере, некоторых этических ориентиров, которые читателю предлагается выявить в качестве специфического интеллектуально-эстетического упражнения. Коль скоро согласно не оглашаемым, но известным по опыту правилам перед аудиторией ставится такая задача, мы тоже не будем их нарушать и попытаемся составить себе представление о «загадываемом» авторами смысле их текстов.

Не меньший интерес, впрочем, представляет собой и другая сторона, часто остающаяся за пределами внимания авторов, — этические пресуппозиции, на которых базируются их нарративы: то, что совсем не обязательно отрефлексировано, но всегда, хотя бы косвенно, находит в них выражение. Сами нарративы при этом можно рассматривать как риторическое средство, благодаря которому читателю «навязываются» [Booth 1961: I] определенные ценности. Если с точки зрения поставленной перед читателем первичной герменевтической задачи литература предстает интеллектуальным развлечением, то в риторической перспективе она оказывается делом очень серьезным — служит формированию идентичности и общественной консолидации. Вокруг чего, вокруг каких суггестивно выраженных идей, стремятся консолидировать читателя авторы рассматриваемых произведений и с помощью каких индивидуальных «тактик» письма они пытаются этого достичь? Таковы вопросы, которые в конечном счете нас будут занимать[4].

Как известно, режим Сталина в позднесоветских подцензурных дискурсах, базировавшихся на фигуре умолчания, чрезмерно жестким не выглядел. Ситуация кардинально поменялась с перестройкой, но и сегодня, даже после очередного поворота в исторической политике, многие писатели отнюдь не склонны представлять СССР до 1953 года как бесконфликтную среду. Напротив,

4 Вообще принятый в этой работе подход к литературе можно условно назвать «риторико-аксиологическим» («риторическая критика», очень разная по своей направленности, в последние несколько десятилетий превратилась в активно развивающуюся область гуманитарного знания [Hart et al. 2018]). Он намеренно ограничен в своих задачах и не претендует на замену других. Его главная цель состоит в выявлении имплицитных ценностных иерархий, которыми осознанно или неосознанно манипулируют художники и которым они сами подчиняются. В полном согласии с установками «моральной антропологии» [Fassin 2012: 2] выявление ценностных иерархий ни в коей мере не означает выдвижения каких-либо этических или других требований кому бы то ни было, что кардинально отличает этот подход от любых прескриптивных форм критики — например, если вспомнить яркое, тоже этически ориентированное явление из истории отечественной культуры, от реальной «реальной критики» XIX века. Другое дело, что, как известно, в гуманитарном знании принципиально невозможно оставаться невовлеченным наблюдателем. Экспликация латентных смыслов и ценностных предпочтений, которые зачастую оказываются сюрпризом как для интерпретатора, так и для автора высказывания, сама по себе потенциально конфликтна.

о репрессиях зачастую пишут насколько детально, что литературу такого рода, исходя из интенций авторов, вполне можно назвать травматической. Травматичность, впрочем, зачастую не противоречит нормализации истории, а, напротив, как кажется, ее укрепляет.

Музей полопантеизма

Время действия в романе **Г.Ш. Яхиной «Дети мои»**[5] растягивается на два десятилетия, с 1918 по 1938 год, хотя рассказ сопровождается еще и обращениями как в более отдаленное прошлое, так и кратким экскурсом в будущее героев.

С самого начала и до самого конца повествование Яхиной лишено какого-либо благодушия: автор разворачивает любовную фабулу на фоне жестокой революционной действительности. Между тем ближайшая предыстория характеризуется как «спокойная, полная грошовых радостей и малых тревог, вполне удовлетворительная. Некоторым образом счастливая» [Яхина 2018: 24].

Главный герой Яхиной, поволжский немец по фамилии Бах, молодой учитель, покидает общину вместе со своей возлюбленной Кларой — поскольку община не приняла отношений молодых людей, — чтобы поселиться в некотором отдалении, на хуторе, на другом берегу Волги. Персонажи, таким образом, выпадают из социума; даже время для них начинает течь по-особому, так как связь с реальным календарем постепенно утрачивается. Это один из базовых приемов в романе: «историческое», конкретное время автор в духе «неомифологической» поэтики или магического реализма подменяет «легендарным», символическим.

Беглецы заняты только собой, причем настолько, что даже продолжение рода представляется им не только ненужным, но и нежелательным. Случившееся однажды вторжение внешних сил в их убежище оборачивается полным крахом идиллии: во время бандитского нападения на хутор, которому герой противостоять не может, возлюбленная подвергается насилию.

После этого «Дети мои» превращаются большей частью в рассказ о регулярном насилии, осуществляемом прежде всего новой властью, хотя поначалу еще и реагирующим на него простым населением.

Завершаются же «Дети мои» фантасмагорически-аллегорической сценой, в которой погружающийся в Волгу герой видит дно реки, заполненное жертвами не только советской, но и всей российской истории: на дне Волги ему открывается бесконечная череда мертвых людей и животных, а также артефактов, причем нетленных.

Иными словами, насилие, жестокость и конфронтация составляют основу «событийного сюжета» в романе Яхиной, как будто располагая читателя к страху перед советской историей и ее отторжению, — если, разумеется, считать, что насилие должно отталкивать. Но не только «событийный сюжет», как уже отмечалось, важен для автора. Вокруг «легендарной» хроники Яхина выстраивает специфическую «историософию», в свете которой террор выглядит несколько по-другому.

---

5 Г.Ш. Яхина родилась в 1977 году. Роман впервые опубликован в 2018 году. В 2019 году вошел в длинные списки «Национального бестселлера» и «Ясной поляны», занял третье место среди победителей «Большой книги» сезона 2018—2019 годов.

Помимо героя-маргинала, располагающегося на самой нижней ступени социальной лестницы, писательница довольно много внимания уделяет персоне, занимающей высшую позицию в государстве, то есть Сталину. Сталин Яхиной обладает чертами, которыми его наделяют довольно часто. Он исключительно подозрителен, ему невозможно противоречить — лучше предугадывать его желания даже в мелочах. «Каноническому» портрету сопутствует целая цепь аллегорических событий, среди которых особое место занимают столкновения «вождя» с животными — с рыбами и собаками. Сталин кормит карпов, персонифицируя их и обращаясь с ними так же, как с людьми: поощряет самого ретивого — того, что хватает кормящего за палец, а потом его же требует изжарить. Несколько позже диктатор проделывает тот же опыт со стаей одичавших собак и тоже подвергается нападению, только более опасному. Укротить собак ему не удается, но совершенно очевидно, что укротителем, причем много более успешным, он является и по отношению к людям — прежде всего к тем приближенным, кто приводит в действие механизмы террора.

Эта развернутая аналогия представляет собой лишь одно из звеньев в цепи фигуративных идентификаций — отождествлений и противопоставлений, — в которой наиболее отчетливо выражается специфика авторской аксиологии по отношению к теме повествования, то есть к отечественной истории.

Помимо прочих, рядом со Сталиным в романе присутствуют две фигуры. Одна крайне известная — Гитлер. Другая малоизвестная — Андрей Петрович Чемоданов[6], обучающий Сталина игре на бильярде в промежутках между делами государственной важности.

В выраженных текстуально оценках Гитлер явно проигрывает Сталину уже потому, что он наделяется мелкими негативными коннотациями, дискредитируется по принципу ad hominem. В противоположность советскому диктатору фюрер, например, истеричен: «Гитлер — безумец, истерик и несомненный демагогический гений...» [Там же: 458]. Тогда как Сталин, даже несмотря на присущий ему внутренний страх, внешне спокоен и характеризуется в подавляющем большинстве случаев либо нейтрально, либо в мелиоративных терминах: каким бы он ни был, он прежде всего — Яхина постоянно повторяет это слово — «вождь».

В то же время в пространстве «событийного сюжета» Гитлер остается в романе единственным равным политическим соперником Сталину, против которого советский диктатор пока еще только учится в прямом и метафорическом смысле слова играть. Помогает же ему в этом бильярдный гений Чемоданов. Во время одной из партий Сталин наконец одолевает своего учителя искусству гонять шары и одновременно, представляя на месте Чемоданова Гитлера, обретает некое чувство — «кураж», — которое, по уверению автора, подарит ему неоспоримое превосходство над настоящим врагом в предстоящей большой войне. В том же, что война состоится, сомнений у Сталина Яхиной нет, что, если помнить историю, делает его прозорливым (мелиоративная риторика) политиком. Войну как мотив и топос Яхина, таким образом, использует в качестве этически значимой величины, с помощью которой оценивается вся деятель-

6 В биографической литературе о Сталине, как и в воспоминаниях о нем, имени Андрей Петрович Чемоданов обнаружить не удалось. Сюжет, возможно, восходит к публикации в популярном журнале [Васильев 2004].

ность Сталина, включая репрессии и даже прежде всего репрессии, поскольку они занимают большую часть внимания писательницы.

Форма оценки политики Сталина, выбираемая Яхиной, предполагает не эксплицитное этическое суждение, а тактику ухода от такового. Ключевой фрагмент текста, содержащий манифестацию авторской позиции по отношению к ней, не дает возможности однозначно сказать, кому принадлежит мысль об оправдании репрессий. Подобного рода неоднозначности характерны для различных случаев «текстовой интерференции» — в том числе и для нарративов, где решающую роль играет несобственно-прямая речь, которая в данном случае используется:

> Очертания же третьего крыла были видны лишь самому вождю: оно было задумано для существенного прореживания и обновления партийной элиты — бывших соратников, чья преданность поизносилась за два послереволюционных десятилетия. Только очистив организм от болячек и хворей, можно рассчитывать на победу в неминуемо приближавшейся войне.
>
> Нарком разделял озабоченность вождя… [Там же: 461].

Перед нами внутренний монолог персонажа при отсутствии всякой достоверной возможности судить, насколько с персонажем солидаризируется автор[7]. Легко опознаваемый как общее место аргумент: «Только очистив организм от болячек и хворей, можно рассчитывать на победу в неминуемо приближавшейся войне», — выражен четко и безоценочно. Иными словами, мы сталкиваемся с «гигиенической метафорой»[8], не известно кем, автором или героем, культивируемой, слишком характерной для дискурса террора, когда необходимо дискредитировать жертву этого террора и, «расчеловечив» ее, представить как врага.

Так амбивалентность в выражении этической позиции выводит действия Сталина Яхиной из разряда безусловного, наибольшего зла. Абсолютным злом, судя по всему, остается, как очевидный враг, Гитлер, — персонаж эпизодический и играющий служебную роль. Мысль о будущей войне тоже возникает в романе как довод, понадобившийся лишь тогда, когда автору нужно вынести этическую — не обвинительную и уже поэтому апологетическую — оценку Ста-

---

7 Несобственно-прямая речь — одна из форм «текстовой интерференции» [Шмид 2008: 192], «фрагменты письменного или устного текста», «вызывающие вопрос, кто “в действительности” говорит (думает/воспринимает)» [Hodel 2001: 49]. Иными словами, мало того, что автор, согласно распространенной точке зрения, всегда «прячется» за нарратором, делегируя ему функцию рассказывания и суждения, — в случае такой «интерференции» от суждения отстраняется (писателем) еще и нарратор. Вообще говоря, сегодня нарратология активно задумывается над релевантностью концепции «вездесущего повествователя» [Boyd 2017; Patron 2021]. В пику концепции «смерти автора» обсуждается «смерть нарратора» [Kawashima 2021]. Согласно альтернативной теории «опционального нарратора», в рассматриваемых произведениях последний несомненно имеется только в одном из романов. Это рассказчик от первого лица. Свежий подход активно дискутируется, но и вне зависимости от того, насколько он оправдан, имеет смысл учитывать, что награждают или осуждают не нарратора, не «маску». Поскольку в разных высказываниях одно и того же писателя его позиции варьируются и могут даже противоречить друг другу, при интерпретации, конечно, удобно говорить о мнениях и оценках «имплицитных авторов» (implied author, official scribe, the author’s second self) [Booth 1961: 71]. Но художественное произведение в любом случае остается высказыванием или, точнее, одним из высказываний конкретного реального лица.

8 О роли «гигиенической» метафорики в советской пропаганде см.: [Богданов 2009; Starks 2008].

лину. Такова интенция автора, если под последней понимать выбор, который писатель совершает при создании текста.

Другим оппонентом диктатора в романе оказывается поволжский немец Бах, что прочитывается, правда, только на аллегорическом уровне сюжета: герои никогда не встречаются. Располагающиеся на противоположных концах социальной лестницы, персонажи изначально противопоставлены, но этот бросающийся в глаза антагонизм опять-таки не столь однозначен. В ходе повествования он снимается.

Роман «Дети мои» по своей жанровой сути — модернизированное житие: рассказ о движении отшельника к некоторой жизненной истине. Все, что происходит в романе с этим героем, уже поэтому раздваивается на событийный и аллегорический планы. Бах начинает свой отшельнический путь со служения единственной женщине — Кларе. Высшей степени его чувство достигает в тот момент, когда умершая после родов Клара помещена в ледяной сарай и герой осознает, что он всегда стремился именно к этому — смотреть на нетленную возлюбленную. Фраза «Verweile doch! Du bist so schön!» здесь просто напрашивается. Вместе с тем теперь герой остается с ребенком на руках.

Испытывая поначалу самые неприязненные чувства к плоду нежелательной беременности, Бах постепенно целиком сосредоточивается на заботе о нем. Вскоре в доме появляется еще один ребенок — беспризорник, который тоже поначалу не вызывает приязни у Баха, но постепенно и он приживается на хуторе. Теперь герой служит двум детям.

Аллегоризм ситуации проявляется сразу, если только сопоставить пертурбации, происходящие с персонажами, с социальными процессами, на фоне которых развивается семейная коллизия. Пришельцы, ограбившие хутор и разрушившие идиллию Баха, никакими привлекательным чертами не наделяются, и тем не менее — что может лишь на первый взгляд показаться странным — автор становится их апологетом. Их приход объясняется обстоятельствами хаоса: в банде есть и бывший господин, офицер, и явно деклассированные «элементы». Если с учетом этого прочитать изнасилование как синекдоху, то окажется, что ребенка Баху, забрав одновременно возлюбленную, принесла пограничная ситуация разрушения старого и начала нового порядка, то есть «варварство», «вихрь», обезличенная сила истории. Последнее напоминает дискурсивную ситуацию конца Серебряного века: если Д.С. Мережковский предвещал пришествие «хама», сопротивляясь ему, то А.А. Блок пытался принять это пришествие, воплощенное им в конкретных двенадцати персонажах.

Беспризорник, появляющийся в доме Баха, тоже явление нового мира, так что Бах начинает служить не просто детям, а отпрыскам революции и модернизации, причем отдает себя этому делу беззаветно — сначала на хуторе, затем в детском доме, куда забирают детей, а затем в других, более отдаленных местах.

Автор связывает Баха, детей и революцию демонстративно. Свой «контракт» с советской властью герой заключает сразу после потери возлюбленной: чтобы добыть молока для грудного ребенка, он сочиняет сказки, которые местный активист использует для агитации за новый режим среди бывших соседей героя[9]. В финале же Бах обустраивает под детский дом и свое собственное прибежище.

---

9 «Сказки» отсылают к изданию: [Лерд 1935], что, правда, писательница не скрывает. В книге, в частности, упоминается «сказитель» Гофман — однофамилец одного из героев Яхиной.

Наконец, закончив свою миссию — вырастив своих подопечных и соорудив общий дом для других детей, — он с готовностью («Я готов» [Там же: 484]) принимает на себя участь одной из «щепок», якобы необходимой жертвы истории, чтобы закончить свою жизнь в лагере. Таким образом, взбунтовавшийся против собственной этнической общины в начале, в конце романа Бах превращается в убежденного строителя нового, советского мира и в «зека» одновременно.

Забыв о себе, он строит порядок, в котором ему самому места нет. Даже двое его воспитанников, оказавшись в детском доме, вскоре перестают о нем думать. В романе Яхиной дети счастливы, общаясь со своими сверстниками, и им больше никто не нужен. В ключевых «сценах счастья» рядом с ними взрослых нет: «По блеску в глазах чувствовал: здесь они счастливы» [Там же: 437]; «Смеялись, торопились, сталкивались лбами и смеялись вновь. Взрослых — не было» [Там же: 430]. Говоря по-другому, автор разворачивает перед читателем настоящую утопию детства и детского дома.

Именно в роли беззаветного служителя новому режиму Бах уравнен со Сталиным: один с готовностью жертвует другими ради некоего единства, другой — без колебаний жертвует собой (как сказал бы культовый советский герой Юрий Деточкин: «А вместе — делаем общее дело: ты по-своему, а я по-своему»).

Конечно, за пределами этой риторической схемы остаются многие детали, но главное все же именно в ней. Если после попытки аллегорического прочтения вернуться к ценностной иерархии, которую автор романа стремится навязать[10] читателю, то ее можно очертить приблизительно так. Дети, представители будущего мира, занимают в ней высшую позицию. Тогда как мать девочки пригодна быть лишь носительницей плода, как иногда говорится, — «сосудом»: автор расстается с героиней, как только миссия рождения выполнена. Сталин ценен тем, что обеспечивает социальное единство перед общим, согласно логике повествования, врагом. Но и готовый к жертве репрессированный Бах ценен тем же. Два персонажа борются за высшую позицию в ценностной иерархии, при том что диктатор все же уступает первое место жертве.

В этом несложно убедиться, еще раз обратив внимание на «анималистический код» в романе. Не только Сталин у Яхиной, но и Бах сталкивается с дикими животными. В одном из эпизодов, блуждая по степи, герой встречается со стаей волков. Волчья стая движется по равнине, приближается к Баху, но вместо того чтобы напасть на него, просто «обтекает» его со всех сторон. Иными словами, если в сравнении персонажей отталкиваться от дара укрощать животных, Бах (своего рода Франциск Ассизский или Егорий Храбрый) в негласном состязании с диктатором выигрывает. Наконец, разделяет лидера и аутсайдера символика эмоций: Бах, крайне боявшийся потерять возлюбленную, к финалу избавляется от страха (он достигает состояния равнодушия, «нирваны»), тогда как Сталин, напротив, хотя и скрывая это от других, испытывает страх постоянно. В итоге активная этика тотального насилия в романе несколько проигрывает пассивной этике жертвенности. Но в риторическом и дидактическом планах это означает одно: Яхина (как имплицитный автор конкретного романа, если угодно) учит смирению.

В отечественной литературе такая философия уже популяризировалась, возможно с наибольшей наглядностью, А.П. Платоновым. В «Чевенгуре», на-

10 У. Бут в своей «Риторике художественной литературы» использует выражение «impose upon» для описания подобных ситуаций [Booth 1961: I].

пример, представляющий революцию герой расстреливает своего классового врага «буржуя», а «буржуй» при этом помогает ему советами: «А ты возьмика голову мою между ног да зажми...» [Платонов 2011: 314]. Персонажи, принимающие на себя роль «шлака» истории, должные уступить свое место детям, родившимся при новом порядке, — тоже платоновский повтор расхожего лозунга «дети — будущее», хотя абсолютных оснований считать, что в случае Яхиной перед нами осознанная ориентация на Платонова, конечно, нет.

В романе Яхиной, казалось бы, не много сказано о религии: явно религиозны поволжские колонисты, с которыми протагонист расстается в начале. Но такая скупость еще не говорит о том, что роман совершенно «атеистический». Как и для многих других современных отечественных писателей, для Яхиной это важный идеологический и, соответственно, риторический ресурс.

Финальная сцена в «Детях моих» — та, где герой погружается в Волгу, — без труда прочитывается как манифест пантеизма — гимн природе, которая уравнивает и включает в себя всех и вся, своих и чужих, друзей и врагов. Утопая в Волге, наблюдая историю и постигая ее истину, герой чувствует, что он одновременно сливается со всей землей: «Пальцы ног его несло в тихие заводи Шексны и Мологи... Волосы — разметались по Ахтубе, концами макнувшись в Каспий. Бах растворялся в Волге» [Яхина 2018: 483]. Иными словами, перед нами лишь альтернатива более типичной для российских условий разновидности религиозного дискурса — христианского.

Вернемся еще раз к тождеству двух персонажей, агрессора и жертвы. Иметь близость с землей — прерогатива не только Баха, но и Сталина. В одном эпизоде Сталин, летящий на самолете, живописуется следующим образом: «Страна лежала перед ним, как прекрасная женщина, давно и страстно любимая, но лишь мгновение назад впервые обнажившаяся» [Там же: 278]. Оба персонажа в этом отношении вновь близки. И вновь приходится отмечать, что та же метафора любви к стране, земле и вселенной как к женщине, в которой можно раствориться, в свое время культивировалась Платоновым, главным образом в 1920-е годы. Как и у Платонова, она чрезвычайно напоминает близкий «софиологии» Вл. Соловьева полопантеизм (эротический пантеизм) В.В. Розанова — если вспомнить характеристику, которую давал воззрениям своего современника А.И. Введенский.

Осознанно или нет, но Яхина повторяет не только саму идею тождества, предлагаемую представителем ранней советской культуры и унаследованную им, в свою очередь, от интеллектуалов Серебряного века, но и подкрепляющую эту идею риторику.

Геополитика эроса

Для автора романа **«Рай земной» С. Афлатуни**[11] репрессивное прошлое, казалось бы, явление негативное. По крайней мере, один из его центральных

11 Настоящее имя автора Е.В. Абдуллаев (р. 1971). Псевдоним Сухбат Афлатуни, скорее всего, персидско-таджикского происхождения. Словосочетание «Диалоги (беседы) Платона» переводится на таджикский язык как «Суҳбати Афлатунӣ» (благодарю за подсказку А.И. Пылева, СПбГУ). Роман впервые опубликован в журнале «Октябрь» в 2018 году (№ 7, 8), вошел в короткий список премии «Большая книга» сезона 2018—2019 годов.

героев — хоть и не самый главный — целиком погружен в работу по разоблачению преступлений репрессивного режима. В целом же это взгляд из современности на советскую историю начиная с 1930-х годов. Действие романа завершается в начале 2000-х — в финале звучит выпущенный в 2004 году «Черный бумер» Сереги. Главная героиня «Рая земного» Плюша проживает детство и молодость в культуре Б — если, в отличие от Вл. Паперного, просто нумерующего периоды советской истории, явно привязывать их к именам действующих правителей. Вместе с тем в романе присутствуют важные персонажи второго плана, относящиеся к поколению, вышедшему из культуры С, то есть культуры Сталина. В идейно-этическое столкновение между ними вовлечена главная героиня. Таков «событийный сюжет». Следуя уже опробованной герменевтической технике, нам остается лишь посмотреть, как он интерпретируется автором на иносказательном уровне.

Поначалу главная коллизия развивается в рамках межличностных отношений, затрагивающих проблематику скорее гендерного, чем историко-политического характера. Двух героинь, подруг, Плюшу и Натали, связывает нетипичное для сверстниц отношение к мужчинам. Они не рвутся замуж, и вообще отношения с «сильным полом» у них складываются непросто. Вместе с тем они противоположны характерами: если Плюша — интроверт, Натали очень активна и общительна и совсем не прочь пользоваться радостями жизни, если не считать сексуальных.

В крайней степени обнаженности «гендерный» конфликт проявляет себя в истории Натали. Однажды, когда Натали возвращалась домой с вечеринки через пустырь, ее подстерег и изнасиловал некий Гриша. Сильная по натуре Натали, впрочем, горевала недолго, научилась карате, подстерегла и избила Гришу до потери сознания, только в последний момент удержавшись от искушения лишить его признаков мужественности. Гриша, в свою очередь, выйдя из больницы, продолжил преследовать Натали. Конфронтация окончательно разрешилась только после смерти мужчины по не зависящим от женщины причинам.

Линия Натали и Гриши — типичная rape-revenge story, сюжет о мести женского персонажа своему обидчику. Но в него вложен еще и другой смысл, который проявляется лишь к концу романа.

У Плюши общение с мужчинами выстраивается по-другому. Она тяготеет к искусству, к интеллектуалам-гуманитариям, причем не к своим ровесникам, а людям более старшего возраста. В результате Плюша неожиданно для себя оказывается в ситуации выбора между двумя мужчинами-наставниками, людьми разных поколений, которые, будучи долгое время друзьями и даже соавторами, неожиданно рвут все отношения, причем дело заканчивается прилюдной пощечиной.

Так в повествование прорывается политический и исторический конфликт, связанный с темой репрессий: более молодой историк (представитель генерации Х—Б) открывает, что его коллега (человек генерации С) причастен к расстрелу польского населения, проживавшего в городе до конца 1930-х годов.

Еще не зная о причинах ссоры, Плюша постепенно начинает отстраняться от скомпрометированного героя, переходя на сторону негодующего правдоискателя. Сюжетно это выражается в том, что она переводится из искусствоведов в историки-архивисты и вместе с новым руководителем участвует в расследовании массового убийства.

События у Афлатуни представлены большей частью с точки зрения Плюши, «профанного», не все понимающего героя, то есть в такой манере, которая позволяет уйти от вынесения этических суждений по поводу поступков персонажей и событий реальной истории. В его тексте, как и у Яхиной, нет четких маркеров, которые бы проясняли точку зрения нарратора, а, следовательно, и автора — как «имплицитного», так, в конечном счете, и «биографического». Только в отличие от «Детей моих» в «Рае земном» авторская позиция размывается не за счет различных форм текстовой интерференции, а благодаря особой организации сюжета.

После некоторого периода успешной деятельности у героя-правдоискателя, расследующего преступления сталинизма, начинают возникать трудности. Появляется новое начальство, которое в отличие от него считает: «Не нужно представлять, что одни были только палачами, а другие только жертвами. Надо показывать все комплекснее, шире» [Афлатуни 2019: 196]. Позиция героя, как и позиция его начальника, очевидны в своей непримиримости. Но совсем иначе обстоит с точкой зрения автора.

На первый взгляд, своего героя-правдоискателя Афлатуни воспринимает положительно — уже в силу того, что герой восстает против обнаруженной подлости и что его правоту чувствует главная героиня. Это дает повод думать, что Афлатуни этически солидаризируется и в данном смысле идентифицируется с пытливым историком, стремясь привлечь на его сторону читателя.

Закрепляется превосходство историка-архивиста над искусствоведом-доносчиком, как и у Яхиной, при помощи аргумента ad hominem, правда не благодаря противопоставлению персонажей по типу личности (истерический — параноидальный), а с акцентом на возраст. Афлатуни подчеркивает, что у его героини, пока ничего не ведающей Плюши, вызывают дискомфорт признаки старости, которые она однажды начинает замечать у своего первого наставника («Когда он первый раз приобнял Плюшу, ее испугал резкий запах табака и старости» [Там же: 26]). В предлагаемой автором перспективе он хуже уже потому, что заметно старше и ближе к смерти. Ко всему прочему, если между Плюшей и первым наставником все же возникает физическое влечение-отторжение, то ее связь с архивистом исключительно интеллектуальна или, иначе, «духовна». Впрочем, эта старательно прочерчиваемая шкала оценок не единственная и не доминирующая в романе. Карты смешивает аллегорический сюжет, которому она явно противоречит.

Как мы помним, Гриша насилует Натали. Однако, как и в случае с подобным эпизодом у Яхиной, это еще не все. Это не просто насилие, а насилие с «историософским» подтекстом. Афлатуни как бы между делом упоминает, что Натали — корнями русская, из казачества, в то время как Гриша оказывается поляком. Читатель узнает это из слов родного брата героя: «Поляки мы. — Антон слегка замедлил ход. — Поляки...» [Там же: 44]. Более того, Гриша настигает Натали не просто на каком-то пустыре, а в поле, где находится захоронение его расстрелянных в 1930-х годах соотечественников. Половой акт на могиле — мотив не частый как в русской, так и польской литературе, но сегодня набирающий популярность. Ясно, что в силу сакральности места он нагружен особой символической значимостью.

Реванш поляков трудно признать успешным, но и абсолютно бесплодным его тоже назвать нельзя. Ребенок на этот раз не рождается, однако между героями после встречи возникает «садомазохистическая» связь, с обрывом ко-

торой Натали чувствует явное чувство утраты, а узнав о смерти своего обидчика тут же предлагает старшему брату Гриши жениться на ней. Если перевести разговор в термины геополитических абстракций — русская предлагает заключить семейный союз поляку. Но даже после такого несколько неожиданного хода «русско-польские» отношения не перестают оставаться отношениями любви-ненависти: в ответ поляк предлагает русской съесть тарелку супа, в которую выливает стакан соли, и в конце концов они, мучаясь от тошноты, съедают суп вместе. Дело заканчивается то ли браком, то ли сожительством, причем автор оставляет шанс думать, что насильник Гриша не умер, а лишь сказался собственным братом.

Идея единства между русской и польской нациями подается в романе и под другим соусом — с помощью антонимичной эротике танатологической метафоры. Перед смертью от болезни Натали требует у своей подруги рассеять ее прах над пустырем, где похоронены поляки. В смерти, в природе, убеждает таким образом Афлатуни, все равны, используя как аргумент уже знакомую нам по роману Яхиной концепцию эротико-танатологического пантеизма.

Добавить к финалу остается немного. В отличие от Яхиной, в романе Афлатуни окончательная гармония достигается в рамках религиозного, но более ожидаемого из контекста христианского дискурса. В самом конце романа возле пустоши, где погребены репрессированные поляки, решено построить две часовни — русскую и польскую, а между ними разбить сад. Так Афлатуни создает тот самый «рай земной» (с аллюзией на Розанова) — место всеобщего примирения или, точнее, место, где закрепляется надежда на межнациональную гармонию. События описываются с точки зрения Плюши, все более напоминающей в своей отрешенности от земного монашку или святую. Таким образом, читатель снова, как в романе Яхиной, сталкивается с метафорической аргументацией, отсылающей к философии Вл. Соловьева, только к другой ее части — к идее примирения церквей.

Несмотря на активную роль героя-правдоискателя, расследующего совершенное его соотечественниками преступление, мысль о покаянии или признании вины в романе практически не артикулируется, или, точнее, она подавляется тезисом о примирении. Так что в центре внимания автора романа в конечном счете оказывается попытка изжить последствия травмы, но только предпринимаемая не жертвой, не поляками.

Телеология «хоррора»

Если иметь в виду фабулу, ни о каких компромиссных отношениях между протагонистом и окружающей его советской действительностью в связи с книгой **Н.В. Кононова «Восстание»**[12], которая станет для нас последней иллюстрацией общей тенденции, говорить не приходится. Главный герой Кононова, он же рассказчик, с самого начала и до самого конца остается противником всего красного и большевистского. Более того, как бы ни оценивать этот «документальный» по определению самого автора роман с точки зрения исто-

12 Н.В. Кононов родился в 1980 году. Роман опубликован в 2019-м и тогда же вошел в длинные списки премий «Национальный бестселлер» и «Большая книга», а также в короткий список премии НОС.

рической достоверности, в жанровом отношении он во многом представляет собой «хоррор» — не фантастический, а «миметический», лагерный и военный, «хоррор», лишь изредка перемежаемый «бытовой» прозой, мелодраматическими фрагментами и эпизодами «экшн». Фантасмагориям тоже находится место в романе — во снах главного героя, но по насыщенности кошмарами, сны не идут ни в какое сравнение с живописуемой в нем реальностью.

Чтобы лучше представить себе специфику этого нарратива, удобно снова вспомнить о книге Яхиной. В отнюдь не благостных «Детях моих» сохранны даже мертвые, тогда как в «Восстании» в тех случаях, когда живых не разрывают на части и не пытаются съесть, им уготовано медленное физическое разложение: голод, холод, пытки и болезни.

В первой части романа хоррор главным образом диегичен, а не миметичен, если различать два этих модуса по степени детализации. Кононов ведет советскую историю от установления большевистской власти, от продразверстки и реакции на нее: «Спустя несколько минут один взял винтовку, отодвинул других и выстрелил ему в голову. Труп оставили в снегу и собаки до вечера растаскивали его мозги» [Кононов 2019: 20]; «...красные привезли баллоны с хлором, обложили лес и крутанули вентили» [Там же: 21]. Но в начале «хоррор» все же «пунктирен», нарратор и вместе с ним читатель пока еще дистанцированы от событий.

После того как ситуация несколько выравнивается — военный коммунизм и продразверстка отменены, а новая волна репрессий только надвигается, — о себе громче заявляет «поэтика террора»[13], реализуемая на фоне других, довольно разнообразных, жанровых стратегий — от бытовой и семейной драмы до романа воспитания.

«Хоррор-повествование» возвращается в роман тогда, когда герой оказывается на фронте в центре военных действий. «Гаршиновская» интенция продемонстрировать все ужасы войны здесь очевидна. С одной стороны, Кононов эксплицирует переживания своего героя: «На меня напал ужас...» [Там же: 75]. С другой стороны, автор наполняет текст патологоанатомическими подробностями: «Части лица этого человека двигались отдельно друг от друга, бровь и щека дергались вниз, рот прыгал, словно умирающий причитал, левый глаз выпал и покачивался на скользкой мышце...» [Там же: 76] и т.п.

Схожая стилистика сохраняется и после того, как рассказчик попадает в плен. В немецком концлагере русских не кормят, у них нет жилья, что разобщает людей, лишая их скопление признаков социальности и даже превращая наиболее слабых духом в каннибалов.

Вместе с тем «хоррор», что уже не является сюрпризом, служит не только для создания острого сюжета, а участвует в оформлении определенной концепции истории.

Несмотря на то что сам герой — человек не верующий или, по крайней мере, формально не верующий, аллегоризм романа укоренен в религиозной символике: «...я почувствовал, что речь не о людях... а о силах, которые кто-то выпустил из-под земли... Я представлял эти силы как *серых* ангелов со вздыбленными волосами на иконах у бабушки Фроси (выделено мною. — *В.В.*)» [Там же: 29]. «Сероликие» ассоциируются у героя с чекистами, хотя советские орга-

13 Если в духе А. Радклиф отличать «террор» от «хоррора» как намек на приближение страшного или отвратительного от их непосредственного наблюдения.

ны насилия маркируются в романе и красным цветом. Внешний враг, немцы, — черным. Но сами по себе тонкости колористического кода не существенны. Важнее, что социальная и политическая история в конечном счете получает, если понимать этот термин широко, «теософское» толкование: «реальный» ужас, который так скрупулезно живописует автор, — то, что совершают по отношению друг к другу люди, — мотивируется, по сути, воздействием вытесненных за пределы социального и политического измерений инстанций.

Сам герой, не принадлежа ни к «серым», ни к «красным», ни к «черным», тоже лишь пребывает между ними. У него своя этика, своя стратегия поведения, определяемая необходимостью сопротивляться и тем, и другим. Он примыкает то к одной, то к другой стороне, выбирая из двух зол кажущееся в данный момент наименьшим.

Не только картины ада, но и просветы в жизни героя имеют символическое значение, хотя, возможно, эффект, который производит их чередование, не во всем просчитан. В определенный момент, посреди мытарств между «красными» и «черными», герой оказывается на нейтральной территории. Это происходит в конце войны, когда он бежит из немецкого плена в Бельгию.

Здесь герой получает возможность обеспечить себе нормальный с точки зрения материальных благ уровень существования. Более того, встречает и влюбляется в женщину, которая отвечает ему взаимностью. В Бельгии герой достигает того состояния, с которым он никогда ранее не сталкивался. Окружающая социальная среда бесконфликтна, он свободен, волен ехать куда угодно, а поскольку он работящ и всегда был прекрасным специалистом в целом ряде технических областей, хорошая и спокойная жизнь ему и его новой семье обеспечена. Выражаясь фигурально (но все же в соответствии с логикой самого романа), сбежав из «ада», герой наконец оказался в «раю».

Если оборвать чтение на этом моменте, может сложиться впечатление, что «Восстание» выпадает из ряда, намеченного романами Яхиной и Афлатуни. Однако следующий поворот сюжета разоблачает в нарративе Кононова одну из реализаций уже четко обозначившегося инварианта. Несмотря ни на что, Кононов, как и авторы двух рассмотренных выше «премиальных историй», всего лишь «гармонизирует» прошлое. Дело в том, что, едва достигнув «рая», герой Кононова тут же возвращается в «ад». Рассказчик принимает решение вернуться в СССР, потому что чувствует необходимость найти своего отца, несмотря на то что шансы на это с очевидностью призрачны (еще в само начале романа ему прозрачно и не один раз намекают, что отец расстрелян) и хочет повидаться с другими близкими родственниками (большинство из которых, как очень скоро выясняется, уже раздавлены «красным колесом»). Не удивительно, что после возвращения на родину он оказывается в лагере для бывших военнопленных в Норильске, где через несколько лет и становится одним из основных участников восстания, давшего название роману.

Оставим в стороне вопрос о том, что называют «психологией героя», задержав внимание снова лишь на иерархии ценностей, которая представлена в произведении. В самом низу этой иерархии окажется обретенная в «раю» семья героя — любимая женщина, тоже русская, из перемещенных, и ее дети, — поскольку, герой забирает ее с собой в СССР: зная, что СССР — территория «серых» и «красных», рассказчик готов ими рисковать ради встречи с другими родственниками. На верхушке пирамиды окажется (мертвый) отец и обсессивное желание вернуться. Но возвращение и означает примирение с «адом», с со-

ветской историей: оторвавшийся от нее герой, как выясняется, существовать без нее не может, то есть опять-таки находится с ней в своего рода «садомазохистической» зависимости.

Окончательную точку в нормализации советской истории автору в который раз помогает поставить религия. В конце романа герой, оставаясь вроде бы неверующим, получает «успокоение» в одном из далеких и безлюдных уголков России неподалеку от старообрядческой общины. Автор закольцовывает религиозный сюжет, поскольку упоминаемая ранее бабушка Фрося, у которой герой позаимствовал свой аллегорический лексикон, тоже была из старообрядцев.

За всеми этими нюансами на самом деле проглядывает хорошо в отечественной традиции тезис о примирении с родиной вопреки чему бы то ни было — от лермонтовского «люблю отчизну я, но странною любовью» до «еду я на родину... а она нам нравится» Ю.Ю. Шевчука.

* * *

Этическая нормализация социального кризиса, если иметь в виду отечественную традицию нынешнего и прошлого веков, — отнюдь не инновация последнего времени. Схожая ситуация наблюдалась в 1920-е годы. Многие писатели, как и представители других искусств, пытались говорить о революции и Гражданской войне, не цензурируя, а, напротив, эксплицируя «дискурсы хоррора». Из значимых литераторов, чьи имена в связи с этим вспоминаются моментально, — И.Э. Бабель, Б.А. Пильняк, А. Веселый, упоминавшийся выше А.П. Платонов, В.С. Гроссман, В.Я. Зазубрин... «Объективность»[14] привлекала как риторическое средство самоидентификации в условиях нового порядка по имплицитной логике, которую можно было бы выразить словами «принимаю, несмотря на то что мне все известно...» Но если в хаосе 1920-х выбор такой стратегии для многих оказался выигрышным, то Сталина он явно не удовлетворил: Сталину потребовалась красивая история, и «объективизм» уступил место соцреалистическому камуфляжу и патетике.

Нечто подобное происходит и сейчас: нормализация истории, включая историю массового насилия, оценка ее как этически приемлемой, — предложение, с которым современные писатели успешно выходят на рынок культурной продукции. Такова экономическая сторона осуществляемого ими культурного ресайклинга, но одновременно, конечно, еще и этическая, и социально-политическая.

Какого типа аргументация позволяет современным писателям осуществить «примирение с историей», достаточно очевидно. Во-первых, она основана

14 Сам по себе «объективный» стиль письма, разумеется, ни хорош, ни плох. Это просто прием. В то же время хочется снова присоединиться к точке зрения Бута, который отмечал, что, каким бы безразличным ни пытался казаться автор, «читатель будет неизбежно создавать для себя портрет “официального автора” (official scribe), который писал в такой манере, и, конечно, этот “официальный автор” никогда не будет нейтральным по отношению ко всем ценностям», на которых писатель тайно или явно останавливает свой выбор [Booth 1961: 71]. Бут связывал появление «объективного» (безразличного, «как в науке») письма в поэзии с Китсом, а в прозе — с Флобером, причем тут же дезавуировал возможность такового быть нейтральным, анализируя Чехова [Ibid.: 68—69].

на явной или имплицитной адресации к религиозности — современная литература активно включена в процесс десекуляризации культуры, в свое время удививший одного из первых исследователей ресайклинга на постсоветском пространстве С. Лурман [Luehrmann 2005].

Во-вторых, при всей несхожести повествований у Яхиной, Кононова и Афлатуни мотив смерти становится ключевым доводом при попытке гармонизировать прошлое. Этот устойчивый танатологический интерес поддается различным формам рационализации. Он может, например, быть объяснен тем, что авторы в качестве этической пресуппозиции опираются на «социологический» тезис о приоритете существования рода над существованием индивида, или, допустим, на религиозный догмат о том, что земная жизнь лишь подготовка к вечной жизни. Но в любом случае топика смерти важна для писателей и как риторическое средство, и в своей самоценности.

Наконец, идея всепрощения и гармонии подкрепляется эротической мотивикой, комбинирующейся с идеей жертвенности: в жертву приносится конкретный человек для демонстрации приоритетов некоего воображаемого сообщества.

Соберем еще раз выявленные ключевые слова-лозунги, то есть высоко ранжируемые культурные ценности и одновременно принципы этической программы, суггестивно предлагаемые читателю премиальными писателями: это жертвенность, смирение, смерть и религия.

Рассмотренные выше романы отнюдь не единственные в своем роде. Даже если иметь в виду лишь все те же премиальные тексты 2019-го года, только ограничения в объеме работы вынуждают остановить обсуждение других, не менее красноречивых примеров из этого корпуса. Остается вспомнить, что несколько раньше, в 2014 году, первый приз «Большой книги» был присужден З. Прилепину за роман «Обитель» [Прилепин 2014], где попытка примиренческой, а следовательно, апологической риторики по отношению к политике концлагерей, основанная на «поэтике объективности», просматривается со значительно большей очевидностью[15]. «Обитель» Прилепина, помимо прочего, была поощрена премией Правительства Российской Федерации 2016 года в области культуры[16]. Но и без этого ясно, что «гармонизация» истории, сводящаяся к устранению внутренних конфликтов в пользу всеобщего единства — поощряемая в границах доминирующего публичного дискурса линия. Получается, что заметное число российских писателей, чьи имена на виду, действуют вольно или невольно в согласии с ней[17]. Только необходимость тщательного и

15 О том, как концлагеря в начале 1930-х годов рекламировали советские писатели, см., например: [Dobrenko 2001].

16 Распоряжение Правительства Российской Федерации от 07.02.2017 г. № 209-р. О присуждении премий Правительства Российской Федерации 2016 года в области культуры // http://government.ru/docs/all/110388/.

17 Трудно удержаться от предположения, что эта нормализация по Нольте не является результатом нормализации по Фуко в том смысле, что российские писатели сегодня пусть и не подчиняются прямо некоей узаконенной установке «пиши о том-то и так-то» (как, например, предписывалось уставом Союза писателей СССР), но они, как и все остальные, пребывают в сети опосредованных техник нормализации. Одной из таковых, собственно, и является институт премий, по своей сути слишком напоминающий феномен экзамена, которому Фуко уделяет почтенное внимание в знаменитых главах «Надзирать и наказывать» (подробнее см.: *Фуко М.* Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы / Пер. с фр. Вл. Наумова под ред. И. Борисовой.

доказательного разбора текстов удерживает от того, чтобы приводить другие примеры этого же ряда[18].

В 2004 году в свет вышла книга А. Уайтхэд «Травматическая литература». Уайтхэд, представительница первой волны trauma studies, обратила внимание на парадокс, который заключают в себе художественные произведения, обращенные к травматическим событиям: их авторы проговаривают то, что, согласно сути понятия «травма», казалось бы, должно сопротивляться языку и репрезентациям. По мысли Уайтхэд, необычайный авторитет trauma studies, который люди искусства очень хорошо уловили, лишь усилил стремление современных писателей выводить травматическое на поверхность. Апроприация ими предложенных trauma studies способов осмысления исторических событий привела к появлению обширной художественной литературы [Whitehead 2004: 3], которой Уайтхэд, собственно, и посвящает свое исследование.

Если учесть, что trauma studies питаются отнюдь не только теоретическим интересом, а мыслятся еще и как своего рода социальная терапия, помогающая преодолеть негативный коллективный опыт, той же цели должна, по сути, служить и вызванная ими к жизни «травматическая литература». Суть процесса, в который она вносит свой вклад, состоит в том, чтобы не только осмыслить и ликвидировать последствия травмы, но и предотвратить ее повторение.

Совсем иначе обстоит дело с тем вариантом «травматической литературы» (да и искусства в целом), о котором шла речь выше. «Визуализация» травмы в этом случае не служит устранению ее причин. Напротив, она способствует привыканию к травматическому опыту, выводя его из разряда аномалий. Поскольку такой способ нарративизации прошлого не отрицает социальный кризис как нечто этически неприемлемое, а, напротив, легитимирует его воспроизводство, он больше подходит для описания в терминах nostalgia studies, а не trauma studies. Исходя из пристрастия к культивированию социальных «ран» per se, он вполне может быть охарактеризован как ностальгия по травме.

М.: Ad Marginem, 1999). С этой точки зрения «премиальные политики» — всего лишь техника производства нормы и отделения самого нормального (лучшего, премируемого) от всего остального. «Премиальная норма», конечно, касается как формы, так и тематики, то есть так или иначе диктует законы «премиального жанра» по крайней мере для всех тех, кто включен в премиальный процесс.

18 Эта стратегия характерна не только для атмосферы последних двух, трех или даже пяти лет. В постсоветском публичном пространстве «гармоничная» версия советской истории начала оформляться много раньше. Одним из текстов, в которых она вполне отразилась, был военный роман М.Б. Кононова «Голая пионерка», написанный в начале 1990-х и опубликованный в 2001 году [Кононов 2001]: постоянно подвергаемая сексуальному насилию героиня Кононова, фронтовая медсестра, после смерти предстает в образе святой и защищает на поле боя своих сослуживцев.

Библиография / References

[Афлатуни 2019] — *Афлатуни С.* Рай земной. М.: Эксмо, 2019.

(*Aflatuni S.* Rai zemnoy. Moscow, 2019.)

[Богданов 2009] — *Богданов К.А.* О гниении и чистоте // Богданов К.А. Vox Populi: фольклорные жанры советской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 64—75.

(*Bogdanov K.A.* O gnienii i chistote // Bogdanov K.A. Vox Populi: fol'klornye zhanry sovetskoy kul'tury. Moscow, 2009. P. 64—75.)

[Васильев 2004] — *Васильев В.* Бывало, «Жигули» в бильярд выигрывали // Огонек. 2004. № 12. С. 62—63.

(*Vasil'ev V.* Byvalo, "Zhiguli" v bil'yard vyigryvali // Ogonek. 2004. № 12. P. 62—63.)

[Dobrenko 2001] — *Dobrenko E.* Надзирать — наказывать — надзирать: Соцреализм как прибавочный продукт насилия // Revue des études slaves. 2001. T. 73. Fasc. 4. La littérature soviétique aujourd'hui. P. 667—712.

(Nadzirat' — nakazyvat' — nadzirat': Sotsrealizm kak pribavochnyy produkt nasiliia // Revue des études slaves. 2001. T. 73. Fasc. 4. La littérature soviétique aujourd'hui. P. 667—712.)

[Калинин 2010] — *Калинин И.А.* Историческое воображение: глубины и скорости // Неприкосновенный запас. 2010. № 5. С. 204—210.

(*Kalinin I.A.* Istoricheskoe voobrazhenie: glubiny i skorosti // Neprikosnovennyi zapas. 2010. № 5. P. 204—210.)

[Кононов 2001] — *Кононов М.Б.* Голая пионерка. СПб.: Лимбус-пресс, 2001.

(*Kononov M.B.* Golaya pionerka. Saint Petersburg, 2001.)

[Кононов 2019] — *Кононов Н.В.* Восстание: документальный роман. М.: Новое издательство, 2019.

(*Kononov N.V.* Vosstanie: dokumental'nyy roman. Moscow, 2019.)

[Лерд 1935] — Сказки [немцев Поволжья] / Собрал и литературно обработал Л. Лерд. [Саратов]: Сарат. гос. изд-во, 1935.

(Skazki [nemtsev Povolzh'ya] / Comp. by L. Lerd. [Saratov], 1935.)

[Платонов 2011] — *Платонов А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3: Чевенгур. Котлован. М.: Время, 2011.

(*Platonov A.* Sobranie sochinenii: In 8 vols. Vol. 3: Chevengur. Kotlovan. Moscow, 2011.)

[Прилепин 2014] — *Прилепин З.* Обитель. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014.

(*Prilepin Z.* Obitel'. Moscow, 2014.)

[Шмид 2008] — *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008.

(*Shmid W.* Narratologiia. Moscow, 2008.)

[Энгельгардт 1924] — *Энгельгардт Б.А.* Идеологический роман Достоевского // Ф.М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. Л.; М.: Мысль, 1924. Сб. 2. С. 71—105.

(*Engel'gardt B.A.* Ideologicheskii roman Dostoevskogo // F.M. Dostoevskiy: Stat'i i materialy / Ed. by A.S. Dolinin. Leningrad; Moscow, 1924. Coll. 2. P. 71—105.)

[Эппле* 2021] — *Эппле Н.** Неудобное прошлое: память о государственных преступлениях в России и других странах. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

(*Epple N.** Neudobnoe proshloe. Pamyat' o gosudarstvennykh prestupleniyakh v Rossii i drugikh stranakh. Moscow, 2021.)

[Яхина 2018] — *Яхина Г.Ш.* Дети мои. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018.

(*Iakhina G.Sh.* Deti moi. Moscow, 2018.)

[Booth 1961] — *Booth W.C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

[Boyd 2017] — *Boyd B.* 2017. Does Austen Need Narrators? Does Anyone? // New Literary History. 2017. Vol. 48. № 2. P. 285—308.

[English 2005] — *English J.F.* The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005.

[Fassin 2012] — *Fassin D.* Introduction: Toward a Critical Moral Anthropology // A Companion to Moral Anthropology / Ed. by D. Fassin. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

[Hart et al. 2018] — *Hart R., Daughton S., LaVally R.* Modern Rhetorical Criticism. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2018.

[Hodel 2001] — *Hodel R.* Erlebte Rede in der russischen Literatur vom Sentimentalismus zum Sozialistischen Realismus. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.

[Kawashima 2021] — *Kawashima R.S.* Biblical Narrative and the Death of the Narrator // Optional-Narrator Theory Principles, Perspectives, Proposals / Ed. by S. Patron. Lincoln: Nebraska, 2021. P. 131—149.

---

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

[Luehrmann 2005] — *Luehrmann S.* Recycling Cultural Construction: Desecularisation in Postsoviet Mari El. // Religion, State & Society. 2005. Vol. 33. No. 1. P. 35—56.

[Nolte 1963] — *Nolte E.* Der Faschismus in seiner Epoche: die Action française, der italienische Faschismus, der Nationalsozialismus. München: R. Piper, 1963.

[Patron 2021] — *Patron S.* Introduction // Optional-Narrator Theory Principles, Perspectives, Proposals / Ed. by S. Patron. Lincoln: Nebraska, 2021. P. 1—36.

[Rosenfeld 2005] — *Rosenfel]d G.D.* The World Hitler Never Made. Alternate History and the Memory of Nazism. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

[Starks 2008] — *Starks T.* The Body Soviet: Propaganda, Hygiene, and the Revolutionary State. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 2009.

[Wellek, Warren 1942] — *Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. Harcourt: Brace & World, 1942.

[Whitehead 2004] — *Whitehead A.* Trauma Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

Андрей Степанов

Литература в бардо:

ДЖОРДЖ СОНДЕРС И ВИКТОР ПЕЛЕВИН О ПОСМЕРТИИ

Andrei Stepanov

Literature in the Bardo: George Saunders and Victor Pelevin about the Afterlife

Андрей Степанов (СПбГУ, профессор кафедры истории русской литературы; доктор филологических наук, PhD) pp2998@mail.ru.

Ключевые слова: премиальная литература, современная классика, Джордж Сондерс, Виктор Пелевин, тема загробного существования, аллегории литературы

УДК: 821.161.1+801.731
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_238

В статье сопоставляются биографии и тексты двух современных классиков, сумевших завоевать признание как премиальных жюри, так и широкого круга читателей. Центральный мотив в творчестве обоих писателей — посмертное существование (бардо), в котором герои рассказывают о своих желаниях, обнажая травмы. Эту ситуацию можно прочитывать непрямо, как аллегорию современного состояния литературы.

Andrei Stepanov (Dr. habil., PhD; Professor, Department of Russian Literature, St. Petersburg State University) pp2998@mail.ru.

Key words: *prize* literature, modern icons, George Saunders, Victor Pelevin, theme of the afterlife, literary allegories

UDC 821.161.1+801.731
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_238

The article compares biographies and texts of two modern icons, George Saunders and Victor Pelevin, who managed to win the recognition of both prize juries and a wide range of readers. One of the central motifs of both authors is the afterlife (bardo), in which the characters keep talking about their desires, exposing their traumas. This situation can be read indirectly, as an allegory of the current state of literature.

Литературное признание по большому счету может иметь две формы, «массовую» и «элитарную»[1]. Первая — это признание читающей публикой, о нем свидетельствуют большие тиражи, высокие гонорары, обилие переводов, инсценировок и экранизаций. Вторая — признание экспертным сообществом: премии, стипендии, высокая оценка критики. Эти два явления существуют независимо друг от друга: критики не читают массовую литературу, а простые читатели понятия не имеют ни о критиках, ни о премиях. Однако премия почти всегда в какой-то мере способствует повышению популярности произведения и в некоторых — весьма редких — случаях может приводить и к его «народному» признанию (хотя подобное явление в литературе выражено слабее, чем, например, в кинематографе). На территории поля литературы премии — странное и аномальное «заколдованное место», где постоянно происходят метаморфозы: воздвигаются и рушатся репутации, возникают и тут же переформатируются сложные культурные иерархии, где яблоко и бутылка водки

1 В данном случае мы не рассматриваем третью форму — государственное признание, которое всегда сводится к попыткам контролировать искусство или поощрять в нем выгодные власти тенденции.

могут «стоить» больше десятков тысяч долларов, а опусы сверхпопулярных авторов служат предметом насмешек и пародий. Картографирование этого пространства важно и для читателя, желающего разбираться в современной литературе, и для критика, занимающегося выстраиванием писательских репутаций и отслеживанием новых тенденций, и для маркетинговых стратегий издательств. При этом «маркетинг» и апология «чистого искусства» всегда приходят к взаимному отрицанию: одни уверены, что единственная верифицируемая ценность — товарная; другие, напротив, вслед за Жоржем Батаем полагают, что аутентичное искусство всегда входит в ту сферу человеческой деятельности, которая руководствуется «принципом убыточности, то есть безусловного расхода», противоположному «экономическому принципу сбалансированных счетов» [Bataille 1986: 118]. Эти позиции, как правило, полярны и непримиримы. Как отмечал Пьер Бурдьё,

> взгляды гетерономных и автономных производителей на «сиюминутный» успех и экономическое поощрение диаметрально противоположны: ни в каких других полях (за исключением поля власти) отношения между занимающими полярные позиции не достигают столь полного (в пределах интересов, связанных с принадлежностью к полю) антагонизма, как в поле культуры [Бурдьё 2000: 27].

Поэтому нет ничего удивительного в том, что популярную и элитарную литературу обычно оценивают и исследуют по отдельности.

Однако в редких случаях указанное противоречие исчезает и открывается возможность для изучения авторов и текстов, парадоксальным образом совмещающих «безусловный расход» и «коммерческую выгоду». Эти аномалии чрезвычайно важны, потому что в социологии литературы есть строгая закономерность: только сочетание указанных выше двух форм признания порождает так называемую современную классику. Другими словами, признание *всех* агентов современного литературного поля (писателей, издателей, критиков и читателей) не может получить ни умелый автор «инженерных конструкций» массовой литературы, презираемой высоколобыми, ни интеллектуал, пишущий для жюри элитарных премий. Случаи, когда писателю удается совместить успех у самых придирчивых премиальных жюри и у широкой читательской аудитории, весьма редки и интересны — как в плане социологии читательского спроса, так и в отношении собственно тематики и поэтики получивших столь широкое признание текстов.

В данной статье мы обратимся именно к такому случаю: займемся сравнительным анализом творчества двух прозаиков, российского и американского, получивших обе формы признания, — Виктора Пелевина и Джорджа Сондерса. Они уже более тридцати лет удерживают ведущие позиции в рейтингах продаж и в то же время сохраняют авторитет у экспертного сообщества, что подтверждается различными премиями, в том числе весьма элитарными. Эта ситуация тем интереснее, что они никогда не заискивали ни перед литературным истеблишментом, ни перед простым читателем: оба подчеркнуто неполиткорректны, достаточно сложны для понимания и, как правило, избегают избитых приемов. Кроме того, к сравнению подталкивает тот неоспоримый факт, что эти авторы во многих отношениях чрезвычайно схожи. Сравнительное жизнеописание Сондерса и Пелевина можно было бы даже представить для наглядности в виде таблицы из двух столбцов с параллельными строками.

Сондерс родился в 1958 году, в 1981 году получил бакалаврский диплом инженера-геофизика и начал работать по специальности, но затем увлекся литературой и в 1988 году окончил двухлетнюю магистерскую программу творческого письма в Университете Сиракуз (штат Нью-Йорк). Пелевин родился в 1962 году, в 1985 году получил диплом инженера-энергетика и остался в аспирантуре Московского энергетическиого института, затем обратился к литературе и в 1989—1991 годах проучился два года заочно в Литературном институте. Вскоре после публикации дебютных произведений, в начале 1990-х, оба начали много и успешно печататься. Уже первые большие вещи — повести «Омон Ра» (1992) и «Разруха в парке Гражданской войны» (1992) — не только принесли авторам широкую известность, но и, как выяснилось впоследствии, содержали в концентрированном виде тематику их последующих произведений. Успех не в последнюю очередь определялся местом публикации: Сондерс с 1992 года и до сего дня — постоянный автор «Нью-йоркера» и «Харперз мэгэзин» (а также «Мак-Свини» и «Джи-кью»); сборники своих повестей и рассказов он выпускал начиная с 1996 года попеременно то в крупнейшем издательском доме «Рэндом-хаус», то в «премиальном» издательстве «Риверхед букс». Пелевин тоже поначалу сотрудничал с периодическими изданиями («Знамя», «Новый мир»), а после резкого падения их тиражей стал автором сперва «премиального» издательства «Вагриус», а потом — крупнейшего холдинга «Эксмо».

Выросший в семье советского офицера, Пелевин, по-видимому, еще в молодости стал адептом буддизма; Сондерс, воспитанный в католической семье, в зрелом возрасте увлекся учением тибетской школы Ньингма[2].

Признание пришло к обоим рано. Сондерс стал одной из надежд американской литературы уже в конце 1990-х и получил несколько почетных стипендий[3]. Он неоднократно был отмечен литературными премиями[4], а в 2017 году удостоился главной награды, присуждаемой за англоязычную прозу, — Букеровской премии (Man Booker Prize) за роман «Линкольн в бардо» [Сондерс 2018; Saunders 2017].

Премии Пелевина отличаются от наград, полученных Сондерсом, да и любым титулованным современным автором, своей разнородностью. Хотя Пелевин, в сущности, «антифантаст», он обладатель трех премий, вручаемых фэндомом. Он же лауреат таких «мэйнстримовских» премий, как «Малый букер», «Большая книга» и «Национальный бестселлер», а в 2017 году, когда Сондерс получил «Букера», Пелевин был удостоен «высоколобой» премии Андрея Белого, присуждаемой за новаторство в литературе. В 2009 году сайт Colta.ru провел открытый опрос о «самом влиятельном интеллектуале России». Было на-

2 Впрочем, отвечая на прямые вопросы о степени своего посвящения в буддизм, оба писателя никогда не претендовали на что-либо большее, чем «ученичество». «Я всего лишь ученик, занимающийся практикой», — отвечал Пелевин в 2000 году (https://pelevinlive.ru/18 (дата обращения: 15.07.2022)). «Я совсем новичок», — вторил ему Сондерс в 2014-м и далее указывал на привлекшие его этические аспекты: «Буддизм, похоже, говорит, что мы можем трансформироваться и в процессе стать более любящими, терпеливыми и т.д.» [Coleman, Ellerhoff 2017: 243].

3 Это стипендии Ланнана (Lannan Literary Fellowship, 2001) и Гуггенхайма (Guggenheim Fellowship, 2006), а также крупный грант фонда Мак-Артура «для гениев» (MacArthur “Genius” Grant, 2006).

4 National Magazine Award (1994, 1996, 2000, 2004); O. Henry Award (1997); Story Prize (2013); PEN/Malamud Award (2013); Folio Prize (2014) и др.

звано 330 имен, представлявших почти все тогдашние общественно значимые издания и политические группы; с большим отрывом победил Виктор Пелевин — честь, которая и не снилась ни одному фантасту или автору популярной беллетристики[5]. Сондерс в апреле 2013 года был включен в список «Сто самых влиятельных людей мира», регулярно составляемый журналом «Тайм».

Любопытен и редкий для русско-американских литературных отношений взаимный интерес двух авторов. Сондерс в 1997 году напечатал в журнале «SPIN» краткую рецензию на роман Пелевина «Омон-Ра», а Пелевин в 2002 году назвал Сондерса и Дэвида Фостера Уоллеса в числе ценимых им американских прозаиков: «Мне понравились “Пасторалия” и “Разруха в парке Гражданской войны” Джорджа Сондерса, но его лучшим рассказом из всех, прочитанных мной до сего дня, был “Я могу говорить!™”, напечатанный в “Нью-йоркере”» [Пелевин 2002].

Биографические параллели легко дополнить тематическими. Творчество Сондерса, как и Пелевина, сочетает элементы (анти)фантастики, социальной критики, сатиры, гротеска, антиутопии и отличается неизменной установкой на комизм. Его постоянные темы — абсурдность идеологии потребления, масс-медиа, массовой культуры и рекламы; он много пишет о манипуляциях власти и рынка, о симулякрах эпохи позднего капитализма, об отсутствии эмпатии у среднего потребителя.

Построенное на сходствах «параллельное жизнеописание», предложенное выше, разумеется, нуждается в антитезе — указании различий. Их достаточно много. Сондерс — автор по преимуществу короткой прозы, его первый и единственный роман «Линкольн в бардо» появился через 25 лет после дебюта; Пелевин — автор 17 романов и более 50 рассказов и повестей. Сондерс всерьез относится к возможности обучения творческому письму: он сначала окончил программу «Creative Writing» в Сиракузах, а в 1996 году стал преподавать на этой программе; ему принадлежит ряд эссе и пособий, адресованных студентам. Пелевин же крайне скептически отзывался о брошенном им Литературном институте и посвятил немало резких страниц критике и критикам; несмотря на весь «учительный пафос» его художественных текстов, Виктора Олеговича едва ли возможно представить преподавателем. Сондерс не отказывается от интервью, проводит встречи с читателями и участвует в телешоу[6]. Пелевинская закрытость широко известна; единственная биографическая книга, о нем написанная, хорошо документирована только в начале, благодаря интервью с приятелями юности; жизнь писателя после 2001 года практически неизвестна [Полотовский, Козак 2012]. Интервью, которые он не очень охотно, но достаточно часто давал в молодые годы, полностью иссякли в 2009 году[7].

Кроме этого, есть, конечно, и различия собственно литературные — о них мы скажем далее. Однако прежде нужно попытаться ответить на вопрос о причинах «тотального» успеха обоих авторов. Здесь в первую очередь следует указать на подчеркнутую современность и даже журналистскую сиюминутность их произведений. По мемам, гаджетам, брендам, новостным поводам, маркетинговым стратегиям и трендам, которые обсуждаются в произведениях Пелевина

5 См.: http://os.colta.ru/society/russia/details/15155/ (дата обращения: 22.05.2022).

6 В частности, он неоднократно выступал в популярных сатирических шоу Стивена Кольбера.

7 См.: https://pelevinlive.ru/ (дата обращения: 15.07.2022).

и Сондерса, можно проследить культурную, экономическую и технологическую историю последних десятилетий. В числе тем, которых касался Пелевин в последних десяти романах и сборниках (они выходили раз в год), — неоколониализм и локальные войны, искусственный интеллект, big data, интеграция дополненной реальности и социальных сетей, fake news, новейший акционизм и дигитализация искусства, политический протест, финансовый кризис и курс commodities, исламский терроризм, радикальный феминизм, Black Lives Matter, «me too», «cancel culture», проблема продления жизни и потенциального бессмертия. Обращаясь к крупным темам, он откликается и на мимолетную моду — увлечение «продвинутой» молодежи бородами («Лампа Мафусаила») или горными треками («Иакинф»), пародирует сверхбестселлеры вроде «Кода да Винчи» («Искусство легких касаний») или иронизирует над гигантскими яхтами олигархов («Тайные виды на гору Фудзи»; «Столыпин»), при этом, как обычно, придавая «мистическое или квазимистическое значение прозаическим бытовым или политическим реалиям» [Липовецкий 2008: 413]. Среди тем Сондерса — увлечение американцев «тематическими парками» (представляющими историю цивилизации — «Пасторалия»; историю США — «Разруха в парке Гражданской войны»; театрализованную историю Средневековья — «Мое рыцарское фиаско»; развлекательно-познавательный контент — «Волногон дает сбой»); коучинг успеха и психологические тренинги («Винки»), корпоративная этика («Пасторалия», «Увещевание»), проблемы инвалидов («Беды мастера»), противостояние полиции и жителей черных гетто («Изабель»); отношения бедных и богатых на фоне нищеты и рабства («Щенок», «Ал Рустен», «Дневник времен девушек Семплики»); гомофобия («Линкольн в бардо»); обращение с животными («Крупный начальник», «93990»), моделирование сексуальных объектов и химическое регулирование эмоций («Бегство из головогруди»), таргетированная реклама («Я могу говорить!™», «Яркий внук») и мн. др.

Однако сказать, что Пелевин и Сондерс гонятся за «жареными» темами и потому имеют успех, было бы крайне несправедливо. По отношению к каждому из этих писателей в литературоведении уже давно утвердилось мнение, что он пишет не о текущем моменте, а наоборот — о чем-то постоянном, неизменном и едином, и именно потому при всем различии персонажей и ситуаций постоянно повторяется. Иными словами, для каждого из них в высшей степени характерно скрытое присутствие некой глубинной темы, по отношению к которой все поверхностные пузыри «современной повестки» выполняют функцию симптомов. В буддистском мире Пелевина поток fake news, увлечение бородами или стремление к продлению жизни — равнозначные проявления дукхи-страдания во внешне различающихся формах современной тщеты; в гораздо более гуманном мире Сондерса любовь к ближнему всегда противостоит смерти и энтропии, проявлениями которых может быть как социальный успех, так и подмена реальности моделью-симулякром.

Чтобы показать наглядно эту глубинную тематику и одновременно продемонстрировать сходства и различия двух авторов, мы обратимся к лейтмотивной для них обоих теме, максимально далекой от «актуальности»: теме посмертия, или бардо, — промежуточного существования между жизнью и смертью, которое продолжает вести субъект, не подозревая о неподлинности своего бытия.

Пелевинское изображение посмертия, несомненно, имеет буддийские истоки, то есть восходит к Тибетской книге мертвых, «Бардо тхёдол». Это промежуточный мир (точнее, ряд миров), когда смерть уже наступила, но человек

продолжает какое-то время жить, как жил, отрицая свою смерть и сохраняя желания: он считает себя живым и/или надеется вернуться к прежней жизни. Иначе говоря, Пелевин сосредотачивается на одном из трех описанных в Тибетской книге мертвых царств — Чёньид Бардо, которое К.Г. Юнг в предисловии к тибетскому трактату определял как «место кармических иллюзий, вызванных сохраняющимися в психике остатками опыта прежних существований» [Тибетская книга мертвых 2002: 49]. Однако буквального воспроизведения тибетских представлений у Пелевина нет: пребывание в бардо не длится 49 дней и не подразумевает встречи с «гневными» и «мирными» божествами. Как ни странно, но, вопреки буддийскому учению, в пелевинских текстах никогда не говорится о перерождении, итогом посмертия оказывается либо полное уничтожение, либо круговорот — возвращение к прежней жизни[8].

Так, в раннем рассказе «Вести из Непала» (1991), действие которого происходит в бардо, неотличимом от советского троллейбусного парка, все персонажи уже погибли, по большей части из-за производственных травм, в том числе из-за удара током, но тем не менее до определенного момента продолжают вести прежнее существование по инерции — как электрический ток при обрыве провода: «…для тока сначала ничего не меняется. Он так и думает, что течет по проводу» [Пелевин 2001: 324]. В финале рассказа происходит не уничтожение, а возвращение к моменту смерти, за которым героиню ждет очередной круг мытарств — точно такой же, как и прежде, рабочий день. Однако читателю дается понять, чем рано или поздно закончатся мытарства, — в рассказе упоминаются «убедившиеся» в неотвратимости полного исчезновения: «Их легко узнать по постоянно издаваемому ими дикому крику» [Там же: 332].

Бардо у Пелевина — топос окончательной безнадежности. Это место, где люди на какое-то время задерживаются перед смертью, как у Достоевского в рассказе «Бобок». Действие у Пелевина — это всегда в каком-то смысле «Бобок»: оно разворачивается в промежуточном «пространстве исключения», предстающим в разных вариантах. Иногда бардо понимается буквально: например, в нем пребывают летчики, погибшие на Второй мировой войне («Бубен нижнего мира», 1991); души воинов в Валгалле («Чапаев и Пустота», 1996) или душа, отказавшаяся от нового рождения («Отель хороших воплощений», 2010). Иногда — метафорически: в рассказе «Синий фонарь» (1991) мир мертвых — это фантазии-страшилки, которыми делятся друг с другом после отбоя дети в пионерском лагере[9]. Однако метафора и реальность проникают друг в друга: в «Водонапорной башне» (1991) такие же ночные «истории о синем ногте в котлете» незаметно перетекают в быль о нагрянувших ночью чекистах [Пелевин 1996, 1: 284—285]. Любая часть мира у Пелевина может оказаться чьим-то сном («Вести из Непала») или сомнамбулическим «сном наяву» («Тарзанка», 1993). К числу вариантов мотива бардо принадлежит и социальная маргинализация: из социума исключено большинство центральных героев, начиная с рассказа «Затворник и Шестипалый» (1990). Однако не только из-

8 Мы не стали бы называть пребывание героев Пелевина между жизнью и смертью инициацией, как это делает Марк Липовецкий, потому что, как отмечает сам ученый, такое пребывание не ведет к рождению нового социализированного «я» [Липовецкий 2008: 419].

9 При этом название рассказа, давшее название сборнику, аллегорично: синим фонарем в Китае принято отмечать дом с покойником [Го Вэй 2021: 5].

гнание из социума, но и растворение в нем есть аналог смерти: так происходит в «Дне бульдозериста» (1991) с американским шпионом, который за годы жизни в закрытом советском городе забыл, кто он и зачем здесь находится. Потеря памяти или мертвая память в форме памятников — это тоже разрыв с жизнью и, значит, в какой-то степени посмертие.

Описывая ритуализированный позднесоветский мир, в котором всюду высились потерявшие референт и означаемое знаки-памятники, многие писатели-постмодернисты изобретали метафоры «обессмысленных смыслов». У Пелевина эта тенденция просматривается не только в «Дне бульдозериста» с его гротескными опустошенными ритуалами, но и в рассказе «Мардонги» (1991). Согласно учению протагониста этого рассказа, «смерти нет потому, что она уже произошла, и в каждом человеке присутствует так называемый внутренний мертвец, постепенно захватывающий под свою власть все большую часть личности» [Пелевин 2001: 418]. Окостеневая, человек превращается в памятник: так происходит в «Онтологии детства» (1991), где взрослый рассматривается как «памятник тебе самому — каким ты был когда-то» [Там же: 387]. Бардо существует и для «идеологий, произведений и великих людей» [Там же: 419] — тогда оно называется культурным пространством, куда категорически не допускается ничто живое.

Излюбленная форма промежуточности у Пелевина — (у)топос между двумя зеркальными пространствами, притворяющимися реальностями, но всего лишь отражающими друг друга. Самый известный пример подобного построения — роман «Чапаев и Пустота» (1996), где нельзя определить, происходит ли действие в конце XX века или на альтернативной Гражданской войне в начале 1920-х. Сходным образом «зависают» между мирами герои ранних рассказов («Затворник и Шестипалый», «Музыка со столба», 1991) или персонажи позднего романа «Любовь к трем цукербринам» (2014). Ситуация «герои в бардо», очень рано сложившаяся у Пелевина, остается по сути прежней и в поздних текстах, хотя на поверхности происходит движение, которое можно описать как переход от темы «люди и механизмы» к теме «люди и алгоритмы», доминирующей в романах и сборниках 2010-х годов («iPhuck 10»; «Лампа Мафусаила», «Искусство легких касаний», «Transhumanism Inc.»).

В наиболее чистом виде тема посмертия проявилась в рассказе «Фокус-группа» из сборника «ДПП(нн)» (2003), где изображается именно бардо в его классическом тибетском смысле. Однако посмертное существование здесь приобретает странную форму собеседования или «фокус-группы», проводимой неизвестной высшей силой («Светящимся Существом»[10]). О цели собе-

10 Пелевин заимствует термин из модной в 1970-е годы книги Раймонда Муди (в России для благозвучия переименованного в Моуди) «Жизнь после жизни» [Моуди 2005]: в ней со слов переживших клиническую смерть респондентов описывается посмертное путешествие через тоннель, парение в небесах, видения умерших родственников и т.п. Кульминацией обычно служит встреча со Светящимся Существом, от которого исходят любовь и тепло; физическая форма Существа зависит от религии и культуры субъекта: «…большинство христиан считают, что этот Свет не что иное, как Христос, и иногда свое объяснение подкрепляют цитатами из Библии. Мужчина и женщина иудеи узнали в нем ангела» [Там же: 81]. Впрочем, православные богословы также отождествляют Существо с встречающими умерших ангелами [Роуз 2007: 43—46]. Ср. в «Фокус-группе»: «…христианам прошлого вы показывали Иисуса Христа, а нам показываете какой-то аппарат» [Пелевин 2005: 468].

седования не говорится, но о ней можно догадаться, вспомнив основные мотивы творчества Пелевина 1996—1999 годов. В это время он пишет ряд рассказов о «новых русских» и роман «Generation П» (1999), где предлагается концепция человека-потребителя («орануса»), подчиненного простейшим импульсам: получать удовольствие от заглатывания пищи/денег и испускания продуктов их переработки. Поскольку «у орануса нет ни ушей, ни носа, ни глаз, ни ума» [Пелевин 2001: 107], он не нуждается в полноценной власти; ему нужен только направляющий толчок — указание, что сегодня модно потреблять. Поэтому в романе «демократическая» власть фантомна, она служит только прикрытием манипуляций «невидимой руки рынка» и сводится к перенаправлению интенций сознания потребителя на те или иные продукты.

В «Фокус-группе» — рассказе, продолжающем эти социопсихологические построения, — Светящееся Существо, несмотря на эзотерическое происхождение, выступает в роли всего лишь исследователя-маркетолога, изучающего желания и потребности современного человека с целью ребрендинга и расширения ассортимента товаров трансцендентной «фирмы» ради более эффективного обмана покупателя.

Чем же обусловлены действия высших сил?

На вопрос Ивана Карамазова о том, как оправдать Бога за создание мира, явно основанного на началах зла, Пелевин всем своим творчеством отвечает так: боги, если они существуют, несомненно злы с человеческой точки зрения. Они создают и «разводят» (в двух смыслах этого слова) людей просто потому, что люди и/или вырабатываемые ими энергии являются пищей богов. Ключевым мотивом и ранних, и поздних текстов, в которых фигурируют боги, является «пожирание адептов».

Впервые эта мысль прозвучала в уже упоминавшемся рассказе «Затворник и Шестипалый». Одно из главных открытий, которые делают устремленные к просветлению цыплята, — это природа «богов», то есть работников бройлерного комбината: «Видишь ли, мы являемся их пищей» [Пелевин 1996, 2: 180]. Существование персонажей кажется безвыходным, однако им, как и другим героям раннего Пелевина, открывается путь осознания, самоусовершенствования и обретения свободы: в финале цыплята поднимают бунт против богов и улетают с комбината.

В поздних произведениях писателя героям открывается другой путь, обратно симметричный просветлению: не воскрешение-осознание, а сознательное служение злу. Догадавшись о злой природе богов, некоторые из персонажей становятся их жрецами, приносящими человеческие жертвы. Так, в поздних рассказах «Тхаги» (2010) и «Иакинф» (2019) людей приносят в жертву архаическим божествам (Кали и Ваалу). Эти архаические практики осуществляются на стадии «мясного животноводства» — периода, когда боги еще не научились использовать полезные вещества, вырабатываемые стадом. С переходом к «молочному животноводству» (товарно-денежным отношениям) пищей богов становится «баблос» — особая энергия, которую производят нацеленные на потребление люди[11]. Задача маркетологов — увеличение надоев, стимулирование производства за счет повышения заинтересованности производителей-

11 Теория «мясного» и «молочного» животноводства развита в романе «Empire V» (2006).

потребителей. Нужно сделать так, чтобы, производя энергию для злых богов, стадо чувствовало себя все более счастливым.

Здесь нельзя не вспомнить важный для Пелевина фильм «Матрица» (1999): в нем завоевавшие мир боги-механизмы сводят смысл существования человека к роли «батарейки», питающей богов энергией, но при этом транслируют в мозг рабов картины полноценной жизни. Однако, в отличие от Пелевина, создатели философского боевика сводят все к этической дилемме: следует ли вернуться в «пустыню реального» и бороться с порабощением или лучше наслаждаться жизнью в искусственном наваждении-раю? У Пелевина мотивы прозрения и борьбы занимали большое место в ранних текстах. Начиная с середины 1990-х годов «сюжет прозрения» уступает место «сюжету адаптации» и/или «иллюзорного восхождения»: герой не просто сознательно принимает матрицу, но и делает в ней карьеру, а просветление воспринимает как еще один (высший) вид наслаждения. Этому можно дать социологическое объяснение: когда советский человек осознавал свою несвободу, он так или иначе стремился к освобождению; в эпоху позднего капитализма альтернативой духовному освобождению может быть материальное обогащение, дающее, как в матрице, иллюзию омнипотенции и свободы.

Работу небесной канцелярии над «коррекцией матрицы» и уточнением современных параметров счастья мы и видим в «Фокус-группе», где безличное божество-маркетолог со «странно знакомым, словно бы из какой-то телепередачи» [Пелевин 2005: 444] голосом выясняет у покойников их представления о райской жизни. Проводить такую коррекцию необходимо всем участникам рынка, и мимо этого не может пройти и крупнейшая корпорация, управляющая миром. Как уже было сказано, по Пелевину, смысл взаимодействия высших сил с людьми во все времена был одинаков: людей выращивали для поглощения. Не менялось в течение многих тысячелетий и человеческое тело. Однако структура желаний — или, говоря пелевинским метафорическим языком, обещания, которые боги давали своим питомцам, камуфлируя собственные цели, — менялась в зависимости от развития цивилизации. Поскольку современную продвинутую публику не привлекают картины «яблоневого сада со змеями» или «вечного пикника с гуриями» [Там же: 444], маркетологу нужно выяснить у представителей разных социальных групп их нынешние фантазии о райском блаженстве.

Представления клиентов оказываются предсказуемыми: это либо рекламные картинки «богатого отдыха», либо непрерывная эйфория, либо ничем не ограниченный промискуитет, либо идеальная компьютерная игра, где «все свежие впечатления сжаты в минимальном объеме времени» [Там же: 448]). В целом же люди меняются мало, и их желания так или иначе сводятся к общему знаменателю «хлеба и зрелищ». А высочайшая радость для них — механическое совмещение всех радостей, поскольку субстанция наслаждения едина и надо только потребить «все вместе и сразу». Другой вариант — это синэстетические комбинации разных видов удовольствий: «Допускали ли вы, что фильм, который мы смотрим, сможет одновременно насыщать?» [Там же: 452]. Для такого «хлебозрелищного» сенсорного гибрида Пелевин придумывает термин «entertourishment». Получающееся развлечение и насыщение без границ — «сделать потребление бескрайним, а удовлетворение от него бесконечным» [Там же: 455], — с одной стороны, в какой-то мере вторит архетипам мировой культуры, выражающим мечты о вечном обжорстве (Гаргантюа) или неутомимом сладострастии (Дон Жуан), а с другой — соотносится со списком

семи смертных грехов в христианстве и перечнем шести «ядов», соответствующих шести мирам — локам сансары в буддизме[12].

Как видим, пелевинская трактовка посмертия сводится к компендиуму его излюбленных буддийских лейтмотивов: души притягивает к жизни общечеловеческое «страстное желание ощущений, привязанность к существованию в сансаре, в которой нет ничего постоянного» [Тибетская книга мертвых 2002: 170][13], а современная структура желаний определяется циркуляцией энергии потребления и манипуляциями со стороны «хозяев дискурса», регулирующих эти потоки в собственных корыстных целях.

Совсем иначе трактует тему посмертия Сондерс. Можно сказать, что главный объект изображения у обоих писателей — это замещение реальности ее репрезентациями, но только для Сондерса, несмотря на проявившийся у него в последние годы интерес к буддизму, подлинная реальность все же существует: скрытая за множеством завес, она поддается восстановлению с помощью этического усилия. Сюжетообразующую ситуацию в произведениях Сондерса его исследователи определяют так: «Душа среди симулякров» [Coleman, Ellerhoff 2017: 125]. В рамках нашего сравнительного анализа можно заметить: «душа» (психика) — как раз то, что в пелевинском мире уступает место человекообразному «механизму» или мимикрирующему под человека «алгоритму», в результате чего темой позднего Пелевина становится «симулякр среди симулякров».

Есть различия и в трактовке природы души. У Сондерса, в отличие от Пелевина, души-призраки, как правило, бесплотны и потому способны проходить сквозь вещи, людей и друг друга. Впрочем, есть по крайней мере один рассказ («Дом у моря», 1998), где призрак является во плоти, выражает земные желания и, как у Пелевина в «Фокус-группе», оказывается подвержен материальному распаду. Однако действие в этой истории происходит не в бардо, а в мире живых. Тетушка Берни — девственница, никогда не знавшая плотских радостей и прожившая всю жизнь в скромной бедности, — сразу после смерти воскресает и предстает монстром, желающим наверстать упущенное и научить своих родственников, как надо брать у жизни все возможное, не стесняясь в средствах[14]. Подобно героям «Фокус-группы», она хочет получить все наслаждения сразу, но, как они, не может вернуться к земной жизни и телесно разлагается на глазах родных. Этот рассказ предвещает одну из тем будущего романа: герои раннего Сондерса часто откладывают самореализацию; в «Линкольне в бардо» призраки будут десятилетиями зависать между жизнью и смертью, тешась мечтами о возвращении в мир живых и не подозревая, что этот мир изменился до неузнаваемости. Желание призрака исполнить свои мечты — это не просто желание воскреснуть, а желание воскреснуть в прошлом.

Если у Пелевина финалы многих текстов — это «побег» освободившихся героев из мира сансары, то для концовок рассказов и повестей Сондерса характерен сходный, но несколько иной мотив: свободного посмертного парения

12 И христианские (гордыня, жадность, гнев, зависть, прелюбодеяние, обжорство и лень), и буддийские (гордыня, зависть, тень или невежество, гнев, жадность и похоть) грехи лишь отчасти соответствуют персонажам «Фокус-группы»; Пелевин явно избегает прямолинейной аллегоричности.

13 Так формулирует главный смысл книги в своих примечаниях ее редактор У. Эванс-Вентц.

14 В этом случае кадавр ведет себя так же, как коуч в рассказе «Винки» (1997), призывающий порвать с семьей ради достижения личного успеха.

душ-призраков. Так, в рассказе «Бегство из головогруди» (2010) герой-заключенный, которого подвергают химическим экспериментам с целью регулирования эмоций, применяет сам к себе смертельную программу пыток, чтобы не подвергать пыткам других заключенных. В последние мгновения перед смертью он покидает тюрьму, парит над миром и по своему желанию может видеть кого угодно из людей. Затем «что-то доброе» спрашивает его, хочет ли он вернуться в мир, на что он отвечает решительным отказом.

Посмертное путешествие душ изображено и в финале рассказа «Commcomm» (2005), однако здесь ситуация сложнее и ближе к будущему роману. Герой живет в одном доме с призраками покойных родителей, некогда убитых здесь же грабителями. По ночам родители без конца воспроизводят травматическую сцену убийства. Свое положение они считают временным продлением жизни: «Мы просто наслаждаемся небольшим дополнительным временем» [Saunders 2007: 223]. «Наслаждаются» они, погружаясь в прошлое: старики рассказывают истории из своего детства, слушают пластинки времен своей молодости и т.п. Так же, как в «Линкольне в бардо», призраки долго отрицают свою смерть, а затем внезапно исчезают.

Если пелевинское посмертие восходит к «Бардо тхёдол», то за внешне похожими картинами у Сондерса стоит долгая общеевропейская и отчасти англо-американская традиция изображения «мениппей» — «разговоров мертвых», адских видений, хождений по мукам, романов с привидениями и вампирами, хоррора, готики и неоготики, в том числе и в современной фантастике[15]. Отсюда несколько обязательных мотивов: преступление (обычно убийство) в прошлом; ограничение подвижности призрака границами кладбища, дома или участка; «временное упокоение» в дневное время и другие квазифольклорные сюжетные элементы.

Эти мотивы «неупокоенного мертвеца» всплывают во многих текстах Сондерса. Так, в одной из его первых повестей — «Разруха в парке Гражданской войны» (1992) — мертвые не могут покинуть место преступления. Ветеран Гражданской войны фермер Маккиннон зарезал свою семью, двух дочерей и жену, и теперь все четверо носятся бесплотными призраками по своему участку, ставшему частью тематического парка. Призраки наблюдают современную жизнь, осуждают ее, но не могут изменить. Из живых их видит и может вступать с ними в диалог только рассказчик — неудачливый помощник директора парка, по-видимому сходящий с ума от зрелища распада привычного мира. В финале он сам превращается в призрака и обретает свободу и прозорливость. Для всех подобных мотивов можно найти отдаленную и ближайшую генеалогию, от фольклора до триллеров времен молодости автора[16]. Не имея возможности в рамках данной статьи проследить происхождение всех мотивов посмертия у Сондерса[17], остановимся подробнее на романе «Линкольн в бардо», в котором эти мотивы собраны воедино.

---

15 Одним из последних — и самых близких к «Линкольну в бардо» — сочинений такого рода является сказочный роман Нила Геймана «История с кладбищем» (2008).

16 Так, на историю Маккиннонов в «Разрухе в парке Гражданской войны», по всей вероятности, повлияли сходные мотивы в популярном романе Стивена Кинга «Сияние» (1977) и одноименном фильме Стенли Кубрика (1980).

17 Отчасти это сделано в сборнике статей о Сондерсе особенно в седьмой главе («Привидения и тематические парки: сверхъестественное и искусственное в рассказах Джорджа Сондерса»), написанной Даной Дель Георге еще до публикации «Линкольн-

Здесь в бардо пребывают те, у кого на момент смерти остались сильные неисполненные желания — и в этом посмертие у Сондерса отчасти совпадает по смыслу с пелевинским миром[18]. Однако желания героев американского автора намного человечнее. Пожилой человек, женившийся на совсем юной девушке, несколько лет вел себя с ней как отец и опекун, и случайно погиб накануне консумации брака (Ханс Воллман). Гомосексуалист, потрясенный отказом возлюбленного, кончает жизнь самоубийством и в последнюю минуту осознает, насколько прекрасен мир, который он покидает (Роджер Бэвинс III). К числу желаний, которые удерживают героев от окончательной смерти, относится прежде всего любовь и забота об оставшихся в земном мире близких — именно этим мотивом Сондерс наиболее резко отличается от Пелевина.

Герой Сондерса всегда человек семейный, и смысл его существования заключается в поддержании семьи. В «Пасторалии» (2000) персонажи работают пещерными людьми в тематическом парке, наглядно представляющем этапы развития цивилизации. Парк — аналог бардо, где запрещен контакт между «живыми» (посетителями) и «мертвыми» (экспонатами). Нарушение этого запрета, любой контакт между мирами, ведет к увольнению, то есть изгнанию экспонатов в мир посетителей. Однако это изгнание нельзя рассматривать как благополучное возвращение в пространство «живых», поскольку оно маргинализирует потерявших работу героев и грозит смертью их близким, которых те поддерживали, пока работали в парке. Заметим, что у Пелевина семейные связи попавших в бардо покойников никогда не упоминаются. Более того, любопытно, что Пелевин, кажется, ни в одном из своих произведений не изобразил семью[19]. В этом отношении ближайший аналог пелевинского творчества — волшебная сказка и приключенческий роман, где свадьбой маркируется конец событийной линии. Все герои Пелевина — изолированные монады[20], и трудный вопрос об осуществлении этического выбора человеком, имеющим много обязательств перед близкими, в его произведениях просто не ставится, как и вопрос о какой бы то ни было «ответственности за приручённых». Это одна из тех особенностей пелевинского творчества, которая вызывает у некоторых читателей ощущение холодности и этической неполноценности — чувство, прямо противоположное теплой надежде на лучшее, остающейся после прочтения любого текста Сондерса.

«Нерв» романа «Линкольн в бардо» — желание воссоединения семьи после смерти Уилли Линкольна, младшего и любимого сына президента. Другими

на в бардо» [Coleman, Ellerhoff 2017: 121—136]. Подробный обзор тематики и интерпретаций рассказов о сверхъестественном в американской литературе см. в ее же монографии [Del George 2001].

18 Сондерс признает, что во время работы над романом читал «Бардо тхёдол» [Coleman, Ellerhoff 2017: IX].

19 Если не считать нескольких сатирических сцен в «Жизни насекомых» (1993), каламбурного изображения кошки как жены в «Нике» (1992) и сожительства героя с куклой в романе «S.N.U.F.F» (2011).

20 Многие герои Пелевина ведут образ жизни, подобный «сокровенному» существованию самого писателя: «Киклопу следовало скрывать свою миссию и жить среди людей, затерявшись в одном из крупных городов», — читаем в романе «Любовь к трем цукербринам» [Пелевин 2014: 58]. Точно так же скрываются от людей лисы-оборотни («Священная книга оборотня», 2004), халдеи и вампиры в «Generatioin П» (1999), «Empire V» (2006), «Бэтман-Аполло» (2013) и др.

словами, роман Сондерса написан о воскрешении мертвых[21]. В романе это воскрешение изначально невозможно. Универсум устроен таким образом, что после смерти можно некоторое время побыть призраком, постепенно разлагаясь и обладая ограниченной свободой перемещения, но вернуться в мир живых нельзя. Призраки «травматически» отрицают этот запрет и защищаются эвфемизмами: называют свое состояние «болезнью», могилу — временным домом, гроб — «хворь-ларем» (sick-house) и т.п. Другими словами, они (поневоле) пребывают в постоянной иллюзии. Иллюзии способствует то, что они видят мир живых, однако живые их не видят и не слышат: границу можно пересечь в одну сторону, контакт с прежней жизнью и возвращение невозможны, но пока вокруг них бардо, покойники сохраняют надежду.

Одна из важнейших особенностей романа Сондерса состоит в том, что бардо выступает в качестве аллегории литературы. Поскольку призраки обладают памятью о своем и чужом прошлом в обоих мирах, посю- и потустороннем, они могут рассказывать — и рассказывают — истории. Их эго-литература не знает цензуры и запретных тем, у них иное, чем у людей, представление о непристойном, при этом призраки сохраняют свои прежние привычки и речевую манеру, их нарративы остаются исторически и гендерно маркированны. Каждому необходимо выговорить свою травму, что порождает различные аллегорические фигуры: так, многократно изнасилованная мулатка лишена речи и лишь заикается и дрожит при любом обращении к ней[22], а вояка-расист из южных штатов, наоборот, подробно и с пафосом повествует старинным риторическим слогом о насилии над своими рабами. При малейшей возможности каждый стремится поведать о своей жизни. Этой линии «страстного рассказывания» в романе противостоит линия мокьюментари — якобы достоверных мемуарных свидетельств о смерти сына президента и последующих посещениях Линкольном кладбища. Мемуаристы — иные мертвецы — лгут, противоречат себе и друг другу и наперебой стараются подчеркнуть собственную значимость, преувеличивая свою близость к власти.

Сложная диалектика искажения нарратива желанием (с одной стороны, желанием вернуть близких и вернуться к ним, а с другой — желанием приблизиться к власти) определяет специфику романа Сондерса. Если рассматривать этот текст как аллегорию литературы, то послание американского писателя можно прочитать следующим образом. Воскресить уже ничего нельзя, но коллективный голос душ, страстно одержимых желанием вернуться и все наладить, может каким-то необъяснимым образом повлиять на историю. Линкольн в романе не слышит хор обращенных к нему просьб о спасении, но действует

21 Любопытно, что не Пелевин, множеством нитей связанный с классической русской литературой XIX века, а именно Сондерс подхватывает самую главную тему этой литературы — «воскресение» Толстого и «восстановление погибшего человека» Достоевского. По-видимому, это не случайно: ср. пособие для студентов, составленное Сондерсом из рассказов русских писателей (Гоголя, Тургенева, Чехова и Толстого) с подробными комментариями и признанием в любви к этим авторам, которые «рассматривают литературу не как нечто декоративное, а как действенный морально-этический инструмент» [Saunders 2021: 10]. Как ни странно, Джордж Сондерс по сути очень русский писатель.

22 Возможно, это отсылка к знаменитому эссе «Can the Subaltern Speak?» Гаятри Спивак и постколониальной литературе.

так, словно слышит его: отчего-то укрепляется в утраченной было решимости продолжить благое дело — освобождение рабов.

Пелевин в этом отношении гораздо пессимистичнее: он если и рассматривает посмертие как аллегорию литературы, то находит в ней только новые варианты напущенного корыстными «богами» консьюмеристского наваждения, выход из которого один — отказ от желаний и полное исчезновение. Высказанные в словах, коллективные желания могут изменить только «интерфейс» наваждения, но не его природу.

Определив глубинную тему обоих авторов, мы можем вернуться к размышлениям о природе «литературы, которая нравится всем». Приходится признать, что причины успеха Пелевина и Сондерса в основном внутренние: здесь не сыграли существенной роли внешние факторы, такие как соответствие текущей политической повестке, «валюта скандала» [English 2005: 187—197] или усилия лоббистов — издателей, критиков и членов премиальных жюри. Даже имидж автора-отшельника в случае Пелевина — это скорее элемент его текста; во всяком случае, интерес к «загадочному» писателю возникает у публики только после прочтения его произведений, а не наоборот. При всех различиях о Сондерсе можно также сказать, что его успеху вряд ли способствовал закрепившийся за ним публичный образ[23].

Разумеется, составляющие успеха — и «массового», и «премиального» — многочисленны и разнообразны, но все же, исходя из приведенного выше анализа и различения двух типов литературы, можно указать на некую доминанту. Как нам представляется, Пелевин и Сондерс выделяются из своего писательского поколения остротой *артикуляции желаний*, а прием помещения героев в бардо, с одной стороны, обостряет эти желания, а с другой — демонстрирует их нереализуемость. Каждый из персонажей Пелевина, подобно «оранусу», всем своим существом устремлен к некой цели, причем если для фоновых персонажей цель — это «entertourishment», хлеб и зрелища, то для центральных — познание и просветление. У Сондерса скепсис по отношению к обществу симулякров сочетается с желанием «человека семейного» выжить и, сохранив семью, вернуться к подлинной жизни. И там и там герои страстно *высказывают* свои желания, обнажая травмы[24] и сохраняя надежды в трагикомической ситуации, когда уже ничего нельзя изменить. Эта экономика желаний реализуется за счет двух повествовательных стратегий: во-первых, сатирической, современной, развлекательной, анекдотической, «сиюминутной», и во-вторых, — учительной, вневременной, серьезной, притчевой, «общечеловеческой». Первая работает на «массовый», вторая — на «элитарный» успех. В совокупности своих тематических и поэтических особенностей творчество Пелевина и Сондерса представляет явную флуктуацию в современной прозе, которая, как нам кажется, в последние тридцать лет тяготела к двум полюсам — либо к самоцельному жонглированию чужими знаками на фоне «современной повестки», либо (в случае литературы факта и неореалистических

23 Исследователи описывают Сондерса как человека, который сознательно воспитывал в себе «доброго человека» — в пику осмеиваемому им «классическому американскому проекту самоусовершенствования» [Coleman, Ellerhoff 2017: 8].

24 Если рассказ Достоевского «Бобок» можно рассматривать в бахтинском духе как изображение последней исповеди, то монологи героев «Линкольна в бардо» можно уподобить последнему сеансу психоанализа.

тенденций) — к «правде жизни», то есть чистому, лишенному означаемого референту, который должен сам по себе свидетельствовать о трагизме существования. Осмысление этой флуктуации наверняка станет ядром будущей истории той литературы, которую мы пока называем «современной». Пелевин и Сондерс — авторы, отрефлексировавшие ее скрытую доминанту: рассказывать еще можно, но изменить что-либо с помощью рассказывания уже нельзя.

Библиография / References

[Бурдьё 2000] — *Бурдьё П.* Поле литературы / Пер. с фр. М. Гронаса // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22—87.

(*Bourdieu P.* Le champ littéraire // Novoe literaturnoe obozrenie. 2000. № 45. P. 22—87. — In Russ.)

[Го Вэй 2021] — *Го Вэй.* Классическая китайская литература и философия в творчестве В.О. Пелевина: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2021.

(*Go Vej.* Klassicheskaya kitayskaya literatura i filosofiya v tvorchestve V.O. Pelevina. PhD thesis. Saint Petersburg, 2021.)

[Липовецкий 2008] — *Липовецкий М.Н.* Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

(*Lipoveckij M.N.* Paralogii. Transformatsii (post)-modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920—2000-kh godov. Moscow, 2008.)

[Моуди 2005] — *Моуди Р.* Жизнь после жизни / Пер. с англ. под ред. И. Старых. М.: София, 2005.

(*Moody R.* Life After Life. Moscow, 2005. — In Russ.)

[Пелевин 1996] — *Пелевин В.О.* Сочинения: В 2 т. М.: Терра, 1996.

(*Pelevin V.O.* Sochineniya: In 2 vols. Moscow, 1996.)

[Пелевин 2001] — *Пелевин В.О.* Generation П. Рассказы. М.: Вагриус, 2001.

(*Pelevin V.O.* Generation P. Rasskazy. Moscow, 2001.)

[Пелевин 2002] — *Пелевин В.О.* Интервью Лео Кропывьянскому // Bomb. 2002. 1 апреля. https://bombmagazine.org/articles/victor-pelevin/ (дата обращения: 20.05.2022).

(*Pelevin V.O.* Interv'yu Leo Kropyv'yanskomu // Bomb. 2002. April 1. https://bombmagazine.org/articles/victor-pelevin/ (accessed: 20.05.2022).)

[Пелевин 2005] — *Пелевин В.О.* Все рассказы. М.: Эксмо, 2005.

(*Pelevin V.O.* Vse rasskazy. Moscow, 2005.)

[Пелевин 2014] — *Пелевин В.О.* Любовь к трем цукербринам: роман. М.: Эксмо, 2014.

(*Pelevin V.O.* Lyubov' k trem tsukerbrinam: roman. Moscow, 2014.)

[Полотовский, Козак 2012] — *Полотовский С., Козак Р.* Пелевин и поколение пустоты. М.: Манн, Иванов и Фарбер, 2012.

(*Polotovskij S., Kozak R.* Pelevin i pokolenie pustoty. Moscow, 2012.)

[Роуз 2007] — *Серафим* (*Роуз*). Душа после смерти / Пер. с англ. М.: Русский паломник, 2007.

(*Seraphim Rose.* The Soul after Death. Moscow, 2007. — In Russ.)

[Сондерс 2018] — *Сондерс Д.* Линкольн в бардо / Пер. с англ. Г. Крылова. М.: Эксмо, 2018.

(*Saunders G.* Lincoln in the Bardo. Moscow, 2018. — In Russ.)

[Тибетская книга мертвых 2002] — Тибетская книга мертвых / Пер. с англ. О.Т. Тумановой. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002.

(The Tibetan Book of the Dead. Moscow, 2002. — In Russ.)

[Bataille 1986] — *Bataille G.* The Notion of Expenditure // Bataille G. Visions of Excess: Selected Writings, 1927—1939 / Transl. by A. Stoekl, with C.R. Lovitt and D.M. Leslie Jr. 2nd ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. P. 116—129.

[Coleman, Ellerhoff 2017] — George Saunders. Critical Essays / Ed. by P. Coleman, S.G. Ellerhoff. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.

[Del George 2001] — *Del George D.* The Supernatural in Short Fiction of the Americas. Westport, Conn.; London: Greenwood Press, 2001.

[English 2005] — *English J.F.* The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005.

[Saunders 2007] — *Saunders G.* In Persuasion Nation: stories. New York: Riverhead Books, 2007.

[Saunders 2017] — *Saunders G.* Lincoln in the Bardo: a novel. New York: Random House, 2017.

[Saunders 2021] — *Saunders G.* A Swim in a Pond in the Rain: in which Four Russians Give a Masterclass on Writing, Reading, and Life. New York: Random House, 2021.

Поэто*логические шт*удии

Корнелия Ичин

О чем говорят животные у Александра Введенского

Kornelija Ičin

What Vvedensky's Animals Are Talking About

Корнелия Ичин (Белградский университет, филологический факультет, ординарный профессор; доктор филологических наук) kornelijaicin@gmail.com.

Ключевые слова: Введенский, язык животных, потусторонний мир, метаморфозы

УДК: 82-14
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_254

В статье рассматривается язык животных, которые так или иначе связаны со смертью и потусторонним миром, и тем самым посвящены в их тайны. Наша задача исследовать характеристики речи животных, птиц, насекомых и рыб и показать, как они соотносятся с идеей Введенского провести поэтическую критику разума, открыть новый тип связей в мире, ощутить его бессвязность и раздробленность времени и в конечном итоге доказать, что разум не понимает мира. Язык животных анализируется в контексте задуманной Введенским новой космогонии, которая должна нас вернуть к исходной точке — к сотворению мира, к гармонии, в которой человек, растения и животные общались между собой и понимали друг друга.

Kornelija Ičin (Dr. habil.; Tenured Professor, Faculty of Philology, University of Belgrade) kornelijaicin@gmail.com.

Key words: Vvedensky, language of animals, world of afterlife, metamorphoses

UDC: 82-14
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_254

The article examines the language of animals, who are, in one way or another, connected to death and the afterlife, and thus let in on their secrets. Our task is to investigate the speech characteristics of animals, birds, insects, and fish and how they relate to Vvedensky's ideas of conducting a poetic critique of reason, discovering new types of connections in the world, feeling its disconnection and fragmentation of time, and, finally, proving that reason does not understand the world. The language of animals is analyzed in the context of the new cosmogony conceived by Vvedensky that should take us back to the starting point — to the creation of the world, to harmony, in which man, plants, and animals talked to and understood each other.

Дошедшая до нас поэзия Александра Введенского — настоящее царство животных. Она хранит в себе почти сто пятьдесят видов домашних и хищных зверей, птиц, рыб, насекомых. Наряду с растениями, облаками, ветром, небесны-

ми светилами и разными стихиями они участвуют в новой космогонии — в сотворении нового мира и новых взаимоотношений между вещами. В этом мире язык присущ и человеку, и окружающим его предметам, животным, природе. Человек наравне общается с рыбой, с горой, с камнем, и все друг друга понимают. Мир, созданный Введенским, во многом напоминает первобытный мир библейского Эдема, в котором человек и животные понимали друг друга, составляя единое целое[1]. Это не удивительно, поскольку такие отношения характерны для космогонического процесса, в котором сотворение мира происходит в одной мифической пространственно-временной точке («в центре мира», «в начале»), предшествующей всякому разделению в эмпирическом (историческом) времени и пространстве.

В этой точке зарождается космическая ось — мировое древо, объединяющее все сферы мироздания (небо, землю и преисподню) и выступающее звеном «между вселенной (макрокосмом) и человеком (микрокосмом)», то есть «местом их пересечения» [Топоров 1987а: 405]. Одновременно троичность мирового древа «подчеркивается отнесением к каждой части особого класса существ, чаще всего животных», а именно: с верхней частью связываются птицы, с серединой — копытные, с низом — змеи, лягушки, рыбы, хтонические чудовища [Там же: 400]. В поэтическом мире Введенского легко соотнести животных с трехчленной структурой мирового древа, однако гораздо сложнее понять, почему иные из них говорят на понятном всем языке, о чем они вещают, в какие отношения вступают с человеком, какова их роль в жизни мира, наконец, почему в небольшом наследии Введенского так много животных.

Мы сосредоточимся на тех «персонажах» животного царства, которые в текстах Введенского представлены прямой речью[2], таких как собака Вера, лев, волк, жираф, свиной поросенок (в «Елке у Ивановых»), ласточка (в «Сутках»), птички, лев, пеликан (в стихотворении «Две птички, горе, лев и ночь»), червяк (в стихотворении «Мне жалко, что я не зверь»), муравей (в «Святом и его подчиненных»), лягушка, верблюд, бараны (в «Мире»), рыбы (в «Где. Когда»). Уже на первый взгляд понятно, что все они связаны со смертью, с потусторонним миром, с загадкой времени.

---

1 Мир зверей, птиц, рыб, пресмыкающихся наполняет страницы Ветхого и Нового Заветов. В Книге Бытия человек создан Богом, чтобы владычествовать «над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле» (Быт. 1: 26). Владычество человека над животными осуществляется наречением именем каждой живой души: Адам в райском саду нарекает имена «всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым», нарекает и «жене своей: Ева» после грехопадения (Быт. 2: 20; 3: 20). До грехопадения человек живет в гармонии с животным миром в райском саду, однако общается он только с Богом. Сотворением жены вводится диалог между ней и змеем, они понимают друг друга, мир пока един и неразделен, говорит на одном языке. С изгнанием Адама и Евы из райского сада звери, птицы и рыбы продолжают играть важную роль в жизни человека, в общении с ним (вспомним Ноев ковчег или слова Иова, напутствующие спросить у скота, птиц и рыб, кто сотворил все живущее), в прославлении Бога. Особое место в Ветхом Завете занимает притча об ослице жреца Валаама, заговорившей на человеческом языке (Чис. 22: 28—30).

2 Правда, в мире Введенского все обладает голосом, на что в своей книге указала и А. Стоун-Нахимовски: «Все имеет свой голос — абстракции, мифические фигуры, геологические особенности, люди, животные» [Stone-Nakhimovsky 1982: 118].

Лейтмотив из «Некоторого количества разговоров» (1936—1937) «Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли», объявляющий «уход» языка, наглядно переходит в мертвый язык в пьесе «Елка у Ивановых» (1938). С мертвым языком связаны не появляющиеся в пьесе действующие лица — учителя латинского и греческого языка; мертвый язык (латынь) готов изучить лесоруб Федор, единственный персонаж, который не умирает в финале «Елки у Ивановых». На фоне всеобщей смерти занятие мертвым языком представляются вполне логичными, они должны подготовить Федора ко встрече с миром умерших. Однако гибель человечьего языка показана намного раньше: в сцене с поющими лесорубами, которые, как выяснилось, «не умеют говорить» и общаются «знаками», а то, что они «только что пели — это простая случайность, которых так много в жизни» [Введенский 1993, 2: 51][3]; в сцене с Пузыревыми — отцом и матерью, обезумевшими от горя, которые «страшно кричат, лают и мычат» [Там же: 50]; в сцене с Федором, который, узнав об убийстве Няньки, начинает квакать, мяукать и петь птичьим голосом [Там же: 59][4].

По-другому обстоит дело с животными: они говорят на человечьем языке. Во второй картине «Елки у Ивановых», после того как Федор и лесорубы отправились к семье Пузыревых с елкой, из леса выходят звери: «Жирафа — чудный зверь, Волк — бобровый зверь, Лев-государь и Свиной поросенок» [Там же: 51], чтобы провести урок на тему времени. «Урок», проводимый жирафом, основывается не на научных знаниях, которые в поэтике Введенского имеют сугубо отрицательное значение, а на свободных ассоциациях (будто речь о психоаналитическом тесте), освобождающих бессознательное:

Ж и р а ф а. Часы идут.
В о л к. Как стада овец.
Л е в. Как стада быков.
С в и н о й п о р о с е н о к. Как осетровый хрящ.
Ж и р а ф а. Звезды блещут.
В о л к. Как кровь овец.
Л е в. Как кровь быков.
С в и н о й п о р о с е н о к. Как молоко кормилицы.
Ж и р а ф а. Реки текут.
В о л к. Как слова овец.
Л е в. Как слова быков.

---

3 Отметим здесь, что слова лесорубов, сказанные невпопад (фрукт, желтуха, помочи), можно связать с их хтонической натурой, которая неожиданно проступает наружу и заявляет о себе алогичным вторжением в язык. Их пение и их слова слышит только Федор, один из них и единственный, кому дано перемещаться из хтонического мира в упорядоченный, космический мир. В представлении Введенского хтонический мир связан с лесом и болотами — топосом, противостоящим Петербургу и требующим все новых жертв; на это намекают и мотивы «бедного» и «медного», отсылающие к пушкинскому «Медному всаднику» (с его героем бедным Евгением): «Бедный молится хлебу. / Медный молится небу» [Введенский 1993, 2: 60]. Несомненно, оппозиция лес — город, соотнесенная с историей градостроительства, влечет за собой отрицательную коннотацию рубки леса и самих лесорубов, поэтому в конечном итоге «немоту» лесорубов можно связать с гробом как одной «из ярчайших реализаций метафоры срубленного леса» [Йованович 1983: 78].

4 И. Кулик отрицание языка усматривает также в сцене «суда, где “разговор про Козлова и Ослова велся просто для отвода глаз? — в сцене, отмеченной нагнетанием темы смерти» [Кулик 2021].

С в и н о й п о р о с е н о к. Как богиня семга.
Ж и р а ф а. Где наша смерть?
В о л к. В душах овец.
Л е в. В душах быков.
С в и н о й п о р о с е н о к. В просторных сосудах.
Ж и р а ф а. Благодарю вас. Урок окончен

[Там же: 52].

Жираф задает тему (часы идут; звезды блещут; реки текут), на которую откликаются своей мерой мира волк, лев и свиной поросенок. Эта «строгая четырехголосная полифония»[5], построенная в виде тетраптиха, объединяет в себе отвлеченное и конкретное, небесное и земное, движение и окаменение, вечность и смерть. Часы, звезды, реки — все связано с текучестью времени[6], только смерть — остановка времени и она определена мерой мира «присутствующих на уроке». Текучести соответствует глагол-действие, отсутствию текучести — существительное, которое свободно от времени[7]. Данным диалогом Введенский достигает еще одного эффекта: глаголы, которые являются связующим звеном между «часами» и «стадами» (идут), «звездами» и «кровью» (блещут), «реками» и «словами» (текут), одновременно формируют новые семантические союзы и открывают новые языковые возможности. На этом фоне реплики свиного поросенка звучат субверсивно: часы идут, как осетровый хрящ; звезды блещут, как молоко кормилиц; реки текут, как богиня семга; наша смерть

5 *Термин Я.* Друскина, которым определяет урок зверей [Друскин 1998а: 587].

6 В трактате «Теория слов» Л. Липавский утверждает, что «остатки, напоминание о бывшей проекции на жидкость можно найти во всех родах и рядах слов», и добавляет: «Мы не думаем сейчас, что голос есть жидкость; но РЕЧЬ // РЕКА (и мы говорим “плавная, текучая речь”, так же, как говорим “в течение времени”)» [Липавский 2005: 228]. О теории происхождения языка у Липавского см. более подробно в: [Цивьян 2001: 232—243]. Текучесть характерна для поэтики всех обэриутов; С. Сигей, анализируя поэзию Игоря Бахтерева, утверждает, что текучесть, связанную с мифологическим Океаном, с хтоникой, «манифестируют хтонические поэты (и сами пребывающие в подземном мире — андерграунде. — *К.И.*) через хтоническое: через фонетику и заумь», что в большинстве произведений Бахтерева «разворачивается космогоническая битва», сам поэт «не порождает «варианты», а настаивает на неизменности изменений» [Сигей 2006: 5, 8, 10]. Добавим здесь, что отсылки к Мандельштаму касательно отношения Батюшкова ко времени («Нет, не луна, а светлый циферблат»), Лермонтову («Выхожу один я на дорогу») и Державину («Река времен в своем стремленьи») в мотивах часов, звезд и рек напрашиваются сами собой; кроме того, в мотиве часов, организующем весь сюжет пьесы, нетрудно угадать намек на творческий вечер обэриутов «Три левых часа» десятилетней давности.

7 Мысли о текучести времени как текучести языка и, соответственно, об окаменении времени как окаменении языка не покидали Введенского никогда, поэтому и в «Серой тетради» можно прочитать по этому поводу:

Я думал о том, почему лишь глаголы
подвержены часу, минуте и году,
а дом, лес и небо, как будто монголы,
от времени вдруг получили свободу.
Я думал и понял. Мы все это знаем,
что действие стало бессонным китаем,
что умерли действия, лежат мертвецами,
и мы их теперь окружаем венками [Введенский 1993, 2: 77].

Другими словами, неподвластное времени, окаменевшее, неподвижное слово умирает и попадает в безвременье.

в просторных сосудах; по сути, они напрямую демонстрируют эффект обманутого ожидания и расшатанность устойчивых словосочетаний[8].

Особое место в «Елке у Ивановых» занимает собака Вера, которая в терцетах произносит весьма своеобразное надгробное слово о Соне Островой, своей возлюбленной Дульчинее. Она ритуально ходит вокруг гроба с мертвым телом, для нее нет сомнения, что смерть Сони лишь начало («эта смерть — это проба»), что властвуют «черные нравы», поэтому она и выносит вердикт: «Нянька нет вы не правы. / <…> / А теперь ты сама станешь труп» [Там же: 60][9]. Собака соответствует своей роли помощника «в сражении» [Словарь античности 1989: 533], она сопровождает человека в жизни и проводит его через смерть, заступается за мертвого «перед богами подземного мира» (собака — атрибут Анубиса и Гермеса, бога-посланника) [Купер 1995: 307][10]. Собака Вера своей преданностью Соне отчасти напоминает собаку Ксантиппа, отца Перикла, которая, «не перенеся разлуки с ним», «от изнеможения умерла» [Плутарх 1961: 153]; охраняя гроб с убитой Соней, она, подобно Керберу, охраняет границу между мирами, которую нельзя перешагнуть. Слова собаки слышит и понимает лишь годовалый мальчик Петя Перов, отвечающий на вопрос собаки «Вас не удивляет, что я разговариваю, а не лаю?» словами: «Что может удивить меня в мои годы. Успокойтесь» [Введенский 1993, 2: 61]. Эта реплика Пети Перова, соответствующая стариковскому возрасту, дана в ключе начальных строк из стихотворения «Значенье моря» с установкой на обратимость времени: «Чтобы было всё понятно / Надо жить начать обратно» [Введенский 1993, 1: 116]. Подтверждение тому и предвосхищающие будущие беды слова Пети: «За мою недолгую жизнь мне придется и не с тем еще ознакамливаться» [Введенский 1993, 2: 61]. Обратимость времени допускает Пете Перову превращаться из мудрого старика в мальчика и обратно, что закономерно отражается и в языке: от мудрых слов Петя Перов переходит к словам, символизирующим становление речи у детей (ср.: «Мне теперь год. Не забывайте. Папа. Мама. Дядя. Тетя. Огонь. Облако. Яблоко. Камень. Не забывайте» [Там же]). Разговор между Петей Перовым и собакой Верой, приводящий антропоморфизированную собаку в изумление (она просит стакан воды, чтобы успокоиться), возвращает нас к вопросу о праязыке, о потерянном общем языке всего сущего, который, видимо, возникает в граничных ситуациях. Примеры можно привести не только из Библии, но также из мифов, легенд, сказок, басен,

8 М. Мейлах в примечаниях к пьесе указывает на связь «блеска звезд» и «молока кормилиц» через образ Млечного Пути, тогда как мотив «осетрового хряща» возводит к поговорке «Кому арбуз, а кому свиной хрящик»; к тому же последнюю часть «урока», посвященную смерти, он толкует в ключе индоевропейских представлений «о скоте как воплощении душ умерших» [Мейлах 1993а: 194]. Однако слова свиного поросенка о смерти, которая таится в «просторных сосудах», скорее всего, намекают на древнеегипетские ритуальные сосуды, так называемые канопы, в которых хранились органы умершего, извлеченные при мумификации.

9 Параллельно, в то же самое время (с 8 до 9 утра), совершается суд над нянькой Аделиной Францевной Шметтерлинг с постановлением: «казнить-повесить» [Введенский 1993, 2: 64].

10 Трехголовая собака-чудовище (Кербер) охраняет границы между двумя мирами, сторожит этот переход, она страж мира подземного, прислужница мертвых, психопомп. Так или иначе, собаки подземного мира олицетворяют «неприветливость рассвета и сумерек, опасного и демонического времени, когда бродят враждебные силы» [Купер 1995: 309].

отражающих мифопоэтическое сознание. Говорящие животные встречаются в культурах всех народов — от шумерского «Эпоса о Гильгамеше» и басен Эзопа и «Панчатантры» до средневекового «Романа о Лисе» и литературных сказок вроде «Кота в сапогах» Перро, «Алисы в Стране чудес» Кэрролла или «Книги джунглей» Киплинга. В них кризисная ситуация, олицетворенная в образе говорящих лиминальных существ, как правило, связана с героем, который должен преодолеть ее на пути собственного развития, что в «Елке у Ивановых» доведено до конечной точки — смерти всех персонажей (кроме Федора), готовых к последнему преображению в канун Рождества. Поэтому мир говорящих животных Введенского нельзя подвести под басни, передающие человеческие характеристики, или литературные сказки и фантастические произведения для детей[11]. У Введенского, скорее всего, речь об открывающейся сфере возможностей на границе двух миров — здешнего и нездешнего, посюстороннего и потустороннего, где совершаются чудеса. У гроба Сони собака Вера произносит стихотворную речь в форме трехстиший Данте и Петрарки[12], прославлявших красоту своих почивших прекрасных дам Беатриче и Лауры, раскрывает суть борьбы двух противоположных начал: «Жизнь дана в украшенье, / Смерть дана на устрашенье» [Там же: 60], воет, чтобы воскресить Соню-Дульчинею, и все это воспринимается мальчиком Петей как «тихий плач» по Соне Островой.

В жанре «плача» написано и стихотворение «Две птички, горе, лев и ночь» (1929). Пролетая над широкой морской гладью, одна птичка горюет по солнцу, а заодно и по невозможности понять мир без солнца:

о горе птичка говорит одна
не вижу солнечного я пятна
а мир без солнечных высоких пятен
и скуп и пуст и непонятен
и я не таю как струна
[Введенский 1993, 1: 88][13].

Тогда как вторая птичка, обнаружив опасность от «злого зверька» тушканчика, которого не постичь без солнечных лучей, призывает молиться Богу:

11 Правда, если брать произведения Введенского для детей (например, книги «Мяу», «Много зверей», «Мед», «Щенок и котенок», стихотворения «Сон», «Стихи про орла, про лису, про медведя» и др.), то в них несомненно обнаружим след сказок и басен, но эта тема остается за рамками данной работы.

12 Данте пишет «Божественную комедию» в терцинах с особо продуманной схемой рифмовки, Петрарка использует рифмованный терцет в своих сонетах для поэтического сборника «Канцоньере». И Беатриче, и Лаура в последней части произведений Данте и Петрарки предстают в роли кормчей звезды по загробному миру.

13 В этих строках нетрудно обнаружить космогоническую картину в начале Книги Бытия, до отделения света от тьмы: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1: 1—2). Установка на связь ночи (тьмы) и моря (океана), которую обнаруживаем в стихах Введенского, прослеживается в разных космогонических мифах о зарождении порядка из хаоса, воплощенного в образе бездонного океана; представление о водяном хаосе связано со всемирным потопом, укрощение которого привело к возникновению земли из воды и, далее, к космическому упорядочиванию мира (ср.: «и отделил Бог свет от тьмы», «И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды» (Быт. 1: 4, 6)).

<...> носится тушканчик
куда несется злой зверек
и что он значит поперек
я не могу постичь зверька
без золотого козырька
пойдём молиться Богу горе
дорогое не гляди на море
[Там же].

Озабоченные постижением смысла в космогоническом процессе разделения дня и ночи птички вводят важнейшую для Введенского тему непонимания, характерную для его более поздних произведений[14]. Непониманию сопутствует темнота, связанная с ночью и великим окостеневшим морем как архетипами бессознательного и одновременно представлениями эсхатологического ужаса. Не случайно птичка уговаривает хромое горе, сочетающее в себе сатаническое начало и рациональное познание мира[15], не смотреть на море («до-

14 М. Мейлах указывает на дальнейшее развитие темы установления смысла в текстах «Значенье моря», «Кончина моря», «Потец» а также в «Серой тетради» [Мейлах 1993а: 234]. Отметим здесь, что непонимание сопутствует разным представлениям о сотворении мира; так, например, в «Ригведе» (в гимне о космогонии), с которой Введенский мог ознакомиться благодаря христианско-философским исследованиям религиозного мыслителя А. Введенского, читаем:

Кто воистину знает, кто здесь провозгласит.
Откуда родилось, откуда это творение?
Далее боги (появились) посредством сотворения этого (мира).
Так кто же знает, откуда он возник? //
Откуда это творение возникло:
Было ли оно создано или же нет —
Кто надзирает за этим (миром) на высшем небе,
Только он знает или же не знает [Ригведа 1999: 286].

15 Хромота не только один из сатанических признаков, встречающийся в фольклорных преданиях (хромота — символ низвержения с небес — связывалась со вспышками молний, которые у древних ассоциировались как «с летучими, окрыленными стрелами», так и «с ногами как необходимыми орудиями движения резвого бега» [Афанасьев 1994: 2]) или в художественной литературе (например, в романах Валес де Гевары и Лесажа «Хромой бес» или в «Фаусте» Гёте), но и характеристика богов-кузнецов в разных мифологиях (Гефеста в древнегреческой, Вёлунда в скандинавской, Тваштара в индуистской). Этот физический недостаток указывает на несовершенство богов-кузнецов, «кующих несовершенный мир» [Купер 1995: 354], а также на их неотлучность от земли и подземного огня, владыками которого они являются. С другой стороны, горе, вечный спутник познания, обретенного ценою потерянного рая, подается в паре с мудростью и в Книге Екклесиаста: «...во многой мудрости, много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь» (Екк. 1: 18). В шумеро-аккадском заклинании (в переводе В. Шилейко) скорбь поражает все живое:

Скорбь, как воды речные, устремляется долу,
Как трава полевая, вырастает тоска,
Посреди океана, на широком просторе,
Скорбь, подобно одежде, покрывает живых;
Прогоняет китов в глубину океана,
В ней пылает огонь, поражающий рыб;
В небесах ее сеть широко распростерта,
Птиц небесных она угоняет как вихрь
[Ассиро-вавилонский эпос 2007: 539—540].

рогое не гляди на море» [Там же]). Страх от возвращения в хаотическое состояние она связывает с застывшей водой, чем поддерживает космогонические представления о сотворении мира из Мирового океана. Отсюда и призыв молиться Богу, лишь бы совершился процесс выведения элементов порядка из первоначального хаоса, что не поддерживается хромым горем как олицетворением хтонических сил: «лишь полдень Бог тебе покажет / ты зря Его боготворишь» [Там же].

Метаморфозы птички в частицы, половинки, беса и овеществленную медную птичку свидетельствуют о властвующем над птичкой хтоническом принципе, то и дело демонстрирующем непостоянство облика существования и самого существования. К тому же слова «игрушка бледная / при разговоре / теряет смысл и бытие» [Там же: 89] подчеркивают невозможность языкового определения смысла бытия, так как все сущее подвластно смерти и возвращается в добытийный хаос, в чем нас заверяют и финальные строки текста.

Описание космогонического отделения дня от ночи начинается с упоминания меры (числа) в словах второй птички:

> а я как десять без изъяна
> я как число достойна смеха
> я вся из времени и меха
> [Там же].

Введенский отрицает категорию числа как символа научного описания мира, подвергает насмешке возможность познания мира измерением, пародирует «совершенство» числа (десять как сочетание единицы и нуля, между которыми проходит жизнь от становления до исчезновения). Отчет времени, который начинается сменой светил для управления днем и ночью на четвертый день сотворения мира[16], Введенский ставит под сомнение, так же как и регистрацию мира (лев, четыре птички, тушканчик, пеликан, лопух, ковыль), ибо ответа на вопрос о смысле существования они не дают. Поэтому слова ночи о множестве, которого ей не постичь, или о непонимании нуля вещи как исчезновения, приобретают особый смысл, ибо она не знает о делении на части, она остается неделимой единицей: «не понимаю слова много / не понимаю вещи нуль» [Там же: 90]. Ночь, рожденная морем-хаосом, так же как и ее брат день, знает, что

16 Отсюда и «кузен четверг», именующий себя днем. Введенский, по-видимому, с четвергом связывает четвертый день творения, когда появляется время, однако нельзя забывать, что «четыре» и «четверг» в его поэтической практике возникают для иллюстрации новой (абсурдной) системы связей между понятиями («плечо» и «четыре») или для создания самых загадочных строк (из пьески «Мир»): «На обоях человек, / а на блюдечке четверг» [Введенский 1993, 1: 160], названных Я. Друскиным иероглифом, «последним пределом мысли» [Друскин 2001: 455]. Этот «иероглифический» способ мышления, согласно А. Герасимовой, представляет «воспоминание о первобытном мировосприятии, когда вся вселенная была читаема как единая книга», что, бесспорно, соответствует поэтическим поискам Введенского [Герасимова 1990: 197]. В данном контексте интересными представляются размышления М. Евзлина о том, что сотворенное в три дня библейской космогонии пространство представляет «идеальную форму», а сотворенное четвертого дня творения время — «реальное содержание», которое конкретизирует предваряющее его пространство (небо/земля, вода/твердь, суша/растительность) [Евзлин 2007: 83, 84].

все множество мира вернется в первоначальный хаос, и это низвержение мира в Ничто представлено всеобщим апокалипсическим пожаром в заключение стихотворения «Две птички, горе, лев и ночь».

С категорией времени и числа связан также диалог «Сутки» (1934?)[17], построенный на чередовании вопросов и ответов, выступающих главными персонажами. Поскольку в некоторых случаях ответ назван «ответом ласточки» и «несуществующим ответом ласточки», и сама «ласточка» заменяет собой ответ, весь диалог можем воспринять как прямые или косвенные ответы ласточки на заданные вопросы[18]. Образ ласточки обладает широкой символикой: она связана с возрождением, приходом весны, положительным переходом, новой жизнью; вместе с тем ласточка является также посредником между смертью и жизнью. В греко-римской мифологии ласточка посвящена Афродите (Венере)[19], в древнеегипетском мифе Изида в облике ласточки «отправляется искать тело убитого и разъятого на части мужа Осириса», в христианской традиции ласточка — одно из воплощений Христа, ласточке уподобляются также молящиеся [Топоров 1987б][20]. На вопрос «кто ты?» «ласточка небес» в «Сутках» заявляет о себе как о часовщике или солдате (причем дважды). Она на страже времени, отвечает за время. В этом нас заверяет и зеркальная эхо-реплика, фиксирующая протекание времени, которую дважды произносят Вопрос и Ответ: «Проходит час времени» [Там же: 186, 187].

Ласточке принадлежит описание вырывающегося из ночи рассвета, с которым связано и ее появление:

Сбегает ночь с вершины горной.
Вершина пребывает черной.
Звезда нисходит с небосклона.
Он пуст
как куст.
<…>
Стал небосклон пустым и чистым
как небосвод.
Прохладу Бог послал,
день встает

[Там же: 186].

Мотивы «горных вершин», нисходящей «звезды» и «пустоты» небосклона окажутся ключевыми также для «Элегии» (1940). И в этом итоговом стихотворении Введенского особая роль отведена птицам: они отвечают за ход

17 В отличие от М. Мейлаха, который датирует «Сутки» возможным 1934 годом, Я. Друскин указывает временем их написания 1931—1933 годы [Друскин 1998а: 621].

18 Я. Друскин называет «Сутки» наиболее полифоничными: «это строгий двухголосный контрапункт: один голос — вопросы, другой — ответы»; с его точки зрения, «в них чувствуется покой, удовлетворение, которых обычно в вещах его нет» [Друскин 1998б: 643].

19 Возможно, по этой причине ласточка охарактеризована как алая планета, то есть Венера: «Не небосклон ли ты жалеешь, / когда на нем как планета алеешь» [Введенский 1993, 1: 186].

20 О державинском подтексте в «Сутках» см.: [Мароши 2006а].

времени — «отсчитывают время» и «испытывают бремя» [Введенский 1993, 2: 69]. При этом само время в «Элегии», преломленное через образ пушкинского седока из «Телеги жизни», олицетворяет «возница хилый и сварливый» [Там же], соответствующий облику старика в «Сутках»[21]. Пробуждение мира в «Сутках», связанное с наступлением утра как «понятного» времени[22], ласточка представляет просыпанием камней и оживлением пустых чисел:

Мы чуем камни просыпаются,
они заводят разговор,
они как листья осыпаются
с вершины благородных гор.
Пустые числа оживлены
сиянием от нас уходящей луны
[Введенский 1993, 1: 187].

Предстающие перед нами камни — живые, антропоморфные существа, отсылающие к архетипической модели мира, в которой они выступают, по мнению Т. Цивьян, не только символом «неподвижности, холода, немоты (= смерти, нижнего мира, хтоничности)», но и полной противоположностью — одушевленными существами: «камень растет, дышит, смотрит, движется, разговаривает, действует», сливаясь двумя ипостасями «в вечном круговороте жизни и смерти» [Цивьян 2015: 100, 101], раскрывающемся как в сюжетном плане, так и в заглавии диалога «Сутки». Вместе с тем кажется, что эти камни во многом обязаны философскому вопросу, поднятому Тютчевым в диалоге со Спинозой[23] в стихотворении «Problème» (1833, 1857):

---

21 Образ старика возникает дважды: в словах ласточки он предстает посторонним наблюдателем смены дня и ночи («Сидел старик. / Из рук он делает щитки /для сохраненья глаз / от блеска» [Введенский 1993, 1: 186]), а в словах Вопроса — как символ протекания времени, дополнительно оснащенный мотивом «реки» как времени и жизни («И рыбак сидящий там где река / незаметно превращается в старика. / Быть может он боится блеска» [Там же: 188]).

22 «Понятное» утро, отождествляющееся с видимым миром, в поэтической системе Введенского имеет отрицательный оттенок. В «Серой тетради», возникшей в то же самое время, что и «Сутки», Введенский пишет о времени как о непонимании: «1) Всякий человек, который хоть сколько-нибудь не понял время, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать и все существующее. 2) Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени. // Тем не менее, может быть что-нибудь можно попробовать и написать если и не о времени, не по поводу непонимания времени, то хотя бы попробовать установить те некоторые положения нашего поверхностного ощущения времени, и на основании их нам может стать ясным путь в смерть и в широкое непонимание. // Если мы почувствуем дикое непонимание, то мы будем знать, что этому непониманию никто не сможет противопоставить ничего ясного. Горе нам, задумавшимся о времени. Но потом при разрастании этого непонимания тебе и мне станет ясно что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени» [Введенский 1993, 2: 79].

23 Рассуждая о свободной воле, Спиноза приводит пример камня, двигающегося под воздействием внешних сил, чтобы указать на заблуждения человека, верящего в свободу воли, но действующего под влиянием неподвластных ему сил [Спиноза 2006: 513].

С горы скатившись, камень лег в долине —
Как он упал? никто не знает ныне —
Сорвался ль он с вершины *сам* собой,
Иль был *низринут волею чужой*!..
[Тютчев 1987: 121].

Этим стихотворением Тютчев вводит в русскую поэзию понятие камня-слова, на котором вырастет поэтика акмеизма с установкой на архитектурный принцип поэзии; зиждущийся на логосно-готическом начале камня-слова, акмеизм начинает борьбу с пустотой неба (см. манифест «Утро акмеизма» и поэтический сборник «Камень» О. Мандельштама, а также сборники «Жемчуга» и «Чужое небо» Н. Гумилева)[24]. Для Введенского, проводящего «поэтическую критику разума» и ищущего пути словом реконструировать мир [Липавский 1998: 186], стихотворение «Камень» (1908) Гумилева, положившее начало акмеизму, могло представлять определенный интерес. Написанное в духе традиции друидов, которая тайными знаниями, заключенными в обрядных словах, могла вызвать к жизни даже камень, оно открывало пути поэзии как чуда. Так или иначе, ожившие камни и пустые числа в «Сутках» перекликались с поэтическим универсумом Гумилева, в котором Слову подчинялись и космос, и числа[25].

С наступлением дня «мир растет»[26], увеличивается видимость мира, и ласточка отмечает, что «проплыли тучи», «жук пробежал», «трава подвинулась», «ногой ударил муравей упавшую звезду», «в море плыл корабль» [Введенский 1993, 1: 187]; наступление ночи возвращает мир ко сну, это конец суток:

С вершин травы роса стекает.
Жук спать идет. Звезда мелькает.
Планетами вновь полон небосклон.
Меркнет море. Где муравей, зрит волны он.
Он потирает лапой точку песка.
Плывет потушенная рыба.
Сутки прошли
[Там же: 188].

---

24 Об архитектурном начале в акмеизме более подробно см.: [Ичин 2011]. Возможно, мысли акмеистов о том, что Творцу можно вернуть лишь преображенный, подвернутый логосному прочтению камень, находят отклик у Введенского в его понимании поэзии, которая должна производить не только словесное, а настоящее чудо [Липавский 1998: 186]. К этим выводам склоняет нас и тот факт, что Введенский, по свидетельству Я. Друскина, отправлял свои стихи Гумилеву в 1920 или 1921 году и сам часто посещал «Цех поэтов», что не могло не оставить следа в его творчестве [Друскин 1993: 169].

25 Введенскому не могло не быть близким скептическое отношение Гумилева к числам как категории измерения и познания мира:

А для низкой жизни были числа,
Как домашний, подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает.
Патриарх седой, себе под руку
Покоривший и добро и зло,
Не решаясь обратиться к звуку,
Тростью на песке чертил число [Гумилев 1991: 291].

26 И ласточка в глазах Вопроса разрастается до коршуна: «Ах ласточка ты коршун» [Введенский 1993, 1: 187].

В диалоге «Сутки» разрабатывается тема протекания времени и воды, сплетенных воедино: «Безупречная вода. / Она бежит бездонные года, / она стоит на месте миг» [Там же][27]. С этой целью и ласточка дважды повторяет свои реплики: «Не есть ли море лучший мир»[28] в середине текста и «Сутки прошли» в его заключительной части [Там же: 187, 188]. В «Сутках» тема воды показана во всех своих проявлениях: морем, снегом, ручьем, тучей, волной, водой, рекой[29], росой, влагой; особо подчеркнуто противостояние снега и ручья, вернее, превращение снега как статичной, делимой и исчислимой ипостаси воды («Снег был зимой числом. / Он множествен» — [Там же: 187]) в ручей как динамическую, текучую и неделимую стихию[30]. Не случайно морская стихия, ассоциирующаяся с первобытным хаосом (Мировым океаном), и мир становятся взаимозаменяемыми и отражающимися друг в друге, чему способствует и чередование гласных «и» и «о» в корне слов: «Здесь мира нет. / Здесь моря нет» [Там же]. По контрасту с темой могущественной воды выступает мотив одинокой свечи-души, терпевшей поражение в этом неравном поединке и возвращавшейся в лоно хаоса, что влечет за собой непрекращающуюся молитву:

Еще раз
на бранном месте
где происходила битва
вновь опускается молитва.
Тут совершается молитва
[Там же: 188].

Однако в стихах Введенского звучит не только молитва по «угасшей свече», но и ропот поэтического субъекта против ограниченности человека обликом, пространством, временем. Так, в стихотворении «Мне жалко что я не зверь» (1934)

27 В примечаниях к тексту «Суток» М. Мейлах справедливо указывает, что «в свернутом виде» связь времени и воды присутствует «в самом названии стихотворения», как это следует из строк мистерии «Кругом возможно Бог»: «глядите вся земля вода. / Глядите вся вода сутки» [Мейлах 1993б: 267].

28 Согласно М. Мейлаху, «этот вопрос является одновременно как бы формулировкой “проблемы? двух более ранних произведений Введенского — *Значения моря* и *Кончины моря*» [Мейлах 1993б: 267].

29 В. Мароши в своей статье рассматривает мотив реки как «трансцендентной субстанции воды в ее динамике и метаморфозах, никому не подвластной», «самодостаточной творящей полноты, противопоставленной убогому человеческому мерилу», представленному пустыми пузырьками, используемыми в научных экспериментах [Мароши 2006б: 230].

30 Эта непрерывная текучесть присутствует во всем творчестве Введенского: космогоническая текучесть превращается в поэтическую текучесть, вследствие чего все его тексты взаимопереплетаются и взаимопереливаются, разгадывая текучесть Времени и его остановку Смерть. Текучесть характеризует также произведения других обэриутов: Хармса, Липавского, Друскина, Бахтерева; С. Сигей, исследовавший творчество обэриутов и, в частности, Бахтерева, приходит к выводу, что обэриутская «непрерывная течь приводит к парадоксальной ситуации: произведения текучи, а Время неподвижно», другими словами, что «постоянное переделывание собственных произведений (характерное для Бахтерева — *К.И.*) есть не только битва с движением времени, но и явное неразличение движения и остановок: обэриутское время вечно, оно здесь и сейчас» [Сигей 2006: 12].

лирический субъект взывает к Творцу, высказывая свои «претензии»[31], что он не зверь, не звезда, не ковер, не гортензия, не крыша, не орел, не ветер, не чаша, не роща, не трава, не свеча, не семя, не огонь… В ответ он слышит лишь голоса зверя и червяка. Зверь заявляет о себе как о существе с внутренним раздвоением души:

говорящий себе поверь,
а другому себе подожди немножко,
мы выйдем с собой погулять в лес
для рассмотрения ничтожных листьев
[Там же: 183],

которое потом обнаруживается и в лирическом субъекте под воздействием семантического раздвоения существительного «лист» (лист дерева; лист бумаги), при котором заодно произошло отождествление ничтожных листьев и ничтожных (незаметных) слов:

Мы выйдем с собой погулять в лес
для рассмотрения ничтожных листьев,
мне жалко что на этих листьях
я не увижу незаметных слов,
называющихся случай, называющихся бессмертие, называющихся вид основ
[Там же: 184—185].

Разговор, который заводит хтоническое насекомое червь с землей, пока прорывает норы, ожидаемо касается смерти, мертвых, разложения плоти:

Земля где твои дела,
говорит ей холодный червяк,
а земля распоряжаясь покойниками,
может быть в ответ молчит,
она знает что всё не так
[Там же: 184].

---

31 Отметим, что свои претензии к Богу высказывали также звери, сравниваемые Входящей бабушкой с атеистами и сатанистами, в ранней пьесе Введенского «Зеркало и музыкант» (1929):

все звери покидают норы
минорные заводят разговоры
и на своём животном языке
ругают Бога сидя на песке:
ты Бог наш плох
ты шар наш худ
от толстых блох
свирепый зуд
сердиты мы владыка всех владык
и в дикой ярости надуем свой кадык [Введенский 1993, 1: 94].

Образ зверей М. Мейлах соотносит с описанием народов в конце мистерии «Кругом возможно Бог», где «это описание, как и здесь, предшествует картине светопреставления» [Мейлах 1993б: 236].

Червь напоминает о бренности земного мира[32], о предопределенности всего сотворенного на земле, о невозможности избежать земной участи: «Червяк ползет за всеми, / он несет однозвучность» [Там же: 185][33]. Тем не менее неотвратимая однозвучность сменяется песней, если червяки сталкиваются с умершими поэтами; поглощая поэтов, сами становятся певцами, как следует из «Разговора об отсутствии поэзии» в «Некотором количестве разговоров»: «Музыка в земле играет, / Червяки стихи поют» [Там же: 198].

Однако когда речь заходит о смертном часе лирического субъекта, как в последнем сочинении Введенского «Где. Когда» (1941), картина выглядит подругому: происходит прощание одного с миром (деревьями, лесом, звездами, птицами, скалами, бабочками, камнями, тучами, травами, цветками, водой, рекой, морем, песком, раем, пустынями, львами, тетрадью, миром, человеческий краем) и мира (деревьев, скал, камней, рыб, дубов, реки, моря) с одним. В мире без людей рыбы и дубы отличились последней радостью, которую дарят каменевшему поэту:

> Рыбы и дубы подарили ему виноградную кисть и небольшое количество последней радости.
> Дубы сказали: — Мы растем.
> Рыбы сказали: — Мы плывем.
> Дубы спросили: — Который час.
> Рыбы сказали: — Помилуй и нас
>
> [Введенский 1993, 2: 72].

---

32 Не только червь. В пьеске «Мир» (1931?) звери вместе плачут о бренности мира: «Звери плача: ты висел. / Все проходит без следа» [Введенский 1993, 1: 159], в отдельности — они говорят рифмующуюся «дребедень», в согласии с фонетическим экспериментом Введенского сближения слов не по значению, а по звучанию (ср. слова верблюда: «Отчего спросил верблюд. / Я не ем тяжелых блюд», рогатых баранов: «Мы во люду видали страны. / Мы рогатые бараны», лягушки: «Я лягушку родила. / Она взлетела со стола, / как соловей и пастила» [Там же: 158, 159]). И здесь, как в «Кругом возможно Бог», все происходящее совершается в канун конца света:

> Бросьте звери дребедень,
> настает последний день,
> новый кончился шильон,
> мир ложится утомлен,
> мир ложится почивать,
> Бог собрался ночевать.
> Он кончает все дела [Там же: 159].

33 Теме смерти и червя посвящены многие строки Введенского; обратим внимание хотя бы на попытку Изотова в пьеске «Пять или шесть» умилостивить червяка ласкательными словами: «а земля черна как фрак / в ней наверно / есть червяк / червячечек червячишко» [Там же: 83], или противостояние 4-го умирающего червю в «Четырех описаниях»: «Я говорю ему — нет командир, / червяк быть может сгложет мой мундир / и может быть в теченье часа / мое сожрет все мясо. / Но мысль мою и душу / червяк не съест, и я его не трушу» [Там же: 171]. В продолжение темы смерти и души обращаем внимание еще на одно хтоническое насекомое — муравья из пьески «Святой и его подчиненные». На вопрос Святого: «муравей мой что ревешь / муравей кого зовешь», он отвечает: «я реву / я зову / бабочку из бездны» [Там же: 104], тем самым раскрывая, с одной стороны, смерть бабочки-души, с другой — надежду на ее воскресение, так как бабочка — символ вечного превращения и возрождения (из гусеницы через окукливание рождается бабочка). Тема насекомых

Рыбы, согласно их священной символике[34], произносят молитву вслед за скалами, оповещавшими поэта о гонце — последнем часе [Там же: 71]. И скалы, и рыбы, так же как вслед за ними прощавшиеся с поэтом река и море, — часть водяного мира, того бездонного и бесформенного первобытного хаоса, в который возвращается поэтический субъект. Отождествленный с тетрадкой[35] на берегу реки, цепеневший, леденевший, каменевший поэт уже не может ничего ответить ни дубам, ни рыбам, ни реке, ни морю. Окаменевшая тетрадь стихотворений остается памятником.

Богатый мир животных, птиц, насекомых и рыб в творчестве Введенского связан с его идеей провести поэтическую критику разума, открыть новый тип связей в мире, продемонстрировать ощущение «бессвязности мира и раздробленности времени» и в конечном итоге доказать, что «разум не понимает мира» [Липавский 1998: 186]. Новая космогония, которую предлагает Введенский, фактически должна нас вернуть к исходной точке — к сотворению мира, к космической гармонии, в которой человек, растения и животные понимали друг друга и общались между собой[36]. То, что в поэтическом мире Введенского мало присутствует человек (даже когда присутствует, он разговаривает мыслями, как, например, в «Некотором количестве разговоров»), говорит о недоверии поэта к человеческому языку, опосредованному логическими законами разума. Наполняя стихи языком животных земной, воздушной и водной стихий,

---

исследована в тексте Е. Кусовац и Т. Беранович; согласно авторам, насекомые у Введенского «намного ближе к Богу, чем люди; это, может быть, обусловлено и их непониманием окружающего мира, неосознанием категории времени, и тем самым смерти, иными словами тем, что отличает животных от человека» [Кусовац, Беранович 2006: 123].

34 Рыба — раннехристианский символ Иисуса Христа Сына Божьего Спасителя (др.-греч. Ἰχθύς — рыба). В евангельских текстах проводится параллель между ловлей рыбы и обращением людей в новую веру; одновременно она «символизирует силу вод как источника жизни и ее хранителя» [Купер 1995: 282]. Однако нельзя забывать, что рыба является и символом философского камня в его первичном состоянии, ибо камень, как и рыба, рождается и живет в воде. Поэтому рыба — символ молчания. И это имеет немаловажную роль для Введенского, в поэзии которого животные, птицы, рыбы и насекомые говорят на своем языке и лирический герой, шагнувший за пределы земного (материального) мира, понимает их, приобщаясь к истокам жизни.

35 Тетрадка занимает особое место в поэтическом мире не только Введенского, но и других чинарей, она символ их поэтических творений, которые не были напечатаны. Поэтому не случайно уподобление лирического субъекта тетрадке, так же как не случайно в «Серой тетради» Свидерский, Кухарский и Колоколов поют «Песню про тетрадь»:

> Море ты море ты родина волн,
> волны это морские дети.
> Море их мать
> и сестра их тетрадь
> вот уж в течение многих столетий [Введенский 1993, 2: 77].

Напомним также, что Н. Заболоцкий в «Прощании с друзьями» (1952) изображает своих давно ушедших друзей-чинарей «с тетрадями своих стихотворений», закольцовывая стихотворение именно этой строчкой [Заболоцкий 2014: 304].

36 Намного позже, после открытия учеными способности рыб издавать звуки, дадаист Р. Хаусман напишет: «Это открытие большого значения и важности. Свист, возможно, лежал в основе многих человеческих языков, когда речевой аппарат еще не был достаточно развит» [Хаусман 2018: 181].

Введенский пытается восстановить ось мира, связывающую небо, землю и подземный мир. Таким образом, поэт отправляется в поиски Истока, а «это всегда область молчания», как замечает М. Ямпольский[37] и как это следует из последнего произведения Введенского «Где. Когда». То, что поэтический субъект ничего не может сказать в ответ деревьям, камням и реке, «не сумеет сказать спасибо» рыбам и дубам [Введенский 1993, 2: 72], — касается прежде всего смерти человеческой речи, которой, по словам В. Бибихина, «в отличие от голосов животных, могло не быть», то есть «человек мог и не заговорить» [Бибихин 2002: 29]. Язык, имеющий дело с бытием и небытием, Слово творящее и Слово молчащее, уходящее от мира, волнуют Введенского. Он разрывает границы языка человека и животных и вместе с тем границы космического и хтонического, физического и эсхатологического миров в поисках праязыка, который восстановит мироздание в новом космогоническом процессе.

Библиография / References

[Ассиро-вавилонский эпос 2007] — Ассиро-вавилонский эпос / Пер. с шумер. и аккад. В.К. Шилейко. СПб.: Наука, 2007.

(Assiro-vavilonskiy epos / Transl. by V.K. Shilejko. Saint Petersburg, 2007.)

[Афанасьев 1994] — *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 3. М.: Индрик, 1994.

(*Afanas'ev A.* Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu: In 3 vols. Vol. 3. Moscow, 1994.)

[Бибихин 2002] — *Бибихин В.* Язык философии. М.: Языки славянкой культуры, 2002.

(*Bibihin V.* Yazyk filosofii. Moscow, 2002.)

[Введенский 1993] — *Введенский А.* Полное собрание произведений: В 2 т. М.: Гилея, 1993.

(*Vvedenskij A.* Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 vols. Moscow, 1993.)

[Герасимова 1990] — *Герасимова А.* Уравнение со многими неизвестными // Московский вестник. 1990. № 7. С. 192—206.

(*Gerasimova A.* Uravnenie so mnogimi neizvestnymi // Moskovskiy vestnik. 1990. № 7. P. 192—206.)

[Гумилев 1991] — *Гумилев Н.* Сочинения: В 3 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. М.: Художественная литература, 1991.

(*Gumilev N.* Sochineniya: In 3 vols. Vol. 1. Stikhotvoreniya. Poemy. Moscow, 1991.)

[Друскин 1993] — *Друскин Я.* Материалы к поэтике Введенского // Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. М.: Гилея, 1993. С. 164—174.

(*Druskin Ya.* Materialy k poetike Vvedenskogo // Vvedenskij A. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1993. P. 164—174.)

[Друскин 1998а] — *Друскин Я.* Звезда бессмыслицы // «Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский. Л. Липавский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Т. 1 / Ред.-сост. Л. Друскина, А. Машевский, В. Сажин. [Б.м.], 1998. С. 549—642.

(*Druskin Ya.* Zvezda bessmyslitsy // "Sborishche druzey, ostavlennyh sud'boyu". A. Vvedenskij. L. Lipavskij. Ya. Druskin. D. Harms. N. Olejnikov. "Chinari" v tekstakh, dokumentakh i issledovaniyakh: In 2 vols. Vol. 1 / Ed. by L. Druskina, A. Mashevsky, V. Sazhin. [S.l.], 1998. P. 549—642.)

[Друскин 1998б] — *Друскин Я.* Стадии понимания // «Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский. Л. Липавский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Т. 1 / Ред.-сост. Л. Друскина, А. Машевский, В. Сажин. [Б.м.], 1998. С. 642—651.

37 М. Ямпольский продолжает свою мысль о первослове: «Первослово — это слово молчания, это слово беспамятства. Любое называние истока, называние себя первым всегда ложь» [Ямпольский 1998: 347].

(*Druskin Ya.* Stadii ponimaniya // “Sborishche druzey, ostavlennykh sud’boyu”. A. Vvedenskij. L. Lipavskij. Ya. Druskin. D. Harms. N. Olejnikov. “Chinari” v tekstakh, dokumentakh i issledovaniyakh: In 2 vols. Vol. 1 / Ed. by L. Druskina, A. Mashevsky, V. Sazhin. [S.l.], 1998. P. 642—651.)

[Друскин 2001] — *Друскин Я.* Дневники. 1963—1979. СПб.: Академическая книга, 2001.

(*Druskin Ya.* Dnevniki. 1963—1979. Saint Petersburg, 2001.)

[Евзлин 2007] — *Евзлин М.* Библейская космогония // Евзлин М. Дюрер и Веласкес. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2007. С. 82—90.

(*Evzlin M.* Bibleyskaya kosmogoniya // Evzlin M. Dyurer i Velaskes. Madrid, 2007. P. 82—90.)

[Заболоцкий 2014] — *Заболоцкий Н.* Метаморфозы. М.: ОГИ, 2014.

(*Zabolockij N.* Metamorfozy. Moscow, 2014.)

[Ичин 2011] — *Ичин К.* Архитектонско начело акмеизма // Поетика. 2011. № 2. С. 3—66.

(*Ičin K.* Arhitektonsko nachelo akmeizma // Poetika. 2011. № 2. P. 3—66.)

[Йованович 1983] — *Йованович М.* А. Введенский — пародист: к разбору «Елки у Ивановых» // Wiener Slawistischer Almanach. 1983. № 12. С. 71—86.

(*Jovanovich M. A.* Vvedenskij — parodist: k razboru “Elki u Ivanovykh” // Wiener Slawistischer Almanach. 1983. № 12. P. 71—86.)

[Кулик 2021] — *Кулик И.* Мертвый язык Александра Введенского // http://poetrylibrary.ru/stixiya/856.html (дата обращения: 28.12.2021).

(*Kulik I.* Mertvyy yazyk Aleksandra Vvedenskogo // http://poetrylibrary.ru/stixiya/856.html (accessed: 28.12.2021).)

[Купер 1995] — *Купер Дж.* Энциклопедия символов / Пер. с англ. М.: Золотой век, 1995.

(*Cooper J.* An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols. Moscow, 1995. — In Russ.)

[Кусовац, Беранович 2006] — *Кусовац Е., Беранович Т.* Из жизни насекомых у Введенского // Поэт Александр Введенский / Ред.-сост. К. Ичин, С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 122—132.

(*Kusovac E., Beranovich T.* Iz zhizni nasekomykh u Vvedenskogo // Poet Aleksandr Vvedenskij / Ed. by K. Ičin, S. Kudryavzev. Moscow, 2006. P. 122—132.)

[Липавский 1998] — *Липавский Л.* Разговоры // «Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский. Л. Липавский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Т. 1 / Ред.-сост. Л. Друскина, А. Машевский, В. Сажин. [Б.м.], 1998. С. 174—254.

(*Lipavskij L.* Razgovory // “Sborishche druzey, ostavlennykh sud’boyu”. A. Vvedenskij. L. Lipavskij. Ya. Druskin. D. Harms. N. Olejnikov. “Chinari” v tekstakh, dokumentakh i issledovaniyakh: In 2 vols. Vol. 1 / Ed. by L. Druskina, A. Mashevsky, V. Sazhin. [S.l.], 1998. P. 174—254.)

[Липавский 2005] — *Липавский Л.* Теория слов // Липавский Л. Исследование ужаса. М.: Ад Маргинем, 2005. С. 211—300.

(*Lipavskij L.* Teoriya slov // Lipavskij L. Issledovanie uzhasa. Moscow, 2005. P. 211—300.)

[Мароши 2006а] — *Мароши В.* «Ласточка» Г.Р. Державина как метатекст поэзии А. Введенского // Поэт Александр Введенский / Ред.-сост. К. Ичин, С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 153—171.

(*Maroshi V.* “Lastochka” G.R. Derzhavina kak metatekst poezii A. Vvedenskogo // Poet Aleksandr Vvedenskij / Ed. by K. Ičin, S. Kudryavzev. Moscow, 2006. P. 153—171.)

[Мароши 2006б] — *Мароши В.* «Значение реки» в поэзии А. Введенского // Текст и интерпретация / Ред. Т. Печерская. Новосибирск: НГПУ, 2006. С. 229—234.

(*Maroshi V.* “Znachenie reki” v poezii A. Vvedenskogo // Tekst i interpretatsiya / Ed. by T. Pecherskaya. Novosibirsk, 2006. P. 229—234.)

[Мейлах 1993а] — *Мейлах М.* Примечания // Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. М.: Гилея, 1993. С. 193—204.

(*Mejlah M.* Primechaniya // Vvedenskij A. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1993. P. 193—204.)

[Мейлах 1993б] — *Мейлах М.* Примечания // Введенский А. Полное собрание произведений. В 2 т. Т. 1. М.: Гилея, 1993. С. 223—284.

(*Mejlah M.* Primechaniya // Vvedenskij A. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1993. P. 223—284.)

[Плутарх 1961] — *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания: В 3 т. Т. 1 / Пер. с др.-греч. С. Маркиша и С. Соболевского. М.: Наука, 1961.

(*Plutarh.* Βιοι παραλληλοι. Moscow, 1961. — In Russ.)

[Ригведа 1999] — Ригведа / Пер. с санскрита Т. Елизаренковой. М.: Наука, 1999.

(ऋग्वेद. Moscow, 1999. — In Russ.)

[Сигей 2006] — *Сигей С.* Идите и останавливайте время // Бахтерев И. Варвыра и другие стихотворения. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2006. С. 5—14.

(*Sigej S.* Idite i ostanavlivajte vremya // Bahterev I. Varvyra i drugie stikhotvoreniya. Madrid, 2006. P. 5—14.)

[Словарь античности 1989] — Словарь античности / Ред. Е. Гущина и др.; пер. с нем. В. Горбушина и др. М.: Прогресс, 1989.

(Lexikon der Antike. Moscow, 1989. — In Russ.)

[Спиноза 2006] — *Спиноза Б.* Письмо Шуллеру [октябрь 1674 г.] // Спиноза Б. Сочинения: В 2 т. Т. 2 / Пер. с лат. и гол. В.К. Брушлинского. СПб.: Наука, 2006.

(*Spinoza B.* Letter 62 (58) to G.H. Schaller [October 1674]. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.)

[Топоров 1987а] — *Топоров В.* Древо мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 398—406.

(*Toporov V.* Drevo mirovoe // Mify narodov mira. Entsiklopediya: In 2 vols. / Ed. by S.A. Tokarev. Vol. 1. Moscow, 1987. P. 398—406.)

[Топоров 1987б] — *Топоров В.* Ласточка // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 39.

(*Toporov V.* Lastochka // Mify narodov mira. Entsiklopediya: In 2 vols / Ed. by S.A. Tokarev. Vol. 2. Moscow, 1987. P. 39.)

[Тютчев 1987] — *Тютчев Ф.* Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1987.

(*Tyutchev F.* Polnoe sobranie stikhotvoreniy. Leningrad, 1987.)

[Хаусман 2018] — *Хаусман Р.* Язык рыб и птиц и звучание // Хаусман Р. По мнению Дадасофа / Пер. с нем. Т. Набатниковой, М. Кузнецова и К. Дудакова-Кашуро; пер. с фр. М. Лепиловой. М.: Гилея, 2018. С. 181—184.

(*Hausmann R.* Sprache der Fishe und der Vögel und die Phonie. Moscow, 2018. P. 181—184. — In Russ.)

[Цивьян 2001] — *Цивьян Т.* Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001.

(*Civ'yan T.* Semioticheskie puteshestviya. Saint Peterburg, 2001.)

[Цивьян 2015] — *Цивьян Т.* Об энантиосемии камня: *неподвижность* versus *движение* // Живой камень: от природы к культуре / Ред. и сост. Л. О. Зайонц. М.: Институт мировой культуры МГУ, 2015. С. 100—110.

(*Civ'yan T.* Ob enantiosemii kamnya: *nepodvizhnost'* versus *dvizhenie* // Zhivoy kamen': ot prirody k kul'ture / Ed. by L.O. Zaynots. Moscow, 2015. P. 100—110.)

[Ямпольский 1998] — *Ямпольский М.* Беспамятство как исток. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

(*Yampol'skij M.* Bespamyatstvo kak istok. Moscow, 1998.)

[Stone-Nakhimovsky 1982] — *Stone-Nakhimovsky A.* Laughter in the Void. An introduction to the writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii // Wiener Slawistischer Almanach. S.-bd. 5. Wien, 1982.

Борис Максимов

«Сровнять с землею логово драконье»:

ГЕНРИХ ФОН КЛЕЙСТ О МЕХАНИКЕ СТИХИЙНОГО НАСИЛИЯ

Boris Maximov

"To Wipe the Dragon's Den off the Face of the Earth":
Heinrich von Kleist on the Dynamics of Spontaneous Violence

Борис Максимов (МГУ им. М.В. Ломоносова, старший научный сотрудник кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики; кандидат филологических наук) esprit25@rambler.ru.

Ключевые слова: Клейст, насилие, сакральное, исторжение, регресс

УДК: 821.112.2+82.32
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_272

В статье суммируются представления Генриха фон Клейста — одного из самых «жестоких» романтиков, общепризнанного enfant terrible романтической эпохи — о предпосылках, катализаторах и формах стихийного насилия. Клейст связывал спорадические «волны» насилия с переменами, совершившимися на исходе Нового времени, когда непосредственную, личностно окрашенную связь с божеством постепенно заместил абстрактный, универсальный закон. Итогом этого процесса стала профанация сакрального, порождающая аксиологическую двусмысленность (нечестивое божество, нечистая праведница, зараженная святыня) и тем самым провоцирующая кризис веры и идентичности. Герои Клейста жаждут — и не могут верить, их ярость вырастает из смятения. Конечная цель агрессии состоит, по Клейсту, не в том, чтобы устранить ситуативного оппонента или нанести обидчику «симметричный» урон. Восставшие стигматизируют и увечат — отталкивают, низвергают, марают, расчленяют — «ложных» кумиров, дабы освободиться от их гипнотической власти и очистить, обновить собственную веру. Поэтому насильственные эксцессы выглядят избыточными лишь в прагматическом, но не в символическом плане. Путь стихийного насилия соблазняет героев Клейста своей краткостью и прямотой, он ликвидирует двойственность и останавливает эрозию веры, однако единство достигается в этом случае ценой рестрикции и регресса. С другой стороны, стихийный взрыв сметает посредников (институты, конвенции, накопленные знания), предоставляя людям шанс возродить живую веру и восстановить связь с сакральным.

Boris Maximov (PhD; Senior Fellow of the Department for Foreign Journalism and Literature of the Faculty of Journalism, Moscow State University) esprit25@rambler.ru.

Key words: Kleist, violence, the Sacred, exclusion, regression

UDC: 821.112.2+82.32
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_272

This article summarizes the ideas of Heinrich von Kleist — one of the most "brutal" of the romantic authors, commonly seen as an *enfant terrible* of the Romantic age — about the prerequisites and catalysts for and forms of spontaneous violence. Kleist linked sporadic "waves" of violence with changes that occurred at the end of the early modern era, when a direct, personal connection with a deity was gradually replaced by an abstract, universal law. As a result of this process, the profanation of the sacred occurred, which gave rise to an axiological ambiguity (unholy deities, impious saints, impure shrines), thereby provoking a crisis of faith and identity. Kleist`s characters thirst — and they cannot believe; their rages derives from their confusion. According to Kleist, the end goal of aggression is not to eliminate a situational opponent or inflict "symmetrical" damage on the offender. Rebels stigmatize and mutilate — repulse, overthrow, tarnish, dismember — "false" idols in order to release themselves from their hypnotic power and to purify and revive their own faith. Therefore, violent excesses appear superfluous from a pragmatic point of view, but not from a symbolic one. The path of primitive violence attracts Kleist's characters because of its brevity and directness; it eliminates duality and stops the erosion of faith, but here integrity is restored at the cost of restriction and regression. On the other hand, violent outbursts sweep away any intermediary (institutions, conventions, accumulated knowledge) and thus presenting people with a chance to restore a lively faith and reestablish a connection to the sacred.

На закате галантного века литература и живопись заново открыли для себя физическое насилие как законный предмет изображения. Интерес, наметившийся уже у штюрмеров, де Сада, Льюиса, Фюзли, Пиранези, обострился в романтическую эпоху. Романтиков привлекают физические эксцессы — манифестации насилия в буквальном, не расширительном смысле этого слова — а именно *форсированные акты трансгрессии, нарушающие целостность чужого и одушевленного (главным образом человеческого) тела*. Подчас кажется, что от классической традиции, табуировавшей истязание плоти (и в особенности разъятое, разомкнутое тело)[1], романтики вернулись к барочно-маньеристской «кровожадности». Однако стоит учесть и аксиологические сдвиги, которые свершились за двести с лишним лет. К началу XIX века истерзанное тело не воспринимают более как атрибут полнокровной жизни: современный человек не может с равным удовольствием любоваться отсеченными головами Голиафа, Олоферна, Иоанна Крестителя, Горгоны, аутопсиями в медицинских коллегиях и — взрезанными и гниющими фруктами, скрюченной и выпотрошенной дичью. Виной тому радикально изменившийся исторический контекст: к концу эпохи Просвещения «дисциплинирующие» (в терминах Фуко) управленческие практики в странах Центральной и Северной Европы вытесняют «суверенную» политику, которая уповала на публичное устрашение. В рубежные десятилетия (немцы именуют их Sattelzeit) заметно снижается терпимость общества к насилию. О гуманизации европейского сознания позволяют судить законодательные и институциональные реформы — запрещение пыток (формализованное, например, в Пруссии при жизни Клейста, в 1805 году), постепенный отказ от практики публичных казней (в Германии с этой архаической традицией боролся ненавидимый Клейстом Наполеон), череда государственных запретов трансатлантической работорговли (катализатором этих законов и, кстати, сюжетной канвой для клейстовского «Обручения на Сан-Доминго» послужили гаитянские восстания), гуманизация пенитенциарных учреждений, проблематизация и ограничение телесных наказаний и, наконец, обуздание бытовой преступности (кривая бытовых убийств в развитых европейских странах последовательно снижалась, достигнув к началу XIX века современных, беспрецедентно низких показателей)[2]. Соответственно, на новом витке истории все труднее становится воспринимать физическое насилие как норму[3]: теперь в нем видят аномалию, патологию, хотя и весьма распространенную.

В ряду романтиков, исследовавших механизмы и формы физического насилия — в первую очередь не институционализированного, стихийного — почетное лидерство несомненно принадлежит Генриху фон Клейсту. По концентрации «жестокостей» в своих творениях он превосходит Гойю, Жерико и Делакруа, Мериме и Гюго, Лермонтова и По. Брутальность клейстовской про-

---

1 Подробнее о контрасте между классическим идеальным телом (в эстетике Винкельмана, Лессинга, Гердера) — гладким, целостным, сугубо поверхностным — и пониманием телесности у Клейста см.: [Krueger-Fuerhoff 2001: 174—175].

2 См.: [Heitmeyer, Hagan 2002: 63, 66].

3 Социально-политические предпосылки гуманизации сознания убедительно описали Н. Элиас и П. Шпиренбург. По Элиасу, государственная монополия на насилие привела к формированию относительно безопасных зон, в которых статус повышает не силовое превосходство, а образование, хорошие манеры и коммерческий успех. В новых условиях вырабатывается тип человека с повышенным самоконтролем и коммуникативной гибкостью (см.: [Heitmeyer, Hagan 2002: 71]).

зы и особенно драматургии шокировала его современников. По известному замечанию Гёте, выразившего общепринятые взгляды, Клейста вдохновляли процессы стихийного разрушения: «Есть нечто неприглядное в природе [его таланта], нечто пугающее, чем не может заниматься и с чем не может примириться поэзия, даже при самой искусной обработке материала» [Goethe 1889: 294]. Полтора века спустя Криста Вольф констатировала, что творчество Клейста заставляет содрогнуться даже современного, привычного к изображениям жестокости читателя[4]. С культурологической точки зрения Клейст примечателен тем, что он заложил фундамент романтической «морфологии» насилия, на который впоследствии опирались и неоромантики/символисты, и экспрессионисты. Больше того: многие идеи Клейста предвосхищают позднейшие академические теории насилия (психоаналитические, биологические, феноменологические и социологические) и даже позволяют, на мой взгляд, внести в них определенные коррективы. Не удивительно, что в германо- и англоязычной критике за последние десятилетия заметно выросло число работ, исследующих различные аспекты физического насилия в творчестве Клейста. Полагаю, сегодня уже настало «время собирать камни» — интегрировать локальные наблюдения в обобщенную связную картину.

Для начала заметим, что Клейст не использовал *классические* мотивировки (физического) насилия, которые по большому счету сводятся к конкурентной борьбе за благо, равно значимое для соперников. По мысли Клейста, насильственные эксцессы всегда имеют *символическую, религиозную* подоплеку. Иначе говоря, вспышку неконтролируемой ярости порождает не конфликт интересов и не ущемление прав как таковое, а спровоцированный внешними обстоятельствами *кризис веры*. Почва для него была подготовлена в XVIII веке процессами секуляризации и деперсонализации власти. На исходе Нового времени прямую связь «паствы» с «божеством» (в лице патриарха, правителя и даже духовного наставника) опосредуют и затрудняют бюрократизированные, обезличенные институты; физический, адресный контакт и прецедентные отношения с обожествляемым «авторитетом» постепенно замещает абстрактный, универсальный закон[5]. Симптомы отдаления и отчуждения просматриваются уже в сохранившихся сценах из юношеской трагедии Клейста «Роберт Гискар». В норманском лагере на место патриархальных отношений старого герцога с народом («он любит руку, / Играющую гривою его» [Клейст 1969: 35][6]) приходит формализованная и опосредованная связь: делегатов встречает не герцог самолично, а его дочь, вдовствующая императрица, требующая соблюдать «тишину» и «лагерный уклад», затем сын Гискара, которого «бросает в дрожь от близости [простолюдинов]», в приказном порядке устанавливает приемные часы («Явитесь завтра. Нынче, может быть, / В обед, пожалуй, если будет время…», с. 37) и навязывает ходокам свое посредничество. Тот же исторический сдвиг определяет движение сюжета в «Кольхаасе»: если прежний владелец замка, «почтенный старик», «радовался проезжему люду», то новый хозяин, Венцель фон Тронка, ставит шлагбаум, отказывает в доверии человеку

4 См.: [Burdorf 1998: 238].

5 Как справедливо заметил применительно к «Найденышу» и «Семейству Шроффенштейн» В. Мюллер-Зайдель, именно абсолютизация нормативного права заставляет героев Клейста вернуться к дозаконному обычаю мести [Müller-Seidel 1985: 29].

6 Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием номера страницы.

известному и почтенному, требует от него «документ» (который, в свою очередь, на время замещается товаром). Собственно, вся предыстория бунта в «Кольхаасе» представляет собой череду пагубных опосредований, субституций и коммуникационных сбоев[7] между гражданином и высшей властью — земной и божественной, ибо Кольхаас, как и Лютер, привык видеть в земном правлении манифестацию божественной воли. В Гейзуме мы также застаем переход от патриархальной, личностно окрашенной связи между деревенским «божком» и паствой к формализованным, институциональным отношениям (сам судья Адам колеблется между двумя форматами делопроизводства — «процесс / С формальностями, или, может, так, / Как в Гейзуме заведено, направить?», с. 74), сходную динамику Клейст отобразил в «Принце Гомбургском» (бранденбургский курфюрст *еще* воспринимается как отец, но *уже* действует и аргументирует как чиновник) и в «Найденыше», где, как давно заметили исследователи, кровные и эмоциональные связи в семье последовательно замещаются функциональными[8]. Едва ли Клейсту, кантианцу, которого его приятель Фуке метко прозвал «юридическим поэтом», была ненавистна идея законности, и едва ли его соблазняла перспектива вернуться к жизни «по понятиям» (по крайней мере, сопоставление архаических и новых, просвещенных управленцев — Адама и Вальтера, курфюрста саксонского и курфюрста бранденбургского говорит в пользу последних[9]). Однако он отдавал себе отчет в том, что секуляризованный мир, где прямое, личное обращение к Отцу стало невозможным, где божественный завет, как показано в «Поединке», нуждается в кропотливой интерпретации[10] — такой мир приводит богобоязненного человека в растерянность, из которой рождается отчаяние, а после — ярость[11].

Разумеется, для стихийного взрыва недостаточно общих предпосылок, требуется непосредственный повод, триггер, преобразующий смятение — в гнев. И повести, и драмы Клейста организованы новеллистически — в них отчетливо прослеживается Wendepunkt, поворотное событие или пара сцепленных друг с другом событий, которые провоцируют взрывную волну. Как правило, речь идет о *злоупотреблении доверием или освященным верой авторитетом*: наместник бога, священная особа, инструментализует для личных — прагматических, мирских — целей то, что имело абсолютную, всеобщую и сим-

---

7 К насилию герои Клейста прибегают обыкновенно после того, как срывается попытка вербальной коммуникации, об этом пишут Г. Арнтцен, Э. Стивенс и И. Лу (см.: [Breuer 2013: 325]).

8 В первую очередь экономическими; на этом сходятся многие исследователи — А. Собоцзински [Soboczynski 2000: 120—124], Х.Ю. Ким [Kim 2013: 336], К. Никерк [Niekerk 2002: 109], М. Бергер [Berger 2008: 259].

9 Хотя и здесь Клейст не выносит однозначной оценки. Дифференцированность и непредвзятость клейстовского взгляда проявляется, как убедительно показал В. Торварт, в противопоставлении старого и нового чиновничества (Адама и Вальтера): на одном фланге — пристрастный, эгоистичный, чувственный и телесный, ярко индивидуальный тиран, на другом — справедливый, гуманный, цивилизованный, но обезличенный бюрократ [Thorwart 2004: 217—235].

10 По выражению В. Мюллер-Зайделя, «в художественном мире Клейста героям не ведомо, как мыслит, судит и карает бог. Им не дается однозначного ответа, на который они надеялись» [Müller-Seidel 1985: 22].

11 Согласно формуле Ханны Арендт, «чем больше бюрократизация общественной жизни, тем больше привлекательность насилия» [Арендт 2014: 94].

волическую ценность. Под удар попадают культовые объекты, святыни — будь то священные дубы Одина, срубленные римскими легионерами, или старинный кувшин с хроникой голландской государственности, разбитый Адамом, или лавровый венок, который отбирает у принца курфюрст Бранденбургский, или королевский венец с инициалом Амфитриона, подмененный Юпитером. Жертвами посягательств становятся весталки Нового времени, воплощающие в глазах сограждан праведность и чистоту, — Алкмена, Джульетта, Лизбет, Литтегарда, Эльвира, Кэтхен, а также Ева, Туснельда, Халли. Сравнительно с просветителями Клейст ставит во главу угла не ущемление гражданских прав, а поругание святынь, акт святотатства. Этот проступок, вполне естественный для элиты в эпоху секуляризации и деперсонализации связей, имеет двойную разрушительную силу. С одной стороны, Вседержитель во всех его ипостасях — патриарха, правителя, судьи, воина-триумфатора — традиционно выступал камертоном и гарантом групповой идентичности: в этом заключается, по Клейсту, его священная миссия. Акт *святотатства* дискредитирует его сильнее, чем самые вопиющие имущественные, правовые злоупотребления и преступления против морали (столь значимые для просветителей), ибо святыню может повредить или осквернить лишь тот, кто утратил ощущение нутряной, типологической *связи* со своим народом. С другой стороны, под сомнение ставится сакральность (чистота) оскверненной святыни или обесчещенной праведницы, которая не может оправдать свое бессилие в глазах окружающих (обморок и немота — удел непорочных женщин, подвергшихся поруганию, — Литтегарды, Эльвиры, Евы, Алкмены, Джульетты, Халли).

Раньше многих своих современников Клейст осознал, что неконтролируемая вспышка ярости являет собой *защитную реакцию — результат крайнего смятения*, что «образец достойного гражданина» (так читателю был аттестован Кольхаас) склоняется к рискованным и радикальным действиям тогда, когда у него почва уходит из-под ног. Добропорядочным героям Клейста предстает двусмысленная, невыносимая для религиозного сознания[12] картина, подлинный оксюморон — они видят *нечестивое* божество, зараженную, *нечистую* святыню. Чтобы признать его истинным, потребовалась бы капитальная переоценка ценностей, мучительная внутренняя перестройка. Возможно, оригинал вроде Дюпена или Холмса сумел бы, отстранившись и взглянув на яблоко раздора с философской дистанции, переменить сами шаблоны восприятия и мышления — расширить, как рекомендует знаменитый танцовщик Ц. из клейстовского «Театра марионеток», сознание «до бесконечности», преодолеть современное отчуждение от сакрального источника («рай заперт, и херувим за нами следит» [Клейст 1977: 515]) новым актом познания. В обновленной картине мира парадокс утратил бы свою экзистенциальную остроту. Однако романтики — и Клейст, и Гофман, и Гоголь, и По — в отличие от многих просветителей никогда не забывали об инертности человеческой психики. Их героям обыкновенно не хватает ни пространства, ни времени для гносеологиче-

12 Так, Хосефа, являющая собой одновременно падшую женщину и чудесно спасшуюся [Бого]матерь, по мнению Э. Льюис и М. Гелус, дестабилизирует «системы социальной дифференциации» [Lewis 2000: 213]. Приведу также характерную реплику К. Брорс о «Кольхаасе»: «непростительным прегрешением юнкера» она считала то, что «своей недостойной слабостью он подрывает систему ценностей Кольхааса и толкает его в бездну экзистенциального разочарования» [Brors 2002: 169].

ских экспериментов — они целиком погружены в событийный поток, они дезориентированы и имеют основания опасаться за свою физическую и психическую идентичность[13]. Отсюда их паника при столкновении *с двусмысленным, парадоксальным фактом*. Когда один из норманских воинов, опираясь на показания охранника, стоявшего на посту у гискаровой палатки, решается предположить, что неуязвимый, «боготворимый князь» Роберт Гискар все-таки заразился чумой, — старейшина зажимает ему рот («О, лучше онемей»), а постовой «после паузы, полной ужаса» (с. 33), снимает с себя ответственность за этот вывод. И вправду — легко ли постичь и стерпеть аксиологическую дилемму? Что должны думать отец, на глазах у которого рыцарь, блистательный, как херувим, «извратил природу чистейшего на всем свете сердца» (с. 256), или мать, чья добродетельная, безупречная доселе дочка, по-видимому, «оказалась способной... сочинить сказку, противоречащую всем законам природы, и нагромождать кощунственные клятвы» (с. 530), или мужчина, которого в сокровенный, блаженный миг, «среди ласк и нежностей» (с. 572), холодно предает его любовница? Приятие, и даже допущение такой — насквозь антиномичной — реальности, по выражению Теобальда, поколебало бы «гранитные устои, что подпирают вечный храм природы», повергнув мир «в ничто, в первоначальный хаос» (с. 269). Нет ничего сверхъестественного, утверждает Клейст, в том, что добропорядочные граждане, теряя почву под ногами, прибегают к насилию. В самом деле, немедленно остановить эрозию и вернуть пошатнувшуюся веру может только *форсированный деструктивный акт*. *Форсированный* — поскольку паника не способствует размышлению и взвешиванию альтернатив: в экстремальных условиях мы склоняемся к мобилизации сил и прямому действию. *Деструктивный* — поскольку, устранив раздражитель, мы незамедлительно восстанавливаем душевное равновесие.

Вербальная прелюдия

Разумеется, психически здоровому человеку не свойственно ранить, истязать, убивать себе подобного, особых усилий ему будет стоить нападение на тех, кто в его глазах был причастен святости, — на патриарха, служительницу культа, невинного ребенка. Даже при наличии субъективных причин прямая агрессия требует некоей увертюры, которая увеличивает дистанцию между сторонами. У Клейста вспышку гнева предваряет ментальная и вербальная демонизация будущей жертвы. Когда Кольхаас объявляет в своем декрете малодушного и хилого юнкера «заклятым врагом всего христианства», когда Теобальд видит в рыцаре фом Штраль, а Амфитрион — в Юпитере «исчадье мрака, адский дух», когда Рупрехт обзывает судью Адама хромым чертом, когда старый каноник предает души Хосефы и Херонимо «всем князьям преисподней», а немецкий кузнец заклинает соплеменников «сровнять с землею логово драконье» (то есть Рим), — тогда они ступают на путь десакрализации прежних святынь.

13 О нестабильности личностного «я» у героев Клейста, их зависимости от социальных взаимосвязей и постоянной угрозе расщепления идентичности подробно писал Дж.Б. Лайон [Lyon 2006]. Ср. также рассуждения К. Турнер о «диссоциации субъекта» в клейстовских драмах и повестях, которая внешне проявляется в диссонирующих с речью (и волей!) моторных реакциях [Thurner 2007: 197, 200].

Сначала *меняется знак* в привычной системе координат — и блистательный русский граф Ф., казавшийся маркизе «ангелом, ниспосланным с небес», превращается в «дьявола», такую же инверсию претерпевает Юпитер/Амфитрион в глазах Алкмены: тот, кто «богом показался» ей в день военного триумфа, дискредитировав себя, обернулся «чудовищем», проникшим в дом «под кровом адской ночи». Легче всего вообразить, что под личиной божества скрывался его негативный двойник, «Тот, ложно названный Денницей», — обманщик, *поддельный бог*, лишенный внутреннего света. «Отец лжи» заслоняет собой подлинного бога, на него бесплодно изливается людская вера. Не без оснований бургграф Фрейбургский уподобил Кунигунду — поддельную императорскую дочь, вероломную невесту — «пустой оболочке», которая «высилась на пьедестале, подобно олимпийской богине, и отвлекала нас и нам подобных от христианского храма» (с. 278).

Показательно также и стремление низвести прежнего кумира в языческий, сиречь низменный, регистр пантеона, чему часто сопутствует *анимализация* обидчика. Его *еще* обожествляют по привычке, но в образе животного — неантропоморфного — тотема: обманутому почитателю он видится оленем (Пентесилея об Ахилле), сукой, лисицей (комендант о дочери), собакой (Бабекан о европейцах), змеей (Руперт о Сильвестре). Силу и харизму дискредитированного божка теперь объясняют не духовным превосходством, а исключительно животной витальностью и плодовитостью. Отсюда частое сравнение развенчиваемых идолов с животными *массами*, будь то «рой насекомых», «змеиный выводок», болотные рептилии, стая «европейских собак». Перед собою мститель видит не изолированного человека, а скорее плодовитую и живучую массу — буйно разрастающийся «лес», из «стволов и стеблей» которого текут ядовитые «соки, водопадами заливая всю землю» (с. 256) (его олицетворяет, по мнению Теобальда, граф фом Штраль). Совершить насилие легче, если ты целишься не в индивида, а в одного из «них», в многоглавую гидру, в «гнездо» (Nest) — змеиное (Руперт в «Шрофенштейнах»), разбойничье (Херзе в «Кольхаасе»), «драконье» (кузнец в «Битве Арминия»). Следуя этой логике, Арминий отказывается различать преступных и добродетельных римлян (вроде Септимия): для германцев все они выкормыши «драконьего гнезда», все мазаны одним миром, также как для Гоанго и Бабекан все белые — клятвопреступники, «европейские собаки». И Руперт не случайно клянется мстить *всему* «дому Сильвестра», всему роду, в котором «деревья / Посажены вплотную чересчур / И обивают ветки друг о друга» [Там же: 132]. Как показывает Клейст, разъяренного мстителя не смущают метонимические подмены: брат отвечает за брата, сосед за соседа. Кольхаас, едва захватив замок, в отсутствии юнкера размозжил голову его брату, Гансу фон Тронка, вместо Хосефы жители Сантьяго дубиной забивают насмерть донну Констанцу, маленький Хуан гибнет из-за сходства с Филиппом.

Манифестации стихийного насилия

Сами насильственные акты, которыми изобилуют повести и драмы Клейста, с прагматической точки зрения могут показаться избыточными. Разумеется, у критиков и читателей возникает соблазн истолковать «брутальность» клейстовского мира психопатически — усмотрев здесь патологическую, нездоровую

тягу автора (будь то Клейст, Жерико, По, Гойя) к смакованию жестокостей. Именно так рассудил Гёте, выявивший у амбициозного коллеги симптомы хронической ипохондрии; в старости он уподобил Клейста «телу с прекрасными природными задатками, которое поразила неисцелимая болезнь» (см.: [Grathoff 1988: 209—210]). Справедливо ли будет, впрочем, порицать романтическую (а также готическую, маньеристскую, барочную) манеру за избыточность, применяя к ним классицистический растр? В нашем случае мера насилия определяется не внешним конфликтом и не объемом компенсации за ущерб. Соответственно, цель стихийной агрессии состоит не в том, чтобы устранить или нейтрализовать, вплоть до убийства, ситуативного противника, или же нанести вредителю ущерб, равноценный собственным потерям, следуя логике талиона. Иначе говоря, стихийные взрывы, описанные Клейстом, не позволяют разрешить классический (античный, шекспировский и даже шиллеровский) конфликт интересов — отсюда их кажущаяся диспропорциональность и иррациональность. Если же мы трактуем их как символические акции, призванные остановить эрозию веры и кризис идентичности – тогда они представляются по-своему логичными и закономерными. Попробуем систематизировать формы стихийного насилия в прозе и драматургии Клейста, начав с наименее брутальных его манифестаций.

I. Самая безобидная из них — *отталкивание* — сродни пассивной реакции на угрозу, бегству («маркиза... с силой оттолкнула его в грудь, взбежала на крыльцо и скрылась... при его приближении загремел задвигаемый с взволнованной поспешностью засов», с. 536). Когда Рупрехт или Густав отталкивает ногой девушку, в которую прежде был влюблен, когда граф фом Штраль берется за хлыст, чтобы прогнать также небезразличную ему Кетхен, — они избегают соприкосновения с обесславленным, падшим ангелом, чей облик все еще способен внушать благоговение. По той же причине комендант избегает своей «падшей» дочери, захлопывает перед нею дверь, защищаясь, срывает со стены оружие, подобно графу фом Штраль, бранит ее бесстыдной сукой и хитрой лисицей (так же грубо, «беспутной девкой», обзывали Кетхен, Тони, Еву, Хосефу): иначе его, вопреки знанию и против воли, при виде маркизы охватил бы религиозный экстаз («А какой вид! какие глаза! чище глаз херувима!» (с. 538), — кричит он в истерическом припадке).

II. Нередко ярость *манифестирует* себя в акте низвержения. Обидчика сбивают с ног дубиной (так начинался суд Линча в «Землетрясении в Чили», так расправляются германцы с пленными римлянами, гаитянские рабы — с захваченными европейцами, подручные Руперта — с Иеронимом) или растаптывают — вспомним колесницу безумствующей Пентесилеи, готовой «обмолотить» «людскую жатву», «чтоб все погибло — стебли и зерно!» (с. 220) и первый акт возмездия в Кольхаасе («Кольхаас ворвался в замок, копытами коней растоптав сборщика пошлин и привратника, мирно беседовавших у ворот», с. 458; «Штернбальд с тремя расторопными конюхами хватали что ни попадя и бросали прямо под ноги своим лошадям», с. 459). Бунтовщики в буквальном смысле слова ниспровергают то, что привыкли чтить, они эмпирически оспаривают укоренившуюся в их сознании иерархию. Падение кумиров имеет назидательный и терапевтический эффект — на это указывал Фрейбург, собираясь развенчать Кунигунду: «Долой ее, в мусорную кучу, чем выше она красовалась — тем ниже падет, пусть все видят, что никакого божества в ней и не бывало» (с. 278).

III. Наибольший интерес и у читателей, и у критиков предсказуемо вызывают самые радикальные акты трансгрессии — *раздробление костей и расчленение плоти*; повторяемость подобных сцен породила домыслы о психическом нездоровье автора, одержимого насилием. В самом деле, размозженный череп, как давно заметили исследователи, стал «фирменным знаком» клейстовской прозы и драматургии — этот мотив скандализирует читателя в финальных сценах «Найденыша», «Землетрясения в Чили» и «Обручения на Сан-Доминго», мелькает в «Кольхаасе» (конеторговец «преградил путь… юнкеру Гансу фон Тронка, швырнул его в угол, так что мозг брызнул на каменный пол», с. 459), предугадывается в разбитой голове судьи Адама, отзывается в вербальных угрозах Марты Руль «сокрушить кости» Еве или ее жениху, в воинственной риторике Теобальда, графа фом Штраль («В правом гневе / Я мог бы мозг твой растоптать!», с. 336) и Пентесилеи. По-видимому, сокрушение костей и расчленение материи трактуется в этих случаях как *разоблачительный акт*: необходимо демонтировать миловидный каркас, разодрать респектабельную оболочку, дабы обнажилось неприглядное нутро (участь быть растерзанными грозит прежде всего обладателям привлекательной внешности — Николо, Ахиллу, Вендицию, Хосефе и Херонимо). Именно эту цель преследовал Теобальд, вызывая на поединок графа фом Штраль («Тебя рассек бы с головы до ног, / Как ядовитый гриб, растущий в поле, / Чтоб все в тебе увидели лжеца», там же), и Фрейбург, фактически угрожавший Кунигунде публичным расчленением («Я отвезу ее… к рейнграфу, а там только и сделаю, что сниму с нее шейный платок. Вот и вся моя месть!», с. 278). Без повязки обольстительная Кунигунда, гарцующая в окружении рыцарей, «как Солнце среди планет», на глазах у зрителей превратилась бы в руину — кособокую старуху с накладными волосами и вставными зубами, затянутую в стальной корсет. В «Поединке» легкая царапина, нанесенная мечом, обнажает — в прямом и переносном смысле слова — внутренние язвы Якова Ротбарта, дурную, испорченную кровь блестящего аристократа, которая начинает разъедать телесные покровы. К слову, публичному разоблачению[14] судьи Адама также предшествовали физические увечья — удар скобою по темени (то есть сокрушение костей) и порезы на теле. Сельский патриарх явился в суд, *уже* изуродованный Рупрехтом («Лицо в рубцах… Недостает куска щеки», с. 51) и без парика, символизирующего судейскую власть, а к финалу судебного заседания выходит наружу вся правда о его физических изъянах (больной живот, смрад, колченогость и раздвоенная стопа).

IV. В работах о «Кольхаасе» подчас теряется из виду ближайшая задача его бунта — не убить, не ранить, не разорить и даже не засудить юнкера, но добиться того, чтобы Венцель *самолично* откармливал лошадей в конюшнях Кольхаасенбрюкке. Именно эту иррациональную, унизительную кару приветствовал конюх Херзе, подкинув шапку в воздух: «тут-то уж юнкер научится коней скребницей чистить» (с. 458). Мотив внешнего *загрязнения* играет

14 Важность разоблачительной интенции впоследствии акцентировала в своей классической работе о насилии Ханна Арендт: «…если рассмотреть исторически причины, по которым engagés [вовлеченные] превращаются в enragés [разъяренных], то на первом месте будет стоять не несправедливость, а лицемерие. <…> Сорвать лицемерную маску с лица врага, разоблачить и его, и те коварные махинации и манипуляции, которые позволяют ему править без применения насильственных средств… эти мотивы до сих пор остаются сильнейшими в нынешнем насилии в университетах и на улицах» [Арендт 2014: 76].

ключевую роль при возврате лошадей — они побывали в руках живодера, и раздраженная толпа фактически требует от Кунца фон Тронка, чтобы тот лично, без посредства слуг, переступил через навозную жижу и коснулся «нечистых» кляч. Этот ряд легко можно продолжить, вспомнив, как мстительная рабыня заразила плантатора желтой лихорадкой в «Обручении на Сан-Доминго», как старый купец Пиаки осквернил труп своего приемного сына, набив ему рот бумагой, как сильвестровы слуги прибили к воротам, «меж чучелами сов», голову Адельберна, как Пентесилея ужаснулась виду поверженного Ахилла: «Я спрашиваю, кем убит убитый... Чьей рукой / Герой и полубог обезображен / Так, что из-за него уже не спорят / Жизнь и гниенье» (с. 241). Кажется, что мстителю принципиально важно было *замарать, смешать с грязью* то, что хранило отблеск благородства и чистоты.

V. В этом смысле есть определенное сходство между разъятием, поруганием и *сожжением* тела. С одной стороны, пламя изничтожает жизнь без остатка, без надежды на восстановление или воспроизводство. Поджигатели борются с массой, с многоликим и плодовитым чудовищем. Так, крестовый поход Кольхааса, начатый поджогом замка и городов, в конечном итоге вычеркивает из истории не одного лишь саксонского курфюрста, а всю правящую династию Саксонии, гнилую ветвь, которой противопоставлены «жизнерадостные и здоровые потомки» конеторговца (с. 514). В «Обручении на Сан-Доминго» взбунтовавшийся негр Гоанго, застрелив хозяина, «поджег дом, где укрылась жена убитого со своими тремя детьми... опустошил всю плантацию, на которую наследники, проживавшие в Португалии, могли предъявить свои права», и «сровнял с землею все постройки поместья» (с. 563): как видим, огненная стихия уничтожает и наследников, и предмет, и механизм наследования. С другой стороны, в пламени вместе с жизнью ликвидируется — обращается в прах — материя и форма. Показательно, что жители Сантьяго выражали недовольство решением вице-короля заменить аутодафе — плахой: им хотелось бы стереть с лица земли (или смешать с землей) самый облик Хосефы, поддельной Марии, своим «непорочным» зачатием осквернившей праздник *тела* Христова. Впоследствии в церкви огонь «пламенного благочестия» (с. 558) настигнет Хосефу и обернется актом линчевания. Иначе говоря, сожжение, расчленение и поругание тела имеют общий знаменатель — они целятся в обличье, памятное и харизматичное, и стирают его с лица земли.

Разумеется, различные формы стихийного насилия не исключают, а дополняют друг друга. Самым тесным образом они переплетаются в хрестоматийной истории Михаэля Кольхааса. Его бунт сопровождался, как мы знаем, *поджогами* замка и городов, *низвержением* (падением наземь) прислужников и родственников юнкера, а также и курфюрста саксонского (при последней встрече с Кольхаасом тот «в судорогах упал на землю», с. 513), *сокрушением костей* (Ганса и Кунца фон Тронка), попытками *замарать* обидчиков («швырнуть в грязь разжиревшего холопа» (с. 444), заставить юнкера чистить коней в хлеву, столкнуть камергера в навозную жижу), насильственным *исторжением* юнкера из Виттенберга и его публичным *разоблачением* — Венцель покидает город полуодетым, «грудь нараспашку», шлем «несколько раз слетал у него с головы» (с. 464) (как парик судьи Адама); с его родича Кунца фон Тронка горожане срывают «плащ, воротник и шлем», вышибают из рук шпагу — то есть лишают знаков рыцарского достоинства; наконец, бунт *обнажает* душевные изъяны курфюрста и юнкера, которые отображаются в телесных недугах:

Венцель, страдающий от «опасного рожистого воспаления на ноге» (с. 478), заставляет вспомнить и Ротбарта с его гангреной, и колченогого судью Адама. Весь этот разрушительный поток устремлен к единой цели: стихийные акты насилия должны подорвать гипнотическую власть прежних кумиров, разбить их талисманы, внушавшие пиетет, — харизматичную внешность, величавость, физическую чистоту и здоровье. Чтобы расстаться с запятнавшим себя кумиром, необходимо его нейтрализовать, а точнее, подвергнуть десакрализации.

Плоды гнева. Pro et contra

В критике не раз отмечалась хроникальная бесстрастность, с которой Клейст воспроизводит (правильнее будет сказать — регистрирует) акты стихийного насилия. Действительно, идя вразрез с просветительской традицией, он воздерживается от оценок; попытка выявить эксплицитно выраженную авторскую позицию у Клейста — дело неблагодарное, поскольку он играет с фокализацией, и редкие оценочные суждения в его повестях на поверку, как правило, оказываются «чужой» речью. По крайней мере, он не осуждает насильственные эксцессы с моральных (или эстетических) позиций — ибо бессмысленно возмущаться защитной реакцией — притом естественной, едва ли не автоматической[15]. С другой стороны, ему не была свойственна героизация (и сопутствующая ей эстетизация) стихийного насилия, к которой тяготели штюрмеры и впоследствии некоторые модернисты. В «Кольхаасе», «Землетрясении в Чили» и «Пентесилее» Клейст не скрывает его физиологическую, грубую природу. Столь взвешенный, дифференцированный подход позволяет читателю оценить как плоды, так и издержки стихийного насилия.

Прежде всего, благодаря насилию — и даже готовности к нему — оперативно восстанавливается пошатнувшаяся, временно раздвоившаяся система координат[16]. Нет больше нужды кардинально перестраивать картину мира, поскольку неразрешимое противоречие оказалось мороком, следствием рецептивной ошибки. В тот миг, когда Кольхаас избирает путь вооруженной борьбы, его душа, преодолев грозивший ей раскол, успокаивается: «И тут сквозь боль за чудовищные неполадки мира пробилась внутренняя удовлетворенность тем, что собственное его сердце отныне в полном ладу с его совестью» (с. 452). Сбросив груз сомнений, мститель преисполняется деятельной силы — вспомним негра Гоанго, который «словно бы помолодел» в ходе партизанской войны с плантаторами, или Пентесилею, которая «в ярости свалила с ног» трех амазонок, попытавшихся удержать ее от поединка с Ахиллом. Как уже говорилось, путь насилия соблазняет клейстовских героев своей *краткостью и простотой*[17] — в этом смысле с ним не может соперничать торный путь по-

15 Вообще у Клейста агрессия изображается по преимуществу как непроизвольный, безотчетный акт. К такому выводу приходит, в частности, Д. Бурдорф, см.: [Burdorf 1998: 222—226].

16 Как отмечает в этой связи Дж.Б. Лайон, «агрессия у Клейста становится способом обеспечить хотя бы временную стабильность и иллюзию целостности» [Lyon 2006: 142].

17 Ханна Арендт справедливо определяет насилие как «действие без предварительного разбирательства, без слов и без учета последствий»: прибегать к нему «крайне соблазнительно из-за непосредственности и быстроты, внутренне присущих насилию» [Арендт 2014: 34].

знания, предложенный эксцентричным господином Ц. в «Театре марионеток». Однако единственной альтернативой познанию, по мысли Клейста, является его имитация — *самовнушение*. Святой не может быть святотатцем, следовательно, кощунственное деяние нам привиделось (это первый рубеж самообороны, на котором некоторое время удерживаются родители маркизы д'О, мать и сестры Фридриха фон Тротты, Алкмена, Кольхаас, Сильвестр Шрофенштейн, дружинники Гискара). Когда же акт святотатства установлен непреложно — тогда обеспокоенные герои Клейста физически исторгают «кощунственное» из сферы «сакрального». Изолированный, низвергнутый, обнаженный, растерзанный, грязный, больной кумир безусловно является земным творением, но не божеством — так же, как крошка Цахес, у которого вырвали золотые волоски, перестает быть великим государственным мужем, министром Циннобером. Иначе говоря, путем насилия «эмпирическое» сообразуют с «должным», двойственное превращают в цельное и непротиворечивое. По сути своей это иррациональный, *тавтологический* акт: агрессор правит саму физическую «реальность» согласно своим предубеждениям[18] и, следовательно, инвертирует познавательный процесс. В результате стираются внешние приметы раскола, но не отменяются его предпосылки.

Еще одним существенным изъяном силовых решений — как стихийных, так и институциональных — будет их негативный modus operandi. Следуя логике Клейста, стихийные вспышки насилия восстанавливают единство и «самость» ценою *рестрикции и регресса* (то есть упрощения структур)[19]. Вместо того чтобы интегрировать двойственный феномен в более общую структуру, нападающий спешит расторгнуть всяческую связь с зараженной материей. Клейст одним из первых заметил, что слепая ярость (Raserei) не всегда различает осквернителя и его жертву — для нее нестерпима любая двусмысленность. Часто первая волна насилия обрушивается на обесславленную праведницу — маркизу д'О, Еву, Литтегарду, несчастную Халли, обесчещенную римскими солдатами, которую убивают ее собственные братья и отец (как мы знаем, в консервативно-патриархальном социуме до сих пор принято винить жертву в том, что она «допустила» надругательство). Клейст никогда не отрицал центростремительной силы гнева, его мобилизационого запала, но высвечивал также и оборотную сторону единения-по-злобе — *поляризацию сознания, исторгающего все двойственное и промежуточное*. Чтобы дистиллировать «свое», приходится выделить и стигматизировать «чужое»[20]. Говоря словами Амфитриона, «один из нас — чист, честен, безупречен, / Другой — яд, лесть,

18 Механику самообмана Ш. Аллан описывает следующим образом: «Насилие — это прямое следствие попыток протагонистов подогнать (to fit) эмпирическое восприятие мира под некие "трансцендентные" шаблоны своих искаженных представлений, вкупе с готовностью сокрушить все, что могло бы пошатнуть (call into question) названные представления» [Allan 2011: 58].

19 На регрессивный характер насилия обратил внимание Э. Стивенс, анализируя «Кэтхен» и «Пентесилею»: граф фом Штраль и Пентесилея устраняют (а точнее сказать — маскируют) внутренний раскол насильственным действием — примитивным, цельным и традиционным [Stephens 1988: 20, 33]. О том же пишет Б. Грайнер: перед лицом парадокса «обрести необходимую целостность [клейстовским героям] если и удается, то лишь ценою радикального сужения перспективы» [Greiner 2008: 48].

20 О размежевании с искусственно созданным «врагом» как (характерном для героев Клейста — например, Руперта, Арминия) архаическом способе самоидентификации см.: [Goenner 1989: 176].

убийство и обман» [Клейст 1977: 267]. Даже миролюбец Оттокар ненадолго соблазнился простотой рестриктивного мышления: ведь утешительно думать, что враг «заключен / Как яд в коробке, полно, в слове: Варванд» [Там же: 33][21]. Без внимания остались связи, переклички между здоровым, своим, и извращенным, чужим: забывается, что Россиц и Варванд — ветви одного генеалогического древа[22], что Юпитер — это «потенцированный» Амфитрион. В этих условиях закономерна трагическая участь посредников — Иеронима, на правах друга гостившего и в Варванде, и в Россице, или метиски Тони, которая внушала Густаву «смешанные чувства желания и боязни» (с. 577)[23], или добросердечной донны Констанцы, явившейся в собор вместе с Хосефой и Херонимо, или расположенного к германцам римлянина Септимия и романизированного германца Аристана[24]. Их ликвидируют, поскольку им не находится места в поляризованной, напоенной гневом картине мира.

Если эволюционный путь развития подразумевал движение от монотонии через дисгармонию к сложной гармонии (так мыслили его Баадер и Новалис, Шеллинг и Клейст в «Театре марионеток»), то насильственные взрывы обращают это течение вспять. Как уже говорилось, стихийная ярость кладет конец дисгармонической фазе, но достигает этого не усложнением, а *упрощением связей и структур*. Происходит деволюция, регресс, возврат к *монотонии*. Так, распаленные гневом мстители, анимализируя своих обидчиков, сами возвращаются в животное состояние: Пентесилея гонится за Ахиллом как «голодная волчица», «пантера», «ослепшая от ярости гиена» (с. 142), фанатичные линчеватели в Сантьяго названы «кровожадными псами» (с. 561), Туснельда сама признает, что Септимий своим вероломством «превратил [ее] в медведицу», о том же твердят Рупрехт («изменилось все / И мы с зверьми природой поменялись» [Там же: 30]) и Кольхаас («Если топчут тебя ногами, лучше быть псом, нежели человеком!», с. 455). Сложные социальные связи заменило типологическое — в предельном случае кровное — родство или братство: весьма характерно, что в патриотическом угаре германские вожди Фуст и Гвелтар, подобно волкам, готовы были вылизать кровь раненому Арминию. Платой за сплочение родственников и единоверцев служит отказ от диалектики: мир разделен теперь на «своих» и «чужих», мотивация действий сводится к базовым инстинктам — размножить и защитить свое племя, поглотить чужое. Именно этого в конечном итоге добился Кольхаас: перед казнью он в буквальном смысле слова проглотил охранную грамоту, а вместе с ней — будущность саксонской династии, обеспечив процветание и преумножение своего имущества и рода — «раскормленных, лоснящихся» лошадей, «жизнерадостных и здоровых потомков» (с. 513). Дальше всех в регрессивном движении заходит Пентесилея, породнившаяся с «чужим» по крови и вере Ахиллом на манер каннибалов, путем физической инкорпорации. От символических, условных

21 Ср.: [Thorwart 2004: 208].

22 Восприятие «своих» как «чужих», по мнению Л. Джонсон, является ключевой и фатальной ошибкой старших Шроффенштейнов [Johnson 2002: 130].

23 Именно двойственность Тони — чистосердечной притворщицы, светлокожей негритянки — возбуждает агрессию и ставит девушку под удар, пишет в этой связи Э. Льюис [Lewis 2000: 221].

24 Г. Нойман справедливо заметил, что в «Битве Арминия» «приговариваются к уничтожению» все «неоднозначные элементы, которые угрожают гомогенности» германского государства и нации» [Neumann 2006: 151].

ритуалов единения («поцелуи») она вернулась к животному присвоению[25] («укусы»): для нее «лобзать» «рифмуется» с «терзать» («Kuesse, Bisse, das reimt sich» [Kleist 2022: 151]).

То, что Клейст отказывался осуждать стихийное насилие с моральных позиций, еще не делает его экстатическим певцом «варварства». Как мы уже убедились, насильственный — упрощенческий, регрессивный — сценарий не устраивал его своей тавтологической пустотой: это путь бегства, вытесняющий из сознания парадоксы, которые требуют внутренней перестройки[26]. И все же на фоне философов и литераторов эпохи Просвещения Клейст смотрится скорее критиком, чем апологетом гуманизма. Ему, как и многим романтикам, был чужд безоглядный антропо- и логоцентризм классической культуры, поэтому Клейста не могло обескуражить временное «расчеловечивание» индивида и общества. Больше того: он не считал стихийное насилие абсолютным злом, или, говоря прагматически, видел в нем не только деструктивный и бесплодный выброс энергии. Всякое движение к «самости», даже форсированное и регрессивное, производит, по мысли Клейста, определенный позитивный эффект (поэтому — а не только в связи с франкофобскими памфлетами — его канонизировали впоследствии нацисты). Дело в том, что стихийный взрыв сметает не только укоренившиеся нормы и законы, но и вековые завалы опосредований, которые, собственно, и спровоцировали возмущение. После взрыва наступает «момент истины» — агрессор лицом к лицу сталкивается с эмпирическим фактом, с физической реальностью: эта реальность не требует интерпретации, она порождает непосредственный, автоматический отклик. (Мы говорим о стихийном — не институциональном — насилии: в последнем Клейст, в отличие от инквизиторов или нацистских идеологов, не находил никаких достоинств. По признанию Руперта Шроффенштейна, «не совершил бы сотой доли зла / Властитель, если б должен был своими / Руками совершать его» [Клейст 1977: 125].) Кажется, что не мораль, а сама (человеческая) природа ставит предел импульсивному насилию — это доказывают обмороки Туснельды, Пентесилеи, Густава, истерические припадки Руперта Шроффенштейна и полковника, отца маркизы д'О, и даже успокоение толпы после убийства маленького Хуана («настала тишина, и все разошлись», с. 561). Одно дело — принарядившись наблюдать с балкона или с крыши за казнью государственной преступницы и совсем другое — примкнуть к линчующей толпе и увидеть прямо перед собою младенца «лежащим на земле с раздробленным черепом» (там же)[27]. Одно дело — следуя древнему закону, скрыть насилие над пленни-

25 На регрессивность, архаичность действий Пентесилеи обращает внимание Б. Грайнер: вместо того чтобы перевести «миф» в игру, как предлагал Ахилл, она возвращается к его стихийному истоку — мужеубийству, из которого выросло государство амазонок [Greiner 2006: 134—136].

26 Трудно не согласиться с выводом М. Бергер о том, что герои Клейста «преодолевают внутренние противоречия и смятение, как правило, посредством расщепления и отрицания [парадоксов]» [Berger 2008: 271].

27 Это различение играет существенную роль в теории Конрада Лоренца: «...утонченная техника убийства, — пишет он, — привела к тому, что последствия деяния уже не тревожат того, кто его совершил. Расстояние, на котором действует все огнестрельное оружие, спасает убийцу от раздражающей ситуации, которая в другом случае оказалась бы в чувствительной близости от него, во всей ужасной отвратительности последствий. <...> Ни один психически нормальный человек не пошел бы даже на охоту, если бы ему приходилось убивать дичь зубами и ногтями» [Лоренц 1994: 114].

ками за идиллическими декорациями праздника Роз, и совсем другое — собственноручно истязать покоренного жениха. Стихийные возмущения обнажают человеческую природу — они, во-первых, *демонстрируют ее пределы* и, во-вторых, *вскрывают глубинные связи*, погребенные под толщей знаний, привычных ритуалов, предрассудков. Над трупом Оттокара его отец Руперт Шроффенштейн на собственном опыте убеждается в единой судьбе Варванда и Россица («Сильвестр. Я сам бездетен! — Ах, Сильвестр!» [Там же: 176]), убийство Халли, а также Вара и Аристана выявляет общую этническую закваску германских князей, прежде едва заметную за имущественными спорами. Пережитое маркизой д'О насилие в конечном итоге соединило ее с родителями и женихом тесными эмоциональными узами, а варварский суд Линча невольно дал жизнь новой, объединенной общим страданием, семье — только этим можно оправдать «радость» дона Фернандо в финале новеллы. По всей видимости, на руинах прежней веры из крови и страданий рождается обновленная, более живая и действенная религия. Не случайно самые радикальные насильственные акты — убийства в «Битве Арминия», в «Пентесилее», в «Шроффенштейнах», а также и в «Землетрясении в Чили» — инсценированы как *жертвоприношения*[28]: они дают возможность основать новый культ и, если следовать классификации Вальтера Беньямина, имеют *учреждающий* характер.

Клейст и антропология насилия

Насколько продуктивными оказались идеи Клейста в исторической перспективе и как соотносятся его представления о насилии с академическими теориями XX века? Поскольку вопросы эти требуют отдельного рассмотрения, я ограничусь кратким, не претендующим на полноту обзором. В отличие от Фрейда и Лоренца, Клейст, по-видимому, не считал человеческую агрессию инстинктом, который в отсутствии специальных нейтрализующих мер — переключения или сублимации — будет неизбежно принимать разрушительные формы. По крайней мере, человеку требуется немало усилий, чтобы разжечь в себе гнев и поддерживать его пламя — как показывает пример Руперта Шроффенштейна, родителей маркизы д'О, Тони, рыцаря фом Штраль. Без катастрофической предыстории (случай Бабекан, Пентесилеи, а также и Руперта) и без внешнего подстрекательства (подробно описанного в «Битве Арминия» и «Землетрясении в Чили») гнев угасает. Поэтому было бы несправедливо обвинять Клейста — при всей его беспощадной честности — в антропологическом пессимизме: он не утверждал, что человек, на время освободившийся от гнета социальных конвенций, от давления супер-эго, неизбежно озвереет (вспомним, каким амбивалентным было поведение жителей Сантьяго после обрушения репрессивных институтов). С социологическими теориями насилия Клейста сближает повышенный интерес к специфике межличностных связей, а

Характерно, что Клейст, по наблюдению Л. Йордана, «снимает дистанцию между агрессором и жертвой», что сообщает действию «атавистическую непосредственность»: жертву часто убивают голыми руками, а если и пользуются огнестрельным оружием, то стреляют в упор [Jordan 2006: 113—117].

28 Так интерпретируют насильственные сцены в «Землетрясении…», в «Маркизе д'О» и «Обручении на Сан-Доминго» Э. Стивенс и Э. Льюис (см.: [Lewis 2000: 199]).

также к коммуникативной ситуации. Он убедительно показал, что агрессия копится на фоне сложных, опосредованных отношений и коммуникативных сбоев (в этом пункте он предвосхищает фрустрационные теории, трактовавшие насилие как попытку прорваться — сквозь накопившиеся помехи и неудачи — к желанной цели). Вместе с тем вопросы социальной адаптации, столь значимые для Адлера, а впоследствии — для Бандуры и Пиаже, не служат в глазах Клейста первопричиной и даже катализатором стихийных взрывов. Мы не встречаем в его произведениях *классических* честолюбцев вроде Ричарда III, Яго, Эдмунда Глостера или Франца Моора, чью агрессию подогревает их собственный комплекс неполноценности. Социальное одобрение жестокости также играет у Клейста второстепенную роль — и не позволяет объяснить контраст между «миролюбивыми» и «воинственными» натурами, сформировавшимися в одной среде (Сильвестр/Руперт, Протоя/Пентесилея, Ева/Марта Руль). По мысли Клейста, стихийное насилие регулирует в первую очередь не социальные, а *религиозные* отношения. В основе его лежат не тяготы социализации, а кризис (само)идентификации. Вспышку гнева Клейст трактует как защитную реакцию на святотатство, как отчаянную попытку остановить назревающую эрозию веры, которая в конечном итоге угрожает «самости». С тактической точки зрения, агрессор хочет лишь одного — окончательно разочароваться в недостойном, запятнанном божестве: для этого он стигматизирует и увечит прежнего идола. Сходные идеи будет разрабатывать полтора века спустя французская (пост)феноменология: Батай, Жирар, Бодрийяр также указывали на религиозную подоплеку насилия, которое позволяет конденсировать «скверну» в фигуре «козла отпущения», чтобы затем исторгнуть зараженное тело из общественного организма. В этом свете насильственный акт уподобляется жертвоприношению: на костях и крови старого, скомпрометированного идола бунтари учреждают новый культ и восстанавливают непосредственную связь с божеством. Не страшась стихийного гнева и не оправдывая его, Клейст напоминает читателю о самом главном — о детской потребности любить и о том, как дорого стоит обманутое доверие.

Библиография / References

[Арендт 2014] — *Арендт Х.* О насилии / Пер. с англ. Г. Дашевского. М.: Новое издательство, 2014.

(*Arendt H.* On Violence. Moscow, 2014. — In Russ.)

[Клейст 1969] — *Клейст Г. фон.* Драмы. Новеллы / Пер. с нем. М.: Художественная литература, 1969.

(*Kleist H. von.* Dramy. Novelly. Moscow, 1969.)

[Клейст 1977] — *Клейст Г. фон.* Избранное. Драмы. Новеллы / Пер. с нем. М.: Художественная литература, 1977.

(*Kleist H. von.* Izbrannoe. Dramy. Novelly. Moscow, 1977.)

[Лоренц 1994] — *Лоренц К.* Агрессия (так называемое «зло») / Пер. с нем. М.: Прогресс; Универс, 1994.

(*Lorenz K.* Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression. Moscow, 1994. — In Russ.)

[Allan 2011] — *Allan S.* „So glaubst du jetzt, daß ich dir Wahrheit gab?“ Gender, power and the performance of justice in Kleist's Der zerbrochne Krug // Heinrich Von Kleist and Modernity / Ed. by B. Fischer, N.J. Mehigan. Rochester; New York: Camden House, 2011. P. 55—70.

[Berger 2008] — *Berger M.* Zu den Ohnmachtszenarien Kleist'scher Protagonisten // Heinrich von Kleist / Hrsg. O. Gutjahr. Wuerzburg: Koenigshausen & Neumann, 2008. S. 249—279.

[Breuer 2013] — Kleist-Handbuch: Leben — Werk — Wirkung / Hrsg. I. Breuer. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2013.

[Brors 2002] — *Brors C.* Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften. Wuerzburg: Koenigshausen & Neumann, 2002.

[Burdorf 1998] — *Burdorf D.* Natur und Gewalt in Erzählungen Heinrich von Kleists // Natur, Kunst, Freiheit: deutsche Klassik & Romantik aus gegenwärtiger Sicht / Hrsg. M.J. Siemek. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1998. S. 221—246.

[Goenner 1989] — *Goenner G.* Von „zerspaltenen Herzen" und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt". Versuch einer Phaenomenologie der Gewalt bei Kleist. Stuttgart: J.B. Metzler, 1989.

[Goethe 1889] — Goethes Gespräche: In 10 Bd. Bd. 2: 1805—1810 / Hrsg. W.F. von Biedermann. Leipzig: Biedermann, 1889.

[Grathoff 1988] — *Grathoff D.* Die Zeichen der Marquise: Das Schweigen, die Sprache und die Schriften // Heinrich von Kleist: Studien zu Werk und Wirkung / Hrsg. D. Grathoff. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1988. S. 204—229.

[Greiner 2006] — *Greiner B.* „Nehmt eine Keule doppelten Gewichts, / Und schlagt ihn tot!" Kleists Herauswinden des Todes aus der Denkfigur des Tragischen // Sterben und Tod bei Heinrich von Kleist und in seinem historischen Kontext / Hrsg. D. von Engelhardt, J.C. Joerden, L. Jordan. Wuerzburg: Koenigshausen & Neumann, 2006. S. 125—138.

[Greiner 2008] — *Greiner B.* „Die Möglichkeit einer dramatischen Motivirung denken können". Kleists Paradoxe und Versuche ihrer Motivierung, mit einem Exkurs zur *Familie Schroffenstein* // Heinrich von Kleist / Hrsg. O. Gutjahr. Wuerzburg: Koenigshausen & Neumann, 2008. S. 39—66.

[Johnson 2002] — *Johnson L.* Psychic, Corporeal and Temporal Displacement in Die Familie Schroffenstein // Kleists Erzaehlungen und Dramen. Neue Studien / Hrsg. C. Luetzeler, D. Pan. Wuerzburg: Koenigshausen & Neumann, 2002. S. 121—134.

[Jordan 2006] — *Jordan L.* Todesarten im Werk Heinrich von Kleists // Sterben und Tod bei Heinrich von Kleist und in seinem historischen Kontext / Hrsg. D. von Engelhardt, J.C. Joerden, L. Jordan. Wuerzburg: Koenigshausen & Neumann, 2006. S. 101—124.

[Heitmeyer, Hagan 2002] — Internationales Handbuch der Gewaltforschung / Hrsg. W. Heitmeyer, J. Hagan. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2002.

[Kim 2013] — *Kim H.J.* Identität // Kleist-Handbuch: Leben — Werk — Wirkung / Hrsg. I. Breuer. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2013. S. 333—338.

[Kleist 2022] — *Kleist H.v.* Penthesilea. Hamburg: Groels Verlag, 2022.

[Krueger-Fuerhoff 2001] — *Krueger-Fuerhoff I.M.* Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. Goettingen: Wallstein Verlag, 2001.

[Lewis 2000] — *Lewis A.* Der Zwang zum Genießen. Männliche Gewalt und der weibliche Körper in drei Prosatexten Kleists // Kleist-Jahrbuch 2000 / Hrsg. G. Blamberger, S. Doering, K. Müller-Salget. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2000. S. 198—224.

[Lyon 2006] — *Lyon J.B.* Crafting Flesh, Crafting the Self: Violence And Identity in Early Nineteenth-Century German Literature. Cranbury, US: Bucknell University Press, 2006.

[Müller-Seidel 1985] — *Müler-Seidel W.* Todesarten und Todesstrafen: Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist // Kleist-Jahrbuch 1985 / Hrsg. H.J. Kreutzer. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1985. S. 7—38.

[Neumann 2006] — *Neumann M.* „Und Sehn, Ob Uns der Zufall Etwas Beut". Kleists Kasuistik der Ermächtigung im Drama „Die Hermannsschlacht" // Kleist-Jahrbuch 2006 / Hrsg. G. Blamberger, I. Breuer, S. Doering, K. Müller-Salget. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006. S. 137—156.

[Niekerk 2002] — *Niekerk C.* Men in Pain: Disease and Displacement in "Der Findling" // Kleists Erzaehlungen und Dramen. Neue Studien / Hrsg. C. Luetzeler, D. Pan. Wuerzburg: Koenigshausen & Neumann, 2002. S. 107—120.

[Soboczynski 2000] — *Soboczynski A.* Die Impotenz des Händlers und das Geheimnis einer trefflichen Frau. Ökonomie und Verstellungen in Kleists Novelle „Der Findling" // Kleist-Jahrbuch 2000 / Hrsg. G. Blamberger, S. Doering, K. Müller-Salget. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2000. S. 118—135.

[Stephens 1988] — *Stephens A.* „Das nenn ich menschlich nicht verfahren." Skizze zu einer Theorie der Grausamkeit im Hinblick auf Kleist // Heinrich von Kleist: Studien zu Werk und Wirkung / Hrsg. D. Grathoff. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1988. S. 10—39.

[Thorwart 2004] — *Thorwart W.* Heinrich von Kleists Kritik der gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien. Wuerzburg: Koenigshausen & Neumann, 2002.

[Thurner 2007] — *Thurner Ch.* „— Ei so wollt ich, daß ihr der Gürtel platzte!" Körper-Beherrschung und Kontroll-Verlust in Kleists Dramen // Kleist-Jahrbuch 2007 / Hrsg. G. Blamberger, G. Brandstetter, I. Breuer, S. Doering, K. Müller-Salget. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2007. S. 195—203.

Хроника современной литературы

Александр Марков

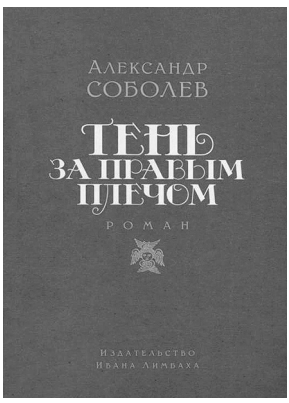
Антинигилистический роман, или Демонтаж аттракционов

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_289

Соболев А. Тень за правым плечом: роман

СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2022. — 672 с.

Пророчества и предчувствия можно понимать по-разному. Одно дело — предвидеть неочевидное, по отдаленным признакам угадывая развитие событий, как диагносты, в том числе политические, по мельчайшей примете узнают страшное развитие событий через несколько лет. Но есть пророки, говорящие об очевидном, и хотя они могут сосредоточиться на едва заметном признаке, страшное развитие событий уже налицо, бури перемен уже окружают этот признак. Библейские пророки явно относились к этому последнему типу: они обличали современников, переполнивших чашу небесного гнева, мир, пронизанный нечестием сверху донизу.



Но если мы говорим не о выступлении пророка, а о фантазийном романе, то невозможно выдержать библейский стиль на почти семи сотнях страниц. Поэтому новый роман Александра Соболева скорее заставит любителей романтической афористики вспомнить предложенное Августом Шлегелем сравнение историка с пророком, предсказывающим назад. Историк сам решает, какие признаки происходящего важны, а какие — нет, где мы можем говорить о начале новой эпохи, о необратимости событий или характере произошедшей катастрофы. Он не отличает едва заметных признаков от очевидных, потому что его задача другая — понять закономерности появления и тех, и других знаков.

Между тем в историческом романе пророчествовать назад не так просто: ведь обычно хотя бы один герой романа одарен особой интуицией. Александр Соболев и в предыдущем романе, «Грифоны охраняют лиру», и в новом не создает одаренных интуицией героев; напротив, всех описываемых персонажей застает врасплох сама необходимость соотнести малые и великие события, частную жизнь и большие перемены. Разрыв между частным и общественным в обоих романах преодолевается формой: оба произведения одинаково поделены на две части, и в первой, большей, завязываются узлы отношений, которые неожиданно развязываются во второй. Первая часть полна деталями быта, вторая — описаниями произошедших катастроф.

Но есть различие между двумя романами, как раз касающееся этого пророчества назад. Роман «Грифоны охраняют лиру» играл с нашими ожиданиями, постоянно обманывал нас, чтобы потом разом предъявить альтернативный учебник альтернативной истории, где все встало на свои места. Психологическая амбивалентность всех героев и событий первой части сменялась определенностью второй, где отец найден, а все важные события в истории XX века точно уже произошли, и других не будет. Здесь предсказать назад — это, грубо говоря, сказать, каким могло бы быть человечество без Второй мировой войны, если бы люди больше обращали внимание на знамения времени и избегали войн и смут. Написать роман — это сказать, что все историческое произошло в первое двадцатилетие XX века, а после настал конец истории.

Второй роман — это как будто извинение за столь скорый конец истории и попытка пророчествовать иначе, исходя из того, что люди не услышали никаких предупреждений, даже самых очевидных, плоских и банальных, и допустили что-то ужасное на многие десятилетия вперед. Первая часть нового романа, в противоположность предыдущему, не разговорчива, а молчалива, историческая фактура дается с еще большим любованием, но при этом речи героев плоские, а все звучащие предупреждения, что революция принесет только горе и страдание — готовый материал для скучнейшей контрреволюционной брошюры. Зато разговорчива вторая часть, представляющая собой историю эмиграции повествовательницы, с нелегальным переходом границы, как в «Подвиге» Набокова, однако в ином направлении: раз никто не услышал пророчеств, то она, как дух повествования в романе Томаса Манна, может вдоволь говорить о своих личных страданиях, переживаниях, неудобствах и страстях, рассказывать о конце своей личной, но не мировой истории.

Если определять жанр романа «Тень за правым плечом» — это однозначно неспешный антинигилистический роман, в духе «Некуда» и «На ножах» Лескова. Когда мы прочли половину книги, его колоритная этнография, милые и при этом тревожные детали провинциальной жизни, странности общения отступают перед мистическим триллером, который и разрушает уверенность революционеров в себе. Выясняется, что даже случайная смерть врача-практика, сторонника эволюционного, а не революционного пути во всем, не открывает путь революции, не развязывает руки сторонникам нового порядка, а, напротив, вселяет тревогу во всех подряд. А этот мистический триллер сменяется абсурдом революционной диктатуры, которому противопоставляется простой биологический инстинкт самосохранения эмигрантов. Революционеры в кожанках умеют только писать, а эмигранты — только говорить устно, раскрывая даже свои потаенные планы каждому встречному, с животным доверием; так что пишущая свои бесконечные записки повествовательница — странная ано-

малия, объяснимая лишь тем, что ей, лишившейся опекаемой крестницы, приходится потом молчать больше других.

Антинигилистический роман всегда интересен эпизодами: он и возникает всегда, что у Лескова, что у Соболева, как разочарование в возможности пророчествовать назад, назвать те общие принципы исторического развития, которые заставляют относиться к быту прошлого как само собой разумеющемуся, без сентиментальной ностальгии, но и без заносчивой неприязни. Многие эпизоды в романе Соболева очаровательны; скажем, швейцарская революционная предыстория семейства Рундальцовых, продолжающая насмешки Достоевского над адвокатом Фетюковичем и семинаристом Ракитиным и вдруг показывающая, каким бы был Базаров, стань он совершенно аполитичен. Или пересказанное священником житие Василия Керетского, со всей остротой пародирующее сюжет «Лавра» Е. Водолазкина. Однако «Тень» не складывается ни в исторический роман, где как раз постоянно ставится под вопрос, действительно ли на историю влияют люди, громко заявляющие о своем влиянии, ни в философский, в котором понятия вины и ответственности постоянно пересматриваются.

Сплав этнографического отчета, триллера и эмигрантского романа испытаний и заставляет книгу Соболева стать контрреволюционной в силу самого смешения жанров, требующей отречься от той революционности, что была заложена в литературоведение Гегелем. По Гегелю, роды и виды литературы, эпические, лирические и драматические — это способы овладения временем, подчиняющие его пласты заранее продуманной речи, вовлекающей тем самым безучастно пребывающего во времени субъекта в революционное действие. Жанр романа времен Гегеля, комбинирующий прежние роды словесности как некий остаточный материал, свидетельствующий, что действующее слово еще существует, — и позволяет любому носителю слова, любому способному к связной речи читателю стать деятелем революции. Тогда как роман Соболева сообщает прямо противоположное: сказ повествовательницы заглушает слова героев и показывает, что за словами могут не следовать поступки, — потому что в действие вступили исторические механизмы, которые сильнее слов. Поэтому лучше героям чаще молчать, а если и вести разговоры, то о том, что ни школа, ни церковь, ни столичная мода не могут пока справиться с нигилистами.

Герои романа как будто все время проваливают экзамен: священник непостижимым образом не может ответить на самые простые вопросы о воскресении мертвых, отделываясь общими словами, а глубокомысленный врач, увлеченный тибетской медициной, объясняет ее словами из рекламных брошюр. В реалистическом романе это создавало бы комическое впечатление капризных людей, которые хотят поскорее отделаться от собеседника и отвечают невпопад. Но в антинигилистическом романе герои серьезны и обстоятельны, они настроены на пророческий тон и говорят невпопад о технике, в которой видят конкурента своим пророчествам. Например, они говорят то «синематограф», то «кинематограф» и вдруг обсуждают крупные планы — какие крупные планы могли быть в 1916 году, если мы говорим не о Д. Гриффите; да и слов таких, как план съемки, никто в глухом городке не знал. И как раз грубые анахронизмы, не игровые, как у Акунина или Водолазкина, а, напротив, системные, необходимы в антинигилистическом романе — это примерно как заставить средневековых иконописцев говорить о прямой и обратной перспек-

тиве, чтобы читатель знал, что его взгляд на искусство и современность жалок и заражен нигилизмом, а подлинный взгляд на все это был только у людей прошлого.

В историческом романе анахронизм всегда точечный и почти незаметный. Скажем, романист всегда психологизирует героев прошлого, приписывая им капризы и реакции из наших дней — и это требуется для того, чтобы анахронистическая реакция героя двигала сценой. Тогда как в антинигилистическом романе анахронизм никакой сцены не создает: если вдруг человек, не читающий газет, заговорит языком газеты, это просто должно убедить нас в убожестве нигилистов и убожестве газет, а не в том, что газеты стали необходимой частью быта. Такой реакционный роман пытается говорить тоном библейских пророков, предсказывая назад, но на деле говорит скорее, что наш взгляд, в отличие от опыта людей того времени, слишком замылен, чтобы разобраться, что тогда было признаком будущего события, а что — уже самим начавшимся событием.

В этом смысле реакционный роман противоположен революционной буффонаде, где анахронизм обосновывает неизбежность пересмотра революцией как настоящего, так и прошлого, с вынесением всех примет времени за скобки. В романе «Тень за правым плечом» наше настоящее отличается от описываемого прошлого только тем, что в настоящем прежние объемные и сочные слова невозможны, невозможны многостраничные описания; зато мы всякий раз рельефно видим приметы времени как мимолетные переживания героев, образующие их характер. Мы можем из нашего настоящего рассмотреть, как простые эмоции и простые слова создавали непростых героев. Поэтому чем площе суждения героев, тем больше характерного декадентского шарма во всех описываемых ситуациях провинциального бытия.

Я бы назвал эту технику «демонтажом аттракционов», по аналогии с «монтажом аттракционов» Эйзенштейна. Проект революционного кинорежиссера подразумевал, что можно найти ту точку настоящего, которая схватывается взглядом, так что любое размышление о происходящем оказывается правильным пророчеством, мы понимаем, что произойдет дальше, как бы мы ни реагировали на это в частном порядке. Тогда как демонтаж аттракционов подразумевает, что такой точки настоящего нет — революционное настоящее с самого начала делегировано различным делопроизводителям, бюрократам, комиссарам и прочим исполнителям, всем тем, к кому повествовательница, ценительница изящных книг и душевных рассказов, относится с презрением.

Монтаж аттракционов продолжал гегелевскую диалектику господина и раба: если ты говоришь один на один с историей, ты монтируешь аттракционы, а если остаешься в рабском состоянии, то наслаждаешься эстетическими достижениями прошлого. А демонтаж аттракционов позволяет насладиться поведением различных героев, которых мы не судим из точки настоящего, но, напротив, все дальше достраиваем их трагикомические характеры, характеры почти басенных животных, которым только тканью романа не позволено до конца проявить свою дикость. Именно так происходит в конце первой части, когда повествовательница, убегающая от новой власти через Петроград в Финляндию и дальше в Чехословакию, оказывается в поезде: хотя о машинисте и соседях упомянуто мимоходом, учитывая, что от них мало что зависит, мы догадываемся не только об их мыслях, но и об их чувствах и даже готовности дальше действовать в истории.

Осталось сказать, кто такая повествовательница. Название «Тень за правым плечом» вряд ли должно было отсылать к забытому автофикшену Вл. Солоухина «Смех за левым плечом» (1988), о дьявольских искушениях и подростковой советизации. Тенью является сама повествовательница, выдающая себя за детскую писательницу, а на самом деле присланная как ангел-хранитель к чужому ребенку и узнающая изнанку городских событий. Она не просто ангел, она ясновидец плоти, который сначала выясняет, почему в этом провинциальном городе кто-то бездетен, а кто-то многодетен настолько, что все дети названы по буквам алфавита, а уже потом — почему так сложились судьбы и до какой степени ты вправе выяснять чужую предысторию.

Итак, сюжет антинигилистического романа разворачивается не как революционный, а как эволюционный, начиная с революционеров, которые оказываются вроде простейших, размножающихся делением (разделяемыми идеями). А доктор, местный Айболит, лечащий зверей в заброшенном скиту и утонувший на отмели, — это рыба в органической среде. Семейство интеллигентов похоже на птиц, повинующихся инстинктам и не распознающих своих и чужих — жалость повествовательницы к похищенному чайкой гусенку явно отзывается в ее размышлениях об уязвимости и при этом нетерпимости интеллигенции. Наконец, оказавшись в эмиграции, повествовательница фиксирует хищнические нравы окружающих. Вероятно, такой эволюционно-животный код и связывает роман в единое целое, который грозит рассыпаться на эпизоды, как только мы упускаем этот код из виду.

Алексей Масалов

Книга Разрушений пишется нами[1]

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_294

Завьялов С. Оды (1984—1990)

М.; СПб.: RUGRAM, Пальмира, 2021. — 184 с. — (Серия «Часть речи»)

Контекст начала творческого пути Сергея Завьялова — застой, продолжающаяся война в Афганистане, кризис культуры и политического развития СССР, обернувшиеся перестройкой и распадом советской империи. Считается, что именно в данной ситуации начиналась пересборка поля неподцензурной поэзии, его небезболезненная эволюция в поле актуальной поэзии[2].



Если исходить из этого знания, то при чтении новой книги Завьялова возникает вопрос: почему именно сейчас вышло переиздание этих ранних текстов, не вошедших в «Стихотворения и поэмы» (М.: НЛО, 2018)? Одним из самых простых ответов будет некий хронологический параллелизм между застоем 1964—1987 годов и застоем автократического капитализма 22-летнего правления Путина[3]. Не сводя только к этому аспекту, важно подчеркнуть, что проблематизация обеих эпох, культуры как неизбежной надстройки и постколониального мышления в его эмансипаторном и травматографическом изводах в книге «Оды (1984—1990)» возникает как за счет новой редакции текстов эпохи застоя, так и за счет публикации новых переводов од Горация во второй части.

Теперь подробнее обо всем этом. Кажется, что контекст двух застоев в этой книге рефлексируется через критическую оптику, высвечивающую гегемониальную природу любой великой культуры. В стихах Завьялова это организовывается посредством парафраз античной поэзии, стиха-руины и столкнове-

1 Работа выполнена за счет гранта Российского научного фонда, проект № 19-18-00205.

2 О сложной эволюции неподцензурного контекста в актуальный наиболее подробно пишет Илья Кукулин. См. его статьи: *Кукулин И.* Актуальный русский поэт как воскресшие Аленушка и Иванушка // Новое литературное обозрение. 2002. № 53. С. 273—297; *Кукулин И.* «Сумрачный лес» как предмет ажиотажного спроса, или Почему приставка «пост-» потеряла свое значение // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 359—391.

3 Этому застою в условиях новых медиа был посвящен 22-й номер журнала «Транслит» «Застой / быстрые коммуникации», в котором исследовался актуальный «метазастой = (советский) застой + быстрые коммуникации». Как считает философ Михаил Куртов, «эти последние играют двусмысленную роль: с одной стороны, они позволяют власти выпускать народный пар и частично препятствуют протестной мобилизации, с другой стороны, дают коллективам возможность моментально диагностировать ситуацию и наращивать социальный и символический капитал» (Транслит. 2019. № 22. С. 4).

ния эстетики эпиграфов с тематикой насилия в самом тексте. Так, например, работает стихотворение «На родине Сталина», в которой эпиграфы из Галактиона Табидзе и Осипа Мандельштама, проблемные сами по себе, усиливают звучание темы насилия и разрушения:

<...>
набережная имени
кисти жизнегубящей его
всеземного его
торжества.
(С. 30)

Вообще образ Сталина как культурного гегемона, самого ставшего тотальным произведением «великой культуры», которую же он и строил (см. «Gesamtkunstwerk Сталин» Бориса Гройса) неоднократно появляется в этой книге («Километры пшеничных полей / братские кладбища // Библейское имя Сталин / С ним выползти из укрытия и умереть» (с. 25)). По мысли Антонио Грамши, культура — это «орудие правления в руках господствующих групп, посредством которого достигается согласие и осуществляется гегемония по отношению к подчиненным классам»[4]. И в этом плане осколки «великих культур» прошлого в поэтике Завьялова особенно акцентируют внимание на социальной обусловленности культуры как неизбежной надстройки. В этом плане стихи этой книги оказываются близки не «ретромодернизму» (понятие самого Завьялова) кривулинского извода, то есть «апелляции к досоветскому (раннемодернистскому) культурному опыту»[5], на что указывает В. Шубинский в предисловии, а к рефлективной поэтике Сергея Стратановского, высвечивающего насилие, вшитое в историю и культуру[6].

Тот же Грамши настаивает на понимании смены исторических эпох как борьбы и смены различных форм гегемонии, поэтому и возникает сложность отделения истории культуры от истории угнетения. В одах критический взгляд на это проявляется и через руинированное письмо: «Поэтика Завьялова — это поэтика текста-руины, в которой произведение утверждается в момент собственного распада, на вершине крушения. Не целое как таковое, а его обнаженная конструкция составляет здесь нерв предполагаемого воздействия»[7].

Стих-руина собирается и из обрывков цитат классической русской и античной литературы («*Я памятник воздвиг* тебе / … // *Нерукотворный* мир / тихо / осеннее кладби́ще плоти» (с. 21)), и через образы руин и разрушений («серый периметр развалин» (с. 30)), и через деструкцию классических форм (от касыд до элегических дистихов), и через особую структуру стиха, о которой Ю.Б. Орлицкий пишет, что «лишь малая часть полустрочных отрезков завьяловского стиха точно совпадает с силлабо-тоническими образцами, так что пе-

4 *Грамши А.* Тюремные тетради // https://civisbook.ru/files/File/Gramshi,tetradi.pdf.
5 *Шубинский В.* Знак принятия за своего // Завьялов С. Оды (1984—1990). М.; СПб.: RUGRAM, Пальмира, 2021. С. 6.
6 См.: *Гриценко К.* «Я часто пишу о насилии». Интервью с поэтом Сергеем Стратановским // https://gorky.media/context/ya-chasto-pishu-o-nasilii/.
7 *Скидан А.* Обратная перспектива. Предисловие к книге Сергея Завьялова «Мелика» // http://www.litkarta.ru/dossier/skidan-zavialov-predislovie/.

ред нами, вопреки лукавому авторскому указанию, вовсе не логаэд[8], а самый настоящий верлибр, замаскированный под логаэд»[9].

Такое руинированное письмо 1980-х предвосхищает и зачинает проект «масштабной деконструкции привычной системы представлений, ассоциированной с поэзией»[10], продолженный в последующих книгах Завьялова. С другой стороны, именно такая техника и выявляет бреши в высокой культуре, через которые и просвечивает империалистическое насилие и угнетение.

Осколки «великих культур» собираются в специфическое высказывание о том, что любая высокая культура обречена на крушение с течением времени и становится лишь фундаментом для последующих высоких культур:

<…>
бантики летающие при повороте
мгновенном лица назад…
почти что римские щеки мальчиков…

и этот смех над ленинским гробом белым от снега
вызывающий порой раздраженье
порою гнев.

(С. 42)

Но эти же осколки высвечивают и другую сторону культурной гегемонии, а именно «историческую неизбежность построения “великой культуры” как неотъемлемую часть любой надстройки» и невозможность выстроить «непротиворечивую историю, скажем, поэзии или музыки, исключительно на материале культуры, альтернативной культуре эксплуататорских классов и империалистических гегемонов»[11]. Наиболее четко это прослеживается в переводах од Горация, которые впечатляют не только своим свободным стихом, ориентированным на античное звучание, и интересны не только иным взглядом на трагизм «золотой клетки» поэта, прикованного к политическому режиму так, что «“противостоять режиму”, который остановил полувековое братоубийственное кровопролитие, наделил землей безземельных крестьян, запустил социальный лифт для выходцев из социальных низов, при котором резко поднялось благосостояние рядового человека ценой ограничения свобод для горстки олигархов, было бы и безумно и бесчеловечно», однако «поддерживать же вождя, который при всей его харизме бездушно манипулирует своим окружением и даже членами своей семьи, объявляет себя сыном бога — унизительно» (с. 90). В переводах од Горация Сергей Завьялов достигает уникального эффекта — он делает их актуально звучащими:

---

8 Логаэд — «в современной интерпретации это стих, создающийся из разных силлабо-тонических стоп, соединенных в строки и строфы по определенным строгим законам» (*Орлицкий Ю.Б.* Стихосложение новейшей русской поэзии. М.: Языки славянской культуры, 2020. С. 17).

9 Там же. С. 922.

10 *Корчагин К.* Гальванизированный мелос. О новых стихах Сергея Завьялова // Воздух. 2010. № 4 (http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-4/galvanized-melos/).

11 Из личной переписки с Сергеем Завьяловым.

Будет помнить оскудевшее грехами отцов
поколенье как граждане точили мечи —
не на погибель персам — будет помнить
о бесславной резне.

(С. 98)

В каждой строке этих переводов отражается трагедия поэта в «золотой клетке» великой культуры на фоне диктатуры Августа, остановившего гражданскую войну, но установившего принципат и неограниченную личную власть, ведущего империалистические войны для укрепления Рима и т.п. Этим переводам, конечно, не следует приписывать дидактизм «уроков истории». Однако они показывают, что за любой культурной мифологией освободителя скрывается фигура тирана, наталкивая на размышления о том, что за окончившимися девяностыми в России последовало время ничуть не лучше.

Переводы Горация раскрывают травматографический аспект постколониальной проблематики книги. Но есть в ней место и другому аспекту — эмансипаторному, то есть поиску освобождения от цепей «великих культур». Этому посвящены мордовские стихи, в которых исследователи видят «интернациональный» свободный стих[12] (Ю.Б. Орлицкий), «новый миф, порожденный новой хтоникой»[13] (В. Шубинский), создание этно-поэтики[14] (А. Скидан), работу по реконструкции того, «чем могла бы быть мордовская национальная традиция, не будь она вытеснена на периферию европейского мира» и «перевод» концептуального аппарата «этой традиции на язык современной поэзии»[15] (К. Корчагин).

Именно мордовская мифопоэтика конкретно в этой книге становится началом, структурирующим как поиски идентичности, так и способы сопротивления «великой культуре», строящейся на эксплуатации и угнетении:

Пусть не радуются русские:
инязор Тюштян с лучшими из эрзи
пробился на Теплое море

пусть не кичатся татары:
Тюштян-владыка самых храбрых из мокши
на Теплое море увел.

(С. 62)

Подобный поиск эмансипаторного начала в критике культурной гегемонии и руинированном стихе находит свое продолжение и в поэзии поколения 2020-х — это и руинированный наррататив Кати Сим, и вывернутые сонеты («подлунные перевертыши») Максима Дрёмова. Но наиболее последовательно линию Завьялова в столкновении осколков античной и, шире, европейской культуры и ее империалистического начала развивает Егор Зернов в цикле «Героиды».

---

12 *Орлицкий Ю.Б.* Стихосложение новейшей русской поэзии. С. 936.
13 *Шубинский В.* Знак принятия за своего. С. 8.
14 *Скидан А.* Обратная перспектива. Предисловие к книге Сергея Завьялова «Мелика».
15 *Корчагин К.* Гальванизированный мелос. О новых стихах Сергея Завьялова.

Поэтому, как представляется, выход рефлексирующей два застоя книги Сергея Завьялова «Оды (1984—1990)» в то время, когда великая русская культура снова обнажила свое империалистическое насилие, создает контекст пересборки критической оптики и эстетической проблематики новых поэтических поколений. Ведь постколониальное мышление и критика высокой культуры организовывает проблемное восприятие реальности, столь необходимое в условиях автократического капитализма в России, который рано или поздно будет разрушен:

<...>
а Книга Разрушений
пишется нами
для нас о нас.
(С. 42)

Евгения Риц

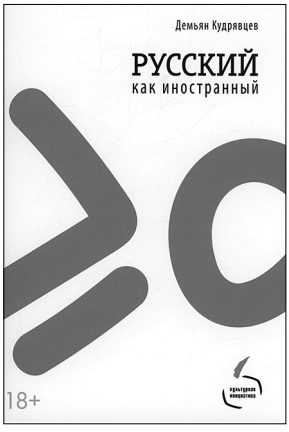
Бригада

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_299

Кудрявцев Д. Русский как иностранный

М.: Культурная инициатива, 2022. — 192 с.

Для поэтической перед нами весьма толстая книга, около двухсот страниц, так что приходит в голову, не полное ли это на сегодня собрание стихотворений Демьяна Кудрявцева. Понятно, что совсем уж точно ответить на это нельзя, но действительно то и дело стихи из давних, «вавилоновских» еще публикаций соседствуют с теми, что видела в соцсетях несколько месяцев назад. И никакой хронологической последовательности, нигде не стоят даты — стихи в книге предстают столь же вневременными, сколь и остро — до злободневности — современными. По сути, «Русский как иностранный» — это суггестия времени — времени как физического понятия и времени как эпохи, его плотно сжатый комок, и все время у Кудрявцева — наше; не то чтобы до него ничего не было, но все, что было до него, существует — не длится, а именно в этой сжатой точке существует — сейчас: и остров Голодай с казненными декабристами, и *желтая родина белый китай* (с. 103).



Предыдущий поэтический сборник Демьяна Кудрявцева назывался «Гражданская лирика». Здесь и правда и игра, и книге «Русский как иностранный» это тоже может быть адресовано в полной мере. Разумеется, лирика Демьяна Кудрявцева — гражданская, и он, может быть наряду с Юлием Гуголевым, сегодня один из ведущих поэтов этого поджанра — абсолютно все, что им написано, написано с позиции человека, политически чувствующего, переживающего, но не пережидающего время, притом что перед нами ни в коем случае не поэзия лозунгов, а постоянная рефлексия, сопровождающаяся непрерывным же просодическим поиском, и этот поиск, его пути, находки, его уникальность — самое удивительное, что в стихах Кудрявцева есть. Вернемся к тому, что это лирика — гражданская. Называя свои стихи так, Демьян Кудрявцев имеет в виду не только их содержание (это очевидно и само по себе и не нуждалось бы в декларации), но и определенную игру слов — это лирика написана тем, кто на «гражданке», человеком, вернувшимся из армии, может быть с войны, и воспринимающим разворачивающиеся (и одновременно сворачивающееся, точечно пульсирующее) пространство как поле боя: «там под созвездием пунцовым / салюта гордости салат / там край лежит перелицован / куда ступали на крыльцо вы / с безумной твёрдостью салаг» (с. 16).

Тип лирического героя, сама атмосфера книги вызывают ассоциацию, за которую рецензенту, может быть, и неловко, однако почему-то кажется, что рецензируемому автору совсем уж несимпатична она не будет — сериал «Бри-

гада». Стихи Демьяна Кудрявцева хранят тот же дух не девяностых даже, а представления о девяностых, каким оно сложилось несколько лет спустя, вчерашнее припоминание позавчерашнего. И здесь важны не столько даже узнаваемые приметы реальности (или ментальности; разумеется, и сериал этот воспроизводил не реалии девяностых, даже не воспоминания о них, а миф, и, возможно, и не воспроизводил вовсе, а продуцировал; я, например, только оттуда «узнала», что у нас в девяностые были бандиты, притом что свои девяностые помню очень хорошо, а тогда помнила еще лучше), сколько этот специфический для Кудрявцева спрессованный дух истории, истории Новейшего времени — воспоминание о воспоминании само мгновенно становится воспоминанием, но при этом вполне осязаемо продолжает быть, предметы времени преображаются в приметы времени, не теряя, однако, своей предметности.

Лирический герой Кудрявцева хоронит друзей и вспоминает об этих потерях, воспринимает мир через криминальную символику девяностых и ранних нулевых, предстает подчеркнуто брутальным одиноким романтиком. Два сюжетообразующих момента поэтического мира книги, ее лейтмотивы — смерть близких (танатофобия в книге, пожалуй, отсутствует, смерть здесь всегда потеря, а не уход) и проживание пубертата как сакрального времени, причем эти линии связаны, перекручены, переплетены:

у
умерших язык
весь в топких волдырях
пока мы здесь стоим начищены в резерве
там смерть небытие опарыши и черви
там чех хохол и лях
пристанище нерях
контуженных глаза
своё читают темя
как взятые чумой и страстью в пубертат
потея и дрожа проходят между теми
кто выжил просто так
кто жёг ещё рейхстаг.

(С. 24)

Миф поэта-воина, включающий Киплинга и Гумилева, здесь, безусловно, присутствует, однако вспоминаются здесь не столько они, сколько наш современник Михаил Генделев, к которому Демьян Кудрявцев близок и биографически, и — особенно в ранних стихах — мелодически: обрывистостью речи, нарочитой и пленительной неровностью.

здравствуй мишенька
тебе сегодня сорок
как и мне
то что умер ты неправда
это морок
это чёрный творог родины
в окне.

(Из стихотворения, посвящённого Михаилу Генделеву. С. 58)

Поэзия Демьяна Кудрявцева — романтическая вполне в литературоведческом значении этого понятия — не столько романтика, сколько романтизм — трагически серьезный и одновременно полный самоостраняющей иронии. Название «Русский как иностранный» — оксюморонное принятие-о(т)странение. «Я другой», — говорит лирический герой Демьяна Кудрявцева, осознанно, с нахмуренной усмешкой, именно потому, что так говорил хрестоматийный русский романтик Лермонтов, и гейневские сосна и пальма оборачиваются эвкалиптом на почве Леванта, и это в том символическая репатриация с родину на родину, из России в значимый для лирики Демьяна Кудрявцева Израиль. Об этом несколько в другом контексте говорит и автор предисловия к книге «Русский как иностранный» Дмитрий Кузьмин (статья «так далеко зашли играя словом»): «За пределами родного болота осталась только смутная мечта с гейневско-лермонтовским привкусом: “на дальнем юге вечно есть страна / где я другой сижу под эвкалиптом”» (с. 6).

Тем не менее Демьян Кудрявцев очень современный поэт. Непременно возникает ряд ассоциаций, как задуманных автором, так и существующих в голове читателя, не только с уже упоминавшимися Михаилом Генделевым и Юлием Гуголевым, но и с рядом авторов, условно говоря, круга «Вавилона», чей яркий дебют, так же, как и у Демьяна Кудрявцева, пришелся на рубеж XX и XXI веков. Отметим, что это авторы, чей творческий эксперимент проходит скорее в русле того, что условно же принято называть традицией, ее обогащения, расширения, прироста, чем в области более радикальных практик.

Так, третье стихотворение в сборнике представляет собой рифмованную и ритмизированную прозу, записанную в строчку, с неявным, но все же нарративом. «Недобитые пешки едва тащатся завывая, они расставляют вешки, потом забивают сваи. Уже вдалеке огни и дым караван-сарая, до которых дойдут одни, когда кончится силовая акция, а другие — не вытянут сбитых ног из белых, как сон пурги, и чёрных, как грязь, сапог, квадратов своих траншей, пришей им кресты на лоб, лобок им побрей от вшей» (с. 12). Явно или неявно этот текст адресует к нарративным же текстам на грани стихов и малой прозы, написанным в той же форме Линор Горалик и Юлией Идлис в первой половине 2000-х.

Детское чтение как собирающий поколение фактор, советское поэтическое бормотание оборачивается библейским мифом — у Демьяна Кудрявцева совсем современным: «на улице каверина но это не проверено / жил человек растерянный неопытный в быту / дел у него немеряно а люди хоть не звери но / все слушают чичерину в кейптаунском порту» (с. 74); у Станислава Львовского в книге 2012 года «Всё ненадолго» — всеисторическим: «— Это что за Ленинград — / Вифлеем или Арад? / А с платформы говорят: / — Это ад»[1].

Иногда встречаются сближения совсем уж неожиданные, но вполне закономерные, и мы видим, что пятаки эти — общие, поколенческие, у всех однажды скользнувшие в подземную щелочку метро. «Хоть гляди его ещё / всё равно не наглядеться / пятаки бегут со щёк / леденцом солёным детства // не ворочает язык / тоже медную монету / что ж меня на свете нету / я ведь так к себе привык» (с. 89), — пишет Демьян Кудрявцев. А Дина Гатина пишет: «в спи-

1 *Львовский Ст.* Все ненадолго. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 177.

чечном коробке / возле кого лечь. / одна нога взрослая, / одна ещё пяткой на пятаке»[2]. Хароны разные, а пятачок у них один.

«Русский как иностранный» поражает, помимо всего прочего, своим ритмическим богатством, разнообразием, деликатным, но тем не менее радикальным новаторством. В самом начале книги автор декларирует, что стиховое звучание для него не только инструмент, но и рефлексия, и способ выражения мысли — в том числе гражданской. Дикция, а не слово, несет смысл: «пой ровесники песню какую дают / нету ока высокого выше светила / где бы ни были были и басни а тут / песни нам бы хватило // и пускай эту дикцию портят слова / и высокие в терцию тянутся тоненько / как последнюю бритву встречает братва / доминанту и тонику» (с. 14).

Ритмически привычные стихи, такие как процитированые выше, непременно содержат акцентно-смысловые сбои, мелодия органично меняется в самых важных местах. Но чаще в книге встречаются стихи, целиком написанные такими сбоями, потому что все в них — акцентное. Рифма тоже всегда не случайна, осмыслена, ударна. Здесь множество составных и, кажется, совершенно новых рифм: «нас не прочтут / пока земля не ссохнись / вода не испарись / нас наизусть не выучит ни бог / ни грязь твоя и слизь» (с. 49). Особая, то широкая, то узкая, строфа-тропа Кудрявцева узнаваема не только ритмически, но и визуально.

страдание
как часть залога
внесённого в казну
я помню вальс безногого
на вёслах когда он грёб асфальт
и тишину
и нашу письменность домашнюю
ручну
ю нид из лав
мы прятали от взрослых.

(С. 75)

О том, что форма в стихах Демьяна Кудрявцева не только содержательна, но и является содержанием не в меньшей степени, чем представленная в стихах сумма слов, пишет и Лев Оборин: «...важнейший прием для Кудрявцева — постоянная паронимическая аттракция, держащее читателя в напряжении жонглирование близкими по звучанию словами с одновременным сопряжением их смыслов; не оставим без внимания и богатую звукопись... Предыдущий поэтический сборник Кудрявцева называется “Гражданская лирика”. В новой книге гражданственность можно понять и как лавирование между причастностью/непричастностью, как постоянную работу некоего этического счетчика Гейгера. Собирание артефактов языка, свидетельствование о возможностях русской поэтической речи — это при таком раскладе параллельная задача. Но на самом деле она главная»[3].

---

2 *Гатина Д.* По кочкам. М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2005. http://www.vavilon.ru/texts/gatina1.html.

3 *Оборин Л.* Корень зла является зоологическим // Горький. 2022. 1 августа (https://gorky.media/reviews/koren-zla-yavlyaetsya-zoologicheskim/).

И в заключение следует сказать о разделе переводов, которым заканчивается «Русский как иностранный» (впрочем, есть еще «Примечания к пройденному» Сергея Шаргородского, где жанр комментария обретает черты эссеистики в своем сочетании вполне литературно-критического внимания к деталям и дружеских, личных моментов интерпретации). Переводы в сборнике Демьяна Кудрявцева не столько русский как иностранный, сколько иностранный как русский. Об этом пишет и Дмитрий Кузьмин в предисловии: «...Кудрявцев занят не отражением оригинала, а его пересозданием. Он обращается к иноязычным источникам потому, что хотел бы, но не может это же сказать от себя. А если ты не можешь сказать сам — дай сказать Другому» (с. 8). В переводах Фроста, Одена, Ибсена, англоязычного Набокова Кудрявцев-поэт некоторым образом самоотчуждается, не вполне отказывается, но несколько отступает от наиболее радикальных черт своей поэтики, так что переведенные стихи звучат новаторски, однако при этом конгруэтно русской поэзии, современной переводимым авторам. Теперь они становятся частью русской литературы так, как будто были ею всегда. Здесь вспоминаем Агнона, создавшего в XX веке средневековую светскую ивритскую литературу ровно такой, какой оба была бы, если бы была; вот Кудрявцев сделал примерно то же самое, как будто Набоков не уезжал, как будто Элизабет Дженнигс жила и умерла в Оксфорде Ленинградской области.

Александр Уланов

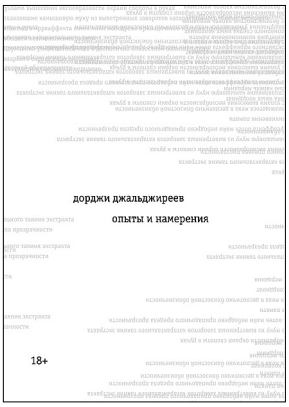
Возможности тяжести

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_304

Джальджиреев Д. Опыты и намерения / Предисл. А. Глазовой
СПб.: Порядок слов, 2022. — 60 с.

Говорят о завораживающем впечатлении[1] от стихов Дорджи Джальджиреева, кому-то они кажутся магическим заклинанием, кому-то бредом. Некоторые кураторы не уклонились от соблазна попытаться их пригладить, привести к чему-то более привычному. Жюри премии Драгомощенко, лауреатом которой Джальджиреев стал в 2021 году, от непривычности, к счастью, не уклонилось. Но в то же время это стихи вполне рациональные, постижимые и читаемые.

> ...с непреднамеренностью осевоядного внедрения в инициацию периодики
> инерционной неопределённости недостаточности пространства
> в узнающейся рефлекторности самораскрытия объекта
> вниманием т.е пресыщением повторяемости
> влекущим забросы полузначности масштаба
> закоротившегося самовоспоминания.
>
> (С. 42)



Осевоядного — слово-бумажник в духе Льюиса Кэрролла. Там и осы, и ось, и яд, и поедание. Вот этим всем перечисленным человек попадает, сам того не желая, в инициацию-посвящение во что-то повторяющееся, инерционное, недостаточное, слишком узнаваемое. «Пресыщение повторяемости» усиливает чувство инерции. Замкнутая коротко, сама на себя, ситуация, которая кроме себя самой ничего вспомнить не может. Все это мелкое, не значащее, а полузначащее. Резюмируя одну из возможных интерпретаций данного фрагмента: попытка передать ощущение тошноты от повторяемости, в которую человек втянут не по своей воле.

В стихах Джальджиреева весьма редко «я» — чаще это спокойный взгляд в пространство, не замутненное желаниями и пристрастиями смотрящего. Внимание человека, заинтересованного в мире, но не привязанного к нему: «научи меня исповедальностью безучастия» (с. 43). Мир во многом чужой и чуждый, из «тёмновскипающих ракушечников // вылакавших сухожилья моих отцов» (с. 16). Отсюда нередкое в стихах слово «удушливость» и производные от него

1 *Осьминкин Р.* Пролегомены к поэзии 2020-х: Дорджи Джальджиреев и новый мифотворческий (?) поворот // Сигма. 2021. 16 сентября (http://syg.ma/@roman-osminkin/prolieghomieny-k-poezii-2020-kh-dordzhi-dzhaldzhirieiev-i-novyi-mifotvorchieskii-povorot).

(с. 26, 28). И природа не благостна: у птиц оскал, у реки неизбывный гнев (с. 10). Автор отвечает на это не причитаниями или проклятиями, а спокойствием, попыткой понять и найти живые места. Возможно, отчасти Джальджиреев опирается на бесстрастие буддизма, религии его родины — Калмыкии. Но «местный колорит» в его стихах практически отсутствует. Он не желает идти по пути наименьшего сопротивления, демонстрируя свою принадлежность к меньшинствам, нажимая на постколониальную проблематику (об этом говорит и Р. Осьминкин: «…буддизм и тенгрианство применительно к поэзии Джальджиреева не укладываются в прагматику миноритарной литературы и политики идентичности, а выступают в роли своеобразной онтоэпистемологии — динамичного и диалектичного единства бытия и познания»[2]). Джальджиреева интересуют гораздо более общие вопросы, и его опора в большей степени — европейская рациональность, философия, недостаточную гибкость которых он стремится преодолеть при помощи языка и визуальных средств. Очень активно используется графика текста. Двумя разветвлениями идут, например, «(равновесие памяти)» и «(беспамятство перспективы)» (с. 49). У Джальджиреева есть и стихи, близкие к визуальной поэзии, однако в книгу они не вошли, возможно, из-за типографских сложностей. Много знаков |, /, которые скорее разломы, чем скобки. Поэтому для обозначения раздела строк далее используется знак \\, вроде бы отсутствующий у Джальджиреева.

|зрение|-/отброшенная траектория/-/миражирующей периферийности/
вышедшей ломкой переимчивостью |узора воспроизводимости|
наблюдаемостью сновидения мозжечка как самовосполняемость|
имеет быть как продолжение звука
предуказывая на феномен вариативной исполнимости |звук как побег места|

(С. 44)

Это фактически трактат о взаимодействии зрения и звука, натурфилософская поэзия. В предисловии к книге А. Глазова отмечает субстантивированность свойств через суффикс «-ость» (с. 8), между тем у Джальджиреева много и других средств обобщения. Это именно философская поэзия с большим количеством терминов и высоким уровнем абстрагирования. Но философский тип речи, ориентированный на термины, понятия, немедленно поддерживается поэтически-фрагментарным, ориентированным на состояния и предметы.

являют прогнозирование как первую форму
гибридной коммуникативности
обнаруживаемой в регенерации
/пластичность/ /чувство подавления/ /поиск/

(С. 49)

А. Глазова говорит о большом разнообразии типов речи в книге, от разговорного до энциклопедичного (с. 6). Можно добавить и фольклор: «пряла окатистая лиса \\ дрёмное репьё из каркаса» (с. 16). Но Джальджирееву всего этого недостаточно, не хватает и словаря, он старается его увеличить: «поуведенья

2 Там же.

пятившихся проводимостей \\ заобладания размозженных скважин засобности / в выведенность блажного оречевидения» (с. 15). Пять неологизмов на десять слов. Наследие футуризма, Кручёных и Хлебникова. Есть фрагменты только из неологизмов: «неотсень осмось обмирно осердье» (с. 22).

Акцент Джальджиреева — на незавершенности. Как пишет А. Масалов, у Джальджиреева «субъект и текст преодолевают отношения владения друг другом через концепт “неготовности”»[3]. Наличествующее — недосказанность (с. 51). Чем более в предмете «уклончивости \\ от того чтобы быть завершённым \\ или даже не начавшимся / тем чутче работа мастера» (с. 35). Так получается и язык, в который «невозможно ничего спрятать» (там же). «Сложные» тексты — не шифровки, а репрезентация мира в его многосвязности и подвижности. «Шифровкой» скорее является обычное описание, когда к тому или иному состоянию лишь привешивается слово, будто бы его содержащее. Необходимо непрямое выражение, «способ изобразить кистью \\ избегание бумаги» (с. 29). «Речь призывается исключениями» (с. 38), может быть, потому, что правила слишком очевидны (и очевидно не-личны), чтобы о них говорить. Есть «соблазн очевидностей» (с. 41). А для встречи с подвижностью мира нужен перетекающий синтаксис. «ведь не вернёшься к тому \\ к чему для начала приходилось сохранять анонимность \\ или причитать сокрушаясь» (с. 24) — не вернешься к тому, к чему — но одновременно и к чему, то есть зачем, сохранять анонимность. Части речи подвижны: «ещё никогда не было так тяжело ждать теперь» (с. 26) — в этой строке «теперь» играет роль скорее имени существительного, того, что ждут.

Всматриваться означает делать постоянные оговорки. Не столько пояснения, сколько указания на существование совсем иного (в данном случае аффектации и противодвижимости): «покрывается поглощением окружной узнаваемости путем тотализации сходств/аффектация периодичности/ /противодвижимость/ в застывшую вспышку» (с. 50). Слова «ведь я никогда не умру» (с. 47) предыдущего стихотворения немедленно ставятся под сомнение в следующем: «я умру в своей кровати \\ и за выморщинистой постелью \\ меня не окажется» (с. 48). Ведь и неопределенность тоже может быть инерционной (с. 42), не рискнувшей развернуться в определенность действия. Да, оплошностью являются и звук (с. 23), и отзвук (с. 22) — любое действие неточно, но без действия невозможно.

Чтение Джальджиреева требует медленности и чуткости ко многому, содержащемуся в языке и мире. Согласия на множественность, на невозможность окончательного ответа. Что значит «лишённой значения но выззначивающейся» (с. 42) — старающейся стать значением, выкручиваясь в напряжении? или только выпендривающейся, притворяющейся имеющей значение? или выделяющей значение при распаде, чем-то вроде выщелачивания? или нечто «кочует между порождающим и критически осмысляющим себя началом»[4]? Скорее всего, имеются в виду эти и многие другие возможности. Возможность — действительно способ коммуникации (с. 51). «Как и станется могилой отца для тебя \\ спицей вползшей в колесо велосипеда» (с. 42) —

3 *Масалов А.* Сопроводительное письмо к стихам Д. Джальджиреева, номинируемым на премию Драгомощенко // Сайт премии Драгомощенко. 2021. 19 августа (http://atd-premia.ru/2021/08/19/dordzhi-dzhaldzhireev-rossiya-elista/).

4 Там же.

спицей-опорой колеса? или палкой, разрушающей колесо? и это говорится о завороженной скорости, могила становится ей как мгновенность воспоминания? Оформление книги очень удачно — на некоторых страницах выцветшие и накладывающиеся друг на друга строки, палимпсест, но не средневековый рукописный, а современный типографский. Многослойность современного сознания.

Предшественник Джальджиреева, скорее всего, Михаил Ерёмин с его концентрацией смыслов и иератической торжественностью. Вместе с тем цветы, «что увидят бога — \\ они примут его за крик на стене» (с. 31) могли быть у Андрея Сен-Сенькова во внезапном открытии огромного в малом и неожиданном. У Сен-Сенькова с Джальджиреевым общее и внимание к музыке и философии. Однако Джальджиреев хотя и в Европе, но на грани Востока. Слова «воспомяни в полдневный час \\ как воспламенялись крыши пирейских теков...» (с. 39) напоминают просвеченное, безнадежное, остановившееся пространство Шамшада Абдуллаева, на которое человек отвечает стоическим спокойствием. Сейчас оказалось, что мы на востоке гораздо дальше, чем думали.

Никаких звездочек в начале стиха. Книга скорее единый континуум. И ее начало — с памяти. Автор с любыми погибшими — своего народа или древнеримскими. Это его семья. Но он отказывается воспринимать погибших как жертв. Мир их и из них. Подвижность стихии и надежность стены. А убивавший не станет ничем. «но мы не сможем быть жертвами \\... \\ мы станем стихией \\ первой стеной \\ второй стеной \\ третьей и четвёртой стеной» (с. 12). Мир порой слишком тесен: «так мало места \\ чтобы стать мёртвым» (с. 10), «раны твои клубящиеся свёртыванием тесноты» (там же). Мир полон и тяжёл, тяжесть ворочается: «вослед лучепёрому выцеживанию ощеренного подпущения выверженных окружений столпной россыпи отражённого наполнения обесгвоженности выворотного стягивания смещений наростного отверстия» (с. 13). Но Мандельштам говорил: «из тяжести недоброй // и я когда-нибудь прекрасное создам». Хотя речь скорее не о прекрасном, а о живущем.

Постоянная рефлексия, оглядывание, никакой увлеченности потоком речи.

> /что перенасыщает каждое вещество к
> преодолению создания/
> обморочностью лезвия крадучись началом прерванного жеста
> обращаясь к форме как к надрезу предела
>
> (С. 44)

— как выйти за пределы? обмороком, тайком или раной. Стихи Джальджиреева — тяжелое продвижение, накапливание энергии. Энергии не мифа, не общности, именно личной. Для мифологии это слишком рефлективно и индивидуально. Если согласиться с тем, что поэзия вне мифа вообще невозможна, то во всяком случае доля мифа у Джальджиреева невелика. Личный опыт — не миф. Порой происходит некоторый перегрев речи за счет старых поэтизмов: «несвершаемое» (с. 14), «воздаяниях» (с. 18), «длань» (там же), «умасти» (с. 23), «пронзённых» (с. 47). Порой это скрежет речи Державина или витийствование любомудров барокко. Обилие слов из 5—6 слогов, причем расположенных рядом: «в контрапунктурность неприсутственности размерного» (с. 15), стихи скорее для чтения глазами, чем произнесения — но не становится ли такой вообще вся современная «сложная» поэзия? А. Масалов примени-

тельно к стихам Джальджиреева говорит об «энергии становления и циркуляции материи»[5], а становление гладко не происходит.

«как из арамейского кремня / орнамент топких танцев \\ высекает обводную фразировку вынесения \\ тысяч горизонтов» (с. 19) — возможно, это танец слов, помогающий разнообразию мира проснуться из камня. Но танец и тел, только чьих? танец тафуров (с. 20), это очень бедные (или принявшие обет бедности) воины, вооруженные разве что дубинами и ножами, босоногие, грязные — и жестокие в бою. Они не желали иметь ничего общего с феодальной иерархией, не имели сеньоров. Независимость, бедность — и танец. Собирание внутри, сжимание пружины. «в обезыскомых точках затаения буйства» (с. 22). Одушевлены не только предметы, но и материалы, у металла тоже есть инициация (с. 49). «ты улыбалась запрокинув голову во вьющийся камень» (с. 17) — Джальджиреев не забывает и о проблеме встречи с другим человеком, который тоже каменеет. Смех — возможность быть более наблюдательным (с. 25). От страха стремятся избавиться — но страх может предвидеть (с. 53). И есть язык, который «не ждёт ответа \\ поэтому не может быть защитой \\ и уж тем более \\ оправданием» (с. 36). Язык личной ответственности вне попыток опереться на что-то социальное. «оно было о блаженстве \\ произносившись собой отчаянием» (с. 26) — возможно, именно расстроенный синтаксис пригоден для разговора о таких смесях.

Как быть в мире, где существовать, в общем, нельзя? «соверши мир открытым» (с. 28) — это наша работа. Открыть мир возможности, не-застывания — то есть свободы. Не только молодой поэт, но каждый только в «опытах и намерениях». Завершенности нет.

5 Там же.

Библиография

Федор Николаи

Вторая мировая война и локальные конфликты в оптике американского военного кино 1990—2010-х гг.

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_309

A Companion to the War Film / Ed. by D.A. Cunningham, J.C. Nelson. Malden, MA: John Wiley & Sons, Inc., 2016. — XII, 460 p.

Allison T. Destructive Sublime: World War II in American Film and Media. New Brunswick, NJ; Newark, NJ; L.: Rutgers University Press, 2018. — X, 250 p. — (War Culture).

Disappearing War: Interdisciplinary Perspectives on Cinema and Erasure in the Post-9/11 World / Ed. by C. Hellmich, L. Purse. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. — XIV, 202 p.

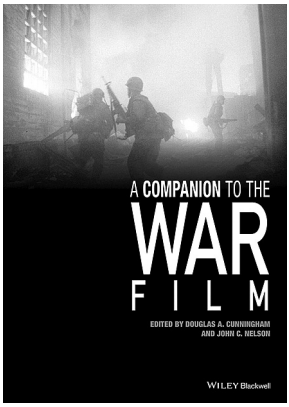
Вторая мировая война не только стала одним из ключевых событий XX в., но и во многом определила формирование военного кино как жанра. Этой проблематике в англоязычных cinema studies посвящено множество ярких и известных исследований[1]. Л. Суид, Т. Догерти, К. Коппс и Г. Блэк подробно описывают взаимоотношения американского военного комплекса и Голливуда[2]. Сегодня эти книги инте-

1 См., например: *Basinger J.* The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre. Middletown: Wesleyan University Press, 2003; Hollywood and War: The Film Reader / Ed. by D. Slocum. N.Y.: Routledge, 2006; The Hollywood War Film / Ed. by R. Eberwein. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

2 См.: *Suid L.H.* Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film. Lexington: University Press of Kentucky, 2002; *Doherty T.* Projections of War: Hollywood, Ameri-

ресны не только в академическом контексте, но и в качестве примеров рефлексии о взаимосвязи прошедших и продолжающихся конфликтов. Как отмечает один из самых известных исследователей военного кинематографа Р. Эбервейн, «история войны — это во многом и история ее репрезентации»[3]. И вопрос об отказе от военных конфликтов как средства достижения тех или иных политических целей неразрывно связан с анализом стратегий их репрезентации в кинематографе, СМИ и исследованиях культуры.

От «Перл-Харбора» к «Поколению убийц» и «Трансформерам»: трансформации военного кино как жанра



В этом контексте «Путеводитель по военному кино» под редакцией Дугласа Каннингема и Джона Нельсона особенно интересен анализом трансформаций американского военного кинематографа в 2000-е гг. Авторы первой половины книги идут по уже проторенной дороге социальной критики и не очень оригинальны в теоретическом плане. Феминистки и сторонники постколониальных исследований проблематизируют маскулинную гегемонию и европоцентризм в описаниях Второй мировой. Так, *Анна Фрула* в главе «“Заговор молчания”: подчинение женщин-военнослужащих в кинохронике и короткометражных фильмах о Второй мировой войне» пишет о забвении судеб четырехсот тысяч американских женщин, принимавших участие в боевых действиях и существенно изменивших гендерную нормативность своего времени. Такое забвение оказывается актуальным для послевоенного поколения, выступающего за реставрацию традиционных гендерных ролей, в том числе в кинематографе. «Американская женщина в кино военного времени: солдат домашнего фронта» *Джанин Бейсингер*, «“Ангелы Батаана и Коррегидора”: репрезентация медсестер в фильмах о войне на Тихом океане» *Дебры Уайт-Стэнли*, «Трансформации войны в Алжире в транснациональном кинематографе» *Кристы Джонс*, «Гендер в воспоминаниях об интернировании американцев японского происхождения: “Приходите узреть рай” и “Заснеженные кедры”» *Юки Обаяси* — уже сами названия глав четко обозначают оптику взглядов их авторов. Многие главы построены как сравнение двух или нескольких фильмов; так, глава «Бремя Антилоха: риторика кризиса и катарсиса в сообщениях о потерях» *Дэвида Райана* посвящена сравнению социальных форм траура (прямого и ритуализированного) в фильмах «Спасти рядового Райана» (С. Спилберг, 1998) и «Посланник» (О. Моверман, 2009), а в главах «“Дрезден” (2006): маркетинг бомбардировок Дрездена в Германии, Великобритании и США» *Линды Робертсон* и «Ужасы войны как нарратив в “Спасти рядового Райана” и “Мюнхене” С. Спилберга» *Сандры Сингер* исследуются различия в восприятии этих фильмов европейской и американской аудиториями.

---

can Culture, and World War II. N.Y.: Columbia University Press, 1993; *Koppes C., Black G.* Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies. Berkley: University of California Press, 1990.

3 *Eberwein R.* The Hollywood War Film. Chichester: Malden Wiley-Blackwell, 2010. P. 52.

Авторы второй части книги рассматривают проблемы структурной трансформации канона военного кино и изменения социальных представлений о «новых войнах» конца XX — начала XXI вв.[4] По сути, речь идет о формировании новых культурных и социальных рамок для описания природы «постгероических» военных конфликтов в условиях, когда старые (связанные со Второй мировой) рамки памяти все меньше подходят для их репрезентации. *Танин Эллисон* в главе «Как распознать фильм о войне: современный научно-фантастический блокбастер как милитаристский рекрутинг» (одной из наиболее ярких в книге) на материале фильмов компании «Марвел» «Капитан Америка (Первый Мститель)» (Дж. Джонсон, 2011), «Железный человек» (Дж. Фавро, 2008) и их продолжений анализирует гибридизацию, или специфический синтез, военного кино и современной научной фантастики — комиксов, сериалов, телешоу, анимации и видеоигр. Эллисон выдвигает сразу несколько оригинальных тезисов.

Во-первых, она отмечает распространение ностальгии в военных драмах рубежа 1990—2000-х гг., усиленной через противопоставление «своего» (отсылающего к фронтовому опыту солдат Второй мировой войны и памяти об этом ключевом для XX в. событии) — «чужому» (фантастической технике циничных и дегуманизированных пришельцев). Такая ностальгия во многом апеллирует к канону военных фильмов, для которого характерна героизация образов военных как доблестных и храбрых патриотов, готовых к самопожертвованию во имя товарищей. Драматический эффект создается здесь при помощи метафоры фронтового братства — отказа от индивидуализма в пользу коллективного выживания. Специфическая фабула предполагает рассмотрение масштабного исторического события через миметическую идентификацию с главными персонажами, которые последовательно проходят одни и те же фазы: довоенную жизнь, тяжелые тренировки в армии, приобретение боевого опыта в первых сражениях и «закалку духа» после потерь товарищей, победу в решающей битве, возвращение домой и воссоединение с близкими. Такие фильмы рубежа 1990—2000-х гг., как «Спасти рядового Райана» (С. Спилберг, 1998) или «Говорящие с ветром» (Дж. Ву, 2002), можно рассматривать как эстетическое обыгрывание известных кадров хроники и художественных фильмов 1940—1950-х гг. с использованием спецэффектов и компьютерных технологий.

В 2010-е гг. эта ностальгия и апелляция к канону оказались радикально трансформированы в фантастических боевиках, которые перенесли акцент на сами спецэффекты и воображаемую технику дегуманизированных «других» — киборгов, монстров, пришельцев и т.д. Вместо драматического эффекта фильмы конца нулевых делали ставку на развлечения зрителя. «Эти фильмы правильнее рассматривать не как наполненные пафосом военные драмы, а как “кино-попкорн” [popcorn movies]. Показательно, что “Морской бой” отсылает к настольной игре, а “Трансформеры” — к линии игрушек и серии мультфильмов. Война в этих фильмах откровенно становится игрой. <...> При этом предшествующий канон ее репрезентации, включая память о Второй мировой войне, сменяется набором игровых правил, нацеленных на развлечение и отсылающих к другим играм» (с. 255). Вторая мировая война метонимически появляется в современных научно-фантастических фильмах, среди которых «Инопланетное вторжение: битва за Лос-Анжелес» (Дж. Либесман, 2011), «Морской бой» (П. Берг, 2012), франшиза «Мстители» и др. Их создатели делают ставку на отдельные узнаваемые образы прошлого или вещи, которые помещаются в новый (игровой) контекст. Например, в фильме «Морской бой», для

4 О них см.: *Калдор М.* Культура новых войн // Логос. 2019. № 3. С. 1—21.

того чтобы победить технологически более «продвинутых» пришельцев, офицеры флота используют старый линкор «Миссури», на борту которого 2 сентября 1945 г. был подписан акт о капитуляции Японии. Хотя сюжет фильма относится скорее к жанру научной фантастики, отдельные его сцены откровенно отсылают к классике военного жанра — «Сержанту Йорку» (Г. Хоукс, 1941), «Касабланке» (М. Кёртис, 1942), «Военно-воздушным силам» (Г. Хоукс, 1943). Эта перекличка призвана увеличить аудиторию (и, соответственно, кассовые сборы) за счет фанатов обоих жанров.

Как показывает Эллисон, такое сближение двух жанров активно поддерживается Пентагоном, поскольку меняет отношение общества к войне — изображает ее в позитивном ключе, вызывает сильные эмоции и аффекты в молодежной среде, тогда как ностальгические военные драмы рассчитаны скорее на возрастную аудиторию и семейный просмотр. Помощь военных позволяет продюсерам экономить на бюджете фильма — выгодно использовать армейскую инфраструктуру, задействовать государственные институты в рекламной поддержке и маркетинге, играющем все более важную роль в современном кино. Предельно показательной можно считать поддержку всех родов войск, которую получил Майкл Бэй, режиссер «Перл-Харбора» (2001) и «Трансформеров» (2007). Второй фильм франшизы — «Трансформеры: месть павших» (2009) — смог показать максимальное количество новейших орудий, а также организовать съемки сразу на нескольких военных базах. Условием для такого сотрудничества становится согласование сценария в отделе по связям с общественностью министерства обороны. В основанном на реальных событиях фильме «Падение Черного ястреба» (Р. Скотт, 2001) представители армии настояли на изменении имени одного из героев, прототип которого был осужден за сексуальное насилие над детьми. Командование морской пехоты добилось удаления из сценария фильма «Говорящие с ветром» (Дж. Ву, 2002) сцены, в которой морпех вырывает золотые зубы у мертвых японских солдат. Формально такие требования мотивируются заботой об историческом реализме, однако по факту оказывается элементом цензуры.

Важно отметить, что подобная стратегия репрезентации существенно меняла распространенную в фантастике 1960—1990-х гг. установку на критику эгоизма мировых корпораций и милитаризма, ярко проявившуюся в фильмах «Бегущий по лезвию» (Р. Скотт, 1981), «Вспомнить все» (П. Верховен, 1990), «Отель “Новая Роза”» (А. Феррара, 1998) и др. Пол Верховен так описывал оптику своего фильма «Звездный десант» (1997): «Как работает это кино? Оно втягивает зрителя в себя, заставляет его сначала симпатизировать персонажам, потом идентифицироваться с ними, а потом, когда слияние становится полным, — бац! — оказывается, что герои-то — фашисты. Я использовал много цитат из “Триумфа воли” Лени Рифеншталь, у героев была отчетливо нацистская форма. Конечно, многие зрители этого просто не заметили, но их поставили перед выбором: или вы начинаете сомневаться, или следуете за логикой героев дальше и начинаете убивать. Это фильм о том, что некоторые аспекты американского империализма могут привести к новой разновидности фашизма»[5].

Позитивный образ «будущих войн» в научно-фантастических боевиках нужен военным для того, чтобы отодвинуть в общественном сознании моральную критику современных конфликтов, и прежде всего боевых действий в Ираке и Афга-

5 *Верхувен П.* «Публика измучена Суперменом»: Пол Верхувен о закате Голливуда, новой холодной войне, «Азазеле» и Иисусе Христе: [Интервью с М. Кувшиновой] // Афиша Воздух. 2013. 11 сентября (https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/paul-is-in-moscow/).

нистане в фильмах 2000-х. Такие картины, как «Отредактировано» (Б. Де Пальма, 2007), «Версия» (Г. Худ, 2007), «Битва за Хадиту» (Н. Брумфилд, 2007), «В долине Эла» (П. Хаггис, 2007), «Стоп-Лосс» (К. Пирс, 2008) и «Поколение убийц» (С. Уайт, 2008), не получали поддержки от военных, а сотрудничество Пентагона с создателями оскароносного «Повелителя бури» (К. Бигелоу, 2008) было прекращено после того, как режиссер отказалась вырезать сцены, в которых американские войска представлены в нелестном виде. Посвященные «новым войнам» кинофильмы активно меняют прежний канон: солдаты здесь убивают друзей («Стоп-Лосс», «В долине Эла»), пытают гражданских и совершают военные преступления («Отредактировано», «Версия»); офицеры оказываются некомпетентны («Поколение убийц»); война вызывает разрушение личности и аффективную жажду повторения — воспроизводства насилия («Повелитель бури»). Даже там, где идея фронтового братства не оказывается фейком, подчеркивается моральная амбивалентность оппозиции «свои — чужие». Эти фильмы делают ставку на иной тип репрезентации, чем военные драмы 1990-х: в противовес романтизму и ностальгии по «славному прошлому» они проблематизируют политические манипуляции общественным мнением в отношении актуальных событий.

Подчеркнем, что речь идет не просто о трех разных типах сюжета (событиях Второй мировой, «новых войнах» и фантастических вторжениях инопланетян), а о различных темпоральных установках. Ностальгические драмы конца 1990-х используют аффективное стремление вернуться в прошлое; критика современных «новых войн» делает ставку на проблематизацию настоящего; научно-фантастические боевики можно рассматривать как премедиацию возможного будущего, — признание неизбежности военных конфликтов с «другими» и стремление смягчить неопределенность их исхода. «Сеттинг гибридных военных / фанастических фильмов о ближайшем будущем или альтернативном настоящем, — пишет Эллисон, — позиционирует военную сферу как важнейшую часть этого будущего. <...> Ирония в том, что именно премедиация будущего позволяет военно-индустриально-развлекательному комплексу обращаться к прошлому. Такой ретроспективный взгляд, совмещающий вымысел с авторитетным и популярным военным жанром, превращает войну в игру, редуцированную к конвенциональным клише и игнорирующую сложность истории» (с. 254, 269). В целом можно согласиться с автором в том, что военное кино в США активно трансформируется в 2000-е гг., причем научно-фантастические боевики превращают войну в игру, которая кажется «интересной» и вполне возможной в ближайшем будущем.

Проблематизации боевых действий в Афганистане и Ираке в американском кинематографе 2000-х гг. посвящены сразу несколько глав второй части «Путеводителя...». *Дебора Джарамилло* рассматривает выпущенный сетью «HBO» сериал «Поколение убийц» (С. Уайт, 2008), ставящий под вопрос главное клише военного кино — идею фронтового братства. Кроме того, в фильме показываются сложные отношения солдат как с офицерами, так и с местными жителями; акцент переносится с бинарной оппозиции «мы — они» на индивидуальный этический выбор. Диалоги персонажей содержат множество специфических терминов, неясностей и амбивалентных высказываний, включающих в себя мачизм, расизм и гомофобию. В отличие от новостей телеканала «CNN» (где зрителю должно быть все предельно понятно), они требуют расшифровки и затрудняют миметическую идентификацию с главными героями сериала. Э. Райт в своей книге, по которой снят этот фильм, писал: «В культурном отношении эти морпехи были бы практически неузнаваемы для своих предков из “величайшего поколения” [победителей Второй мировой]. Они воспитаны на хип-хопе, Мэрилине Мэнсоне и Джерри Спрингере. Для них “ублюдок” — скорее выражение симпатии. <...> Большинству из них бли-

же видеоигры, реалити-шоу и интернет-порно, чем собственные родители»[6]. Дистанция здесь выстраивается посредством амбивалентности морального выбора: персонажи сериала вынуждены либо систематически использовать насилие в интерсубъективных отношениях, либо отказываться от коллективной идентификации с военной сферой. Клише фронтового братства при этом становится как минимум прикрытием для разногласий и внутренних конфликтов, а в конечном итоге — попыткой оправдания военных преступлений.

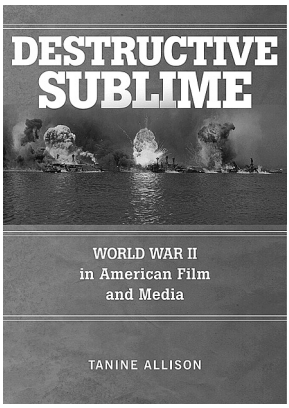
Кэйсон Мерфи в главе «Театр абсурда в “Морпехах”» анализирует фильм С. Мендеса (2005) и разницу в восприятии его американской и британской аудиториями. Автор показывает влияние модернистской литературы (прежде всего «В ожидании Годо» С. Беккета) на режиссера, для которого конвенциональная репрезентация «новых войн» после всех совершенных военных преступлений просто невозможна. Сначала Хиросима и Нагасаки, затем безумие войны во Вьетнаме, — повторение этих преступлений (морпехи в фильме Мендеса смотрят «Апокалипсис сегодня» Ф.Ф. Копполы) показывает безуспешность осмысления уроков прошлого современным обществом. В этом контексте многочисленные отсылки к «Цельнометаллической оболочке» С. Кубрика, «Рожденному четвертого июля» О. Стоуна, «Постороннему» А. Камю не столько являются критикой цинизма войны, сколько обозначают размывание границ между прошлым и настоящим. В Великобритании эти коннотации считываются зрителями, поэтому фильм вызвал у них интерес, тогда как в США он был встречен прохладно и кинокритиками, и широкой публикой.

Неопределенность интерпретации многих военных фильмов об Ираке и Афганистане 2000-х гг. находится в центре внимания и *Дэна Хассона* в главе «Война для всех: амбивалентность драм о “внутреннем фронте”»: по мнению исследователя, их можно прочесть как антивоенные, а можно — как провоенные. Драматический эффект фильма всегда строится на конструировании определенного баланса. Для фильмов о Второй мировой войне всегда принципиально важна тяжесть противостояния конкретной группы солдат огромной нацистской машине. В условиях же «новых войн», когда представить победу армии Ирака над США и их союзниками просто невозможно, этот баланс смещается в моральную плоскость. «Я считаю, что американские военные драмы 2006—2009 гг. использовали эту политику амбивалентности, чтобы получить отклик как противников, так и сторонников войны в ситуации, когда общественное мнение оказалось расколото», — пишет Хассон (с. 385). Речь при этом идет в равной степени о конструировании драматического эффекта и о прагматической конкуренции за кассовые сборы в условиях, когда поддержка войны в американском обществе снизилась в 2003—2007 гг. с 72 до 43%, а 70% прибыли голливудские фильмы стали получать за рубежом, где изначально преобладало критическое отношение к действиям США в Афганистане и Ираке (с. 389). Следствием этого становится частичная ревизия кинематографического канона: принципиальное разделение судеб конкретных солдат и интересов политиков, отказ от ностальгических воспоминаний и идеализации победоносного возвращения домой, внимание к проблемам ресоциализации ветеранов. Однако даже признание амбивалентности войны служит в конечном счете укреплению консервативной гегемонии, превращая войну в зрелище, подталкивая зрителя к смирению и не предлагая ему путей сопротивления сложившейся системе или ее изменения.

---

6 *Wright E.* Generation Kill: Devil Dogs, Iceman, Captain America, and the New Face of American War. L.: Corgi, 2009. P. 5.

«Деструктивное возвышенное»: образ vs. нарратив



Ревизия романтического канона репрезентации войны подробно исследуется в монографии уже упоминавшейся выше Танин Эллисон «Деструктивное возвышенное: Вторая мировая в американских кино и медиа». По мнению автора, кинематографический канон изначально предполагал избыточную эстетизацию военных сражений по сравнению с рефлексией о смысле войн. Визуализация насилия и убийств провоцирует сильные эмоции зрителя, притом что вне связи со Второй мировой столь масштабные разрушения могут показаться избыточными, а насилие малооправданным. Эллисон называет эту стратегию репрезентации *деструктивным возвышенным*: война изображается как иррациональная и хаотичная, но в то же время завораживающая, вызывающая восторг стихия. По аналогии с понятием возвышенного у Э. Бёрка и И. Канта речь идет о противоречивом чувстве ужаса и (одновременно) удовольствия от созерцания сил природы (шторм) или социальных катаклизмов (Французская революция). «Эта эстетическая стратегия комбинирует противоречащие друг другу репрезентации войны как, с одной стороны, рациональной, контролируемой и познаваемой, а с другой — алогичной, непоследовательной и необъяснимой» (с. 5).

Такой эстетический эффект достигается в кинематографе двумя взаимосвязанными средствами: во-первых, разведением апеллирующих к эмоциям визуальных образов войны как стихии и отрефлексированного нарратива самоотверженного служения своей стране; во-вторых, частой сменой планов — крупных и панорамных, взгляда от первого лица и масштабных съемок батальных сцен сверху. Гетерогенность войны нивелирует любые усилия по преодолению хаоса и выстраиванию какой-либо устойчивой тактики индивидуального выживания. Такая стратегия репрезентации появилась уже в пропагандистских фильмах союзников периода Второй мировой войны, которые посмотрели десятки миллионов американских зрителей; среди них — «Остров Уэйк» (Дж. Фэрроу, 1942), «Батаан» (Т. Гарнет, 1943), «Дневник Гуадалканала» (Л. Сейлер, 1943), «Цель — Бирма» (Р. Уолш, 1945). Эллисон отмечает их взаимосвязь с жанром вестерна, который также активно использовал ориенталистские клише, поляризацию образов «своих» и «чужих», распространенный сюжет объединения разных в культурном и этническом плане людей перед лицом общего врага, тезис о важности лидерства в коллективе, валоризацию боевого опыта и патриархальные гендерные стереотипы (мужчина как защитник, женщина как объект его заботы).

Значительная часть подобных клише сохранялась на протяжении всей второй половины XX в. и в 2000-е перекочевала в компьютерные игры. Кульминации этот канон репрезентации достиг в военных драмах конца 1990-х с их спецэффектами, стремительной сменой планов и четко структурированным сюжетом, который затем стал систематически воспроизводиться в видеоиграх «Medal of Honor», «Call of Duty», «Brothers in Arms: Road to Hill 30» и др. Однако канон все же менялся в зависимости от политической обстановки, трансформации общественного мнения и технических возможностей работы с видео. Кроме того, зрители просто привыкали к старым клише, которые со временем уже не вызывали прежнего отклика и потому требовали обновления. Эллисон выделяет несколько ключевых периодов общей трансформации военного кинематографа.

В фильмах 1940-х гг., часто включавших в себя документальные кадры и редко — панорамные съемки, солдаты и офицеры выступали главными акторами: они принимали волевые решения, которые вели к общей победе, даже если для этого приходилось жертвовать своей жизнью. Начавшаяся холодная война подталкивала к сохранению бинарного противопоставления «своих» (продолжавших борьбу с фашизмом на новых фронтирах) и «чужих», а сами боевые действия изображались как вполне рациональные и управляемые.

В 1950—1960-е гг. в фильмах, снимавшихся по книгам известных писателей-фронтовиков, ключевое значение приобретает не документальный элемент, а драматический нарратив. Связь с опытом прошлого визуально подчеркивалась черно-белой пленкой, вставками из кинохроники, использованием военной техники, консультациями с известными экспертами и участниками событий. Вместе с тем все большую роль приобретала рефлексия — размышление о природе войны в ее тотальности, выстраивание аналитической и темпоральной дистанций. Снятый по документальной книге К. Райана «Самый длинный день» (Э. Мартон и др., 1962), «Битва в Арденнах» (К. Эннакин, 1965), «Тора! Тора! Тора!» (Р. Флейшер, К. Фукасаку, 1970) — эти и другие фильмы признавали разрыв между прошлым и настоящим, хотя и стремились заполнить его изобилием мелких деталей. Эллисон пишет: «Исторические детали скрывают разрыв в знаниях и опыте между прошлым и настоящим, который не может быть заполнен памятью. Останки прошлого и реалистичные копии заслоняют эту дыру своим присутствием…» (с. 23). С другой стороны, именно в 1960-е гг. появляются широкие возможности для панорамных съемок с кранов и вертолетов. «Панорамное зрение» накладывается на формирование общего нарратива Второй мировой как тяжелейшего испытания, но одновременно и «золотого века» — победы социальной справедливости, равенства и единства нации, отказа от гендерной и расовой дискриминации, а также классовых конфликтов. Такая картина все меньше соотносилась с реальностью и все больше выступала «ретротопией» (З. Бауман) — спроецированным в прошлое общественным идеалом. При этом метафорика фронтового братства вбирала в себя (и подчиняла) идеи равенства и социальной солидарности.

К 1970-м гг. романтизация войны стала вызывать резкую критику со стороны нового поколения режиссеров и продюсеров. Боевые действия во Вьетнаме воспринимались как бессмысленная и несправедливая война, провоцирующая насилие в отношении гражданского населения, способствующая коррупции политиков и заканчивающаяся моральным поражением. В «Охотнике на оленей» (М. Чимино, 1978), «Апокалипсисе сегодня» (Ф.Ф. Коппола, 1979), «Взводе» (О. Стоун, 1986) и «Рожденном четвертого июля» (О. Стоун, 1989) главным врагом была сама война, а не вьетнамцы и не коммунисты. Канон военного фильма как жанра был подвергнут ревизии, на передний план вышла критическая составляющая нарратива.

Набирающая силу ностальгия рубежа 1990—2000-х гг., ярче всего проявившаяся в таких фильмах, как «Спасти рядового Райана» (С. Спилберг, 1998), «Перл-Харбор» (М. Бэй, 2001) и «Флаги наших отцов» (К. Иствуд, 2006), делала ставку на визуальную эстетизацию прошлого: максимально использовала цифровые спецэффекты, стилистически цитировала ставшие классикой документальные кадры 1940-х гг., интегрируя их в мелодраматический сюжет, апеллирующий к эмоциям зрителя. В отличие от фильмов 1940-х гг. солдаты в этих военных драмах оказывались не активными действующими лицами, а пассивными жертвами обстоятельств и бесчеловечности войны, которая ведется не ради победы, а для того, чтобы выжить.

Вторжение США в Ирак и Афганистан вернуло режиссеров и создателей фильмов к наследию Вьетнама и важности рефлексии о природе войны, которая пока-

зывается весьма амбивалентно в «Американском снайпере» (К. Иствуд, 2014), «Повелителе бури» и других упоминавшихся выше картинах. Вторая мировая теперь не столько противопоставляется «новым войнам», сколько ретроактивно проблематизируется, что ведет к дальнейшей ревизии канона, — появлению сюжетов, посвященных расизму в армии 1940-х гг. («Красные хвосты» Э. Хемингуэя, 2012), избыточной жестокости войны («Бесславные ублюдки» К. Тарантино, 2009), значению индивидуальных усилий и самостоятельной позиции в условиях провоцируемого войной ресентимента («Ярость» Д. Эйера, 2014; «Тихий океан» Д. Подесва и др., 2010). Такая амбивалентная репрезентация отчасти сохраняла эффект возвышенного, но и провоцировала большую рефлексию зрителя, который получил возможность выбора интерпретации.

Валоризация личного выбора и индивидуальных усилий оказывается предельно важна и для компьютерных игр 2000-х гг. Значительная их часть предполагает поддержание баланса сил (спецназа и террористов в «Counter Strike», двух команд игроков в «Call of Duty» и «Word of Tanks» и т.д.), а действия игрока должны склонить чашу весов на выбранную им сторону. Война при этом вновь превращается в контролируемую и рациональную активность, управляемую через повторение прежних сценариев. Ключевую роль в ней приобретает не романтический «боевой дух», а опыт и телесные навыки, «сыгранность» и натренированность. Вовлеченность в действие однозначно преобладает над выстраиванием аналитической дистанции и рефлексией о смысле нарратива[7].

Таким образом, трансформация канона в военном кино и видеоиграх работает как пересборка успешных на предыдущих этапах элементов с поправкой на меняющуюся ситуацию. Эллисон подчеркивает, что во все отмеченные периоды изменения нарратива — переход от героизации славного прошлого к критике несправедливости современных конфликтов и далее к признанию их амбивалентности — оказываются неразрывно связаны с трансформацией визуальной эстетики. «Включенное зрение» (embedded vision) предполагает взгляд от первого лица, крупные планы, размытый фокус, использование ручной камеры, которую трясет при взрывах. Такая оптика призвана воспроизвести эстетику документальных военных фильмов, таких как «Битва за Мидуэй» (Дж. Форд, 1942) или «Битва за Сан-Пьетро» (Дж. Хьюстон, 1945), подчеркивая их индексальность, непосредственное присутствие военных операторов на полях боевых действий. С конца 1960-х гг. начинает преобладать «панорамное зрение», которое делает акцент на демонстрации хаоса войны. Военные драмы 1990-х и даже игры 2000-х гг. стремятся, с одной стороны, реконструировать исходную документальность, а с другой — соединить ее с масштабной эстетической стилизацией и украсить современными спецэффектами.

По мнению Эллисон (и известного исследователя военно-промышленного комплекса П. Вирилио[8]), эта преемственность разных режимов зрения не только носит эстетический характер и отражает коммерческие интересы создателей фильмов, но еще и функционально воспроизводит военную стратегию, цель которой — повысить эффективность координации боевых подразделений разных родов войск (пехоты и авиации, артиллерии и электронной разведки). Медиатизированное дистанционное управление и выживание личного состава оказываются

---

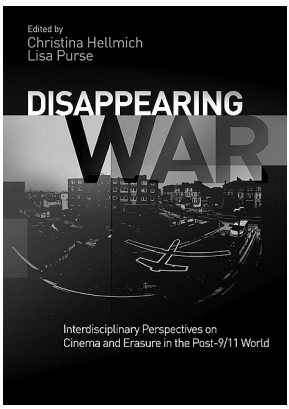
7 На наш взгляд, Эллисон сильно недооценивает принципиальное различие между кинематографом и видеоиграми, которое подчеркивают «людологи» — противники нарративного подхода в game studies. Подробнее см.: *Юл Й.* Рассказывают ли игры истории? Краткая заметка об играх и нарративах // Логос. 2015. № 1. С. 61—78.

8 *Virilio P.* War and Cinema: The Logistics of Perception. L.; N.Y.: Verso, 1989.

неразрывно взаимосвязаны, что вслед за Ф. Джеймисоном можно назвать «диалектикой войны»[9].

Стремление к теоретической рефлексии, то есть анализ не просто отдельных особенностей военного кинематографа, но и трансформации функциональных режимов зрения, выгодно отличает книгу Эллисон от многих монографий и сборников по этой проблематике, которые тиражируют весьма предсказуемые сюжеты и конвенциональную оптику их интерпретации[10].

Забвение в военном кинематографе



Авторы сборника «Исчезающая война: междисциплинарные исследования умолчания в кинематографе после 9/11» рассматривают кинематограф как экран памяти — динамическую систему репрезентации, которая что-то выдвигает на передний план (например, солдатский опыт), а что-то скрывает или замалчивает (жертвы среди гражданского населения, долгосрочные последствия войны, прибыли связанных с ВПК элит). «Что же исчезает в медиатизированном взгляде на войну с террором? Каковы интенциональные и непроизвольные процессы стирания, характерные для такой медиатизации?» — так составители сборника, Кристина Хеллмич и Лайза Перс, обозначают главную его проблему (с. 3).

Прежде всего исчезает идеологическая составляющая сконструированной дистанции. Напоминающий оптику дронов панорамный взгляд сверху благодаря кинематографу формирует устойчивые стратегии нарративизации и дистанцирования. Война вытесняется на окраины «цивилизованного мира», приписывается ориентализированным «другим» — «террористам», «боевикам», «наемникам», «националистам», — чья жизнь не считается достойной скорби. СМИ сообщают лишь общие цифры статистики, стараются не показывать тела погибших и раненных, особенно если дело касается гражданского населения. Этой проблеме посвящены сразу несколько статей сборника.

Кора Голдштейн в статье «Хорошее убийство? Американские солдаты и убийства гражданских в кинематографе» рассматривает репрезентацию гибели гражданского населения от бомбардировок в фильмах 1950—2015 гг. В посвященных Второй мировой лентах первого послевоенного десятилетия потери среди гражданских подразумевались, но почти не показывались. Фильмы о войнах в Ираке и Афганистане изображают убийства гражданских как личное решение отдельных солдат (преступное или же относительно оправданное, если речь идет о пособниках террористов), но массовая гибель людей после бомбардировок по-прежнему замалчивается. Война здесь рационализируется как непосредственная борьба солдат за выживание, а не гетерогенная активность, включающая в себя артиллерийские и авиационные

9 См.: *Jameson F.* War and Representation // Publications of the Modern Language Association of America. 2009. Vol. 124. № 5. P. 1532—1547.

10 В качестве примеров таких не очень оригинальных исследований можно назвать кн.: Mediated Terrorism in the 21st Century / Ed. by E. Caoduro, K. Randell, K.A. Ritzenhoff. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2021; New Perspectives on the War Film / Ed. by C. Tholas, J.L. Goldie, K.A. Ritzenhoff. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2019.

обстрелы целей, полученных благодаря данным со спутников или дронов. Подобная стратегия репрезентации лишь отчасти связана с реальностью — так ее видят прикомандированные журналисты и солдаты на блокпостах. Коллективная социальная ответственность за гибель гражданского населения при этом вытесняется через редукцию проблемы к индивидуальной ответственности «плохих» солдат или офицеров. Лишь отдельные фильмы, такие как «Хорошее убийство» (Э. Никкол, 2014), выходят за рамки сложившегося канона и потому вызывают интерес автора.

Томас Грегори в статье «Исчезающие тела: визуализируя убийства в округе Мэйванд» анализирует документальный фильм Дэна Краусса «Команда убийц» (2013)[11], посвященный совершенным американскими солдатами военным преступлениям в Афганистане 2009—2010 гг., включая позирование с телами убитых для фотографий, напоминающих снимки из тюрьмы «Абу-Грейб». По мнению Грегори, в основе таких преступлений лежит описанное Дж. Батлер разделение жизни на достойную и не достойную скорби[12], косвенно присутствующее не только в репрезентации войны в СМИ, но и в военном кинематографе. В центре военных фильмов оказывается солдатский опыт выживания, — их жизни наделяются ценностью в отличие от судеб местного населения, которое мало интересует режиссеров и зрителей: «Страдания гражданских замещаются вниманием к опыту солдат и насилию, направленному против них» (с. 89). Такая иерархия конструируется на бессознательном или аффективном уровне и воспроизводится в очередных локальных конфликтах теми, кто вырос на сложившейся стратегии репрезентации войны. Важной причиной убийств автор считает расхождение между образом войны в кино и гетерогенным опытом солдат, сталкивающихся вместо возвышенной киношной картинки со скукой и монотонностью службы, с недоверием к офицерам, с тяжестью боевых операций и сбоем моральной рефлексии на войне.

В схожем ключе *Джессика Октер* анализирует репрезентацию в кино и СМИ убийств Муаммара Каддафи и Усамы бен Ладана. Лайза Перс обсуждает ликвидацию бен Ладена и пытки в фильме К. Бигелоу «Цель номер один» (2012). Джанет Харрис сравнивает нейтральную и этически ангажированную репрезентации военных действий и оккупации Ирака в британском документальном сериале «Служба Энди Макнаба» (Т. Пеппиат, 2008). *Роберт Бергойн* в статье «Постгероические войны / рискующие тела» показывает ограниченность двух наиболее распространенных стратегий репрезентации «новых войн»: как прямого солдатского опыта (для которого индивидуальные ошибки неизбежны) и как высокотехнологических действий с использованием высокоточного оружия — почти хирургической (спец)операции, исключающей гражданские жертвы. Автор анализирует серию видеоинсталляций Харуна Фароки «Образы войны (на расстоянии)» (2011) и документальный фильм о войне в Афганистане «Рестрепо» (Т. Хетерингтон, С. Юнгер, 2010). Первая стратегия делает ставку на изображение солдат крупным планом, вторая — на панорамный взгляд сверху, но обе они в равной степени игнорируют судьбы гражданских. При этом инсталляция Фароки сама задействует элементы компьютерной симуляции — технологической реконструкции войны или ее геймификации, забывающей о реальном насилии: «Инсталляция изображает современную войну как от начала до конца окутанную цифровыми медиа» (с. 57). По мнению Бергойна, обе эти стратегии репрезентации подчинены сложившейся гегемонии, использующей эмоции зрителей для оправдания войны и для собственной легитимации. Культурная память — отсылка к знаменитым фотографиям Дона Маккалина из Вьетнама (1968) или гравюрам Гойи — способствует привыканию

11 В 2019 г. вышел одноименный художественный фильм об убийствах в Мэйванде.

12 См.: *Butler J.* Frames of War: When is Life Grievable? L.: Verso, 2009.

к войне, нормализует ее посредством апелляции к канону и ницшеанскому времени «вечного возвращения».

Следование канону военного кино стирает вопрос и о других последствиях боевых действий: о вызванных оккупацией проблемах с продовольствием, об отсутствии медицинской помощи, о разрушении социальной инфраструктуры, которые также ведут к страданиям и гибели гражданского населения. Снимаются и вопросы об эффективности «постгероических войн»: насколько устойчивы и демократичны новые органы власти, как местное население относится к ним и оккупационным войскам, каковы последствия боевых действий для самих солдат. В отношении всех этих проблем кино фактически воспроизводит официальную пропаганду, игнорирующую какие-либо отличия «новых войн» от Второй мировой. Показательно, что многие комбатанты — участники этих конфликтов — фиксируют эти отличия, но их голоса чаще всего игнорируются и политиками, и общественным мнением[13].

Однако кинематограф может не только воспроизводить, но и преодолевать дистанцию, нарушать распространяющееся в обществе молчание, — показывать то, о чем многие зрители хотели бы забыть. К сожалению, поиск альтернативной оптики для военного кинематографа интересует лишь одного автора сборника — *Шохини Чаудхури*, которая анализирует документальные фильмы «Ирак во фрагментах» (Д. Лонгли, 2006) и «Грязные войны» (Р. Роули, 2013), сравнивая их с фильмами о деколонизации в Африке, в частности с картиной «О насилии» (Г. Олсон, 2014). Речь идет о более активной, политически ответственной и вовлеченной позиции режиссера, использующего тексты Ф. Фанона и отсылающего к концепции «божественного насилия» В. Беньямина. С этой точки зрения, циничное институциализированное насилие, используемое для сохранения гегемонии, все же отличается от сопротивления угнетенных. Однако основной вопрос касается даже не самого насилия, а его *оправдания* или *критики* в разных стратегиях репрезентации, побуждающих к повторению войн и преступлений либо требующих отказа от них. Именно в этом контексте автор вспоминает известный вопрос создателя «Апокалипсиса сегодня» Ф.Ф. Копполы: насколько сегодня вообще возможны антивоенные фильмы, учитывая, что они тоже содержат элемент мимесиса и вызывают симпатию к действиям тех или иных солдат?

* * *

Что объединяет рецензируемые книги? На наш взгляд, они интересны рефлексивной дистанцированностью по отношению к актуальным конфликтам и использованию канона военного кинематографа для легитимации насилия. Скорее всего, эта проблематика будет востребована в ближайшие годы и в российских исследованиях культуры, которые пока редко обращались к подобным вопросам.

Первым шагом в отношении военного кино может стать признание аффекта, который оно производит. Далее стоит говорить о выстраивании темпоральной и критической дистанций по отношению к существующему канону репрезентации насилия и романтизации войны. И лишь затем — о переосмыслении природы «воображаемого сообщества» и коммуникативной образности кинематографа как пространства «общего чувства» (sensus communis).

---

13 Подробнее см.: *Николаи Ф.* Мнемозина и Марс: «новые войны» и старые рамки памяти: (Рец. на кн.: Woodward R., Jenkings N. Bringing War to Book. L., 2018; War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus. Cham, Switzerland, 2017; Collective Memories in War. L.; N.Y., 2016) // Новое литературное обозрение. 2019. № 159. С. 353—364.

Анна Швец

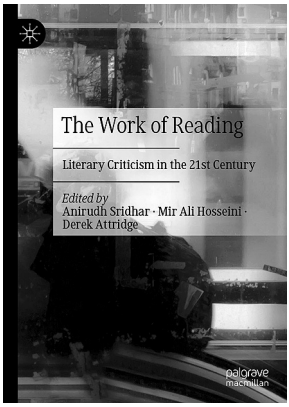
Методологические войны в англо-американском литературоведении:

«ПРИСТАЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ» И СУБЪЕКТНЫЙ СМЫСЛ

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_321

The Work of Reading: Literary Criticism in the 21st Century /
Ed. by A. Sridhar, M.A. Hosseini, D. Attridge.
L.: Palgrave Macmillan, 2021. — X, 303 p.

Происходившие на протяжении последних двух лет (с 2020 по 2022 г.) кризисы привели к радикальной реконтекстуализации прежде привычных практик. Акцент на контексте разных действий — от оплаты банковской картой до, скажем, преподавания в школе или вузе — позволяет проблематизировать связь контекста и практики. Научная рефлексия над укорененностью практики в контексте уже сама становится привычной; подтверждение этому можно обнаружить и в академическом литературоведении.



Сборник статей «Работа чтения: литературоведение в XXI в.» представляет собой площадку, на которой ведут диалог разные поколения ученых. Первый редактор-составитель сборника — Д. Аттридж — заслуженный профессор Йоркского университета (Великобритания), второй — А. Шридхар — вчерашний докторант Оксфордского университета, третий — М.А. Хоссейни — докторант Фрайбургского университета. Среди авторов — признанные профессора (например, «неоформалисты» С. Вулфсон и Х. Даброу[1]), доценты региональных университетов, молодые ученые.

Собеседниками коллектива авторов оказываются представители уже ушедшего поколения, классики современного англо-американского литературоведения — «новые критики»[2], а предметом обсуждения становится «пристальное чтение» (close reading) — и как программный метод «новых критиков», и как практика, конститутивная для дисциплины литературоведения. Составившие сборник четырнадцать статей складываются в остросюжетный исторический очерк продолжающейся борьбы за метод и за практику. Этот очерк мы вкратце воспроизведем

1 См.: *Dubrow H.* A Happier Eden: The Politics of Marriage in the Stuart Epithalamium. Ithaca: NCROL, 1990; *Wolfson C.* Reading for Form // Modern Language Quarterly: Modern Language Quarterly. 2000. № 1. P. 1—16; *Levinson M.* What Is New Formalism? // PMLA: Publications of the Modern Language Association of America. 2007. Vol. 122. № 2. P. 559; New Formalisms and Literary Theory / Ed. by V. Theile, L. Tredennick. Basingstoke; N.Y.: Palgrave Macmillan, 2013 (рец.: *Третьяков В.* Что нового в «новом формализме»? // Новое литературное обозрение. 2015. № 133. С. 347—351).

2 Среди них Дж. Рэнсом, К. Брукс, Р.П. Уоррен, У. Эмпсон, а также некоторые критики условно неокритического толка: Т.С. Элиот, Ф. Кермоуд, И.А. Ричардс и др.

ниже — вслед за Х. Даброу, которая в послесловии пишет не об отдельных статьях, а о затронутых авторами «показательных проблемах» (с. 280).

До «новых критиков» связь между литературоведением и практикой пристального чтения наметил Ницше, попутно дав определение этому типу чтения. Философ отмечал, что «филология управляется со своими предметами не так-то легко, она учит читать *хорошо*, то есть читать медленно, глубоко, оглядываясь назад и заглядывая вперед, с задними мыслями, с открытыми дверями, с чуткими пальцами и глазами»[3]. Читать, по Ницше, — значит раскрывать смысл слов и фраз (быть медленным, глубоко вдумываться), задавать вопросы о точке зрения пишущего (быть внимательным к нему), размышлять о конечной цели высказывания (осознавать скрытые мотивы), пересматривать собственные догадки по мере чтения (сохранять открытость ума, проявлять чуткость). «Пристальное чтение» как модус рефлексии связано с «формами интенсифицированного внимания»[4]. Эти формы внимания нередко понимаются как акцент на форме текста (микроуровне слова или фразы) и смыслообразующем потенциале формы.

По словам одного из авторов сборника, С. Вулфсон, «пристальное чтение (read*ing*) — это глагол, а не существительное» (с. 203), или, говоря иначе, действие читателя: приложение внимания к тексту и последующее размышление над смыслами. В рамках школы «новой критики» практика пристального чтения стала основой аналитического подхода и была возведена в метод; подробный экскурс в «дисциплинарную историю» школы дан в статьях Д. Баттерсби, Г. Статена и С. Вулфсон.

Для К. Брукса и Р.П. Уоррена литературоведческий труд силен не теоретическим заходом, а «анализами отдельных стихотворений»[5], или убедительностью перформанса «пристального чтения» (Баттерсби). Инструкция по распределению внимания при чтении и осмыслению этого опыта дана в монографии «Понимание поэзии»: внимание следует уделять стихотворению как стихотворению, а не как историческому источнику; обращаться с текстом следует идя от частного, конкретного к общему; стихотворение нужно воспринимать как органическую систему связей[6]. Литературовед должен сосредоточиваться на тексте (а не на внеположных, контекстуальных рядах) и выделять в нем структурные связи и их конкретные словесные проявления — как наделенные интенцией и смыслом.

Текст в качестве структурно упорядоченного целого конституируется читательским вниманием, то есть рецептивной установкой, которую критик должен воспи-

---

3 *Ницше Ф.* Утренняя заря. Мысли о моральных предрассудках / Пер. с. нем. В. Бакусева. М.: Академический проект, 2000. С. 36 (курсив автора). Ср.: *Ziolkowski J.* What Is Philology? Introduction // On Philology / Ed. by J. Ziolkowski. University Park, PA: Penn State University Press, 1990. P. 6. В этой статье определение филологии как «искусства медленного чтения» приписывается Р.О. Якобсону (см.: *Поллок Ш.* Филология будущего? Судьба мягкой науки в жестоком мире / Пер. с англ. Н. Мовниной // Новое литературное обозрение. 2011. № 110. С. 113).

4 Термин «формы внимания» применительно к литературному тексту ввел Ф. Кермоуд в одноименной кн.: *Kermode F.* Forms of Attention: Botticelli and Hamlet. Chicago: University of Chicago Press, 1985. Т. Иглтон в сходном ключе отмечал: «В целом литература — это качество внимания. Это то, каким образом мы заранее настраиваемся на что-то, только взяв в руки книгу» (*Eagleton T.* The Event of Literature. New Haven, CT: Yale University Press, 2012. P. 56). См. также: *Alford L.* Forms of Poetic Attention. N.Y.: Columbia University Press, 2020 (рец.: *Венедиктова Т.* Поэзия и формы внимания // Новое литературное обозрение. 2021. № 169. С. 364—369).

5 См.: Understanding Poetry: An Anthology for College Students / Ed. by C. Brooks, R.P. Warren. N.Y.: Henry Holt & Co., 1938. P. IX.

6 Ibid.

тывать в читателе (тезис Баттерсби). Неокритическое восприятие текста как целого продуктивно, если под целым подразумевать «артефакт» культуры (тезис Статена). Артефакт создан «искусником» (artificer), автором как мастером своего дела, и мастерство его заключается во владении «технэ» — навыком обращения со словесной формой. Последняя обретает способность передавать переживание субъекта и наделяется *субъектным смыслом*, имеющим эмпирическое, феноменальное и телесное измерения, как ниже уточняет А. Корнблу (с. 263). Такому смыслу присущи «прочерчивание нюансов, уточнение, синтез разных явлений», противостоящий «абстрактным социоэкономическим силам... и эпистемическим тенденциям обобщения и подсчета» больших данных (с. 267). Субъектный смысл — это опыт не окончательного, но значимого (на момент чтения) понимания текста и контекстов читательского переживания. Благодаря этому опыту мы можем переключить внимание с расхожих представлений и протокольных фактов об эпохе на необобщаемое и нередуцируемое в индивидуальном опыте. Субъектный смысл — основа эстетической ценности[7]. Длящийся процесс аккумуляции, пересмотра и уточнения этих смыслов определяет семантическую структуру канонического текста как вечно актуального. Противоположностью субъектного смысла выступают легко объективируемые результаты анализа данных, будь то количество эпитетов в тексте или, например, собранные алгоритмами «Киндла» свидетельства о наиболее «цитируемых» фрагментах.

«Интенциональность воплощена в технэ»: поэтическая техника хранит отпечаток предыдущих употреблений другими поэтами, их субъектные интенции. Пишущий мастер (вслед за поэтом в «Традиции и индивидуальном таланте» Т.С. Элиота) становится «умелым оператором» (с. 37) «технэ». Он учитывает полифонию чужих интенций и подчиняет ее своей сольной партии. Именно субъектность этого «оператора» придает целостность словесному высказыванию, очерчивая его, подобно тому как имя автора задает референцию к корпусу текстов; именно эту субъектность и стремится реконструировать литературовед, изучая форму.

«Новые критики» не только предложили методологическую программу, но и создали на основе метода модель профессионального поведения. Она предполагала конечной целью реконструкцию исторически обусловленной субъектности, но за счет работы непосредственно с текстом (этот тезис одновременно выдвигают С. Вулфсон и Т. Айерс).

В обстоятельствах 1950-х гг. эта модель, сама по себе нейтральная, способствовала «становлению профессионала-мужчины, который утверждал себя в противовес женщинам либо для того, чтобы проявить снисходительность к ним, либо для того, чтобы завладеть их мыслями» (с. 205), — отмечает С. Вулфсон. Литературоведение в версии «новых критиков» сводится на уровне институционального взаимодействия к диалогу двух сторон. С одной стороны, это «непрофессионалы, читательницы» (с. 206) с присущими им нелегитимными практиками чтения (книжные клубы с характерным для них обсуждением личных впечатлений). С другой стороны — литературовед-мужчина, доктор наук, который ведет не книжный клуб, а

---

7 Ср.: «Возможно, одно из самых значимых открытий, спровоцированных катастрофическим опытом XX в., — концептуализация смысла как потребности, необходимой для поддержания жизни. <...> [Смысл] рассматривается как то, что можно утратить и обрести, выбрать и отбросить, переосмыслить и переопределить <...>, как то, в чем мы жизненно нуждаемся и дефицит чего регулярно обнаруживаем. <...> В центре подобной проблематики... находится фигура субъекта — того, кто присваивает смысл или задает его вектор, того, кто совершает выбор или отказывается от него» (*Каспэ И.М.* В союзе с утопией. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 8—9).

семинар в располагающей к интеллектуальному диалогу аудитории, обставленной книжными шкафами (convivial room).

И сам метод, и способ профессионализации, связанные с практикой «пристального чтения», были растиражированы по всему американскому континенту в 1950-е гг. Несколько лет спустя «пристальное чтение» начнет утрачивать ведущие позиции в серии методологических войн, — войн не только за метод, но и за право репрезентации и за новые аудитории, а с ними — за институциональные ресурсы. При этом разные методы преследовали похожую цель — постижение опыта исторически конкретного субъекта. Кризис «пристального чтения» был не кризисом внутренней цели, а внешним кризисом гомогенной, привилегированной академической среды.

Внешний характер кризиса обусловлен отсутствием у литературоведческого знания внутренней пресуппозиции. Не фундированное безусловной, всеми разделяемой идеей (наподобие трансцендентной идеи Бога), литературоведческое знание определяется извне — теми, кто представляет литературоведение в поле науки в качестве практика: «Нет никакого способа утвердить… право языка создавать смыслы, — пишет один из авторов сборника, У. Раш. — Единственная возможность — [критическая] практика» (с. 130). Литературовед — это тот, кто в практике чтения превращает интерпретацию в успешный речевой акт, инструмент воздействия и изменения читателя: «Нам подобает писать со страстью и описательной точностью, которая возбуждает в читателе сходную страсть, похожую точность мысли, похожую чувствительность к деталям и механизмам аргументации… и самой радости чтения» (с. 131). Война с «новыми критиками» — это не в последнюю очередь война за место «ритора», который провозглашает от имени дисциплины собственное понимание субъектности. За несколько десятилетий «ритор» — мужчина — доктор наук в его обставленном книгами кабинете уступил женщине-этнографу из «книжного клуба».

Институциональная борьба и ее критика рассматриваются в статьях М.А. Хоссейни, У. Раша, Д. Аттриджа, Р. Макдоналда, Д. Баттерсби, Р. Изендрат. Они показывают, как «новых критиков» атаковали представители других академических культур (в частности, французской) и дисциплин: последователи деконструкции (П. де Ман и др.), исследователи гендерной идентичности (Дж. Батлер и др.), сторонники нового историзма (С. Гринблатт и др.).

Аттридж повторяет за Дж. Нортом[8], что начиная с 1960-х гг. «критическая» (неокритическая) парадигма анализа текста сменяется «ученой» или даже «схоластической» парадигмой с ее «историко-контекстологическим» фокусом (с. 58). «Доминирующий модус» в англоязычном литературоведении с начала XXI в. и поныне, по словам Аттриджа, — «эмпирико-исторический» (с. 4).

Ориентированные на контекст методологические интервенции также предполагали чтение — как «одновременное прочтение и “литературных”, и “нелитературных” текстов», по словам Баттерсби (с. 104). Эти интервенции «были не просто попыткой дестабилизировать [неокритический] канон», они представляли собой дисциплинарную экспансию, цель которой — «расширить возможности литературоведческой работы с текстами, открыть возможности неожиданных контекстуальных сопоставлений или ввести в научный оборот контексты, ранее неопознаваемые или неузаконенные как контексты» (там же). Другая, непроговариваемая цель — репрезентация: признав эти интервенции как часть критического канона, открыть двери университета широкому кругу критиков-читателей (феминисток

8 См.: *North J.* Literary Criticism: A Concise Political History. Cambridge, MA; L.: Harvard University Press, 2017.

и активистов, философов, историков) и их пониманию того, что значит быть субъектом в определенную эпоху. Ведь, как пишет Р. Макдоналд, «канонический текст» существует «благодаря множеству читателей и их посредством» (с. 142). В результате неокритическая монополия на производство знания о литературе была утрачена, а арена боя была отдана десятку специализированных научных лагерей, у каждого из которых была своя узкопрофессиональная задача: истории книги, микроистории публикационных институций, истории литературы как медиа, теоретикам разных типов чтения и др.

Пролиферации методологических лагерей поспособствовала рыночная («неолиберальная», по выражению многих авторов сборника) экономическая модель управления англосаксонским университетом. Это внешнее обстоятельство помогло новым «риторам» закрепиться в дисциплине, но в долгосрочной перспективе скорректировало общую цель, связанную с важностью субъектного смысла.

«Старая, либеральная, система ценностей… уступила механизмам рынка. С тех пор будущее гуманитарных наук определялось исходя уже из новых правил. Не удивительно, <…> что методологические вопросы вышли на первый план», — резюмирует М.А. Хоссейни (с. 45). Методологическая новизна — это в первую очередь привлекательный интеллектуальный бренд и продукт, а междисциплинарность «целиком сводится к созданию новых проектов, областей исследования, бакалаврских, магистерских и аспирантских программ, продаваемых и масштабируемых на [академическом] рынке» (с. 48).

Приумножились и способы чтения (в смысле установления соответствий и встраивания их в смысловые порядки): к «пристальному чтению» добавились «симптоматическое чтение» (Л. Альтюссер, его ученик П. Машре[9]), «чтение» в виде изучения читательских реакций (С. Фиш[10]), «посткритическое» чтение (Р. Фелски[11]), «поверхностное чтение» (С. Бест и С. Маркус[12]), «дальнее чтение» (Ф. Моретти[13]). Одни теоретики ищут в тексте симптомы дискурсивно не проговоренного социального опыта (Альтюссер) или видят в тексте набор данных (Моретти), подсвечивающих паттерны литературного и социального поведения. Другие, напротив, сосредоточены на опыте читателя (Фиш), если не на чувственном опыте чтения самом по себе (Фелски, Бест и Маркус), — в обход интерпретации как диагностической процедуры, при помощи которой исследуется референт текста. Тем не менее в основе — контекстуализация текста, а за ней — неизбежный «экстрактивизм» (пользуясь выражением А. Корнблу), «извлечение» и объективация смысла. Смысла какого рода?

---

9 См.: *Althusser L., Balibar E. et al.* Lire le Capital. Vol. 1—2. P.: PUF, 1965; *Macherey P.* Pour une théorie de la production littéraire. Lyon: ENS Editions, 1966; *Машре П.* К теории литературного производства // Транслит. 2015. № 15—16 (http://www.translit.info/materialy/15-16-vypuski/per-mashre-k-teorii-literaturnogo-proizvodstva).

10 См.: *Fish S.* Is There a Text in This Class? Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

11 См.: *Felski R.* Uses of Literature. Malden; Oxford: Blackwell, 2008 (рец.: *Зенкин С.* Полезность словесности: (Заметки о теории, 24) // Новое литературное обозрение. 2011. № 109. С. 313—322); *Eadem.* The Limits of Critique. Chicago; L.: University of Chicago Press, 2015; *Eadem.* Hooked: Art and Attachment. Chicago; L.: The University of Chicago Press, 2020 (рец.: *Венедиктова Т.* Типология «привязанности» — обживание «посткритики» // Новое литературное обозрение. 2022. № 174. С. 317—323).

12 *Best S., Marcus S.* Surface Reading: An Introduction // Representations. 2009. Vol. 108. № 1. P. 1—21.

13 Обсуждение книги Моретти «Дальнее чтение» (2013, рус. пер. 2016) см. в: Новое литературное обозрение. 2018. № 150. С. 37—98. См. также блок рецензий в: Новое литературное обозрение. 2014. № 125. С. 318—331.

Метод позволяет подобрать ключ к определенной системе контекстов и получить наглядные научные результаты, мерило ценности которых — прикладная значимость и переносимость во внеакадемические контексты. Подходы, рассматривающие текст на фоне множества реконструированных контекстов эпохи, направлены на добычу новой информации, фактов позитивистского толка. «…Аспиранты, осведомленные о нынешних трендах, <…> исследуют архивы, занимаются историческими контекстами и извлекают на свет позабытых авторов второго ряда», — констатирует Аттридж (с. 4). Сторонники этих подходов при помощи «цифровой гуманитаристики» и когнитивистики «стремятся обойти проблему литературной интерпретации, задействуя компьютеры для обработки данных, чтобы создать новый тип знания о социальной и экономической истории», — пишет Р. Изендрат. Наконец, консервативные штудии в области эстетики, уже много лет ведущиеся исследования читательского опыта (критика читательского отклика), внимание к аффекту и «привязанности» к тексту (посткритика Фелски) поставлены на службу индустрии «консюмеризма опыта» (experiential consumerism), плоду новых медиа и социальных сетей. «“Копирайтер в сети”, “SMM-менеджер”, “редактор веб-контента” — вот самые распространенные вакансии для выпускников-литературоведов, — резюмирует Хоссейни. — Чем больше студенты знают об “аффекте” и о “привязанности” к тексту, тем лучше они будут создавать и оценивать контент, а сам этот контент — захватывать наше внимание (attach us) и воздействовать на нас (affect us)» (с. 61).

Получаемые научные результаты проблематичны в том смысле, что не уточняют понимания литературной ценности (literary value) текста, — об этом пишут Р. Макдоналд и А. Корнблу. Литературная ценность заключена в специфике литературного смысла: этот «смысл возникает в активном взаимодействии между объектом и читателем, который с текстом неразрывно связан», — пишет Макдоналд (с. 139). Крупный теоретик герменевтики литературного смысла Ф. Кермоуд замечал, что «в литературе, как в жизни, человеку свойственно стремиться к законченной смысловой, читаемой форме, а такая форма скомпрометирована постоянной неопределенностью»; в результате возможен только «неокончательный, ориентировочный (provisional) смысл» (там же). Такой промежуточный смысл все же удовлетворяет читателя в качестве руководства по интерпретации и книги, и собственного опыта. Становление этого смысла нередко включает в себя момент удивления (Д. Аттридж, Э. Руни). Литературный смысл, таким образом, возникает благодаря приему остранения, инсайту, который сообщает субъекту новое видение реальности и себя в ней[14].

В ходе институциональной борьбы указанные разновидности чтения («пристальное» — в меньшей степени) подменили работу с субъектным смыслом объективируемыми, «экстрактивистскими» результатами-фактами или методическими рекомендациями по воздействию на пользователя социальных сетей. Защита «пристального чтения» как практики осознается как способ заново обосновать и вернуть «литературную ценность» и субъектный смысл, а тем самым — добиться внутренней эмансипации дисциплины как от запросов рынка, так и от внутридисциплинарных баталий. Впрочем, нельзя не отметить уязвимость попыток выступить в защиту «пристального чтения» в нынешнем контексте, прорулив между Сциллой узкоспециализированных подходов и Харибдой академического рынка.

14 См.: *Швец А.* Остранение как способ познания: проблемы и перспективы: Международный круглый стол «Удивление от текста: остран(н)ение в аспекте когнитивной прагматики» (МГУ, 29 марта 2021 года) // Новое литературное обозрение. 2021. № 171. 427—432.

В этом, пожалуй, заключена слабость рецензируемой книги. Каждый автор сборника ощущает «странность» занимаемой позиции, поскольку призван «защищать практику», которую литературоведы, как пишет Айерс, «по общему мнению, <...> презирали» (с. 244).

Позитивная программа по реинституциализации пристального чтения как осевого дисциплинарного метода весьма расплывчата. Конечная цель этого предприятия довольно общо сформулирована в статье С. Гримбла: «Студент, полагающий себя активным гражданином, зачастую... хорош и как читатель, и как интерпретатор, и как ученый» (с. 176). Культивировать навык пристального чтения необходимо для того, чтобы развить обостренное внимание к становлению смысла — не только в литературном тексте, но и в социальных дискурсах — и тем самым превратить образованного читателя в сознательного гражданина полиса (локального и глобального, реального и виртуального).

В борьбе за возврат к «пристальному чтению» принципиальными союзниками (и одновременно оппонентами) выступают Фелски с ее проектом посткритики, Бест и Маркус с родственным проектом «поверхностного чтения», а также К. Левин с ее концепцией формы как одновременно литературного и социального феномена (инструмента упорядочивания эстетического, социального и политического опыта)[15]. Критические проекты этих исследователей сходятся в одном проблемном фокусе: предлагают исследовать акты отношения реципиента к тексту и текста — к реципиенту. Узнаёт ли читатель себя в книге, проецирует ли свой опыт на описанные в тексте события и переживания, сочувствует ли персонажу? Какие элементы текста вызывают наибольший чувственный отклик и чем специфичен их порядок? Меняет ли известный текст социальное поведение и распространенные представления, заставляя окружающих сверять свои поступки и идеи с вымышленным человеком? Критики, по словам С. Гримбла, «реагируют на интуицию, что литературоведение и литературная критика должны обладать практической значимостью» (с. 179), то есть на интуицию, что литературоведческое знание востребовано за пределами дисциплины, а таким знанием считается знание о читательском взаимодействии с формой и о возникающей личной связи между читателем и произведением.

Тем не менее к описанной парадигме предъявляются претензии. Первая слабость критиков, близких к Фелски, — это преобладающий отказ от полного перевода опыта чтения на метаязык теории (Э. Руни). Отсюда — настойчивое предложение посткритиков порвать с «герменевтикой подозрения» и избегать системных обобщений в пользу подробных описаний читательского опыта ради самих описаний и проявления в них специфики связи между текстом и читателем. Претензия в том, что это не попытка запечатлеть «текстуру эстетического опыта», а не вполне профессиональное чтение, ведь превозносимые посткритиками аффективные стратегии чтения «не посткритичны, а предшествуют самой литературной критике», как пишет Д. Баттерсби (с. 94). Вторая слабость посткритического проекта заключена в недостаточном количестве образцовых прочтений, фундирующих метод (Э. Руни, Д. Баттерсби), то есть в том, что теоретическая заявка не до конца переводится в плоскость практики. Фелски скорее фиксирует сегодняшнее состояние дисциплины и предлагает футуристический проект, чем реально стоит во главе методологической революции.

Впрочем, похожую претензию можно адресовать и авторам сборника: они почти не предлагают конкретных шагов, нацеленных на то, чтобы практика «при-

15 См.: *Levine C.* Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network. Princeton: Princeton University Press, 2015.

стального чтения» вновь стала бы первостепенной в гуманитарном образовании в связи с самопроявлением субъекта как ценностью. Сборник силен не в прогностическом, а в диагностическом плане, пусть иногда диагностический пафос и приобретает карикатурный оттенок. Так, Р. Изендрат посвящает свою статью сравнению типичного читателя — апологета «схоластической парадигмы» с шекспировским Полонием. Полоний, начитанный и осведомленный придворный, полагается исключительно на внешние источники информации (доносы присных), распространенные стереотипы и цитаты из книги «общих мест», а не на собственные опыт и ум — и потому не понимает положения дел в Датском королевстве. Антипод Полония — идеальный читатель литературного произведения Гамлет: он получает информацию о предмете в контакте с ним, а не опосредованно, открыт новому опыту и готов отказаться от усвоенного ранее знания, поэтому ему открывается истинное понимание. Участь Полония незавидна — и таковая предрекается всем эмпирикам от литературоведения, но при этом не упоминается, что не лучше и участь Гамлета, которого отличают бездействие, апатия и избыточная рефлексия. Методологическое переопределение «пристального чтения» составляет лейтмотив сборника, но остается так и не достигнутым. Вместе с тем авторам удалось показать ценность этой практики и вновь привлечь к ней внимание.

Г. Заломкина

Культурное конструирование «русскости»

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_329

Королев К.М. Поиски национальной идентичности в советской и постсоветской массовой культуре: славянский метасюжет в отечественном культурном пространстве.

СПб.: Нестор-История, 2019. — 376 с. — 300 экз.

Для полиэтничных культур с причудливой историей особенно сложны проблемы национального самоосознания. Опыт подхода к такого рода проблемам в России в статусе царской, позже — советской империи, затем — постсоветской федерации подтверждает это. Автор книги разумно ограничивает взгляд на предмет культурологическим, а в некоторых частях даже более узко — литературным — аспектом. При этом вычленяется одна этническая составляющая, вероятно, как наиболее заметная и для автора значимая. Говоря: «Данная книга посвящена поискам ответа на вопрос “Кто мы?” (как этнос и как нация) в отечественной культуре XX и XXI вв.» (с. 4), — К. Королев, как становится ясно из дальнейших рассуждений, имеет в виду русских. При этом ощущается некоторое привычное смешение понятий «этнос» и «нация», хотя автор осознает необходимость такого смешения избежать. С одной стороны, упоминаются американская и советская нации как общности представителей многих этносов и проводится параллель с российской, с другой — прилагательное «русский» употребляется как обозначение и этнической, и национальной принадлежности. Возможно, было бы небесполезно воспользоваться удобным разграничением, уникально существующим в нашем языке, говоря о российской нации, частью которой являются русские. Однако, вероятно, автор книги намеренно не стал формализировать, «высушивать» понятия, чтобы оставаться в дискурсивном русле массовой культуры. Более того, выражение «национальная идентичность», неотъемлемой частью которого является осознание принадлежности к определенному этносу, становится в книге еще более размытым из-за добавления «славянского элемента», который, по мнению К. Королева, «оказывается принципиально важным для воображения “русскости”»: «…культурное конструирование “русскости” фактически с самого начала сопровождалось и сопровождается — в диахронии и синхронии — подчеркиванием “славянского элемента” этого представления, будь то в политическом, медийном или художественном дискурсе» (с. 5). Конструирование — ключевое слово для книги, именно оно оказывается основным механизмом вынесенных в заголовок поисков национальной идентичности, который обеспечивается именно массовой культурой как «совокупностью процессов производства и потребления символической (ценностной) продукции» (с. 19), поскольку — автор цитирует британского культуролога Дж. Стори — «культура конструирует мир, который, как считается, она лишь описывает» (с. 20). То, что в фокусе внимания автора книги в очень большой степени оказывается жанр фэнтези, вполне соответствует такому подходу, поскольку в этом жанре, начиная с Толкина, выстраиваются целые этносы.

Если говорить о производстве понятий и ценностей национального самоосознания, создается парадоксальная ситуация: «…массовая культура не имеет нацио-

нальных границ и является космополитичной, “всеобщей”: прежние ценности, составлявшие ядро той или иной национальной культуры, видоизменяются под воздействием комплекса общих “транснациональных” ценностей, “обезличиваются”, утрачивая национальное своеобразие…» (с. 45). С другой стороны, каждая национальная культура по-своему адаптирует матрицы массовой культуры, создавая «локализованные» их версии и, таким образом, внося вклад в родную своеобычность. Применительно к российским реалиям К. Королев описывает две стадии такого рода адаптации: вначале бум переводных образчиков «трех наиболее популярных у читателей жанров массовой литературы — детектива, любовного романа и фантастики», возникший после разрушения советских цензурных барьеров, затем — формирование активного спроса на «тексты о “наших людях”, помещенных в сюжетный контекст массовой литературы», и «эстетическая дифференциация жанров по темам и авторам, сопровождавшаяся возникновением уникальных <…> национальных формул, к числу которых относится и славянское фэнтези» (с. 48). Потребность в «нашем» — родном, близком личному культурному опыту — обозначила «начало формирования новой социокультурной идентичности современного русского» (с. 51) и укрепление позиций культурного национализма в российском обществе.

Проявления культурного национализма могут быть изучены, по мнению автора книги, «в контексте хронологических сюжетно-тематических синтагм культуры, для которых предлагается определение “метасюжет”» (с. 60). Метасюжеты аксиологичны и являются «итогом интерпретации реальности» (с. 62). Националистический метасюжет, складывающийся в России с середины XVIII в., К. Королев обозначает как славянский, объясняя такой выбор прилагательного панславянизмом данного метасюжета и сложившейся практикой словоупотребления. В нем «доминируют интерес к славянской (преимущественно русской) древности, истории, мифологии и фольклору, попытки установить преемственность между древнеславянской и современной российской культурой, всемерная, пусть и разнонаправленная идеологически, актуализация образов “славного прошлого”, стремление обособить культуру славянских народов от других культурных традиций…» (с. 70). Сразу после революции 1917 г. русский национализм как колониальный, подавляющий — «плохой» — подлежал искоренению, и интерес к русскому (славянскому) проявлялся только в поэзии (М. Волошин, Н. Клюев, Э. Багрицкий, В. Хлебников). Однако «мобилизационные потребности» индустриализации и Великой Отечественной войны привели к реабилитации культурного национализма и, как следствие, к возрождению славянского метасюжета в разнообразных, постепенно накапливающихся формах: фольклористики, литературной сказки (П. Бажов), мифологизации природы (М. Пришвин), эпической героики, «славянского (древнерусского) китча», карнавализованных интерпретаций детского кинематографа. Складывались «этностереотипы отечественной культуры» (с. 91). В 1960-е гг. славянский метасюжет стал важной частью советской массовой культуры, а к 1980-м гг. его репрезентации были уже многообразны и вездесущи. К. Королев выделяет три наиболее распространенные их модели: героико-эпическую, «родноверскую» (неоязыческую) и деконструкционистскую. Первая, «богатырская» модель «воплощается в повествованиях о подвигах условно-древнеславянского воина <…> и противостоянии этого воина, индивидуально и в коллективе, различным “супостатам”, которые “приходят с мечом” на родную землю героя» (с. 115). Особую роль в формировании это модели сыграл роман В. Иванова «Русь изначальная», поскольку он задал ряд черт, оказавшихся базовыми для советского исторического романа и — позднее — славянского фэнтези: идеализация «своего», прежде всего «земли», «почвы» и «языка»; условно-средневековый мир; покло-

нение языческим божествам как элемент достоверности; былинно-сказительская стилистика; широкое использование архаизмов и псевдоархаизмов (с. 118—119). Велико культурное влияние «родноверской» модели, основанной на стремлении возродить древнерусский дохристианский политеизм и связанную с ним культуру: «…“родноверские” артефакты сделались своего рода мейнстримом культурного производства <…> а современное коллективное знание уверенно оперирует неоязыческими идеологемами, принимая их за достоверные исторические факты» (с. 144—145). Деконструкционистская модель карнавализует славянский метасюжет, «фактически дезавуирует культурный национализм» (с. 115), однако и способствует его тиражированию. К. Королев убедительно показывает, что наиболее заметно она проявилась в жанре детского (мульт)фильма-сказки. Приводятся и «взрослые» примечательные примеры: цикл песен-«антисказок» В. Высоцкого, повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» и В. Шукшина «До третьих петухов», сказка в стихах «Про Федота-стрельца, удалого молодца» Л. Филатова.

После «коллапса идентичности» (с. 158), ознаменовавшего начало 1990-х гг. в России, во второй половине этого десятилетия комплекс идей русского самоосознания постепенно возрождается. Среди факторов, которые способствовали этому и «формируют текущее состояние славянского метасюжета в российской массовой культуре» (с. 160), К. Королев выделяет в качестве одного из наиболее показательных, вероятно обобщающего остальные, возникновение и резкий рост количества и популярности текстов в жанре славянского фэнтези. История появления и укоренения фэнтези в российском культурном контексте начинается с первой публикации сокращенного перевода первой части «Властелина колец» Дж. Толкина в 1982 г., которая вызвала не только горячий интерес к собственно литературному тексту, но и специфическое явление «ролевых игр», воспроизводящих сюжеты в костюмированных действах. Среда участников «хоббитовских игрищ» порождала подражания и пародии, ставшие почвой русского фэнтези. Когда к концу 1990-х была осознана и высказана общественно-политическая необходимость обретения объединяющей национальной идеи, предполагающей возврат «к корням», начался бурный рост пласта беллетристики, адаптирующего фэнтези к русскому культурно-историческому опыту. По наблюдению К. Королева, результатом такой адаптации стало формирование двух самостоятельных формул: «славянской» и «альтернативно-патриотической» (с. 170). Для первой наличие элементов славянского метасюжета, как правило, оказывается чисто художественным приемом, используемым «без обращения к первоисточникам, а опосредованно, через сформированные массовой культурой клише» (с. 173); в результате «читатель получает культурный продукт, художественно пересоздающий прошлое национальной культуры» (с. 176). «Альтернативно-патриотическая» формула оказывается более идеологизированной вариацией славянского метасюжета, поскольку развертывает «отчетливо националистическую» идею: «Россия, богатая и могучая, “превыше всего”» (с. 170) в координатах фантастических допущений радикального изменения истории.

В главе о бытовании славянского метасюжета в поле современного культурного национализма К. Королев высказывает мысль о творчестве крупнейшего, как мне представляется, на сегодняшний день русского писателя, с которой трудно согласиться: «К тому смысловому полю, которое в настоящей книге определяется как славянский метасюжет русской культуры, Пелевин, впрочем, не обращается» (с. 211—212). Возникает вопрос: как мог бы литератор, по совершенно справедливому наблюдению К. Королева, «последовательно “разбирающий” реальность, сконструированную посредством языка и культуры» (с. 211), не обращаться к такой значимой составляющей национального самоосознания? Да еще настолько все-

ядный в своей отзывчивости, как Пелевин? Такого рода обращения, конечно, у писателя есть, они заметны в романах «t», «S.N.U.F.F.» и «Лампа Мафусаила», если говорить о текстах, которые были опубликованы до выхода книги К. Королева. Наиболее показателен в этом отношении «S.N.U.F.F.», где в координатах антиутопии саркастически обрисовано взаимодействие двух укладов жизни: условно русско-украинского и «западного».

Сравнивая славянское фэнтези с «другими тематическими направлениями массовой культуры (детектив, любовный роман и т.д.)», К. Королев отмечает его «чрезвычайную условность», «предельную фиктивность» и — в силу этого — идеальность «в качестве инструментов творческого конструирования воображаемого сообщества и его не менее воображаемого славного прошлого» (с. 216). Для разбора и классификации механизмов такого конструирования автор книги обоснованно предлагает использовать три выделенные им модели интерпретации славянского метасюжета. Героическое славянское фэнтези, «опирающееся на национальные стереотипы, от поведенческих до идеологических, осознанно использующее этнографическую славянскую фактуру» (с. 223), модифицирует модель «супермена, победителя вселенского зла» в «Славянине с Кладенцом» и помещает его «в условно-псевдославянские “декорации”» (с. 221). К. Королев разбирает романы, созданные по этой модели рядом авторов, начиная с Ю.Д. Петухова и А.А. Бушкова и заканчивая О.И. Дивовым. «Родноверская» формула предполагает воссоздание сцен условной Древней Руси с необходимыми формальными признаками типа родоплеменного общества и культа славянских богов, причем «в этих произведениях главное — не сюжет, а идеология, реконструкция, сколь угодно произвольная в трактовках, дохристианского, языческого мировоззрения» (с. 266). К. Королев отмечает приверженность авторов-«родноверов» паранаучным концепциям, что обусловливает очень большое влияние «Велесовой книги» и «русской версии арийского мифа». Отчетливый антихристианский пафос — еще одна характерная черта родноверия — присущ, например, «творчеству одного из наиболее популярных отечественных фантастов, Н.Д. Перумова» (там же). Третья формула славянского фэнтези потешно деконструирует серьезность и пафос двух других в формах пародии, бурлеска и «романов-анекдотов». Наиболее показателен в этом отношении «лубочный» цикл М.Г. Успенского о богатыре Жихаре, действующем в мире «фольклорной Руси, представление о которой сложилось благодаря исторической беллетристике и советскому сказочному кинематографу» (с. 270). К. Королев описывает ряд приемов смеховой рефлексии, характерных для целого пласта романов и циклов таких авторов, как Е.Ю. Лукин, С.Н. Синякин, В. Леженда, О.А. Шелонин и В.О. Баженов, А.О. Белянин: языковая игра, «утрированное винолюбие» (с. 273), «лексическая криминализация» (с. 275), «калейдоскоп персонажей из различных фольклорно-мифологических и культурных традиций» (с. 276). Примечательны подробно разобранные «попытки ряда авторов создать своего рода “синтетическую” формулу <…> где три основных формулы комбинируются <…> в равных пропорциях и ни одна не оттесняет прочие на задний план» (с. 282).

Книга К. Королева снабжена тремя приложениями, подтверждающими не только ее очевидный концептуальный вклад в сложный дискурс поисков русской идентичности, но и информационную ценность в качестве хорошего энциклопедического источника сведений как о явлениях русского культурного национализма, так и о жанре фэнтези — и славянском, и «западном».

Вера Мильчина

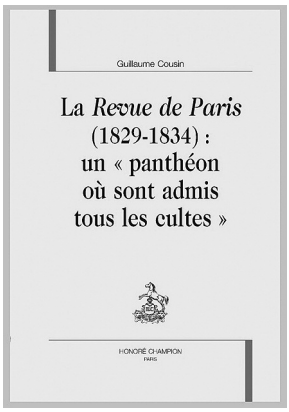
Портрет журнала романтической эпохи

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_333

Cousin G. La *Revue de Paris* (1829—1834): un «panthéon où sont admis tous les cultes».

Paris: Honoré Champion, 2021. — 692 p. — (Romantisme et modernités. 197).

Есть вещи, которыми мы пользуемся, совершенно не задумываясь об их происхождении и эволюции. Вот вилка, например, или ложка: за обедом никто не ищет ответа на вопрос о том, в каком веке и в каком контексте они были изобретены. Примерно так же всякий, кто занимается историей французской литературы первой половины XIX в., пользуется журналом «Revue de Paris». Ведь здесь были впервые напечатаны знаменитые статьи Шарля Нодье «О фантастическом в литературе» и «О типах в литературе», здесь Проспер Мериме опубликовал новеллы «Матео Фальконе», «Федериго» и «Заколдованное ружье», Бенжамен Констан — «Размышления о трагедии», а Бальзак — «Покинутую женщину», «Мэтра Корнелиуса», «Феррагуса» и многое другое. И вот каждый, кому приходилось комментировать эти произведения, начинает комментарий с фразы: «Впервые — в “Revue de Paris” в таком-то году и таком-то томе», — как правило, не думая о журнальном контексте, в котором комментируемый текст впервые увидел свет.



Но после прочтения книги профессора Университета Артуа (Аррас) Гийома Кузена «“Revue de Paris” (1829—1834): “пантеон, где поклоняются всем богам”» выводить механически это самое «Впервые — в “Revue de Paris”…» становится уже невозможно, потому что в этой книге журнал представлен как целое, как полноправный участник литературного процесса. Впрочем, прежде чем говорить о книге Кузена, необходимо сделать несколько переводчески-терминологических уточнений. Первое касается самого названия журнала. Упоминать его можно тремя способами: писать название по-французски — «Revue de Paris», в кирилличесой транскрипции — «Ревю де Пари» или в переводе — «Парижское обозрение»; каждый вариант имеет свои достоинства и недостатки; в рамках этой рецензии я буду пользоваться сокращением РП (от «Ревю де Пари»). Второе уточнение касается слова «журнал». В названии РП не случайно фигурирует слово *revue* — обозрение. Им обозначали в начале XIX в. (первоначально в Англии, где выходили ежеквартальники «Edinburgh review» и «Quarterly review») особый жанр — обзор всех литературных и/или политических явлений, вызывающих интерес в обществе. Люди первой половины XIX в. четко отличали review, или revue, от изданий, выходящих чаще; А.И. Тургенев сетовал о том, что пушкинский «Современник» будет review, а не журналом: «Я сбирался быть его деятельным и верным сотрудником и сообщать животрепещущие новинки из области литературы и всеобщей политики; но какой интерес

могут иметь мои энциклопедические письма чрез три или четыре месяца?»[1] Однако РП — периодическое издание, включавшее в себя художественную литературу (прозу, стихи и пьесы), а также историко-литературные аналитические статьи и рецензии на новые книги, — хоть и назывался revue, но с современной точки зрения представлял собой самый настоящий толстый (250—300 страниц) *журнал*. Так что я буду, как это обычно и делается, называть его журналом, не уточняя: журнал-обозрение.

Теперь можно вернуться к книге Кузена. Первая бросающаяся в глаза ее особенность — чрезвычайная точность во всем, вплоть до мельчайших деталей, и такая же чрезвычайная дотошность. В книге масса точных и выразительных сведений обо всем, что касается денежных расчетов. Например, одной из проблем, затруднявших существование РП, были контрафактные перепечатки в Бельгии (в трех городах: Генте, Льеже и Брюсселе), причем перепечатывались не только отдельные публикации, но и весь выпуск целиком. Через 8—10 дней после появления парижской тетрадки бельгийские типографы уже заново набирали ее в своих типографиях, а затем не только продавали в Бельгии, но и отсылали в Германию и Россию; поскольку им не приходилось платить авторам, издание стоило дешевле, и наличие такого «конкурента» оказывалось разорительным для РП. В общем виде это давно известно, но Кузен приводит цифры: в 1836 г. годовая подписка на бельгийский РП стоила 15 франков, тогда как за подписку на оригинальный, парижский РП иностранцам пришлось бы заплатить целую сотню. Сравнение выразительно само по себе, но Кузен еще и подсказывает, как понять, чему соответствуют называемые суммы в нынешних евро: нужно увеличить сумму во франках в три с половиной раза. Именно для борьбы с бельгийскими перепечатками третий по счету директор (так именовался во Франции главный редактор) РП Амедей Пишо заключил договор с Фердинандом Беллизаром, издателем французского петербургского журнала «Revue étrangère» («Иностранное обозрение»). В Петербург за 10—12 дней до публикации в Париже высылались чистые листы, и Беллизар помещал их в своем издании; сколько он платил парижской редакции, неизвестно, зато известно, каким образом происходила пересылка: через контору Дюфура и К°, по адресу: Новая улица святого Роха, дом 37, и Кузен со свойственной ему любовью к точности и обстоятельности не упускает возможности это указать[2].

Но это все мелочи — хотя и очень важные, — что же касается книги в целом, то можно сказать, что она в определенном смысле эквивалентна описываемому в ней журналу. Кузен несколько раз употребляет применительно к РП слово «энциклопедия», поскольку видит в нем энциклопедию (и лабораторию) литературных жанров и форм. Так вот, и саму книгу Кузена тоже можно назвать энциклопедией литературного процесса во Франции на рубеже 1820—1830-х гг., потому что в ней так или иначе затронуты все литературные (а отчасти и политические) явления этой эпохи. Вы хотите узнать, что представляло собой поле французской периодики в этот период, какие литературные жанры доминировали и эволюционировали, а какие стагнировали и отходили на задний план, как французская литература взаимодействовала с литературами иностранными, — обо всем этом и о много другом Кузен пишет в своей монографии, потому что все это напрямую касается его «героя» — журнала РП.

---

1 *Тургенев А.И.* Хроника русского. Дневники (1825—1826). М.; Л.: Наука, 1964. С. 88.

2 Добавлю от себя, что это не единственная форма контакта РП с Россией; переводы из этого журнала появлялись на страницах русской периодики 1830-х гг. очень часто и порой почти сразу после публикации во Франции; но это тема отдельного исследования.

О богатстве содержания книги, созданной на пересечении истории литературы и истории прессы, можно судить уже по ее оглавлению — очень подробному и четкому. Книга делится на две части: «РП в своей эпохе» и «РП: художественная литература и литературная критика». В первой части речь идет сначала об истории создания РП, затем о его политической эволюции и, наконец, о месте РП среди других периодических изданий и об откликах на него не только в газетах и журналах, но даже в водевилях, где этот журнал порой выступал в качестве действующего лица (эта часть особенно ценна, потому что содержит краткую, но емкую характеристику разнообразных предшественников и конкурентов РП в поле периодики). Вторая часть делится на два раздела: в первом идет речь о художественных произведениях, увидевших свет на страницах РП, в следующем порядке: проза — драма — поэзия. Во втором разделе рассматриваются историко-литературные и литературно-критические сочинения, напечатанные в РП; здесь порядок рассмотрения соответствует тем разделам, на которые делились выпуски журнала: «Древняя литература» — «Современная литература» — «Иностранная литература».

Один из главных тезисов, на котором Кузен настаивает, споря с коллегами: образцом, «матрицей» французских «толстых» журналов-обозрений, в которых наряду с литературной критикой печаталась художественная литература и в которых с рецензиями на отдельные книги соседствовали аналитические статьи-обзоры, следует считать не журнал «Revue des Deux Mondes» («Ревю де дё Монд», или «Обозрение Старого и Нового света»), которому традиционно отводят эту роль[3], но именно РП, который был создан на два года раньше и который первым воплотил новую формулу: элегантный журнал для мыслящих людей. Между тем, в отличие от своего ближайшего конкурента, РП никогда не становился предметом монографического исследования, и книга Кузена исправляет это упущение.

Для начала нужно, следуя за Кузеном, объяснить, что представлял собой журнал, первый выпуск которого вышел в свет 12 апреля 1829 г. РП, как уже было сказано, печатался еженедельными выпусками по 64 страницы формата ин-октаво, выходившими в воскресенье (выпуски эти не датированы, поэтому день их появления историки вынуждены определять по косвенными доказательствам). Четырепять выпусков с единой пагинацией составляли один том, который подписчики могли отдать переплетчику, чтобы получить полноценную книгу с оглавлением в конце. За год выходило 12 таких томов-книг. С 19 декабря 1830 г. по 23 октября 1831 г. к трем разделам, которые я только что упомянула, прибавилась рубрика «Политическое обозрение». В 1830-е гг. три раздела сменились более дробными рубриками, такими как «Путешествия», «Париж», «Итальянская литература», «Нравы Нижней Бретани» и т.д. Кроме того, с самых первых выпусков в РП присутствовала рубрика «Библиографический бюллетень», содержавшая короткие аннотации книжных новинок, а с 8-го тома ее сменил «Альбом», где такие аннотации стали чередоваться с пунктирной хроникой светской и/или политической жизни. Основатель и первый директор РП Верон писал об «Альбоме» 1 ноября 1829 г., что это «салон рядом с трибуной, будуар подле портика или, еще точнее, эпистолярный постскриптум к книге, где наряду с Парижем рассуждающим и философствующим получит слово другой Париж — действующий, подвижный и делящийся не менее любопытными впечатлениями» (с. 160). «Альбом» сохранял для потомков мимолетные детали повседневности, которые Кузен цитирует довольно скупо, поскольку эта тема интересует его не в первую очередь, но даже среди этих скупых цитат по-

3 Утверждение этой мысли см. в авторитетном издании: *Loué T.* La revue // Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle / Sous la dir. de D. Kalifa et al. Paris: Nouveau monde, 2011. P. 333—357.

падаются превосходные. Например, 1 ноября 1829 г., когда РП еще стоял на откровенно либеральных позициях, хроникер журнала сообщает: теперь, когда и в партере зрители сидят в удобных креслах, аристократы, чтобы выделиться, потребовали себе привилегию зажигать в ложах свечи; но театральная дирекция, возмущенная подобным пережитком старого порядка, разрешения не дала!

РП, как и вся периодика того времени, распространялся только по подписке, цена которой была обозначена на каждом томе: для парижан 20 франков за 3 тома, 40 — за 6, 80 — за 12. Провинциальным жителям подписка обходилась чуть дороже, так как прибавлялась стоимость доставки: 90 франков за 12 томов; для заграницы еще дороже: 100 франков за 12 томов.

В чем была новизна РП? Он печатался на роскошной бумаге формата «большой виноградный» (самый большой из форматов, используемых для книг ин-октаво, называвшийся так по водяному знаку с изображением винограда), крупным шрифтом, выгодно отличавшимся от мелкого, который использовали малоформатные литературные газеты, где на полосе размещались две, а то и три колонки. Самым же большим новшеством (хотя для нас это вещь совершенно привычная) был тот факт, что все большие публикации, как художественные, так и литературно-критические, были в журнале подписаны именами авторов (прежде в журналах это было отнюдь не обязательно, а в ежедневных политических газетах оставалось необязательным вплоть до середины XIX в.; впрочем, политическая хроника и в РП точно так же печаталась без подписи). Идея публикации подписанных материалов импонировала авторам, поскольку снимала с них ответственность за другие тексты, напечатанные в том же журнале. Для редакции же подписи были важны по двум причинам: с одной стороны, это позволяло журналу предъявить, как говорится, товар лицом, привлечь читателей именами знаменитых авторов, с другой же стороны, наличие подписей напоминало о том, что у журнала нет единой позиции, что он готов предоставлять трибуны и классикам, и романтикам, и либералам, и людям более умеренных взглядов. Отсюда выражение «пантеон, где поклоняются всем богам», — характеристика журнала, предложенная его первым директором Луи-Дезире Вероном в ноябрьском выпуске 1829 г., в представлении новой рубрики «Альбом». Кузен так дорожит этой характеристикой, что не только поставил ее в подзаголовок своей монографии, но и процитировал не меньше тридцати раз; впрочем, это вполне обоснованно, поскольку фраза о пантеоне выражает главную мысль как создателя РП, так и его историка: журнал этот не был «партийным» предприятием, хотя существовал в эпоху, когда от литераторов ждали и едва ли не требовали определиться: ты новатор или традиционалист, ты за романтиков или за классиков? РП — и это второй главный тезис Кузена — не был романтическим журналом, хотя и печатал многих авторов, стоявших на романтических позициях, но он безусловно был журналом романтической эпохи.

Я уже несколько раз упомянула фамилию Верона, создателя и первого директора РП; очерк раннего этапа его биографии — одна из самых ярких частей книги Кузена. Верона чаще всего называли «доктор Верон»; он в самом деле получил медицинское образование, хотя по специальности работал всего несколько лет; впрочем, именно на поприще, тесно связанном с медициной, он впервые проявил свой талант, говоря современным языком, медиаменеджера: не только создал совместно с наследником аптекаря Реньо, изобретателя очень популярного грудного эликсира, фирму, торговавшую этим эликсиром, но и поместил в газете «Quotidienne» («Ежедневная») его рекламу — первую медицинскую рекламу во французской прессе XIX в. — и благодаря этому разбогател. Впоследствии, в начале 1850-х гг., Верон выпустил мемуары под названием «Записки парижского буржуа», и в них есть своего рода лозунг, которым он руководствовался и который Кузен цитирует:

«Нужно как можно скорее принять меры, чтобы оказаться где-то и в обществе кого-то; это один из способов стать кем-то» (с. 41). Верон такие меры принимал постоянно: в середине 1820-х гг., отнюдь не будучи святошей, свел знакомство с влиятельными в тот период представителями клерикальной прессы, затем, в 1829 г., при либеральном кабинете Мартиньяка стал печататься в официозной газете «Messager des Chambres» («Вестник палат»). И в этом же году основал вместе с Шарлем Мевилем акционерное общество для выпуска РП. Верон был единовластным директором нового издания, он сам отбирал и сотрудников, и материалы; Мевиль исполнял исключительно обязанности администратора. Верон рассчитывал преуспеть, а для этого стремился поразить публику, поэтому в первых же номерах он опубликовал тогдашних знаменитостей: Вальтера Скотта, Казимира Делавиня, Ламартина, Нодье, Скриба (впрочем, он объявил, что публикует великих и знаменитых среди прочего ради того, чтобы получить возможность давать дорогу безвестным юным талантам, и отчасти это обещание исполнял).

Верон регулярно посещал потенциальных авторов (для этого он специально держал собственных лошадей, что в парижских условиях обходилось недешево); зная, что многие авторы уже продали свои еще не законченные произведения, он стремился на корню скупать новые, еще не написанные. Будучи сам человеком состоятельным, «парижский буржуа» Верон хорошо понимал, что авторы нуждаются в деньгах не меньше издателей: поэтому его гонорарный фонд равнялся 40 тысячам франков в год, и своим авторам он давал возможность достойно зарабатывать литературным трудом. За статью объемом в один печатный лист он платил «обычным» авторам 150 франков, а знаменитостям — 200, притом что издатели вообще за первый роман обычно платили от 800 до 1300 франков; иначе говоря, автор, которого сочли достойным печататься в РП, мог десятком статей и/или переводов заработать больше, чем романом. В частности, Бальзак за публикации в РП в течение девяти месяцев получил больше, чем от издателя Гослена за роман «Шагреневая кожа». Другие периодические издания в первые годы существования РП также не могли конкурировать с ним в отношении авторских гонораров: Верон платил автору постатейно, а, например, сатирический «Фигаро» — построчно, и за статью в полторы колонки в этом ежедневном «малом листке» автор мог получить 9 франков, а за статью в РП, как уже было сказано, 150.

Авторов для РП Верон вербовал в салонах, в частности в салоне Шарля Нодье в Арсенале и салоне Жюльетты Рекамье в Аббеи-о-Буа. Верон ставил своей целью соединять авторов под одной обложкой, «не претендуя на единство доктрин и систем»; примерно той же стратегии придерживались хозяева названных салонов, где встречались и мирно беседовали люди самых различных убеждений[4]. Впрочем,

4 Добавлю от себя, что эту атмосферу, в которой встречаются «противники, но не враги» и где приверженцы разных взглядов «оставляют за порогом свою резкость», старались на рубеже 1820—1830-х гг. культивировать не только в некоторых салонах и на страницах РП; о том, как этот же проект воплотился на страницах знаменитого многотомного сборника, см.: *Мильчина В.А.* Парижане о себе и своем городе: «Париж, или Книга Ста и одного» (1831—1834). М.: Дело, 2019. С. 161—182). Следует, впрочем, отметить, что миротворческую позицию РП занимал не всегда: публикацией в октябре 1829 г. статьи-памфлета Анри де Латуша «О литературной приязни» (см. ее перевод в кн.: *Мильчина В.А.* «И вечные французы...» Одиннадцать статей из истории французской и русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 91—104) редакция испортила отношения с Виктором Гюго и его соратниками, а статьей Дезире Низара «О начале реакции против легкой литературы» (декабрь 1833 г.) бросила вызов почти всем новым течениям в прозе и драматургии; впрочем, и ответ Жюля Жанена, одного из главных «антигероев» этой статьи, был

Верон, мысливший свой журнал не только литературным и интеллектуальным, но и модным изданием для фешенебельной публики, находил авторов не только в салонах, но и в других центрах тогдашней общежительности — в элегантных кафе, на Бульваре[5].

Верон не был профессиональным журналистом (хотя его предисловие к первому выпуску РП и некоторые другие редакционные пояснения, которые цитирует Кузен, — тексты умные и точные), но он придумал и воплотил в жизнь журнал нового типа и его финансовое обеспечение, то есть, как сказали бы сегодня, сделался успешным медиаменеджером.

Для РП Верон был настоящим отцом-основателем, но сам он, поставив журнал на ноги, довольно быстро переключился на проект еще более амбициозный: в 1831 г. он получил должность директора-антрепренера парижской Оперы, которая, несмотря на государственное вспомоществование, находилась в бедственном положении (дефицит ее бюджета составлял 1 миллион франков); на шесть лет государство отдало Верону Оперу для эксплуатации за свой счет, и он блистательно справился с задачей ее «воскрешения» (среди прочего за счет платных балов-маскарадов, которые с огромным успехом проходили там во время карнавала). После короткого «пересменка», когда журналом руководил один из акционеров РП, литератор Шарль Рабу, директором РП сделался Амедей Пишо — в отличие от Верона, профессиональный литератор и переводчик с английского. Казалось бы, при Пишо журнал продолжал ту же линию, чуждаясь любых крайностей, и ультраромантических, и ультраконсервативных. Верон блюл вкусы своего читателя — «приличного», добропорядочного — и, например, поначалу не захотел печатать «озорной рассказ» Бальзака «Красавица Империя», поскольку опасался шокировать своего читателя текстом не в меру антиклерикальным и гривуазным (и напечатал лишь после того, как Бальзак внес в тексту правку); сходным образом Пишо не принял у своего приятеля Библиофила Жакоба (псевдоним Поля Лакруа) текст, где адюльтер изображен слишком «элегически». И тем не менее Пишо чувствовал литературную и политическую конъюнктуру гораздо хуже, чем Верон, и это обусловило трудности, с которыми столкнулось издание. Вдобавок в 1831 г. у РП, как уже упоминалось, появился конкурент, история которого достойна отдельного рассказа. Франсуа Бюлоз, служивший корректором в той типографии, где печатался РП, и хорошо его изучивший, воскресил журнал «Revue des Deux Mondes», стоявший на грани банкротства и не поступавший к подписчикам в течение пяти месяцев, преобразовал его из скучного географического журнала в «обозрение» по модели РП, принялся заключать эксклюзивные контракты с его знаменитыми сотрудниками (в частности, с Альфредом де Мюссе и с Альфредом де Виньи), а в 1834 г. просто купил РП, близкий к разорению, и, сохранив название, понизил его статус до придатка, «передней» своего главного журнала. Именно этим объясняются временны́е рамки, избранные Кузеном для своего исследования: 1829—1834. Журнал под названием «Revue de Paris» продолжал выходить до 1845 г., но этот был уже не тот, прежний РП; то же самое в еще большей степени относится и ко «второму РП», выходившему в 1851—1858 гг. под редакцией Теофиля Готье, Арсена Уссе и их коллег.

незамедлительно напечатан в том же РП в январе 1834 г. Что же касается политики, то здесь о поклонении всем богам речи вовсе не шло; безымянные авторы «Политического обозрения» занимают совершенно определенную позицию: за конституционную монархию, против республики и анархии.

5 За подробным толкованием понятия «Бульвар» Кузен отсылает к ставшей уже классической книге Анны Мартен-Фюжье «Элегантная жизнь, или Как возник “весь Париж”, 1815—1848» (1990, рус. пер. О.Э. Гринберг и В.А. Мильчиной — 1998).

Книга Кузена так богата разнообразными подробностями, что даже упомянуть их в рецензии не представляется возможным, можно только очертить основные вехи. Глава о политическом контексте показывает эволюцию РП. И до Июльской революции, и после журнал старался избегать крайностей, однако до революции очень многие тексты выражали либеральные взгляды и предупреждали об опасностях государственного переворота (между прочим, знаменитая пророческая фраза публициста Сальванди «Мы танцуем на вулкане» была опубликована за полтора месяца до революции именно на страницах РП). После революции журнал ненадолго становится открыто политическим (отсюда появление специальной рубрики); 15 августа 1830 г. устами Верона РП утверждает «насущную необходимость дать литераторам доступ к управлению государством», коль скоро журналисты сыграли активную роль в революции, а в следующих выпусках тщательно фиксирует имена тех журналистов, которые в самом деле получили государственные должности от нового правительства. Но этот политический всплеск длится недолго, и уже в 1832 г. журнал под руководством Пишо от энтузиазма переходит к разочарованию в любых крайностях, как революционных, так и ультрамонархических, и отныне придерживается позиции «золотой середины».

Еще более богата фактами и подробностями глава о месте РП в «поле» тогдашней периодики. Здесь и характеристика тех английских изданий, на которые ориентировался Верон: к ежеквартальным review, которые, впрочем, не печатали художественной литературы, следует прибавить ежемесячные magazines, прежде всего «New Montly Magazine», ежемесячник, в отличие от многочисленных политических magazines, посвященный преимущественно литературе; эти английские издания послужили источниками для двух изданий, выходивших во Франции: англоязычного «Вестника Галиньяни» («Galignani's Messenger») и франкоязычного «Британского обозрения» («Revue britannique»). Здесь и «портреты» французских изданий, возникших до основания РП и сближавшихся с ним в том или ином отношении: «Французского Меркурия в XIX веке» («Le Mercure de France au XIX^{e} siècle»), где, однако, печатались только поэзия и литературная критика, и «Энциклопедического обозрения» («Revue encyclopédique»), имевшего подзаголовок «Анализ самых замечательных произведений литературы, наук и художеств»; этот журнал был близок РП широтой кругозора, но невыгодно отличался тяжеловесным стилем разговора с читателем; Верон назвал его «полезным, но неудоваримым». Легкости тона не хватало и журналу «Земной шар» («Globe») — серьезному изданию, адресованному интеллектуальной элите; к тому же ни «Земной шар», ни «Французское обозрение» («Revue française»), которое так же, как и РП, печатало наряду с рецензиями аналитические статьи о литературе, не помещали на своих страницах ни прозы, ни пьес. Однако если до 1830 г. РП был уникален, то к 1833 г. у него уже появились разнообразные конкуренты. С одной стороны, начали выходить многотиражные издания «Живописный журнал» («Le Magasin pittoresque») Эдуарда Шартона и «Семейный музей» («Musée des familles») Эмиля де Жирардена, более дешевые и потому адресованные более простонародным читательским массам: тираж у этих журналов доходил до сотни тысяч, тогда как у РП в 1834 г. подписчиков имелось всего 906. С другой стороны, появились журнал «Артист», по качеству близкий к РП, но посвященный преимущественно изобразительному искусству, уже упоминавшийся «Revue des Deux Mondes» и некоторые другие, близкие к РП по качеству и структуре. Кроме того, опасную конкуренцию составляли тексты, помещавшиеся в нижней части ежедневных политических газет (это пространство именовалось «фельетоном»): здесь печатались рецензии, а с 1833 г. также и небольшие рассказы, причем платили фельетонистам лучше, чем авторам РП, а известность они завоевывали бóльшую.

Как бы то ни было, новаторство РП как журнала, который стал печатать на своих страницах художественную прозу и пьесы, неоспоримо. В рассказе о литературе, опубликованной в РП, Кузен уделяет преимущественное внимание жанровому репертуару. Он задается вопросом: РП — это собрание уже готовых жанров или лаборатория, где они формируются? — и выбирает второй вариант. Правда, сам он делит новеллы на экзотические, исторические, фантастические. Но в то же время признаёт, что это распределение по жанрам чересчур ригористично, а на самом деле авторы экспериментируют и смешивают жанры. Между прочим Кузен делает одно терминологическое уточнение, весьма существенное для переводчиков с французского. Дело в том, что в РП печатались преимущественно тексты малой прозаической формы, которая по-французски обозначается словом conte, создающим для переводчиков немало проблем. Дело в том, что первое его словарное значение — сказка, однако совершенно очевидно, что contes Шарля Перро — это не те contes, которые сочинял Вольтер, и тем более не те contes, которые печатались на страницах РП. Так вот, со ссылкой на авторитетного исследователя французских contes Рене Годенна Кузен заверяет, что те contes, с которыми имеет дело он, — это не что иное, как новеллы. Или, добавлю от себя русские синонимы, рассказы и/или повести. Давая определения разновидностям новеллы, Кузен неоднократно подчеркивает, что предпочитает исходить из классификаций и определений описываемой эпохи, поскольку определения, данные современными исследователями, оказываются подчас неприложимы к прозе РП; так, он настаивает на том, что знаменитое определение фантастики в литературе, данное Цветаном Тодоровым, для «фантастических» новелл РП не подходит, поскольку никакой неопределенности, никаких колебаний между правдой и выдумкой в них не наблюдается, и вообще «фантастический» здесь зачастую следует трактовать как «фантазийный».

РП, конечно, был не первым изданием, где печатались рассказы, но опубликовав уже во втором, майском томе 1829 г. «Матео Фальконе» Мериме, а затем продолжив публиковать произведения в сходном жанре, он быстро ввел новеллы в моду и способствовал их чрезвычайной популярности. Рассказы в РП публиковались в таком количестве, что журнал заслужил прозвище «revue conteuse» (журнал-рассказчик), а страшный рассказ-новелла стал даже предметом напечатанной здесь же, в РП (1833, т. 54), метатекстуальной пародии Жюля Жанена (мастера этого жанра), озаглавленной «Сто тысяч первая и последняя новая новелла» (здесь герой на спор сочиняет за ночь «типичную» неистовую новеллу).

РП стал «лабораторией жанров» не только для короткой прозы, но и для драмы. Кузен подробно описывает эволюцию, которую претерпели на страницах журнала две разновидности этого рода словесности: пьесы-пословицы и исторические сцены.

Наконец, РП был лабораторией жанров не только литературных, но и литературно-критических. Именно на ее страницах родился под пером Сент-Бёва жанр литературного портрета, причем Верон поместил литературные портреты Сент-Бёва, посвященные авторам XVII в., прежде всего законодателю «классиков» Буало, в рубрику «Древняя литература», и это вызвало большой скандал, ведь таким образом «классиков» отлучали от современного литературного процесса, тогда как литературные староверы хотели бы видеть их его полноправными участниками.

К заслугам РП Кузен относит также расширение литературного пантеона в хронологическом плане (именно на страницах журнала, например, увидел свет в августе 1831 г. очерк Шарля Нодье, «воскресивший» прочно забытого Сирано де Бержерака) и в плане, так сказать, географическом: РП неизменно пропагандировал произведения иностранных писателей, причем не только английских, немецких или итальянских, но и гораздо более экзотических скандинавских (в январе 1832 г.

газета «Фигаро» издевалась над РП, который радует своих читателей «шведскими и копенгагенскими [sic!] именами», произнося которые можно «сломать язык»).

И еще одно важнейшее «изобретение» РП, уже не узкожанровое. Авторы литературно-критических публикаций РП воплощали в жизнь известное утверждение Бональда о том, что литература — выражение общества. Они не просто рассказывали о тех или иных произведениях, но помещали своих «героев» в контекст эпохи. Именно таким образом Сент-Бёв писал свои «литературные портреты»; таким же образом Филарет Шаль, один из основных авторов РП, рассказывал об английской литературе. В октябре 1833 г. Шаль публикует очерк о Дефо — «не просто биографию, а полную картину эпохи», как аттестовал ее тогдашний директор РП Амедей Пишо. Декларация Шаля (от которой, пожалуй, не отказались бы иные представители школы «Анналов») гласит: «Те, кто создают историю войн, хронику фактов, международных договоров и смены династий, полагают, будто пишут историю, — и ошибаются; им недостает всего-навсего истории партий, умственных движений и их тайных причин. Я вижу, как стрелка движется по циферблату и показывает время: но какой внутренний механизм ею движет? Этого не говорит никто» (с. 620).

И тот же Шаль в статье о Гоцци (декабрь 1830 г.) произносит страстный монолог в пользу изучения разных литератур и разных авторов, включая забытых и малоизвестных: «Литература — это история. <…> Та литература, которая в эпохи бурной деятельности становится предметом высокомерного презрения, содержит разгадку мироздания. <…> Книги не только не затемняют горизонт, но, напротив, его освещают. Иное туповатое сочинение служит великолепным памятником. <…> В самых глупых строках потомки наши разглядят жизнь целой партии, важный и загадочный фрагмент истории нашего века» (с. 631—632).

По приведенным цитатам видно, что Кузен в совершенстве владеет искусством выбирать эффектные и характерные фрагменты и к месту их приводить, поэтому его «энциклопедия» еще и собрание ярких фрагментов и образцов стиля.

Монография Кузена — это даже не столько портрет одного журнала, сколько, можно сказать, его рентгеновский снимок, причем постоянно сопоставляемый с литературным и политическим контекстом. Бывают книги очень увлекательные и блистательные, но, в сущности, бесполезные. А бывают книги, которые не блещут никакими сногсшибательными концепциями, но пользу их, что называется, трудно преувеличить. Ослепительных открытий у Кузена нет, если не считать таковыми идею, что матрица «толстого журнала-обозрения» — не «Revue des Deux Mondes», а РП, а также утверждение, что РП был не романтическим журналом, а журналом романтической эпохи. Но зато панорама, нарисованная Кузеном, принесет пользу очень многим исследователям французской литературы и периодики, да и вообще всем, кто изучает историю журналов — этих, по выражению Фаддея Булгарина, «шакалов просвещения и образованности»[6].

6 Ср.: «Когда лев идет на добычу, за ним следуют всегда по пятам шакалы, чтоб живиться остатками львиной трапезы. Журналы — шакалы просвещения и образованности. Лишь только покажется просвещение в какой-либо стране, тотчас являются журналы и газеты!» (Северная пчела. 1842. 4 апр.).

Артем Зубов

Американский «вирд»:

ЖАНР И ЭФФЕКТ

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_342

The American Weird: Concept and Medium /
Ed. by J. Greve, F. Zappe.
L., N.Y.: Bloomsbury Academic, 2021. — VIII, 264 p.

Слово *weird* в названии рецензируемого сборника с трудом поддается переводу на русский язык: в широком смысле оно обозначает нечто неожиданное, странное, причудливое, этимологически же восходит к понятию рока, неотвратимой судьбы. В более узком смысле оно обозначает особую разновидность литературы. В начале XXI в. в Англии и США громко заявило о себе течение под названием «новое странное» (new weird), вызвавшее бурные дискуссии среди писателей, критиков и исследователей литературной фантастики. В ходе этих обсуждений рассматривались вопросы специфики явления и его происхождения: «новое странное» характеризуется жанровой гибридностью, оно дестабилизирует границы между сложившимися на литературном рынке категориями фэнтези, научной фантастики, хоррора и др., обнажает их условность; исторически оно возводится к «странной прозе» (weird fiction) первой трети XX в. — прежде всего к Г.Ф. Лавкрафту и авторам журнала «Странные истории» («Weird Tales»), — которая, в свою очередь, начинает ретроспективно осмысляться как самостоятельное явление литературы[1].

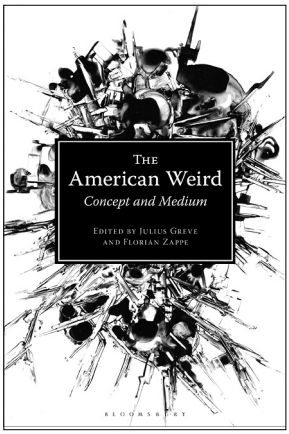
Популярность «нового странного» обусловила распространение в международном контексте понятия *weird*, которое активно используется в литературно-критическом и научном дискурсах как особая эстетическая категория; иными словами, описание того или другого произведения как *weird* теперь уже не только обобщенно характеризует его, но и включает в определенную культурную традицию. Все это привело к тому, что понятие стало востребованным в научных исследованиях, в которых, однако, его статус неоднозначен: оно трактуется как жанр, модус, течение, рыночный «бренд», характеристика стиля и формы текста, производимый текстом эффект и даже онтологическая позиция — в зависимости от того, какие задачи решают ученые[2].

Составители сборника «Американское странное: понятие и медиум» преследуют двойную цель. С одной стороны — рассмотреть категорию *weird* в широком медийном контексте: в поле зрения авторов сборника попадают коммерческие и авангардные фильмы, телесериалы, музыка, комиксы, видеоигры и модные аксессуары — такое разнообразие материала позволяет понять, как изначально литера-

1 См. обзоры дискуссий: The New Weird / Ed. by A. VanderMeer, J. VanderMeer. San Francisco: Tachyon, 2008. P. 317—332; *Davies A.* New Weird 101 // SFRA Review. 2010. № 291. P. 6—9. Показательно, что Джефф и Энн Вандермеер, известные составители тематических и жанровых сборников, выпустили антологию «странной прозы» позже антологии «нового странного» — в 2012 и 2008 гг. соответственно.

2 См. подробный обзор литературоведческих работ на эту тему: *Липинская Н., Сорочан А.* Этюды о странном: (категория «weird» в современном литературоведении) // Новое литературное обозрение. 2020. № 165. С. 345—363.

турная категория функционирует в различных медийных форматах. С другой — определить специфику *weird* в американской культуре. Сразу скажем, что авторам не всегда удается приблизиться к решению поставленных задач. Это происходит, в частности, потому, что понятие *weird* нередко используется в качестве синонима более общего термина «остранение», из-за чего размывается аналитический фокус сборника. А «американскость» некоторых примеров не всегда раскрывается и трактуется формально — на основании страны производителя.



Концептуально авторы сборника опираются на работы философов Марка Фишера и Грэма Хармана, которые, в свою очередь, отталкиваются от Лавкрафта, ставшего для них главным теоретиком и практиком «странной» литературы[3]. Общие положения философов рассматриваются во вводной статье *Юлиуса Греве* и *Флориана Заппе*, а также в статье *Дэниэла Финемана*, исследующего взаимосвязь между идеями Хармана и философией Жиля Делёза. Согласно Харману, эффект «странности» в тексте связан с проблематизацией разрыва между восприятием, языком и реальностью. В произведениях Лавкрафта нет «двоемирия»: ужасающее и монструозное не приходит извне, а является частью реальности, которая, однако, не доступна ни для чувственного восприятия, ни для языка. К этому Фишер добавляет, что «странное» переживается как присутствие чего-то, чего не должно быть, что не вписывается в существующую модель реальности и для чего нет готовых категорий и обозначений (с. 4). «Странное», таким образом, понимается как текстуальный эффект, который создается определенными формальными и стилистическими средствами.

Статьи сборника поделены на два больших раздела: теоретический и практический (разбор конкретных кейсов). В теоретических статьях *Джонни Мюррея* и *Энн-Мари Уикс* эффект «странного» рассматривается в рамках жанрового анализа. Произведения, которые ассоциируются со «странной» литературой, характеризуются жанровой гибридностью: они и похожи, и не похожи на другие жанры фантастики, одновременно вписываются в существующие жанровые категории и выбиваются из них. Мюррей, работая с понятием «размытое множество» (fuzzy set), которое применяется в когнитивной психологии и когнитивной жанрологии, показывает, что *weird* представляет собой самостоятельный жанр, вбирающий в себя наиболее узнаваемые черты готического романа, научной фантастики, фэнтези и хоррора и при этом «остраняющий» границы между ними, обнажающий их условность. Популярность «странного», таким образом, трактуется как симптом исчерпанности сложившихся жанровых категорий (с. 37). В схожем ключе рассуждает и Уикс. Согласно «Закону жанра» Ж. Деррида, на который ссылается исследовательница, суждение о размывании границ между жанрами в действительности свидетельствует об обратном, ведь оно может быть вынесено только в том случае, если эти границы ощущаются[4]. Узнаваемость жанров, которые соединяются в гибридном «странном» тексте, подтверждает «закон жанра», — но и нарушает его, так как подобный текст в целом не принадлежит ни к какому жанру; «странная лите-

3 См.: *Fisher M.* The Weird and the Eerie. L.: Repeater Books, 2016; *Харман Г.* Weird-реализм: Лавкрафт и философия [2012] / Пер. с англ. П. Хановой, Г. Коломийца. Пермь: HylePress, 2020.

4 См.: *Derrida J.* The Law of Genre // Critical Inquiry. 1980. Vol. 7. № 1. P. 55—81.

ратура», заключает автор, является и самостоятельным жанром, и «модусом других жанров» (с. 53).

Эти общетеоретические рассуждения конкретизируются в статьях *Стивена Шапиро* и *Тима Ланцендорфера*. Эти авторы обращают внимание на то, что эффект «странного» — средства его создания и функционирование — обусловлен социокультурным контекстом и особенностями аудитории. Без анализа контекста невозможно объяснить популярность, которую феномен *weird* приобрел в американской культуре, пишет Шапиро (с. 64). По его словам, к началу XXI в. аудитория фантастической продукции в США претерпела существенные изменения и теперь не только состоит из белых мужчин, а включает в себя представителей самых разных групп. *Weird*, таким образом, становится новым кэмпом (автор ссылается на известное эссе С. Зонтаг), так как формирует новую форму коллективности, объединяющую разнородные группы потребителей (с. 68—69). В свою очередь, Ланцендорфер фокусируется на идеологических факторах, обусловивших появление и популярность *weird*. Он анализирует трилогию Вандермеера «Зона Икс» («Southern Reach», 2014): непознаваемая и необъяснимая «зона» в этих романах «расколдовывается» путем включения ее в корпоративную систему экономической эксплуатации; тем самым трилогия и американская «странная литература» в целом отражают современный кризис воображения: капиталистическая идеология блокирует фантазию писателей, не позволяет вообразить что-либо, не вписывающееся в систему капиталистического производства и потребления (с. 84—87). Следует сказать, что в своем выводе Ланцендорфер буквально воспроизводит мысль Ф. Джеймисона сорокалетней давности, высказанную им по поводу другого жанра — научной фантастики (причем как международного, а не только американского явления)[5]. Как трактовать это сходство, остается неясным.

Положения, выдвинутые в статьях теоретического раздела, развиваются в анализе отдельных кейсов, и здесь исследователи прежде всего обращают внимание на социально-критические функции эффекта «странного». *Евгения Бринкема* анализирует фильм «Прочь» (реж. Дж. Пил, 2017), рассказывающий о том, как черный парень едет на встречу с родственниками своей белой девушки и становится жертвой зловещего заговора. Шокирующее воздействие, которое оказывает на зрителя этот фильм, ученый определяет как «обыденное странное» (common weird). Фильм в конденсированном виде показывает стереотипные страхи афроамериканцев, которые им внушают белые: для первых фильм как будто служит подтверждением страхов, а вторым сообщает то, что им и так хорошо известно. Происходящее в фильме воспринимается как «странное» не потому, что непривычно или необъяснимо, а, наоборот, потому, что хорошо знакомо, привычно и ожидаемо (с. 128—135). *Мариам Арас* разбирает короткометражный фильм ирано-британского режиссера А.Л. Амирпур «Девушка возвращается одна ночью домой» (2014), героиня которого, вначале безобидная с виду девушка в чадре, в финале оказывается вампиром. Исследовательница отмечает, что элементы, из которых состоит образ героини, по отдельности узнаваемы и понятны, так как представляют собой знакомые жанровые конвенции американской популярной культуры, однако, становясь частью но-

5 Ср.: «...глубинное предназначение данного жанра [научной фантастики] в том, чтобы снова и снова демонстрировать и драматизировать нашу неспособность вообразить будущее, сделать очевидной... современную атрофию того, что Маркузе называл *утопическим воображением*, воображением инаковости и радикального различия» (*Джеймисон Ф.* Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? [1982] // Фантастическое кино. Эпизод первый / Под ред. Н. Самутиной. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 41).

вой гибридной конструкции, перестают принадлежать контекстам, из которых были вырваны, «остраняются», превращаясь в нечто еще не известное: кто угодно может скрываться под чадрой и кто угодно может оказаться вампиром (с. 141—146).

Фред Фрэнсис в статье о модной индустрии делает объектом анализа туфли на высоких каблуках от сети «i-D»: эти туфли «украшены» когтями, а их поверхность по текстуре напоминает человеческую кожу. Надетые на ноги, они производят впечатление естественного продолжения человеческой плоти и таким образом указывают на условность гендерных представлений об одежде: «природность» высокого каблука означает, что он не свойственен только женской обуви. В то же время подобная продукция подчеркивает, что «реальность», которую модная одежда скрывает за иллюзией привлекательности, в действительности может быть пугающей, монструозной и «странной» (с. 219—226). Критические функции «странного» рассматриваются и в статье *Александра Грейффенштерна* о графическом романе А. Мура «Провидение» («Providence», 2015—2017), основанном на рассказах Лавкрафта о Ктулху. Действие романа происходит в привычном мире, в котором, однако, существуют тайные общества последователей Ктулху; от людей их скрывает иллюзия, созданная коллективными идеологическими установками и не позволяющая воспринять реальность как она есть. Одновременно с этим анализ отдельных черт главного героя, занимающегося поисками этих обществ, позволяет ученому предположить, что сам он принадлежит к невидимой, скрытой гей-субкультуре Америки, «странной» с точки зрения принятого в обществе «консенсуса о реальности» (с. 204—211).

Авторы других статей второго раздела сосредоточиваются на произведениях, в которых «остраняются» эстетическая форма и медиум. *Флориан Заппе* рассуждает об авангардном кинопроекте Мэттью Барни «Кремастер» (1996): этот фильм представляет собой сложный бриколаж, компиляцию американской кинематографической иконографии, составные части которой воспринимаются как «странные» по отношению друг к другу. Согласно Заппе, в фильме нарушается связь между узнаваемыми визуальными образами и культурными контекстами, из которых они взяты, — фильм предполагает не интерпретацию и дешифровку, а созерцание его как целого, не отсылающего ни к чему известному (с. 195—197). *Пол Шихан* разбирает «странное» творчество Капитана Бифхарта, музыканта второй половины XX в., соединявшего традиционный американский блюз с музыкальными экспериментами дадаизма, народную музыку с модернистской (с. 175—177). *Таня Крживинска* на материале онлайн-видеоигры «Тайный мир» («The Secret World», 2012) показывает, как эффект «странного» «настраивает медиум игры против него самого» (с. 236). Игровой процесс традиционно подчиняется правилам, запрограммированным в игровом коде, который регулирует поведение игрока и задает ограниченный набор сценариев развития действия (в том числе сценариев развития персонажа). В «Тайном мире» же акцент переносится с достижения игровых целей на исследование «мира», который раскрывается по мере того, как игрок «декодирует» его по знакам, отсылающим к традициям «странной прозы» и готической литературы (с. 242—246).

Оливер Моисич и *Маркус Виршем* показывают, как эффект «странного» возникает при разрушении «четвертой стены» художественного пространства произведения. Ученые используют бахтинскую теорию хронотопа для анализа пространства в сериале «Твин Пикс» Д. Линча. С одной стороны, внутри мира сериала существуют «странные» места — источники злых сил, угрожающих городу; с другой — к моменту выхода третьего сезона в 2017 г. (спустя почти тридцать лет после первых двух сезонов) хронотоп сериала расширился и уже включал в себя не только привычную реальность, но и фикциональное телевизионное пространство. Весь

сериал в целом становится «странным местом» для реальных зрителей, которые создают форумы в сети и организуют фанатские сообщества, чтобы сообща попытаться расшифровать сериал, сделать его понятным. Третий сезон, однако, препятствует этому: как долгожданное продолжение культового произведения, он должен был вызывать чувство ностальгии по знакомому месту и любимым персонажам, но вместо этого отказывается потакать этой ностальгии, явно указывая на свою вымышленность, подчеркивая, что тайны и загадки не могут быть разгаданы, так как они ненастоящие. Сериал, таким образом, и интригует, и не позволяет себя разгадать, — остается тайной, которая не может быть раскрыта, поскольку никакой тайны как будто бы и нет (с. 165—170).

Рецензируемый сборник демонстрирует трудности, возникающие при работе с новыми эстетическими категориями. Расширительное понимание термина *weird* в качестве эффекта «странного», безусловно, привлекательно, так как позволяет охватить разнообразный материал и выявить неочевидные взаимосвязи между видеоигрой и авангардным кинопроектом, комиксом и модным аксессуаром и т.д. При таком подходе, однако, неизбежно размывается аналитический фокус, возникает и риск упустить из виду специфику культурного феномена. В сущности, так и неясно, является ли «странное» для авторов сборника особым, локализованным во времени и пространстве явлением культуры (например, «трансмедийным жанром») или же служит инструментом для анализа разнородных произведений. Не удивительно поэтому, что цель описать национальную специфику «странного», заявленная в названии книги, не была достигнута. В то же время разборы кейсов показали, что *weird* — это в том числе и «продукт» протекающих в современном мире процессов транскультурного обмена, в ходе которого из форм, тем и образов, «мигрирующих» между культурными контекстами, создаются тексты-гибриды — «странные», распадающиеся на части и одновременно цельные коллажи.

Алексей Попович

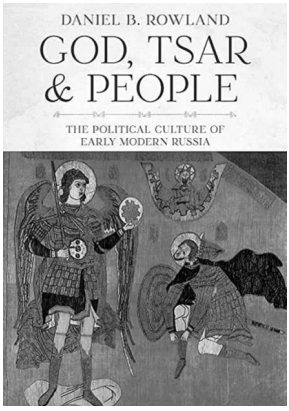
На пути к истории политической культуры России раннего Нового времени

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_347

Rowland D.B. God, Tsar, and People: The Political Culture of Early Modern Russia.

Ithaca; L.: Northern Illinois University Press, 2020. — XXII, 397 p. — (NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies).

Сборник статей американского историка Дэниела Роуленда «Бог, царь и народ: политическая культура России раннего Нового времени» является сравнительно редким примером историко-культурного подхода к исследованию идейной атмосферы в Московской Руси XVI — первой половины XVII в. Автор не ставил перед собой задачу воссоздания становления и борьбы политических институций, он практически не оперирует категориями социальной истории и даже не занимается интеллектуальной историей в ее классическом понимании. Сознательно отказываясь от обращения к многочисленным делопроизводственным документам и законодательным актам, Роуленд интерпретирует памятники книжности, изобразительного искусства и архитектуры, формулируя ключевые политические идеи эпохи, выявляя каналы распространения и закономерности рецепции этих идей, характеризуя политических субъектов и их цели.



Прежде чем перейти к идеям книги, необходимо уделить внимание ее формальной стороне — происхождению, на котором в своем предисловии останавливается американский историк-русист Р.Е. Мартин. Вслед за экс-редактором журнала «American Historical Review» Р. Шнайдером он говорит о том, что жанр научной статьи хорошо приспособлен для воплощения смелых идей, «новаторства и смены парадигмы» (pathbreaking and paradigm-shifting) (с. XV). Исключительно такие статьи, по мнению Мартина, и составили рецензируемое издание.

Помимо собственно исследовательских статей, в книгу вошли эссе и энциклопедические статьи, написанные и опубликованные Роулендом за полвека. Автор подчеркивает, что сопротивлялся искушению пересмотреть ранние работы (с. XIII). Изменения при перепечатке уже опубликованных работ коснулись только технического оформления текста.

Исследователи нередко сталкиваются с соблазном опубликовать монографию, собрав ее из давно написанных статей. У разных авторов это получается по-разному, однако бывают и по-настоящему удачные примеры, как книга Роуленда. Работы, из которых она состоит, расположены в порядке их создания, лишь некоторые разделы находятся «не на своем месте», в остальном читателю предоставлена возможность проследить эволюцию идей как самого Роуленда, так и американской исторической русистики.

В какой мере книга решила те задачи, которые ставил перед собой на протяжении большей части жизни ее автор?

Книга состоит из трех разделов: «Текстуальное: взламывая код», «Добавляя визуальное: исследование искусства и архитектуры», «Подводя итоги: что означает наша работа». В третьем разделе суммируются выводы многолетних размышлений, а его заключительная глава написана специально для данной книги и ранее не публиковалась. Забегая вперед, скажем, что к концу книги автор задает все больше вопросов, а ответов дает еще меньше, чем в начале.

Поскольку большинство идей, содержащихся в книге, были сформулированы автором несколько десятков лет назад, а ряд статей успели стать классикой американской исторической русистики[1], нет нужды подвергать подробному разбору отдельные главы монографии. Гораздо важнее рассмотреть ее как целостную систему идей о политической культуре России раннего Нового времени и понять, каким образом триада, которую автор вынес в заглавие своей книги, — Бог, царь и народ — фактически становится ключом к постижению столь многомерного явления.

Историк и источник: барьеры «политических языков»

В открывающей книгу главе «Курбский и историки», являющейся по сути и первой серьезной научной работой Роуленда, он выступает историком-ревизионистом, призывая к преодолению «непонимания между историком и его источником, когда и тот и другой употребляют одни и те же слова, но имеют в виду разные вещи» (с. 19). Стремление «получить некоторое представление о том, как думали люди, написавшие эти документы, особенно о политике» (там же), стало программным для всего научного творчества Роуленда.

Автор подчеркивает: исследователю раннемодерной политической культуры необходимо помнить, что привычный для нас политический словарный запас не был востребован человеком Московской Руси, не входил в набор его представлений о мире. Роуленд отмечает, что западным историкам особенно свойственно сверяться со свидетельствами о Московии иностранцев, «чей словарный запас и инструменты анализа были так похожи на наши собственные», «они говорили на политическом языке, похожем на наш, задавали (и отвечали на) вопросы, подобные тем, что задают современные историки» (с. 367). В России не было политической культуры в том виде, в каком она была в западноевропейских странах, а сами термины «государство» и «суверен», которые после эпохи Возрождения в Европе обозначали «автономные политические системы», вводят нас в заблуждение (с. 368). Не было и «гражданского общества»: как показал М.М. Кром, «рождение государства» осуществилось ко второй половине XVI в., а общество скорее вырастало из него, не будучи ему противопоставлено[2].

Опираясь на влиятельную историографическую концепцию секуляризации русской культуры к концу XVII в.[3], Роуленд сетует на то, что политическая пробле-

---

1 Речь идет о таких работах Роуленда, как: The Problem of Advice in Muscovite Tales about the Time of Troubles // Russian History. 1979. Vol. 6. № 2. P. 259—283; Did Muscovite Literary Ideology Place Limits on the Power of the Tsar (1540s—1660s)? // The Russian Review. 1990. Vol. 49. № 2. P. 125—155; Moscow — The Third Rome or the New Israel? // The Russian Review. 1996. Vol. 55. № 4. P. 591—614.

2 См.: *Кром М.М.* Рождение государства: Московская Русь XV—XVI веков. М., 2018. С. 235.

3 Критику этой концепции см., например, в работе: *Сукина Л.Б.* Поздняя осень русского Средневековья: очерки культурной истории Московского государства (XVI—XVII вв.). М.; СПб., 2021.

матика, о которой и так приходится говорить с большой натяжкой, на Руси не имела «последовательного светского решения» (с. 29) — едва ли не единственным признаваемым в это время средством выражения политических идей был комплекс христианских представлений о мире, человеке и истории. «Политический язык» России раннего Нового времени основан на религиозной культуре: события настоящего человек интерпретировал через библейские события, подразумевая неизменность воздействующих на них факторов, то есть видя в них «намерение Бога» (с. 162). В связи с этим институциональный подход к исследованию российской политической культуры XVI—XVII вв., по мысли автора, оказывается невозможным, а борьба партий и идеологий — грубая экстраполяция историков, отказывающихся принимать во внимание категории, предлагаемые самими источниками. История политической культуры России раннего Нового времени, таким образом, нуждалась во введении «дополнительных переменных» — идей, релевантных для исследуемой эпохи.

«Россия управляется непосредственно Господом Богом»?

Роуленд напоминает о значимости апокалиптического измерения для «исторического воображения» Руси (с. 135). Эсхатологические ожидания и персональная ответственность человека за совершенные грехи практически исключали критику институтов богопоставленной власти или сколь-либо ведущую роль в идейных столкновениях социальных, экономических и даже политических факторов (с. 31). Ответственность при этом могла быть как личной, так и коллективной, что, в частности, отражено во многих произведениях о Смутном времени[4] (с. 35).

Определяющий характер имела фигура Бога, а идеальное политическое устройство было сформулировано задолго до московских правителей в библейской истории: «Считалось, что правитель получает свою политическую власть непосредственно от Бога. Русские видели свое государство как некую реинкарнацию древнего государства Израиля, направляемого и защищенного Богом до тех пор, пока люди сохраняют свою веру в Бога. Представление русских о царе напоминало их представление о самом Боге: суровом, но милосердном правителе, чье отношение к своим подданным было по существу личным» (с. 316). Суждение Роуленда о том, что «как только мы убираем Бога и Его отношения с царем и подданным, мы остаемся вообще без какого-либо связного набора идей» (с. 69), более чем справедливо.

Но могло ли в таком случае в России раннего Нового времени быть несколько наборов политических представлений? Повести о Смутном времени, к которым обращается автор, демонстрируют, что «в грамотном русском обществе не было существенных разногласий по поводу природы государства и того, как им следует управлять» (с. 72). Однако так ли нуждаются политические дискурсы в активно выражающихся разногласиях? Уже в первой своей работе Роуленд ставит, хотя и не развивает, вопрос о «терпимости» (sufferance) (вопреки концепциям борьбы и конфликта) как модели отношений аристократии и московских правителей (с. 12).

Означает ли это, что Московская Русь была запрограммирована быть деспотическим государством со всепроникающей идеологией, не допускающей разнообразия идей? Автор книги демонстрирует, что подобная постановка вопроса оши-

4 Смута — ключевой исторический период в исследованиях Д. Роуленда. См. также его диссертацию: *Rowland D.* Muscovite Political Attitudes as Reflected in Early Seventeenth Century Tales about the Time of Troubles: PhD Diss. Yale University, 1976.

бочна[5]. Внутри этой идеологии существовали комплексы идей, ограничивающие власть царя, эти ограничения были осознаны и приняты большинством грамотных людей (с. 83). Эту функцию выполняли советники (не обязательно формально выделенные в государственной структуре) как канал, по которому воля Бога могла быть доведена даже до неправедного царя, эти люди должны были возвратить заблуждающегося царя к благочестию (с. 41, 68). Советы «рассматривались как проявление Божьей воли, а не как выражение народной воли, которая сама по себе была легитимной» (с. 309). Власть царя, таким образом, сдерживалась ответственностью перед народом за следование Божьей воле, прежде всего, как показал Роуленд, за сохранение чистоты православия: невыполнение царем определенных обязательств меняло отношение к нему, его праведность (ключевое условие легитимности) подвергалась сомнению, вплоть до того, что его можно было назвать мучителем. И в то же время «было трудно критиковать политику правителя, не критикуя его личное благочестие и мудрость» (с. 308) — дискуссия непосредственно на политических основаниях пока была невозможна. На материалах Лицевого летописного свода Роуленд показывает, что тема совета и советников не затухает даже в период после опричнины, объясняя это диссидентством его составителей (с. 280), но почему-то не ставя вопрос о подспудно проводимой идее одобрения советниками опричного террора, в котором многие современники Ивана IV видели воплощение воли Бога[6]. Нередки были и злые советники, обвинявшиеся в бедах, случившихся с Россией, особенно в Смутное время[7].

Визуальное и текстуальное: единство «двух культур»

Говоря о народе как о политическом субъекте, способном использовать политические идеи для объяснения актуальных событий, Роуленд имеет в виду грамотную часть русского общества. Наиболее органичными сферами такого использования были литература, изобразительное искусство и архитектура. Автора интересует воплощение в них «идеологии как символического языка, выражающего политические отношения» (с. 87).

«Воспринимали ли всерьез или хотя бы понимали ли эти образы несгибаемые воины Московии?» (с. 151), — задается вопросом Роуленд и не находит однозначного ответа. Он неоднократно отмечает, что в обществе было очень мало грамотных людей и познакомиться с теми или иными политическими идеями через книги могли очень немногие. Гораздо шире был круг тех, кто сталкивался с визуальными образами, на которые автор в основном и возлагает надежды: «Могли ли изобразительные средства, включая не только живопись, но и архитектуру, приучить неграмотных придворных к основным постулатам православной политической культуры, выработанным в грамотных и сравнительно образованных кругах церковной иерархии?» (с. 212).

Визуальное не только дополняет текстуальное, но и замещает его там, где это необходимо. Роуленду удалось убедительно показать, что значительная часть лю-

---

5 Отрицательные ответы на эти вопросы дает и Н.Ш. Коллманн, исследовавшая практику применения уголовного права в России, см.: *Коллманн Н.Ш.* Преступление и наказание в России раннего Нового времени. М., 2016.

6 Эти проблемы затронуты в работе: *Булычев А.А.* Между святыми и демонами: заметки о посмертной судьбе опальных царя Ивана Грозного. М., 2005.

7 Подробнее об идейной атмосфере этой эпохи см.: *Антонов Д.И.* Цари и самозванцы: борьба идей в России Смутного времени. М., 2019.

дей придворного круга, в основном через изобразительное искусство, могла усвоить такие идеи, как «(1) происхождение политической власти от Бога, (2) защита Руси Богородицей, (3) значение рода правителя, (4) Божье покровительство московскому войску и его роль в священной истории, (5) надлежащий порядок в царстве, (6) благочестие и нравственное поведение царя и (7) советы и отношение правителя с его придворными» (с. 218). Подданые государя воспринимали свою роль как «важную часть Божьего плана» и через советников могли противодействовать царю, если это потребуется (с. 230). Интерпретационные способности людей того времени вызывают, однако, некоторые сомнения. Можно ли утверждать, что человек, не знакомый с письменной православной традицией, обязательно будет компетентен в толковании изобразительных сюжетов?

Стремясь обнаружить каналы широкого распространения политических идей, разрабатывавшихся, казалось бы, узким церковным кругом, автор развенчивает концепцию двух культур[8] (церковной и мирской), предложенную Э. Кинаном, утверждавшим, что церковная культура не располагала тем влиянием на общество, которое ей часто приписывается[9]. В более ранней работе Роуленд отмечал, что значимость этих идей за пределами церковного круга проверяется прежде всего их ролью во внешне- и внутриполитических решениях (с. 157). Позднее он задал более сложный мировоззренческий вопрос о «русской душе» и назвал «неославянофильским» предположение о том, что «все русские были сведущими и преданными православными христианами и что методы интерпретации православной культуры любого времени и места могут быть применены к пониманию свидетельств Московской Руси» (с. 213).

Это распространенное заблуждение имеет непосредственное отношение к определению специфики политической культуры Московской Руси. Действительно, интерпретаторы искусства способны объяснить любые символы и закономерности их сочетаний, выявить общий смысл отдельных произведений и целых ансамблей. Но можем ли мы сказать, какие именно смыслы «могли быть обнаружены в этих росписях конкретной аудиторией» (с. 212), «какие политические послания мог извлечь типичный придворный» из неоднократных визитов в Золотую палату Кремля (с. 218)? Это противоречие могло бы быть снято, если бы Роуленд исследовал рецепцию конкретных политических идей из конкретных памятников культуры: «Для того чтобы понять зрительский опыт аудитории, историк должен попытаться понять социально детерминированные ценности, заботы и вопросы, которые конкретная аудитория привносила в образ, поскольку эти ожидания составляли дополнение к картине, становились частью этого опыта» (с. 229).

Рецепция той или иной идеи является лучшим доказательством ее значимости в определенные периоды. Так, Роуленд идет по собственному пути в переоценке важности концепции «Москва — Третий Рим» для Руси раннего Нового времени, пытаясь обосновать превосходство и недооцененность другой идеи — Московии/Руси как Нового Израиля. Располагая бесчисленными примерами использования в русских памятниках соответствующих библейских образов/тем/мотивов, автор справедливо сетует на их «обилие и относительную бесформенность» (с. 159).

---

8 Статья, посвященная этой проблеме, является единственной переведенной на русский язык работой автора: *Роуленд Д.* Две культуры — один тронный зал // Древнерусское искусство. Русское искусство Позднего Средневековья: XVI век / Отв. ред. А.Л. Баталов. СПб., 2003. С. 188—201.

9 *Keenan E.L.* The Kurbskii-Groznyi Apocrypha: The Seventeenth-Century Genesis of the "Correspondence" Attributed to Prince A.M. Kurbskii and Tsar Ivan IV. Cambridge, MA, 1971. P. 53—54.

Например, он видит ориентацию на ветхозаветный Израиль в восприятии истории как череды наказаний и наград, ниспосланных Богом (с. 161); в характеристике русского народа как «нового избранного народа» (с. 163); в московской архитектуре при Борисе Годунове (с. 204) и патриархе Никоне (с. 171) и т.д. Роуленд полагает, что, в отличие от концепции «Москва — Третий Рим», идея Нового Израиля предполагала «не претензию на вселенскую империю и стремление править миром, а ощущение нахождения под особой Божественной защитой» (с. 177).

Предположение о существенном влиянии этого комплекса идей на идентичность человека раннего Нового времени, на его представления об историческом пути России проиллюстрировано, но не доказано, не случайно отказ от этих идей оказался чрезвычайно стремительным[10]. «Какие истории рассказывались русскими раннего Нового времени о своем государстве, о том, почему оно существует и почему заслуживает их верности? Какое ви́дение или ви́дения имели они о себе как о политическом субъекте? Какие события они видели в истории и какую роль отводили себе?» (с. 128) — вопрошает Роуленд, предлагая в качестве одного из ответов довольно умозрительную концепцию «Нового Израиля», видимо, не имевшую в свое время возможности стать цельной идеологией в силу разрозненности дискурсивных векторов[11]. Наконец, почти в любой христианской национальной культуре можно усмотреть концепции из разряда «Х — Новый Израиль», автор и сам это признает, приводя в пример использование этих идей пуританами Новой Англии, верившими в «национальный завет между Богом и Англией» (с. 178).

Как в Европе, или Типология в изоляции?

Сравнение российского и западноевропейского политико-культурного пространства не является основной задачей книги Роуленда, но ему важно сформулировать определенные сходства и различия: «Русская идеология, таким образом, имеет корни, очень похожие на корни западноевропейской идеологии, и не является ни причудливой, ни экзотической в европейском контексте. В этом контексте сходства мы обсудили ряд важных различий. Почти все эти различия — в языке, в правовых понятиях, в литературных традициях, регулирующих обсуждение политики, в относительной силе церкви и государства — препятствовали тому, чтобы русские пошли по пути установления институциональных или конституционных ограничений власти монарха, по которому пошли некоторые западные страны» (с. 310). Автор отмечает, что, несмотря на отсутствие подобных закрепленных законом ограничений действий царя, системы критики власти и механизмов принуждения правителя подчиняться закону, русские люди в Смутное время добились в этой сфере некоторых успехов (с. 307). Роуленд даже сравнивает эпоху Ивана Грозного с раннесредневековым временем — Каролингским возрождением, в которое также происходила систематизация политических идей, — создание, в частности, митрополитом Макарием «“вселенной дискурса” (a universe of discourse): группы идей, выраженных общепонятным языком, который позволял людям понимать друг друга, когда они писали (и возможно, говорили) о том, что мы бы назвали “поли-

10 См., в частности: *Perrie M.* Moscow in 1666: New Jerusalem, Third Rome, Third Apostasy // Quaestio Rossica. 2014. № 3. P. 75—85.

11 Об этом справедливо говорит К.Ю. Ерусалимский в отношении концепции «Москва — Третий Рим»: *Ерусалимский К.Ю.* Республика без республиканизма: дискурсы *общего дела* в Московской Руси // Res Publica: русский республиканизм от Средневековья до конца XX века / Под ред. К.А. Соловьева. М., 2021. С. 227.

тическими делами"» (с. 302). Другой аргумент в пользу типологического сходства не выдерживает критики: Роуленд говорит о «центральном значении Библии как первоисточника политических образов и аналогий» в российской политической культуре (с. 304). В какой христианской стране в эпоху Средневековья и даже раннего Нового времени Библия не имела центрального значения? К сожалению, из книги читатель не получает представления о «восточноевропейском» влиянии на российскую политическую культуру в XVI в., тогда как вывод К.Ю. Ерусалимского о том, что «российская эмиграция в Речи Посполитой быстро осваивала языки республиканского устройства и пользовалась всеми его благами, имея доступ к его политическим институтам»[12], позволяет говорить об активной циркуляции идей. Идейные контакты обеспечивались и войнами с европейскими державами[13].

Роуленд справедливо пишет о том, что «отсутствие "республики ученых" (Respublica literaria) или хотя бы печатного станка, свободного от правительственного влияния, означало, что новаторские умы оставались изолированными, не оказывающими влияния на нынешнее и последующие поколения русских мыслителей» (с. 352). Мысль об отсутствии жанров для ведения политических дискуссий в Московской Руси не дает Роуленду покоя на протяжении всей книги, хотя он и признает, что, «не имея литературной модели абстрактного политического теоретизирования, русские выражали свои политические идеи в самых разнообразных жанрах и формах, включая жития святых, летописи и другие исторические тексты; иконы, циклы настенных росписей и даже церковное строительство и другие виды архитектуры» (с. 316). Автор обходит стороной наиболее интересные памятники публицистики эпохи Ивана Грозного, в которых отразились острые политические дискуссии времени: переписку царя и Андрея Курбского, а также «Историю о великом князе Московском» Курбского. Роуленд разделяет точку зрения Э. Кинана на то, что этот корпус текстов следует относить к XVII, а не к XVI в., и считает, что ряд выводов о политической культуре Московской Руси XVI в. ошибочно основывается на этих источниках (с. 3, примеч.)[14]. Обращение к текстам Грозного, насыщенным разговорной лексикой, например, позволяет оспорить вывод Роуленда о том, что говорить о политике в Московской Руси можно было исключительно «литературным языком, совершенно отличным от обычного просторечия того времени», и что «политическая дискуссия велась в стилистически разреженной атмосфере, которая лингвистически изолировала ее от повседневной жизни» (с. 303). Стоит ли напоминать о бесчисленных полонизмах в русском языке?

Недостаточно внимания Роуленд уделяет «культуре безмолвствующего большинства» и лишь в поздних работах мимоходом упоминает, что среди неграмотных людей идеи передавались и через тексты, предназначенные для чтения вслух (с. 329). Такие источники, как легенды, устная проповедь, тексты церковных обрядов, слухи, видения и т.д., по преимуществу сохранившиеся в XVII в., с успехом циркулировали без печатного станка и также содержали политические идеи.

---

12 Там же. С. 265.

13 Подробнее см.: *Филюшкин А.И.* Изобретая первую войну России и Европы: балтийские войны второй половины XVI века глазами современников и потомков. СПб., 2013.

14 Видимо, именно по этой причине из поля зрения Роуленда выпали такие важные работы, как: *Калугин В.В.* Андрей Курбский и Иван Грозный: теоретические взгляды и литературная техника древнерусского писателя. М., 1998; *Каравашкин А.В.* Русская средневековая публицистика: Иван Пересветов, Иван Грозный, Андрей Курбский. М., 2000.

* * *

XVII в. представлял собой переходную эпоху. Появление политической философии (и политических дискуссий как таковых) в России автор связывает с учреждением патриаршества в 1589 г., благодаря чему здесь появились множество греков-ученых, а более тесные связи с Украиной как крупным центром православной учености в первой половине XVII в. обеспечили приток в Россию людей с европейским гуманистическим образованием (с. 349). Соборное уложение 1649 г., по мысли Роуленда, отразило «светское направление, рассматривающее царство как механизм улучшения участи его подданных» (с. 353), а уже в Петровскую эпоху «государство превратилось из воображаемого возрождения древней израильской теократии в автономную светскую систему, в которой благополучие государства — его военные успехи, культурные и социальные реформы — стало целью политического действия» (с. 318). Несмотря на это, автор отмечает, что «классически образованные политические мыслители в России оставались ничтожным меньшинством вплоть до конца XVIII в.» (с. 353).

Роуленд допускает ошибку, от которой сам предостерегал читателей: представление о классическом политическом мыслителе взято им из «политического языка», чужеродного реальной картине, даваемой источниками. Акторы политических дискуссий и сами политические дискуссии в России раннего Нового времени (а скорее всего, и XVIII в.) были просто другими, и автору в целом удалось это показать. Несомненное достоинство книги — постановка проблем и оригинальность их решения. Можно лишь пожалеть, что, насколько можно судить по отсутствию рецензий, книга осталась практически незамеченной. Хотя история политической культуры Московской Руси еще не написана, но концептуальное единство идей, которое Дэниелу Роуленду удалось воссоздать, практически наверняка не будет противоречить подробной и детализированной картине, которую только предстоит увидеть. К счастью, историки успешно продолжают работу по вводу в научный оборот все новых источников[15], интересуясь теми людьми, их мыслями, самосознанием и политическими интенциями, о которых Роуленд во многом справедливо говорит как о terra incognita[16].

15 См., например: *Ульяновский В.И.* «Священство» и «царство» в начале Смуты: Московские Патриархи, российские монастыри, духовенство Востока. М.; СПб., 2021; *Ерусалимский К.Ю.* На службе короля и Речи Посполитой. М.; СПб., 2018.

16 Исследование выполнено при финансовой поддержке Министерства науки и высшего образования Российской Федерации в рамках Программы развития Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина в соответствии с программой стратегического академического лидерства «Приоритет-2030».

Ли Цинь

Тварь ли я дрожащая или право имею?[1]

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_355

«点亮洞穴的微光：俄罗斯反乌托邦文学研究» (2020) 郑永旺, 北京：社会科学文献出版, 2020, 319页, 教育部人文社会科学重点研究基地和黑龙江大学俄罗斯语言文化研究中心学术丛书

Чжэн Юнван. Свет в пещере: исследование русской антиутопической литературы.

Пекин: Китайское государственное издательство академии социальных наук, 2020. — 319 с. — (Академическая серия ключевых исследовательских баз гуманитарных и социальных наук Китайского министерства образования и исследовательского центра русского языка и культуры Хэйлунцзянского университета).

Книга профессора Хэйлунцзянского университета Чжэн Юнвана является результатом общенационального проекта Национального фонда общественных наук Китая (俄罗斯反乌托邦研究 проект № 10WW013), а ее издание было осуществлено при поддержке проекта «Сравнительное исследование китайских и российских литературно-художественных стратегий в рамках построения сообщества единой судьбы человечества» (проект № DEZ1905). Эта монография — один из наиболее авторитетных научных трудов по современной русской литературе на китайском языке.

В четырех разделах введения («Интеллектуально-исторические свойства антиутопической литературы», «Утопия как страна утопий и антиутопия как страна реального», «Антиутопический жанр в прошлом», «Три источника русской антиутопической литературы») автор излагает свое понимание генезиса утопии и антиутопии, характеризует особенности их типологии и место в современном литературном процессе, а также формулирует свое понимание взаимодействия утопического и антиутопического в русской литературе.

Исходя из классового подхода к интерпретации истории, которая «всегда основана на служении классу», автор тем не менее стремится избежать упрощений при оценке как отдельных авторов и произведений, так и всей истории развития русской литературы. В монографии много ссылок на труды ученых, стоящих на диаметрально противоположных позициях, автор пытается найти оптимальную «среднюю линию». Чжэн Юнван демонстрирует взаимозависимость утопии и антиутопии и на основе этого утверждает, что в антиутопии наблюдается «растворение утопии или противостояние ей». Полагая это общим признаком антиутопии, автор проводит параллели между «Государством» Платона и «Цветами в зеркале» Ли Жу-чжэня[2],

1 Рецензия написана при финансовой поддержке китайского гуманитарного исследовательского фонда провинции Цзянсу (проект № 19YYC06), фонда фундаментальных исследований для китайских центральных университетов (проект № 2242020S20050 и проект № 2242020R10030) и фонда проекта провинции Цзянсу «Двойная творческая докторская степень» (JSSCBS202030305).

2 См.: *Ли Жу-чжэнь*. Цветы в зеркале / Пер. с кит.; послесл. О.Л. Фишман. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959. В этом романе рассказывается о Стране Благородных, которую посещает герой книги.

фиксирует сходство «Утопии» Мора, «Города Солнца» Кампанеллы, «Атлантиды» Бэкона, «Через сто лет» Беллами и «Что делать?» Чернышевского. Он выделяет как общее типологическое свойство всех этих текстов, в течение столетий наиболее репрезентативно представлявших антиутопическую линию в литературе, — показ несовершенства реальности через описание идеальной утопии.

Автор отказывается от последовательного рассмотрения антиутопий в русской литературе, он сопоставляет произведения и авторов, хронологически и идейно далеких друг от друга: поэму «Персиковый источник» («Сад цветущих персиков») Тао Юаньмина (IV—V вв.) и «Город Солнца» Кампанеллы (XVII в.), «Мы» Замятина и «1984» Оруэлла, написанные в прошлом столетии.

Исследуя жанровую специфику антиутопии, автор демонстрирует взаимообусловленность утопии и антиутопии, рассматривая их как продукт рационального мышления. По мнению Чжэна Юнвана, в утопическом романе персонаж выполняет символическую функцию, выражая идеалы писателя или, напротив, критикуя те или иные социальные явления. Как правило, герой утопии существует в абстрактном идеальном мире, а в антиутопическом романе он действует скорее в соответствии с человеческой природой. Для исследователя антиутопический элемент является частью коллективного человеческого бессознательного, и «стремление к утопическому миру фактически проистекает из антиутопии».

Уникальность России Чжэн Юнван видит в сочетании восточных и западных черт, а важнейшим отличием западных утопических романов от русских является, по его мнению, то, что герои русских романов в основном предпочитают решать свои реальные проблемы во сне, где они попадают в счастливое и радостное общество.

В качестве первого источника русской антиутопии Чжэн Юнван указывает на философские взгляды древнегреческих киников, а историческим свойством русской словесности, а также и нации считает «необходимость существования в русской литературе большого количества любимых Диогеном антигероев», радикально отвергающих государство и проповедующих безграничную свободу. В этом отношении поведение Родиона Раскольникова, совершившего два абсолютно бессмысленных жестоких убийства, по мнению автора, вполне вписывается в модель поведения, принятую в стае диких собак.

Второй источник — мениппея, которую Чжэн Юнван рассматривает как один из претекстов русской антиутопической литературы. Неоднократно обращаясь к работам М.М. Бахтина (один из самых цитируемых российских литературоведов в книге), автор прослеживает мениппейную традицию от «Женщин в народном собрании» Аристофана до Свифта и Достоевского.

Третий источник русской антиутопической литературы, по мнению Чжэн Юнвана, составляют ключевые свойства русской литературы. Автор весьма сдержанно относится к евразийцам с их обоснованиями особого исторического пути России и в целом разделяет представления о коллективном бессознательном, проявляющемся в литературе и выражающем волю народа. И хотя основы жанра антиутопии в России заложил, по мнению Чжэна Юнвана, роман Замятина «Мы», важнейшим основанием антиутопической традиции в русской литературе в ее современном понимании стала «Легенда о Великом Инквизиторе» из «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского. Автор полагает, что Достоевский «предвосхитил и выразил в своей “поэме” карамазовский этос антиутопического общества на интеллектуальном уровне», создав «антиутопическую формулу», в которой человеческая природа и стремление человека к свободе всегда находятся в оппозиции. Именно Достоевский, с точки зрения автора, своими вечными вопросами, в том числе и одним из самых значимых — «Тварь ли я дрожащая или право имею?», во многом определил нравственную доминанту русской литературы XIX—XX вв.

Обозначив во введении свою точку зрения на генезис утопии и антиутопии и на типологические свойства русской антиутопии, основную часть книги Чжэн Юнван посвящает анализу антиутопий и ярких проявлений антиутопического в русской литературе.

Первостепенное внимание Чжэн Юнван обращает на эпоху, интертекстуальные связи, и только во вторую очередь — на конкретных авторов и произведения. Из двенадцати глав монографии только пять посвящены одному автору: шестая — роману Замятина «Мы», седьмая — прозе Булгакова (автор особо выделяет «Роковые яйца» и «Мастера и Маргариту»), восьмая — «Чевенгуру» Платонова, девятая — «Приглашению на казнь» Набокова, а двенадцатая, заключительная, — «Чапаеву и Пустоте» Пелевина.

В монографии активно используется интертекстуальный анализ, и рассмотрение утопий и антиутопий сопровождается отсылками к произведениям современной и античной литературы, а также Библии. В ряде случаев, и это оговаривается автором, тот или иной текст выступает ключом к пониманию более современных произведений.

В первую очередь ученый выявляет свойства антиутопии — не случайно в названиях шести глав они вынесены в названия. Только название первой главы носит условно исторический характер — «Антиутопическая литература в русском Серебряном веке», а сама глава является ключом к пониманию как замысла автора, так и его видения литературного процесса. И хотя в этой главе Чжэн Юнван стремится охарактеризовать весь Серебряный век, основное внимание он уделяет роману И.Г. Эренбурга «Хулио Хуренито».

Отмечая общность культурного контекста «Мы» Замятина и «Хулио Хуренито» Эренбурга, автор подчеркивает, что по своей «пророческой» составляющей Хулио Хуренито намного «больше» и сложнее, чем персонажи «Мы» Замятина и «1984» Оруэлла. И, утверждает Чжан Юнван, «если Замятин изображает уже созданное “великое единое государство”, то Эренбург изображает начало этого “великого единого государства”, строительство которого планирует “ученик”».

В последующих рассуждениях об антиутопиях Серебряного века Эренбург для автора более значим и интересен, чем Замятин, хотя Замятину и его роману «Мы» Чжэн Юнван посвятил целую главу. Во второй главе («Молчание и возрождение — русская антиутопическая литература 1930—1960-х годов») Чжэн Юнван выходит за обозначенные им хронологические рамки и, обратившись к творчеству братьев Стругацких не только 1960-х, но и 1980-х гг., в качестве ключа к прочтению романа братьев Стругацких «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» избирает «Хулио Хуренито», а немецкий роман Германа Казака «Город за рекой» (1947) называет ключом для прочтения «Града обреченного».

Третья и четвертая главы («Русская антиутопическая литература в последнее десятилетие XX века» и «Эпоха краха: русская антиутопическая литература в XXI веке») посвящены типологическим особенностям развития антиутопии в конце XX — начале XXI в.

Наблюдавшийся в русской литературе конца XX в. кризис стал для Чжэн Юнваня подтверждением его тезиса о том, что невозможность — устойчивая характеристика утопического идеала в русской литературе, а ярким выражением этого являются персонажи русской классики XIX в.: Родион Раскольников из «Преступления и наказания» и Рахметов из «Что делать?».

Третья и особенно четвертая главы содержат множество отсылок к политическим событиям недавнего времени. Целый раздел четвертой главы посвящен 11 сентября 2001 г., по мнению автора, наглядно обозначившему многие важнейшие проблемы XXI столетия и стимулировавшему расцвет антиутопии в настоящее вре-

мя. Напротив, в пятой главе («Хронотоп русского утопического романа») Чжан Юнван останавливается на важнейших свойствах антиутопического романа в русской литературе. По мнению автора, смысл антиутопического романа состоит в попытке героя вырваться из ограничений, наложенных на него обществом. Содержание и события романа подчинены притязаниям главного героя, пытающегося изменить сложившуюся ситуацию.

Важно отметить, что Чжэн Юнван относит к антиутопическим произведения, традиционно рассматриваемые в российском литературоведении в качестве социальной или социально-политической фантастики. Таким, например, является роман Ю. Козлова «Низменность-VI, Pannonia», проблематика которого подробно проанализирована в монографии.

В шестой, седьмой, восьмой и девятой главах («Игра в свободу и счастье», «Антиутопическое мышление в творчестве Булгакова», «Город Чевенгур: нетипичный антиутопический роман» и «Антиутопическая эстетика в романе Набокова “Приглашение на казнь”») автор анализирует произведения Замятина, Булгакова, Платонова и Набокова. Хотя большинство оценок Чжэна Юнвана основаны на тщательном изучении работ российских и западных литературоведов, мнения которых он разделяет, тем не менее он по-своему расставляет акценты и во многих случаях дает собственные интерпретации.

Центральной проблемой, объединяющей романы Замятина, Булгакова и Платонова, является соотношение личности и государства. «В “Чевенгуре” Платонова личность — “винтик” в строительстве коммунистического здания», в «великом едином государстве» Замятина и Булгакова народ лишен индивидуальных целей.

По мнению Чжэна Юнвана, в рамках антиутопической поэтики можно рассмотреть и роман «Мастер и Маргарита», герои которого «имеют право объективировать своего собственного Христа, то есть спаситель каждого человека естественно отличается от других в силу его индивидуальной судьбы и выбранного им пути, и его Бог отличается от других». В «Мастере и Маргарите» Булгакова яркая человечность Иешуа и стремление к свободе в его словах резко контрастируют с жестокостью правящего класса Римской империи в лице Понтия Пилата. Иешуа у Булгакова — это не совсем Христос Евангелий, это Христос собственных мыслей писателя.

Признавая заслуги Замятина в становлении антиутопического романа, автор отмечает его связь с русской классической традицией, прежде всего с Достоевским и Чернышевским, и подчеркивает мятежную сущность его персонажа Д-503. «Существование этого человека и других подобных ему свидетельствует о вечном присутствии в человеческой природе стремления к свободе, фактора нестабильности утопического мира, или причины, по которой утопия неизбежно превращается в антиутопию».

Анализируя антиутопическое мышление в творчестве Булгакова, Чжэн Юнван отмечает пророческий характер взглядов писателя, историческую точность его зарисовок действительности и в то же время конкретность в изображении пороков советской системы.

Чжан Юнван считает «Мастера и Маргариту» антиутопическим романом с религиозным подтекстом. Иешуа у Булгакова — это «Христос собственных мыслей писателя», а взаимоотношения между Иешуа и Понтием Пилатом рассматриваются в контексте взаимоотношений личности и власти (типичная тема антиутопической литературы, по мнению Чжана Юнвана).

Сопоставляя персонажей «Мы» и «Мастера и Маргариты», автор делает вывод, что Мастер — это аналог D-503 в «Мы», только с более счастливой судьбой, так как Мастер благодаря помощи Воланда смог вернуться в свой дом и вернуть сожженную рукопись. К сожалению, в этих своих рассуждениях Чжэн Юнван не замечает

дантовского подтекста романа Булгакова, того, что герои писателя обрели состояние покоя, а не вернулись в прежнее состояние.

Роман «Чевенгур» рассматривается Чжаном Юнваном как «нетипичный», так как в произведении сочетаются «реалистическая документальность и утопическая фантазия». По мнению автора, «нетипичное антиутопическое творение выносит прямой приговор иррациональному поведению людей, указывая на то, как нелепо и ужасно строить коммунизм нетрадиционным способом». Тем не менее антиутопический характер городка Чевенгур можно определить по идеологическому поведению героев.

Специфика Платонова как автора антиутопии видится Чжэну Юнвану в том, что, несмотря на неспособность многих персонажей писателя самостоятельно генерировать великие (или обыденные) идеи, все они видят социализм и коммунизм как спасение жизни. В отличие от Хаксли и Оруэлла Платонов углубляется в среду обычных людей, чтобы найти хотя бы проблески их идей или различных интерпретаций жизни.

Антиутопический характер романа Набокова «Приглашение на казнь» видится автором в отношениях между индивидуальным существованием со свойственным ему оторванностью от корней и абсурдом существования, и одновременно реальностью в восприятии происходящего. Очевидно, что писатель намерен поместить Цинциннато во время и пространство, принципиально игнорирующие любые национальные и государственные образования, что является обычным приемом в антиутопической фантастике для представления пространства и времени, как, например, в «1984» Оруэлла и в «Ночной охоте» Козлова.

В десятой и одиннадцатой главах («Контекст выживания антигероя в антиутопической фантастике» и «Последние времена») представлены произведения 1990—2000-х гг., демонстрирующие примеры садизма и насилия, ставших нормой жизни. Это и роман «Шкурка бабочки» С.Ю. Кузнецова (в России, как правило, он не рассматривается в рамках антиутопии), в котором отмечается связь писателя с фрейдистскими идеями, и роман «Ночная охота» Ю.В. Козлова как пример антиутопической фантастики на политическую тему, что, наверное, позволяет с большим основанием рассматривать это произведение как пример альтернативной истории. Одновременно Чжэн Юнван рассматривает и роман Т. Толстой «Кысь», приводятся примеры из криминальных романов (из серии «Я — вор в законе» Е. Сухова).

Роман В.О. Пелевина «Чапаев и Пустота», которому посвящена последняя глава монографии («“Чапаев и Пустота”: миф об антигерое»), с точки зрения автора, наиболее показателен, так как демонстрирует стремительную девальвацию ценностей героя в связи с меняющимся временем и одновременно повествует о том, как «писатели выражают свое стремление к идеалу через нежелательные средства антигероя, показывая, что человек никогда не перестает думать о собственном будущем и интересах».

У монографии Чжан Юнвана открытый финал, как не закончена и история русской антиутопии, вновь и вновь возвращающейся к вечным вопросам, запечатленным еще в античных текстах, а затем вновь сформулированным Достоевским. Благодаря широкому пониманию исследователем антиутопии и утопии Чжан Юнван представил в монографии множество произведений, которые в российской или в западноевропейской традициях, как правило, не рассматриваются как антиутопические: помимо «классических» антиутопий Замятина, Оруэлла Хаксли, Брэдбери, братьев Стругацких и многих других, здесь и «Робинзон Крузо» Дефо, и «Путешествия Гулливера» Свифта, «Мастер и Маргарита» Булгакова и «Приглашение на казнь» Набокова.

Широкие культурологические обобщения — буддийские сутры и Платон, «Речные заводи» (китайский классический роман XIV в. и библейские тексты, Томас Мор и Кампанелла, Сервантес и Шекспир, Пушкин и Лермонтов, Гёте и Чехов, Толстой и Тургенев, Достоевский (чаще всего упоминаемый в монографии русский классик — 30 раз), Эренбург и Брюсов, Платонов и Булгаков, Пелевин и Толстая, Сорокин и Войнович и многие другие авторы и произведения, присутствующие в работе Чжан Юнвана, позволяют автору наметить как типологические различия между русскими и китайскими авторами, так и то, что их объединяет.

Чжан Юнван подчеркивает, что существуют различия между пониманием того, что представляет собой мир, в русской культуре и в культуре китайской. Тем не менее монография — убедительное свидетельство общности общечеловеческих устремлений, различное художественное воплощение которых не отменяет их глубинного родства.

Александр Марков

Республика речи без республиканцев

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_361

Блинов Е.Н. Пером и штыком: введение в революционную политику языка.

М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2022. — 312 с.— 600 экз. — (Политическая теория).

Книга Е.Н. Блинова, специалиста по социальной эпистемологии, посвящена политической функции языка. При этом язык рассматривается в книге не просто как признанный порядок высказываний, а как столкновение двух противоположных движений: в сторону *вернакуляризации* (вульгаризации официального языка, превращения его в повседневную речь) и в сторону *веикуляризации* (преобразования имеющихся наречий в официальный язык). Языковая политика поэтому понимается всякий раз не как одноэтапная, но как двуэтапная: не просто приведение существующих говоров к какой-то общей официальной норме, но сначала выбор из диалектов, в том числе вполне приобретших официальную форму и даже письменную инерцию, а уже потом упорядочение официального языка в качестве основного материала для ситуативного высказывания.

В соответствии с такой усложненной моделью Блинов трактует революционную политику в области языка не как замену одного канона другим, но как *подмену*: прежняя официальная норма объявляется диалектной, частной, связанной с классовыми или групповыми интересами, тогда как новая норма выстраивается революционными институтами. С новых позиций старая норма объявляется одновременно частной и уже вовлеченной в политическую жизнь; поэтому, отменяя старую политику, например сословную или партийную, можно отменить и те свойства официального языка, которые несли на себе след частной заинтересованности. Таким частным было для революции прежнее употребление режимов публичности, когда *формы воображения*, подразумеваемые языковыми образами, неразрывно сопрягались со старыми картинами «власти», «народа» или «мира».

Одним из главных героев книги Блинова стал Ж.-Ж. Руссо (ключевые моменты рассуждения о Руссо уже ранее стали доступны читателям[1]). Для Руссо язык прежде всего механизм социализации, но социализации неполной, слишком быстро распадающейся на такие институты, как семья, политика и труд. Блинов цитирует (с. 69) остроумное замечание Руссо в письме Юму, что орангутанги вполне могут быть столь же разумны, сколь и люди, просто они не говорят в силу сговора, чтобы их не заставили работать. Действительно, сговор часто бывает молчаливым: все его участники понимают, какое поведение может обеспечить максимальную выгоду. Тогда собеседникам Руссо приходится признать, что язык — механизм, *подрывающий выгоду*, заставляющий людей действовать иногда невыгодно, например вступать в конфликты или подчиняться власти даже там, где этого подчинения можно

1 См.: *Блинов Е.* Речь как первое установление общества: Руссо и революционная политика языка // Логос. 2013. № 6. С. 67—96.

было бы избежать. Распад речи человечества на различные языки, по Руссо, — следствие взаимопомощи людей, которые помогают друг другу как словами, так и телесными жестами, но из-за этого человек лишается возможности подражать природе до бесконечности, заимствуя по ходу у нее все те инстинкты, которые и возносят человека над природой как универсальное существо (с. 70). Ведь животные особо не подражают друг другу и не могут поэтому достичь человеческой универсальности; тогда как человек, развив в себе исторически способность подражания, был универсален с самого начала, только ему пришлось договариваться о частных вещах, тем самым превращая универсальный язык в национальный или профессиональный. В конце концов, Руссо выводит развитие языка как звуковой речи из необходимости кооперации вокруг водоемов, когда нужно устно договариваться о водопое для скота и об орошении земель.

Тогда получается, что Руссо может описывать власть только негативно, как институт, который заставляет людей нуждаться в себе именно потому, что отнимает у них способность к бесконечному подражанию. Но вряд ли то, как Руссо понимал власть, сводится к такой герменевтической петле: нуждающаяся в публичной речи власть заставляет всех нуждаться в себе, повергая всех в эту пропасть собственной нужды или мнимой нужности. Ведь сам Блинов, описывая далее революционный проект Руссо, говорит о прямо противоположном — о том, что Руссо как раз исходил из публичности революционной власти, которая нуждается прежде всего в орудиях обеспечения этой публичности, таких как газеты, тогда как народ привык к старой публичности.

Эта публичность в конце концов и образует авансцену революции. Так, Блинов пишет, что современники Руссо пытались издавать газеты на диалектах (с. 86), изобретая «патриотизм» как умение говорить о происходящем здесь и сейчас, на общих основаниях, а не из следования привычкам власти. Но такой «патриотизм» постоянно наталкивался на скудость диалектов: политическая терминология была развита только в унаследованном от старого режима французском языке, который не был языком местных сообществ, и, таким образом, поневоле транслировала ценности и установки старого режима. А чтобы газета заговорила о политике, требовались республиканские словари. Заметим, что советское просвещение в толковых словарях, справочниках и комментариях тоже пыталось трактовать политические понятия таким образом, чтобы они воспринимались как необходимые для местного политического участия, а не для большой политики. Когда колхознику объясняли, какие государства существуют в Африке или что такое либерализм, это имело в виду не участие колхозника в международной дипломатии или политике, а способность колхозника найти и для своей общественной деятельности подходящие слова. Тем самым колхозник оказывался на авансцене публичности, но эта публичность была местного значения, и официальный язык был выстроен так, чтобы указать на местный *масштаб* большинства политических действий.

Но в сюжете книги Блинова в конце концов революция перешла к искоренению контрреволюции, а значит, борьбе с теми наречиями, которые отличались от столичной нормы. Эти наречия признавались когнитивно и коммуникативно ущербными: их носители не могут понять пользу новых революционных законов, потому что не схватывают их терминологическую структуру и их модальности; также они не могут преодолеть инерцию того, что наречия, включая официальное, учреждены старым порядком и несут в себе несправедливость того времени в распределении благ. Но здесь следует задать поставить вопрос: позиции деятелей того времени, таких как аббат Грегуар, должны ли быть признаны публичными или частными? Иначе говоря, когда они предлагали ряд технических мер для работы с языком и одновременно эти меры, как выясняется, прежде всего обслуживали

развитие технологий, например унифицируя стандарты измерений и алгоритмы технической деятельности, было ли это публичным действием, которое технологизирует революцию, или же решением частного вопроса, после того как техники революции и контрреволюции в полной мере заявили о себе и когда осталось их только внедрить?

Если говорить о сверхзадаче книги, то это попытка оспорить притязания французской теории (в лице Фуко, Делёза и Деррида) на то, чтобы разобраться в языковой ситуации современности как области гражданских, этнических и управленческих конфликтов, показав, что те явления контроля, дискриминации или навязывания идеологии, о которых говорили представители критической теории, могут быть объяснены проще при обращении к отечественному наследию. М.М. Бахтин и В.В. Виноградов оказываются союзниками в критике французской теории: наблюдая за тем, как было устроено пользование диалектами до и после революции, они смогли объяснить, когда язык сопротивляется и локализует власть идеологии. Символами их работы становятся как рассуждение Бахтина о том, что крестьянин пользуется различными формами языковой деятельности (с. 186), от церковнославянского слова до слова газеты, никак не соотнося их со своей личностью, так и стремление Виноградова в противоположность фантастической генеалогии языка Н.Я. Марра создать учение о началах самоорганизации в языке, о том, как язык поддерживает не только семантическую устойчивость, но и устойчивость употребления, своего рода протостиль, соответствующий пролетарскому централизму (с. 168).

Таким образом, французская теория на фоне русской выглядит как уже вставшая на сторону *речи*, уже выясняющая, как запущена некоторая идеологическая риторика, которую можно оспорить, только введя какую-то не менее масштабную, чем язык, метафору (например, «карта» или «детерриториализация и ретерриториализацияя» у Делёза). Тогда как русская теория как раз выявляет, где такая риторическая речь не работает, как она может автоматизироваться и тем самым перестать быть политико-идеологической. Следует заметить, что Блинов не первым стал сближать русскую теорию с таким риторическим апофатизмом: так, О.А. Седакова в статье о явлениях святости в романах «Идиот» Достоевского и «Доктор Живаго» Пастернака заметила, что в этих произведениях главенствует оппозиция не святого и мирского, а святости как предмета стремления и святости как постоянства[2]. В обоих романах все основные герои стремятся к святости или, во всяком случае, имеют себя в виду ввиду святости, и поэтому святость главного героя, пытающегося действовать последовательно, оказывается «неудавшейся епифанией», где постоянство святости означает ее локализацию и в конце концов неудачу, притом что святость уже действует в мире. Так, по мнению Блинова, русские теоретики открыли, где может речь обрести постоянство, стоящее по ту сторону как идеологий, так и критики идеологий, и тем самым, оказавшись неудачной и с той и с другой точки зрения, показать, что язык уже действует в мире.

Если излагать отношение Блинова к французской теории очень упрощенно, то у него Делёз оказался жертвой соблазна Эмиля Бенвениста, а жертвами соблазна Делёза стали другие французские интеллектуалы, занимавшиеся языком. Как пишет Блинов, для Бенвениста язык есть средство познания общества, тогда как общество не есть средство познания языка, язык есть «нечто вроде сверхинститута» (с. 34). Но идея Бенвениста состояла не в том, что язык функционирует как магистральный социальный институт, которому *волей-неволей* подражают другие инсти-

2 См.: *Седакова О.А.* Два христианских романа: «Идиот» и «Доктор Живаго» // Литературоведческий журнал. 2002. № 16. С. 177—189.

туты. Бенвенист скорее, в соответствии с представлением Фрейда о влечении, полагал, что социальные институты исходят из «нехватки» и обращаются к языку там, где нет возможности отрегулировать институты так, чтобы они овладевали реальностью.

Например, обосновать собственность только институциональными средствами невозможно, но можно обосновать категории *лица* или *местоимений*, которые и образуют фантом собственности. В этом смысле у Бенвениста есть петля взаимной зависимости: язык испытывает существенную нехватку средств выражения, никогда его категории не исчерпывают всех возможных социальных отношений, и социальная жизнь образуется как компенсация нехватки, как обретение непосредственных инструментов социального действия. Но и это действие тоже оказывается внутри недостижимого желания, внутри постоянного пестования желаемой социальности, которая оказывается *фантомной* и порождает язык как *замену* социальности. К сожалению, в книге Блинова слишком мало говорится о такой психоаналитической экстатичности и слишком много о простой миметичности, хотя даже учет самых известных книг Бенвениста[3] потребовал бы параллельного обращения к Фрейду, Лакану и их последователям, вплоть до Люблянской школы, для понимания границ этой мысли.

Когда Блинов говорит о советской языковой политике, о таких явлениях, как «коренизация» или борьба с марризмом, когда излагает споры о статусе литературного языка и потенциале диалектов с участием Л.П. Якубинского и Е.Д. Поливанова, он тонок и всегда прекрасно объясняет, как в этих процессах проявляется собственно политическое: система различений, обеспеченная языком. Но как только речь идет об экономике экстаза или о других темах французской теории, кажется, что автор делает все, чтобы не показать специфически французские вещи: я не встретил в книге ни одного *слова-бумажника*, ни одного рассуждения, подражающего физике или математике (впрочем, каждый имеет основания бояться своих Сокала и Брикмона), ни одного словосочетания, которое сразу бы опознавалось как французское и не принадлежащее более ни одной национальной академии, как мы условно привели эту «экономику экстаза». И кажется, что сравнения взглядов русских и французских теоретиков иногда «провисают». Ограничусь двумя примерами.

Анализируя то, как Бахтин понимал языковое сознание и возможность внутреннего диалога, допуская при этом, что каждый герой полифонического романа может выступать как идеолог, Блинов видит в этом тезисе Бахтина сопротивление советской утопии утверждения совершенного языка как пролетарского языка, то есть выполняющего исключительно функцию *социализации* и *ресоциализации*, а также попытку прийти к тому же, к чему пришел Делёз, рассуждая о *номадизме*, — к тому, что осознание себя политическим субъектом требует изменения территориальных параметров ради освобождения от прежних структур власти. Поэтому Блинов называет подход Бахтина по образцу делёзовского «шизоаналитическим», имея в виду, что, по Бахтину, личное или «коллективное тождество ничем не гарантировано и в рамках самосознания группы или индивида могут сосуществовать взаимоисключающие на первый взгляд элементы» (с. 188).

Но так ли это? Прежде всего, Бахтин никогда не говорил о том, что сосуществование взаимоисключающих вещей в речи индивида или в идеологии коллектива непременно ведет к разрушению тождества. Наоборот, его концепция «речевых жанров», усвоенная французской теорией как понятие *дискурса*, подразумевает,

3 См., например: *Бенвенист Э.* Словарь индоевропейских социальных терминов / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1995.

что отдельный голос не только тождествен себе, но и стремится привлечь к этому тождеству другие субъекты и вещи. На этом основано и бахтинское понятие о *скандале* в мире Достоевского, где герой осуществляет это тождество, будучи к тому же недоволен ситуацией, в которой он лишен публичного представительства. Но на этом же основано и понятие Бахтина о *карнавале*, подразумевающее *атомарное* отождествление тождеств, когда пластическое осуществление маски или позы разом утверждает все соседние тождества, — и перевернутый мир карнавала закрепляет изначально спровоцированную обстоятельствами речь в качестве уже самодовлеющей.

Затем, Бахтин очень строго различал позицию говорящего вообще и позицию романного героя. Говорящий мог вполне реализовывать себя в своей противоречивости, исходя из того, что не он начинает какой-либо жанр. Тогда как романный жанр, именно благодаря его всеохватности, тому, что он собирает в себе остатки всех остальных жанров, не может оставить места противоречивости, так как все противоречия уже обосновали самый этот жанр. Поэтому герой и выступает как идеолог: не в смысле проводника идеологии, а в смысле того, кто может высказать содержание сознания так, что это будет опознано именно как содержание сознания, а не как мнение. Именно здесь я вижу пересечение Бахтина с марксизмом и неомарксизмом, где получается, что как раз учредительный материальный базис и делает надстройку идеологической, базис и есть учреждение во всех смыслах. Просто Бахтин противопоставлял свою логику романа официальной советской, *эпической*, и потому недостаточно критической. Так что интерпретация Блиновым близости Бахтина и Делёза должна быть исправлена: дело не в том, что речь *ризоматически* ветвится, определяя начальные позиции, а в том, что позиция сама по себе имеет материальный субстрат и у того, и у другого, только у Бахтина он реализуется в речи, а у Делёза — в действии.

Другой пример — Блинов рассматривает, порвал ли Фуко окончательно со структурализмом и его чаяниями идеального языка. «Если речь идет о языке как образцовой семиотической системе или универсальном регуляторе, то на него следует дать положительный ответ. Но если мы говорим о некоем идеале функционирования политического языка в свободном обществе, а именно такой смысл вкладывали в это понятие французские якобинцы и советские языковые строители, то здесь Фуко определенно не сказал своего последнего слова» (с. 217—218). И здесь тоже сразу два возражения. Во-первых, Фуко сказал последнее слово в своих лекциях второй половины 1970-х гг., таких как «Нужно защищать общество»[4], где показал, как власть, война и капитал разрушают привычную речевую обстановку; а значит, никакого идеального политического функционирования языка быть не может — просто потому, что гоббсовская модель государства и общества требует от языка быть выстроенным настолько, чтобы обо всех вещах можно было договориться и тем самым снизить политическую остроту речи. С этой точки зрения якобинцы и советские языковые строители выступают как радикалы, чей радикализм должен быть оспорен еще более радикальными проектами, о которых *нельзя до конца договориться*, и именно поэтому эти проекты и будут по-настоящему политическими — отсюда симпатии ряда французских левых к маоизму, а самого Фуко — к наступлению новой эпохи во всемирной политической истории, чем объясняется и его скандальная для левых снисходительность к США и Израилю.

Во-вторых, Фуко никогда не утверждал, что язык не может стать универсальным регулятором критической повестки. Во всяком случае, *парресия* по Фуко означает, что речь может быть милостива к самому говорящему, помиловать в момент

4 *Фуко М.* Нужно защищать общество / Пер. с фр. Е.А. Самарской. СПб.: Наука, 2005.

смелого выступления, и эта милость вполне может быть универсализована. Далее Блинов пытается реконструировать, как развивалась бы мысль Фуко о *парресии*, видя в этом попытку возродить античное мужество, когда твое субъективное заблуждение не так важно в сравнении с видимой всем смелостью — известные ситуации неудачливых полководцев. Но как раз у Фуко парресия — не вопрос о теоретическом заблуждении, которое может быть оправдано общим риском жизни и смерти, он тут выступает не в гегельянской логике *господина* (рискующего жизнью) и *раба* (предпочитающего благополучие), но скорее в кантианской логике *субъекта как такового*, который может подтвердить свою правомочность тем, что и его собственные заблуждения будут подлежать тому же действию права, что и чужие заблуждения, и тем самым получить суд и милость.

Кажется, Блинову хочется порой показать, что во французской культуре слишком быстро накопилась усталость от ситуации мая 1968 г. с ее практической неопределенностью и отсутствием достаточных слов для современности и что эта усталость выражалась в постоянном обращении к *диалектике*, в превращении *структуралистских оппозиций* (связанных с языком и речью, диалектом и официальным языком, письменным и устным словом, миноритарным и мажоритарным языком) в диалектические моменты политического действия, направленного на политизацию языка, на то, чтобы язык как способность вдруг начал войну всех против всех, но из-за отсутствия всеобщности в членах оппозиции провозгласил бы текущую практическую победу какой-то из политических сил. Примером такой войны и победы Блинов видит технику Кафки в трактовке Делёза и Гваттари: писать на немецком языке как на языке пражского большинства, объявившего себя большинством по умолчанию, объявившего попутно чехов меньшинством, а евреев просто не замечавшего, — именно чтобы вывести еврейское в область видимости и для большинства, и для меньшинства (с. 247). Он усматривает параллели такой *новой видимости по ту сторону мнимого меньшинства и мнимого большинства* и в официальной советской политике, например в установлении нормы узбекского языка, которая не была бы подчинением пантюркистскому меньшинству Узбекистана, но сделала бы видимым русское как более общую норму. Но кажется, Делёз и Гваттари говорили о другом, не о новых «способах» использования привычных языков с практическими тактическими победами, но о том, что полезность каждого языка заканчивается там, где начинается Кафка с его капризным отношением к собственному говорению на языке, наподобие того как платоники капризно относились к факту бытия в теле. Блинов пытается взять в союзники Мишеля де Серто как уставшего от мая 1968 г. и сразу пытающегося «взять слово», но, кажется, брать слово можно только тогда, когда ты не устаешь от реплик других.

Новые книги

Дамы без камелий: Письма публичных женщин Н.А. Добролюбову и Н.Г. Чернышевскому / Сост., науч. ред., авт. науч. ст. и коммент. А.В. Вдовин.



М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2022. — 238 с. — 500 экз. — (Новые источники по истории России = Rossica Inedita).

Рассказывая Илье Ильичу Обломову о недавно вышедшем романе «Любовь взяточника к падшей женщине», литератор Пенкин восторженно восклицает: «…и все разряды падших женщин разобраны <…> с поразительной животрепещущей верностью…» (Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем. СПб., 1998. Т. 4. С. 27).

На первый взгляд, эта характеристика может послужить аннотацией и к выпущенному Издательским домом ВШЭ сборнику писем публичных женщин Н.А. Добролюбову и Н.Г. Чернышевскому. А.В. Вдовин, составитель книги и автор комментария к публикуемым материалам, действительно сумел обеспечить ей «поразительную верность» — за счет внимательной работы с архивными документами. Что касается определения «животрепещущий», то оно вполне применимо к объекту исследования Вдовина, безусловно требовавшему переосмысления с учетом новейших теорий.

Вдовин, конечно, не преследует цели разоблачить своих героинь, равно как и выразить им свое сочувствие. Тем более он не стремится предложить исчерпывающую трактовку феномена сексуальной торговли в Российской империи или однозначно определить характер отношения к проституции в радикально-демократической среде XIX в.

Хотя анализируемые автором послания содержат немало деликатных подробностей, а сложившийся вокруг проституции дискурс чрезвычайно влиятелен, Вдовину удается с большим тактом отнестись к выявляемой в ходе исследования правде жизни частного человека. Стремлением избежать оценки моральных качеств героинь книги обусловлен и отказ Вдовина от идеологически нагруженных понятий (например, «проститутка»).

Публикуемые исследователем письма любопытны тем, что «воскрешают быт, повседневность и эмоции той части женского населения Петербурга и Парижа, которая сложнее всего поддается описанию и изучению» (с. 22). Однако не меньший интерес представляет и рисуемый письмами образ их адресатов, уже при жизни ставших героями культурного мифа о «новых людях». В первую очередь речь идет о Добролюбове, состоявшем в интимной связи с составительницами посланий; Чернышевский же выступает на страницах книги в роли его товарища и доверенного лица.

Основной корпус писем образуют послания, написанные Терезой Грюн-

вальд. Линия ее судьбы удивительным образом наложилась на чрезвычайно популярный в середине XIX в. сюжет спасения несчастной «грешницы» из «притона разврата»: выкупленная Добролюбовым из публичного дома, эта женщина сумела отказаться от знакомой ей модели заработка и даже, вероятно, освоить одну из наиболее престижных в эту эпоху женских профессий. Реконструированная по письмам личная история Терезы Грюнвальд неизбежно расходится с тем, как, насколько можно судить, представлял себе ее Добролюбов. Поэтому, чтобы как следует расслышать голос своей героини, Вдовин, по собственному признанию, совершает ощутимое усилие и меняет оптику, стремясь передать противоречивость открывшейся картины.

Тексты посланий предваряются в сборнике чрезвычайно содержательным комментарием, в котором, помимо биографических сведений из жизни двух публичных женщин, в разное время состоявших в связи с Добролюбовым, содержится краткая характеристика культурной истории проституции, а также повседневных практик женщин, продающих свое тело в то время. На основе анализа писем Вдовин воссоздает их представления о собственной телесности и эмоциональный мир. Во вступлении к книге также представлена попытка проанализировать используемые авторами писем риторические модели и — в случае Терезы Грюнвальд — даже выбор языка послания.

Вступительный раздел, характеризующий жизнь публичной женщины XIX в., составлен с учетом исследований истории повседневности Российской империи и, конечно, гендерной теории. Использует Вдовин и методы культурной антропологии и теории эмоций, а также социологический подход. Важно, по нашему мнению, обратить внимание на три понятия, которые заимствованы Вдовиным из этих сфер и определяют его подход к материалу.

Во-первых, чтобы уйти от оценки письма публичной женщины, вынужденной балансировать между интимным и деловым в категориях истинности/ложности, Вдовин обращается к понятию «*эмоционального перформатива*». Оно означает высказывание говорящего о собственном эмоциональном состоянии с целью воздействовать на собеседника — такие высказывания нередко встречаются в письмах «дам полусвета» и, вероятно, должны быть оценены как один из наиболее характерных для этой социальной группы способов высказывания (с. 78).

Во-вторых, стремление продемонстрировать разнообразие эмоциональных паттернов в отношениях публичной женщины и ее клиента заставляет составителя рассуждать не только об эмоциональном, но и об аффективном обмене, подразумевающем выбор характерных для той или иной социальной роли реакций, которые возникают в ответ на конкретную ситуацию. В этом смысле показательно то, как Вдовин интерпретирует письмо Грюнвальд № 4, в котором женщина проецирует на Добролюбова свои ожидания от несостоявшегося материнства (с. 76).

Наконец, Вдовин исследует не просто субъектность, но агентность своих героинь. Это понятие, позволяющее говорить о «социально обусловленном выборе между различными жизненными траекториями в конкретных обстоятельствах» (с. 80), размещает субъекта в поле открывающихся ему возможностей и характеризует его способность совершать нередко противоречащие друг другу действия.

Выбранная перспектива дает Вдовину возможность выдвинуть осторожное предположение о том, что не всякая женская судьба испытывала в XIX в. влияние «патриархального уклада». Хотя значение этого конструкта было бы неправильно недооценивать, можно утверждать, что не только им определялись,

например, практики сексуального поведения — реальная картина была намного сложнее и, к счастью, интереснее (с. 65).

Несмотря на то что адресаты публикуемых в книге писем не в пример известнее их авторов, исследовательская оптика, заложенная Вдовиным, предполагает принципиальное смещение фокуса с фигур Добролюбова и Чернышевского. Привыкшие говорить (кричать, взывать, требовать?) со страниц литературного журнала, — они едва ли не впервые остаются в тени. Что важнее, менее значим оказывается привычный дискурс, долгое время выстраивавшийся вокруг этих персонажей и некритически воспроизведенный нами в предыдущем предложении. Составитель уже предпринимал попытку деконструировать образ Добролюбова как непримиримого радикала в монографии, вышедшей в серии «ЖЗЛ» (М., 2017).

В рецензируемой книге Вдовин убедительно демонстрирует иллюзорность «добролюбовского» мифа, подробно останавливаясь на истории взаимоотношений Добролюбова с женщинами, среди которых особое положение в его жизни занимают именно «дамы полусвета». Проповедник демократической идеологии, предполагавшей в том числе отказ от «низменных» удовольствий, Добролюбов не вполне умел, вопреки словам Н.А. Некрасова о нем, подчинять страсти рассудку (Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем. Л., 1981. Т. 2. С. 173). Именно поэтому герой книги к ее финалу окончательно выводится из роли, которую он, по всей видимости, никогда не стремился играть.

«Дамы без камелий», на наш взгляд, разрушают также упрощенные мифологические конструкты и показывают, что далеко не каждый нарратив обладает завершенностью. На протяжении всей книги мы слышим только голоса женщин — их адресаты же хранят молчание, в полной мере объясняющееся тем, что ответные, а также инициирующие переписку послания Добролюбова и Чернышевского не дошли до наших дней или недоступны исследователю. Можно, однако, осмыслить это молчание не только как лакуну в имеющихся данных, но и как значимое отсутствие, минус-прием или даже сбой коммуникации, вызванный отнюдь не только социальной пропастью между говорящими.

Письма публичных женщин написаны в очень разной тональности, однако чаще всего в них слышна мольба. Это связано с тем, что возлюбленные Добролюбова принимались за перо, чтобы попросить денег, и потому были вынуждены прибегать к униженным просьбам или самоумалению. Отношения, в которых партнеры были заведомо неравнозначны или зависимы друг от друга, предполагали их скорый разрыв, тем более что Добролюбов даже в самых смелых мечтах об идеальной возлюбленной не мог допустить, что при всей своей интеллектуальной развитости она способна преодолеть роль пассивной читательницы и в полной мере присвоить себе право говорить (с. 38).

Именно поэтому, даже если бы все компоненты переписки оказались в распоряжении исследователя, письма публичных женщин Добролюбову и Чернышевскому, равно как и послания литераторов к ним, заведомо безответны. Эта безответность, наряду с осмыслением повседневности, эмоционального поведения и телесности публичной женщины середины XIX в., предложена вниманию читателя в книге Вдовина. В некотором смысле полноправным слушателем, которого «дамы без камелий» не имели в минуты, когда выбирали слова для своих посланий, призван стать читатель. Более того, Вдовин дает и образец такого слушания, которое не предполагает жалостливого участия от собеседника, заведомо более привилегированного и имеющего больший эмоциональный или интеллектуальный по-

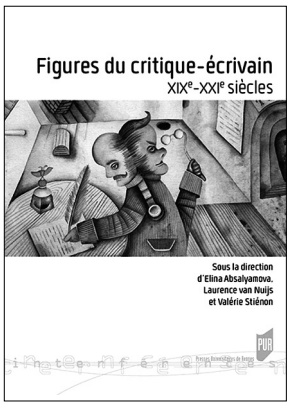
тенциал. Не случайно Вдовин отказывается применять к своим героиням распространенные в XIX в. обороты вроде «погибшие, но милые созданья», «Магдалины XIX века», при этом, конечно, не снимая с них «всякую ответственность за их поведение» (с. 14). Гораздо продуктивнее, если обращаться к широкоупотребительному психотерапевтическому жаргону, включенное слушание, где есть пространство для самого говорящего, его чувств и опыта, каким бы он ни был.

Выражением этой идеи может, как представляется, служить и название книги. Его интертекстуальный потенциал сводится отнюдь не только к знаменитому роману Александра Дюма — сына и смыслам, которые могут быть соотнесены с этим произведением. В заглавии «Дамы без камелий» прочитывается оммаж режиссеру Микеланджело Антониони и его киноленте «La signora senza camelie» («Дама без камелий», 1953), сюжет которой строится вокруг истории женщины, постепенно лишаемой субъектности. Изображаемое Антониони пространство одиночества, запечатывающее в себе героев, вдруг начинает проступать и сквозь письма Терезы Грюнвальд, которая, подобно Кларе Манни, сталкивается с невозможностью до конца распознать и затем артикулировать собственное переживание, с размытостью границ своей телесности.

Возможно, подобного рода сопоставления не более чем простое наложение одного текста на другой, однако Вдовин не раз указывает на то, что возможности прочтения публикуемых им писем не ограничены двумя или тремя очевидными траекториями. Как раз этой попыткой уловить направление взгляда потенциального читателя и исследователя, по нашему мнению, и ценна рецензируемая книга.

Екатерина Вожик

Figures du critique-écrivain. XIX^{e}—XXI^{e} siècles / Sous la direction de Elina Absalyamova, Laurence van Nujs et Valérie Sténon.



Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019. — 329 p. — (Interférences).

Взаимодействие критики и литературного творчества — тема не новая, в особенности во французской филологии. Так, роли критической рецепции художественных произведений в творческой практике их авторов был посвящен продолжительный конгресс 2012 г. Французского общества компаративистов (см.: Critique et création en littérature (XXXVIII congrès de la SFLGC) // https://www.fabula.org/actualites/critique-et-creation-en-litterature-xxxviiie-congres-de-la-sflgc_51924.php). Хотя и на этом конгрессе, и в ряде опубликованных работ европейских исследователей были намечены подступы к вопросу о соотношении критики и творчества в деятельности одного и того же автора, получившего определение «критик-писатель», эта проблематика остается в значительной мере открытой для дальнейшего изучения.

Название рецензируемого сборника статей «Фигуры критика-писателя. XIX—XX вв.» шире, чем его содержание: только в одном случае речь идет о канадских франкоязычных авторах, во всех остальных — о французских. При этом в ряде

статей уделяется внимание практически неизвестным фигурам, тогда как более очевидные, например Марсель Пруст (роман которого «В поисках потерянного времени» вырос, как известно, из набросков его критического эссе «Против Сент-Бева» и включает целые пассажи в жанре критики), отсутствуют. Между тем в год выхода сборника Прусту-эссеисту была посвящена целая серия лекций специалистов его творчества в Коллеж де Франс, свидетельствующая о новых подходах к критической составляющей прустовского наследия. Морис Бланшо, фигура известная, но все же не в такой мере, как его продолжатель Ролан Барт, становится предметом отдельной статьи, тогда как сам Барт только упоминается в написанных составителями обобщающих введении и заключении. Недостает и писателей, чье творчество тесно связано не только с литературной, но и с искусствоведческой критикой (Шарль Бодлер, Андре Мальро). Несмотря на ограниченность французским ареалом и несколько произвольный отбор материала, сборник содержит в целом продуктивные ракурсы рассматриваемой в них проблематики.

Термин «критика» понимается достаточно широко: имеются в виду статьи и рецензии в газетах и журналах, эссеистика, академические труды по истории литературы. Обретение критикой институционального статуса восходит к эпохе романтизма и резкого увеличения разного рода периодических изданий, чему уделено внимание в сборнике. При этом авторами оценивающих художественные произведения текстов становились не только журналисты или профессора литературы, но и писатели, зачастую вынужденные защищать (подобно Пушкину) свои сочинения или своих собратьев по перу от нападок в прессе. Так сформировался феномен писателя-критика. Этот термин употребляется в статьях по отношению к одному и тому же автору наравне с термином «критик-писатель», что представляется не всегда оправданным, в особенности когда последний термин прилагается к писателям XIX в., выступавшим как критики лишь эпизодически.

Известные романисты и поэты середины XIX в. способствовали, в том числе в своих художественных произведениях, преимущественно негативному восприятию журналистской критики. К Оноре де Бальзаку и Теофилю Готье восходит пренебрежительное отношение к тем, кого изображали как неудачников, которые в силу отсутствия литературного дара сменили амплуа и взялись судить — неизбежно предвзято — о подлинных талантах и гениях. На этом фоне определенное разочарование в самом себе пережил Шарль-Огюстен Сент-Бев, поначалу мечтавший о писательской карьере, а затем ставший самым известным критиком эпохи и в значительной мере ключевой фигурой, в гибридном характере которой явно наметилось дальнейшее переплетение двух видов деятельности. Первое опубликованное сочинение Сент-Бева, «Историческая и критическая картина французской поэзии и французского театра в XVI веке», носило научный характер, однако ученый историк литературы периодически представал в нем как автор искусных стихов и живописных описаний, утверждая таким образом свое писательское мастерство. Выступив затем как поэт со сборником стихов и автор единственного романа, Сент-Бев в конечном итоге заявил о своем отходе от литературного творчества и стал критиком-творцом. Он создал новые жанры критики, «беседу» и «портрет» (здесь можно указать на подхваченную им литературную традицию «беседы» и «портрета», восходящую к XVII в.), и, по собственному признанию, «придумал средство» выражения в критике собственных чувств, продолжения в ней «романа и элегии» (с. 34).

В контексте романтического мифотворчества критик мог обрести легендарный образ, близкий образу «про́клятого поэта», как в случае с полемической фигурой Гюстава Планша, видного представителя журналистской критики эпохи. Слагаемыми его образа стали бескомпромиссность, ригоризм, высокие требования к своему ремеслу и как их следствие — бедность, отверженность, одиночество.

Писатели, которые одновременно выступали как критики (Жюль Барбе д'Оревильи, Анри де Монтерлан), становились сотворцами тех, о ком писали, находили у них «точки соприкосновения с собственным опытом» (с. 89) и превращали свои эссе в творческую лабораторию. В их отзывах о книгах изобилуют поэтические образы, метафоры, каламбуры. «Автобиографическая природа» критических статей, их «эгоцентрический» (с. 202) импульс непосредственно связаны с романтической эпохой, когда шло неуклонное преодоление жанровых канонов.

Любопытно, что дальше всего от «эгоцентрической критики» (там же) оказались в XIX в. женщины, печатавшие свои критические отклики в основном в провинциальной прессе: скрываясь, как правило, за мужскими псевдонимами, они представляли себя как скромных посредников, посвящая свое перо малоизвестным литераторам, уроженцам своих регионов, и продвижению не всегда востребованных французскими читателями переводов иностранной литературы. Все же и они порой старались, по примеру таких женщин, писателей-критиков, как Жермена де Сталь и Жорж Санд, дать расслышать свой голос.

Писатели канадского Квебека в 1930-х гг. также были больше озабочены формированием практически отсутствовавшей франкоязычной критики, нежели ее «поэтизацией». Их творчество служило для корректировки собственных критических суждений: так, выступая в теории за активное использование местных диалектов, они своими произведениями отменяли этот призыв, используя в них исключительно французский литературный язык.

В XX в. происходят, с одной стороны, попытка отойти от критики-беседы, преобладавшей во Франции в XIX в., перенос изучения литературных произведений на более твердую, сугубо научную почву (интертекстуальности, дискурсивных моделей), а с другой — окончательное размывание границ между жанрами и своего рода торжество металитературы.

Морис Бланшо мыслит «критический акт» как «акт языковой», позволяющий «допросить язык» (с. 94), определить разницу между обычным языком коммуникации и языком литературного творчества, уводящим в область невыразимого и невозможного. Эссе становится у Бланшо самодостаточным творением, что можно сказать и о Ролане Барте, который преодолел альтернативу между творчеством и критикой, их «искусственное разделение» (с. 17), введя понятия «письма» (écriture) и «текста», объединяющих практика и теоретика. Жорж Перек превращает содержащийся в его литературных текстах автокомментарий в «способ употребления» этих текстов. Комментирование поэтом Франсисом Понжем своих стихотворений делает более явными лежащие в их основе парадоксы и противоречия, становится продолжением его поэзии. Работы Юлии Кристевой при всей их теоретической усложненности изначально тяготеют к субъективизму и романизации. Серж Дубровски, университетский профессор, обогативший теорию автобиографии, введя понятие «autofiction» (самовымысел) для определения жанра своих романов, именно благодаря обилию в них метадискурсивных пассажей, а также воссозданию своих лекционных курсов утверждает свой статус писателя. Академические работы другого профессора литературы, Филиппа Фореста,

в результате пережитой им семейной трагедии претворились в романы-autofictions, элементами конструкции которых в равной мере являются научно-критический и личный, в том числе преподавательский, опыт автора.

Своего логического завершения практика разрушения перегородок между критикой и литературой достигает в работах современного автора Пьера Байяра, предлагающего эссе о нечитанных произведениях и детективные расследования классических произведений, которые Байяр переписывает, выявляя ошибки в сюжетных поворотах и в поведении их героев.

После всего представленного в сборнике несколько неожиданно выглядит финальная фраза составительского заключения: «Таким образом, можно говорить о различных сторонах творчества одного и того же писателя или критика: автор то университетский профессор, то романист, что предполагает иную манеру самореализации в том, что касается как дискурса, так и выбора издательства» (с. 302). Если указание на необходимость выбора разных издательств для публикации критических работ и романов не вызывает сомнений, то после прочтения сборника напрашивается все же вывод о самореализации одного и того же автора именно в неразрывно связанных между собой критике и литературном творчестве, о тесном переплетении критического и литературного дискурсов.

Е.П. Гречаная

Крылов А.Е.

Булат Окуджава: белые пятна биографии.

М.: Булат, 2022. — 400 с. — Тираж не указан.

Некоторое время назад (в № 167 НЛО) нам довелось рецензировать книгу известного исследователя авторской песни А.Е. Крылова «Проверено временем. О поэтике и текстологии Галича» (2020). Его новая книга, как и предыдущая, — предварительное подведение итогов: в ней собраны доработанные автором статьи, написанные за два последних десятилетия и опубликованные, в частности, в изданиях, инициатором и составителем которых сам же Крылов и был, — в альманахах «Голос надежды. Новое о Булате» (десять выпусков, 2004—2013) и «Окуджава. Высоцкий. Галич…» (2021). У двух книг даже общее — можно сказать, серийное — оформление (художник С.Г. Сысуев).



В поле внимания исследователя попадают в первую очередь несколько важнейших узлов ранней биографии писателя: тбилисские годы, когда юный Булат работал в местном театре рабочим сцены и статистом (статья «Жизнь с театром»); начало самостоятельного песенного творчества («К истории первой песни»); вхождение калужского учителя и журналиста в профессиональную столичную литературу («Между “Молодым ленинцем” и “Литературной газетой”»; «О том, как и когда молодые поэты “били” Булата Окуджаву»). Есть в книге, однако, и исследования, касающиеся позднейших периодов жизни писателя; особенно значительна и обширна целая серия материалов о несостоявшемся исключении его из КПСС

в 1972 г., которая читается как своеобразный детектив, вскрывающий тонкие подковерные мотивы действий разных лиц, имевших отношение к этой истории — характерной для советской эпохи, когда команда «ату!» могла вдруг, под влиянием какого-то частного события (например, встречи советских партчиновников с проявившими заинтересованность представителями «дружественной» западной страны; в случае с Окуджавой так и произошло), смениться на «милостивое» прощение.

Научный почерк автора книги заключается в поиске и скрупулезном анализе фактов, позволяющем порой развенчать устойчивые «легенды и мифы» окуджавоведения. Бывает так, что чьето некорректное, непроверенное слово повторяется, кочует из статьи в статью, из книги в книгу и становится чуть ли не аксиомой. А.Е. Крылов — большой мастер борьбы с такими «аксиомами». Он не только биограф-литературовед, но и психолог, которого постоянная работа с источниками убедила в несовершенстве человеческой памяти, в присущих ей невольных «агглютинации» (слияние в сознании разных эпизодов) и «конфабуляции» (невольное переплетение реальности и вымысла). Здесь возникает первым делом проблема памяти самого поэта, степени доверия к его рассказам о себе спустя многие годы после событий, о которых он вспоминает. Биограф показывает, как в памяти Окуджавы одно давнее событие могло наслаиваться на другое, как форма краткого ответа на вопрос из зала или интервью неизбежно требовала сокращения и упрощения реального событийного ряда. К тому же герой книги был писателем, и какой-то биографический факт мог окрашиваться в его устах в легкие тона художественного вымысла. Наконец, поэту была свойственна самоирония, поправку на которую биограф тоже должен делать. С учетом всего этого А.Е. Крылов, например, устанавливает, что рассказ Окуджавы (и устный, и имеющий литературное воплощение) о том, как его «побили» в московском литобъединении «Магистраль», в реальности надо относить к более раннему участию его в нескольких совещаниях молодых писателей разного уровня в середине 1950-х гг. Основа исследования — сохранившиеся в РГАЛИ протоколы этих совещаний.

Столь же критичен биограф и по отношению к многочисленным мемуарам современников поэта. Так, он опровергает восходящую к литератору и диссиденту А. Гинзбургу и несколькими авторами подхваченную версию о том, что песня «Ванька Морозов» имела первоначальный вариант с героем по фамилии Аронов (реальное лицо — поэт и журналист, друг барда по «Магистрали»); прослежен и механизм этой подмены (статья «Ванька Морозов, его друзья и недруги»). Не выдерживает биографической критики и миф о «невстрече» Окуджавы с Ахматовой, восходящий к самой же Ахматовой. Встреча, как показывает Крылов (в статье «Ахматова — Окуджава — Брик»), состоялась, и им предложена даже датировка ее — лето 1965 г. Но была-таки, указывает биограф, была и «невстреча», о которой рассказывали и сам Окуджава, и близкий к Ахматовой Анатолий Найман. Кто-то из ахматовского окружения позвонил Окуджаве от ее имени и пригласил прийти. Окуджава же должен был ехать из Ленинграда в Москву и от посещения Ахматовой отказался («Я потом уже понял, что я должен был выкинуть этот билет и поехать к ней. А вскоре она умерла...»).

Любой разговор об Окуджаве обязательно влечет за собой тему московской топонимики, столь важную в поэтическом мире художника: Арбат, Тверской бульвар, даже ресторан «Пекин», в котором «швырял сотни» тот же Ванька Морозов... Любопытен реальный комментарий, который биограф дает к строке из этой песни «Он в новый цирк

ходил на площади», которую сам поэт иногда, сбиваясь под влиянием остроумной пародии неизвестного автора («За что ж вы Клима Ворошилова?..»), пел иначе: «Он в старый цирк...» или «Он в цирк ходил на старой площади...» И все-таки цирк у Окуджавы — «новый»: именно так, полагает исследователь, должен был воспринимать здание цирка на Цветном бульваре москвич, знающий, что только что, в 1956—1957 гг. (а песня написана в 1957-м), обновлен фасад этого здания (самого по себе, конечно, далеко не нового). Тем более что в Москве тогда был всего один цирк, и привычная для нынешних горожан оппозиция «старый цирк (на Цветном) — новый (на Вернадского)» была пока делом будущего.

Биографические разыскания позволяют Крылову обнаружить и ввести в научный оборот некоторые тексты Окуджавы, прежде исследователями не выявленные. Таковы, например, «Стихи о Харькове» или предисловие писателя к одной из его зарубежных книг, текст которого биограф — и одновременно текстолог (напомним, что одна из заслуг Крылова — подготовка лучшего на сегодняшний день издания сочинений Высоцкого) — реконструирует на основе двух разных источников.

В книге немало полемики; особенно часто автор спорит с О.М. Розенблюм, биографическому исследованию которой о раннем периоде биографии Окуджавы он даже посвятил в свое время подробную рецензию и которую на страницах книги не однажды и по разным поводам упрекает в некорректном обращении с источниками. «Придирчивость» биографа порой может показаться излишней: нужно ли, скажем, оспаривать (на с. 70—71) утверждение О.М. Розенблюм о том, что на юбилее Антокольского Окуджава пропел на перешедшую потом в его «Молитву» мелодию именно стихотворение «Письмо Антокольскому» («Здравствуйте, Павел Григорьевич! Всем штормам вопреки...»)? Ведь другого подходящего текста у Окуджавы нет, и ритмика вполне позволяет спеть его под тот самый мотив. И все-таки формально Крылов прав: раз точными документированными указаниями на то, что на юбилее звучали именно эти строки, мы не располагаем, можно лишь выдвигать версию, но не утверждать. Что касается той рецензии, то она тоже вошла в книгу, как вошли в нее (под удачно придуманным общим названием «Из запасных файлов») и разные частные материалы библиографического и уточняющего характера, а также обзор словарно-энциклопедических статей об Окуджаве, из которого следует, что нет, увы, ни одного (!) справочного издания, где информация о поэте не содержала бы ошибок или, по крайней мере, не вызывала бы упреков с точки зрения самой специфики энциклопедического жанра (неполнота или тенденциозность).

Уточним и мы пару мелочей в книге самого Крылова. В работе об исключении Окуджавы из КПСС исследователь недоумевает, почему Евтушенко отмечает сорокалетие в 1972 г., если он родился в 1973-м. Ответ обнаруживаем в интервью самого поэта, где сказано, что ему в детстве, при возвращении из эвакуации, специально заменили год рождения (1932) на более поздний (1933), чтобы не получать на него отдельный пропуск, полагавшийся ребенку по достижении двенадцати лет (см.: Евтушенко Е. Я никогда и никого не предавал. Кроме самого себя / Беседовал А. Харитонов // Советская молодежь. Иркутск, 1992. 1 авг.). Так что хотя в разные документы и справочники в качестве года рождения поэта попал 1933-й, его «биологическое» сорокалетие пришлось действительно на 1972 г. На с. 28 Крылов перечисляет появившиеся на рубеже веков словарно-справочные статьи о Вертинском (его имя важно здесь как имя предтечи героя книги). Этот список стоило бы начать с «первой ласточки» —

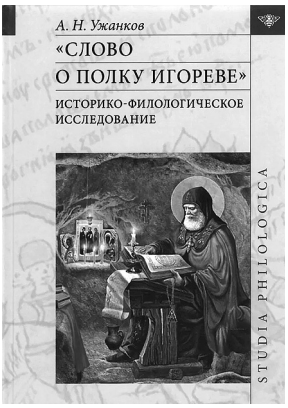
статьи Л.М. Щемелёвой в первом томе словаря «Русские писатели. 1800—1917» (1989); упоминаемая исследователем статья того же автора в словаре «Русские писатели 20 века» 2000 г. есть лишь перепечатка статьи 1989-го.

Жанр книги обозначен в выходных данных как научно-популярный. Это значит, что она адресована не только исследователю, но и заинтересованному читателю-неспециалисту. В книге часто речь идет о фотоснимках. Нам думается, что ссылок на публикации этих снимков в других изданиях в данном случае недостаточно. Здесь не помешали бы фотоиллюстрации, особенно те, которые важны в контексте аргументации исследователя — например, упоминаемое в книге фото, запечатлевшее момент, как мы поняли из книги, личного знакомства Окуджавы и Высоцкого, состоявшегося в 1967 г. (статья «Булат Окуджава и Владимир Высоцкий: история знакомства»). Способно раздразнить любопытство читателя и упоминание о фактически недоступных для него и необычных для облика Окуджавы снимках из прессы республики Коми (поэт в заводском цехе, поэт в подаренном студентами «стройотрядовском» костюмчике среди людей в «номенклатурных» пиджаках и галстуках и т.д.), куда Булат Шалвович ездил в 1974 г. (этой поездке и появившейся вследствие ее «Песенке об Инте» посвящена в книге отдельная статья; невольно воспевший край бывших сталинских лагерей, поэт впоследствии никогда не возвращался к этому, опубликованному в тот же год в «Литературной газете», стихотворению).

В целом же труд А.Е. Крылова, предельно насыщенный фактами и именами, глубокий и разветвленный, аналитический и полемический, — очевидная удача, одно из самых ярких событий в окуджавоведении и основа будущей научной биографии писателя.

А. Кулагин

Ужанков А.Н.
«Слово о полку Игореве»: историко-филологическое исследование: монография. — 2-е изд.



М.: ЯСК, 2022. — 744 с. — 300 экз. — (Studia philologica).

Чем отличается дилетантизм в ученых штудиях от подлинной научности? Недостаточной эрудированностью, неосведомленностью в исследованиях по теме и в качестве следствия — установкой насенсационность, проявляющейся в постоянных «открытиях»: новых датировках и атрибуциях, интерпретациях, разительно расходящихся со всеми имеющимися истолкованиями. Внешние (хотя так бывает не всегда) признаки дилетанта — непринадлежность к официальным научным институциям, отсутствие ученых степеней и публикаций в авторитетных изданиях и издательствах. А.Н. Ужанков всеми внешними признаками ученого безусловно обладает. Издательство «Языки славянской культуры», в котором вышла его последняя книга (в состав которой в переработанном виде вошла монография «“Слово о полку Игореве” и его автор», 2020), — издательство с солидной и заслуженной репутацией. И тем не менее в главном анализ и выводы, присутствующие в ужанковской монографии, производят впечатление типично дилетантских изысканий: исследование грешит крайне тенденциозной избиратель-

ностью по отношению к работам других ученых, произвольным прочтением текста «Слова о полку Игореве» и установкой на сенсационность. Автор книги превращает научный анализ и интерпретацию как текста «песни», так и работ других ученых в предмет манипуляций. Сенсационность рецензируемой монографии о «Слове…» проявляется трояко. Во-первых, А.Н. Ужанков предлагает интерпретацию «Слова…» как памятника религиозной словесности, ориентированного на тексты Священного Писания. Во-вторых, он выдвигает новую датировку древнерусской «песни» (осень — зима 1200 г.). В-третьих, он называет имя автора и даже реконструирует его биографию.

Не буду подробно останавливаться на первом аспекте, тем более что в такой трактовке «Слова…» Ужанков не является первооткрывателем. Замечу лишь, что отдельные сближения «песни» и текстов Священного Писания выглядят вполне правомерными, однако утверждение о том, что «Слово…» свидетельствует «о грехе гордыни и спасительном покаянии, только <…> иносказательно, как принято в христианстве и поэзии» (с. 502), ничем не обосновано. Да и выраженное как аксиома утверждение, что «в христианстве» о грехе гордыни и о покаянии было принято писать иносказательно, порождает лишь недоуменные вопросы: в христианской словесности какого периода и каких жанров? В какой поэзии? Кем было принято? Где доказательства этой «широковещательной и многошумящей» декларации? Ужанков вслед за Р. Пиккио «вчитывает» в текст «Слова» мотив покаяния князя Игоря из повести о его злосчастном походе, содержащейся в Ипатьевской летописи. На неправомерность такого подхода в случае с концепцией Р. Пиккио уже было указано (см. прежде всего: Соколова Л.В. Политическое и дидактическое осмысление событий 1185 г. в летописях и в «Слове о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 2006. Т. 57. С. 91—102), однако Ужанков предпочел эти контраргументы проигнорировать. Как оставил без рассмотрения он и наблюдения Н.С. Демковой относительно использования в «Слове» элементов волшебной сказки (см.: Демкова Н.С. Средневековая русская литература. Поэтика, интерпретации, источники: сб. статей. СПб., 1997. С. 62—64), развитые автором настоящих строк, проследившим смену в произведении двух кодов — героико-эпического и сказочного (см.: Ранчин А.М. Путеводитель по «Слову о полку Игореве». СПб., 2019. С. 66—76). Текст с такой поэтикой к религиозной книжности никак не может относиться. Это уникальный памятник светской словесности, хотя и содержащий отдельные аллюзии на Священное Писание.

Здесь нет возможности, как и нет особенной необходимости останавливаться на предложенной Ужанковым датировке: я подробно рассмотрел его аргументы в большой статье-рецензии, посвященной более ранней ужанковской книге «“Слово о полку Игореве” и его эпоха», изданной еще в 2015 г. (см.: Ранчин А.М. О новой книге А.Н. Ужанкова и о проблемах изучения «Слова о полку Игореве» // Литературный факт. 2017. № 4. С. 358—376). Обоснованной эту, как и другие относительно поздние датировки, я (и не только я) не считаю. Никаких новых доводов или убедительных контраргументов с тех пор ее автор не высказал.

Самое главное в рецензируемой книге — другое: атрибуция «Слова…» игумену киевского выдубицкого монастыря и предполагаемому составителю Киевской летописи (1200 г. или около него) Моисею. Сама эта атрибуция уже была предложена в более ранних работах исследователя, в том числе в книге 2015 г. О ее неубедительности я уже писал в названной выше статье-рецензии. К высказанным в ней соображениям добав-

лю еще несколько. Ужанков считает, что «Слово...» игумен Моисей создал, уже став монахом и настоятелем. Как сие обстоятельство соотносится с почти полным отсутствием в «песни» об Игоревом походе явных (а не скрытых, перифрастических) христианских элементов, зато с наличием элементов языческого происхождения (имен богов), причем без очевидных пейоративных коннотаций, и с отнюдь не христианским по своей сути плачем-молением Ярославны, отчасти близким к заклинаниям? Почему, если игумен Моисей был панегиристом киевского князя Рюрика Ростиславича и посвятил ему похвальное слово, вошедшее в летопись, роль Рюрика, сразу после поражения Игоря вместе с тогдашним киевским князем Святославом Всеволодовичем предпринявшего действия против половцев, в «Слове» практически никак не отмечена?

В книге Ужанкова развернута мысль о тождестве игумена Моисея с неким Беловодом, или Беловолодом Просовичем, который, согласно известию Киевской летописи, сообщил Святославу Всеволодовичу о поражении Игорева войска. Этот известный лишь по имени и отчеству информатор обретает благодаря фантазии Ужанкова плоть и кровь: оказывается, что он был дружинником Игоря и участником похода и что именно он позднее принял постриг с именем Моисея. (Сообщение о том, что Беловод был спасшимся дружинником, содержится только в очень поздней Густынской летописи и, скорее всего, является вставкой.) Беловод-Моисей, по его мнению, был и автором повести о походе в Киевской летописи. Ужанков исходит из высказываний от первого лица; летописец заявляет: «Г(оспод)ь <...> наведе на ны плачь и во веселье мѣсто желю на рѣцѣ Каялы» (Полное собрание русских летописей. СПб., 1908. Т. 2. Стб. 643), а автор «песни»: «Что ми шумить, что ми звенить давечя рано предъ зорями?» (Ироическая песнь о походе на половцов удельного князя Новагорода-Северского Игоря Святославича <...>. СПб., 1800. С. 18). Но летописное «ны» («нас») здесь, конечно, скорее всего, означает Русь, русичей, а вовсе не участников похода (такое употребление местоимений обычно в древнерусской книжности; ср. размышления летописца о половецком нападении в «Повести временных лет» под 1093 г.). Что же до лирического восклицания, то оно, разумеется, ни о каком реальном присутствии автора на поле боя не говорит — трактовка Ужанкова свидетельствует о непонимании художественной природы памятника.

Из многочисленных перекличек между повестью и «Словом...», указанных исследователем, почти все — «общие места», ни о чем не говорящие. Исключение — давно отмеченные «желя» (скорбь, горе) и «река Каялы». Очевидно, либо у летописца и автора «Слова...» был общий источник, либо один из текстов повлиял на другой. Несомненно, летописный текст не первичен — в нем, в отличие от «Слова...», название «Каялы» появляется совершенно немотивированно, так как раньше речь шла о другой реке, Сюурлии, на которой произошла битва. Так или иначе, эти переклички свидетельствуют об одном авторе двух текстов не больше, чем выражение «гений чистой красоты» о принадлежности одному поэту и стихотворения «Я помню чудное мгновенье...», и стихотворения «Лалла Рук». Или о написании одним лицом «Паруса» и поэмы «Андрей, князь Переяславский», потому что и там и там имеется строка «Белеет парус одинокой».

Правда, Ужанков приводит еще и ряд примеров сходства текста похвального слова-проповеди игумена Моисея и «Слова о полку Игореве», а также Киевской летописи и «Слова» (см. с. 452—454). Но эти совпадения сомнительные или мнимые. Что, например, общего

между оппозицией Ветхий Завет — Новый Завет у игумена Моисея и неясной по смыслу антитезой Боян — автор «Слова»? И о чем может свидетельствовать то, что и летописец, и создатель «песни» об Игоре пишут о боярах и обращаются к князьям «господине»?

К сожалению, Ужанков не чурается и манипуляций. Целую главу он посвятил обоснованию идеи, что автор «Слова» был знаком с обеими летописными повестями о походе Игоря (с. 271—332), хотя эта идея была уже довольно давно предложена Л.В. Соколовой, развившей давнюю догадку И.П. Хрущева и наблюдения М.Д. Приселкова (см. ее упомянутую выше статью, с. 96, а также работу: Соколова Л.В. Две первые фразы «Слова о полку Игореве» // Исследования по древней и новой литературе. Л., 1987. С. 210—215. Исследовательница лишь резонно оговаривает, что это могли быть версии текстов, не вполне тождественные нам известным). А.Н. Ужанков о второй статье и об утверждении ее автора упоминает, но в другой главе и по иному поводу, причем только в примечании (см. с. 532—533, примеч. 300). В рецензии на книгу 2015 г. я оспаривал аргумент, что реминисценции из Книги Иеремии, имеющиеся или якобы имеющиеся в «Слове...», автор мог позаимствовать только из греческого текста, поскольку существовавший на Руси славянский перевод был неполным и не содержал соответствующих фрагментов. (Из знания книжником греческого Ужанков делал вывод, что тот был монахом.) Я указал, сославшись на книгу библеиста А.А. Алексеева «Текстология славянской Библии», на свидетельство о существовании двух версий славянского перевода Иеремии, одна из которых сохранилась в виде отрывка; поэтому нельзя исключать, что на Руси бытовал полный славянский текст этой библейской книги (см.: Ранчин А.М. О новой книге... С. 368). При этом я допустил ошибку, указав страницы pdf-версии алексеевской книги из интернета (см.: http://biblys.narod.ru/olderfiles/3/textologiya_Alexseev.pdf) и не учтя, что они не совпали со страницами печатного издания. Ужанков не преминул обвинить меня в создании «обыкновенных фейков», в злонамеренной дезинформации: о разных версиях перевода с разным составом фрагментов А.А. Алексеев якобы вообще не пишет (с. 548—549). Принося извинение за техническую ошибку, не могу не отметить, что выпад в мой адрес свидетельствует либо о том, что Ужанков этой столь важной для него книги не читал, сверив лишь указанные мною страницы, либо намеренно исказил факты.

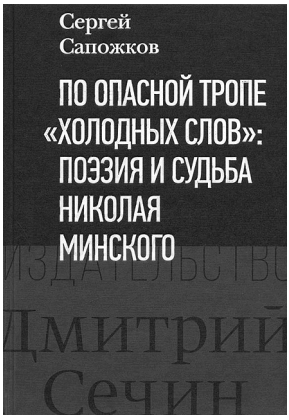
Недавно изданная книга Ужанкова не заслуживала бы обстоятельного анализа, если бы не одно «но». Автор неоднократно выступал с изложением своей концепции в телеэфире. Предшествующая книга «“Слово о полку Игореве” и его автор» (М., 2020) приобрела определенную весомость в мнении широкого читателя благодаря журналистам (см., например, публикацию с красноречивым заголовком: Самохин А. «Слово о полку Игореве» обрело автора // Культура. 2020. 29 дек. Интервью с А.Н. Ужанковым // https://portal-kultura.ru/articles/books/330809-slovo-o-polku-igoreve-obrelo-avtora/). Книга удостоилась весьма комплиментарной рецензии, написанной петербургским историком: монография была оценена им как «глубокая, интересная и, можно сказать, прорывная работа», которая «выводит изучение этого памятника на совершенно новый уровень» (Василик В.В. «Слово о полку Игореве» и его автор: эпифаническая связь событий (Размышления над книгой А.Н. Ужанкова «“Слово о полку Игореве” и его автор») // Русин. 2021. № 66. С. 18; обстоятельный критический разбор этой монографии и возражение рецензенту см.: Соколова Л.В. Новая книга — старые идеи // Текст и традиция. СПб., 2022. Вып. 10. С. 407—430).

В октябре 2022 г. состоялась презентация в форме доклада на научной конференции «Чтения по истории и культуре Древней и Новой России» в Ярославле (октябрь 2022 г.), учрежденной по инициативе Д.С. Лихачева и проводимой Ярославским музеем-заповедником при участии ИРЛИ РАН. Этого внимания, как и высокой оценки, монография А.Н. Ужанкова не оправдывает.

А.М. Ранчин

Сапожков С.В.

По опасной тропе «холодных слов»: поэзия и судьба Николая Минского.



М.: Дмитрий Сечин, 2021. — 608 с. — 300 экз.

Нелегко бывает тому, кто ищет собственный путь, а не присоединяется к той или иной идеологии. Часто он бывает не понят современниками и забыт. Очень важно возвращение таких имен. Николай Максимович Минский внес значительный вклад в поэзию, критику, эссеистику, публицистику конца XIX — начала XX вв. Народник — и декадент, один из основателей русского символизма — и редактор легальной большевистской газеты «Новая жизнь». Исследование С.В. Сапожкова показывает внутреннюю логику, последовательность Минского при соприкосновении с этими противоречивыми позициями. Основанием является анализ религиозно-философской составляющей работы Минского, порой упускаемой из виду при рассмотрении его только как литератора.

Несправедливость и окостенение Российского государства в конце XIX в. были очевидны. Стихи Минского печатались в народнических, порой нелегальных изданиях. Первый его сборник был запрещен цензурой и сожжен. Но он не был и вполне с народниками, критикуя их увлечение экономикой и «разумным эгоизмом». «Чем могли мы утешить простого человека, опускающего в могилу дорогой прах? Неужели проповедью артельных начал? Или проклятиями по адресу капитала?» — писал Минский (с. 34). Без раздумий о смерти, вере, месте человека в жизни не обойтись. Причем уже в ранних стихах Минского наряду с ощущением безвременья, жизни, мало отличимой от смерти — настояние на личном взгляде, субъективности, обострение противоречий, на основе которого возможно развитие. Рост понимается Минским как самоотрицание, многие тексты начинаются с отрицания, чтобы вовлечь читателя в полемику, в противоречия. Для народников это было неприемлемо.

Сапожков сопоставляет Минского с экзистенциалистами, пытающимися понять, как быть с миром, утратившим смысл. Исследователь отмечает, что стихи, которые сами по себе могут выглядеть безысходно-пессимистическими, в контексте других его стихов связаны с вопросами совести и поиска истины, парадоксы являются средством убеждения. «Красота и гармония лишь тогда значимы для лирического героя Минского, когда они прошли испытание искусом сомнения и отрицания, трагическим знанием о “бесцельной суете” человеческой жизни» (с. 80). Минский

сходен с Платоном в понимании Бога как вечного совершенства. Но у Минского Бог превращает себя в несуществующее (мэон, переосмысленный Минским термин Платона), чтобы не мешать миру. Платоновского мира идей, наделенных подлинным бытием, нет, но человек жаждет этого несуществующего, к которому может приблизиться лишь в экстатических состояниях, а вовсе не в блаженстве и безмятежности. Минский сходен с Ницше в утверждениях о том, что страдание углубляет нас, о холоде свободы, но самопожертвование Бога, дающего самоустранением жизнь миру, гораздо ближе к христианской парадигме, чем к «Бог умер» Ницше. С декадентством Минский тоже расходился, рассматривая смерть не как упоение (само)разрушением, но как порыв к высшему, жертву.

Современники видели промежуточное положение Минского. Сапожков приводит слова С.А. Венгерова: «...для философии в меонизме слишком много поэзии, для поэзии слишком много философии» (с. 137). Тексты Минского порой приближались к проповедям и аллегориям. Но одновременно это не взгляд с позиции нашедшего истину, а путь сомнений и заблуждений. Высшее у Минского странно и двойственно. Все это навлекло на него ряд обвинений: в том, что от стихов веет мороком и тленом, в богохульстве, в философской невнятности. Но Минский считал, что, например, Брюсов и Бальмонт слишком увлечены эстетством и импрессионизмом.

Около 1897—1898 гг. Минский переходит на более позитивные позиции, к поиску нового типа красоты, к пониманию автора как посредника между небом и землей. Соответственно, меняется форма стиха, приближающегося к молитвословному речитативу или к музыке. Но остается важная для Минского двойственность: и принятие жизни, и отречение от нее равно могут вести к Богу (здесь можно сопоставить Минского с последующими представителями недиалектической логики, не ищущей третьего, синтеза, с Морисом Бланшо, например).

Исследователь отмечает, что для Минского дело «не в предпочтении “конечного” “бесконечному”, “временного” “вечному”, “стихии” “культуре”, равно как и наоборот, а в жестком их разделении и противопоставлении. И в такой постановке вопроса различие между позициями Горького, с одной стороны, и Бердяева, Мережковского — с другой, оказывается весьма относительным» (с. 294). Минский против одностороннего мышления. Для него «культурный “космос” невозможен без “хаоса”, ибо в противном случае “космос” грозит обернуться мертвой схемой и стагнацией культуры» (с. 295). Минский критиковал русскую литературу XIX в. из-за отсутствия в ней философии, за которую принимают морализм. Присущий Минскому оптимизм отчаяния и жертвы можно было бы сравнить с опять-таки более поздними авторами «философии действия», например с Эрнстом Юнгером. «Мещанин заботится о том, чтобы жить. Благородный всегда готов умереть» (с. 254).

Отсюда закономерно внимание Минского к борцам революции. Он не закрывал глаза на то, что конечная цель пролетариата — материальное благополучие, но верил, что можно это преодолеть. Минский хорошо чувствовал сходство революционного пыла с религиозным. Корни утопии Минского о приобщении рабочих к метафизике прослеживаются Сапожковым в работах Каутского (внимание к рабочему, впрочем, было свойственно и Юнгеру). Так Минский оказался редактором большевистской газеты. Для его коллег по религиозно-философскому обществу «Гимн рабочему» (да еще и в одном номере с ленинской статьей «Партийная организация и партийная литература») — предательство вечных ценностей. Но и

для большевиков была неприемлема идея «религиозной революции». Минский был нужен им только для получения разрешения на издание газеты, а затем его отодвинули в сторону, потом он был арестован, обвинен в сотрудничестве с бунтовщиками и вынужден был эмигрировать. Он остался в эмиграции и после революции. Сапожков пишет, что оппоненты Минского были правы, новой власти действительно ни религия, ни философия были не нужны — но была ли это власть рабочих? После горького опыта Минский уже тогда понял, что главные враги рабочих не только капиталисты и царская бюрократия, но и партийная верхушка (с. 314).

Теперь для Минского пример не мистическое откровение, а действия конкретных людей, сестер милосердия, спасающих солдат без разделения на своих и чужих. Важно не поклонение, а личное действие каждого человека. Тема бесцельности, характерная для Минского, сменяется победой жизни над смертью. Минский пытался примирить литературных врагов на посту председателя «Дома искусств» в Берлине, недолго работал в отделе печати советского полпредства в Лондоне, но это не избавило его от подозрений советских чиновников. Сборник стихов в СССР отказались печатать, и даже «Гимн рабочему» приписали поправившему текст И. Френкелю.

Кроме общего очерка жизни и деятельности Минского книга Сапожкова включает обширную библиографию текстов Минского и литературы о нем, а также ряд более частных работ исследователя, например о переписке Минского с З. Гиппиус и Л.Я. Гуревич — попытках создания личной жизни на иных, самим человеком выбранных основах, свободе и ответственности.

Исследование показывает, что Минский стремился создать оригинальную философско-мистическую систему, сблизить этику, поэзию и философию. Негативность, равно как и выход из нее, очень важный сейчас опыт. Но появляется и много вопросов: много ли можно построить на отрицании? насколько вообще пригоден в данном случае фундамент религии? Но действительно, религия если и начинается, то не с высшего, а с обычного человека. А поэт всегда неуместен; по словам Минского, он «всегда рождается не вовремя — в эпоху ли классовых битв или в периоды общественного согласия» (с. 50).

Александр Уланов

Tożsamość (w) przestrzeni = Сущность пространства / пространство сущности: Studia dedykowane Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi [Исследования, посвященные профессору Василию Щукину] / Pod red. M. Chrząszcz, Ks. Dubiel i H. Duć-Fajfer.

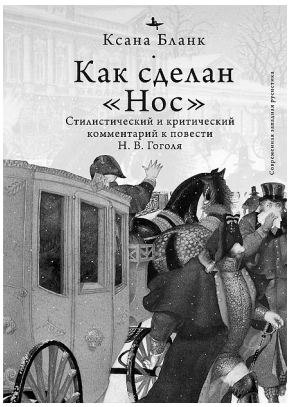


Kraków: Wydawnictwo Księgarnia akademicka, 2022. — 482 s. — (Scripta Łużniana. T. 2).

Содержание: *Szczukin B., Szczukin M.* Biogram z bliskiej perspektywy nakreślony; *Duć-Fajfer H.* Wasilij Gieorgijewicz Szczukin — wszechstronny badacz i erudyta; Spis publikacji [Список публикаций В. Щу-

кина]; *Дубель К.* Введение; **Przestrzeń geograficzna** [**Географическое пространство**]: *Romanowski A.* Pogranicze polsko-rosyjskie (do roku 1863). Zagadnienia i postacie; *Dąbrowska M.* Ziemie niemieckie oczyma rosyjskich podróżopisarzy przełomu XVIII i XIX wieku — miejsca wspólne, miejsca różne (wokół «Listów Rosjanina podróżującego po Europie od 1802 do 1806 roku» Dmitrija Gorichwostowa); *Воронцова К.* Польша в русской литературе постсоветского периода: обзор проблемы; *Чавдарова Д.* Образ Коми в воспоминаниях болгарских строителей и лесорубов; *Клэйтон Дж.Д.* Гурзуф как locus amoenus в жизнетворчестве А.С. Пушкина; *Скрунда В.* К истории русской меньшинственной идеи в межвоенной Польше (РОМ, 1934); **Przestrzeń psychologiczna** [**Психологическое пространство**]: *Trojanowska U.* «Schody w pustkę» — przestrzeń i sen w opowiadaniu Szatniarz Dołgopiat Jeleny; *Касаткина К.* Психологическое пространство «подполья» в повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья»; *Доценко С.* Обезвелволпал А.М. Ремизова как модель «внутренней эмиграции»; *Мильдон В.* Эней и Анна. Пространства судьбы в «Энеиде» и «Анне Карениной»; *Дубель К.* Эго — Гео. Пространство личности или личность пространства? Заметки о ранних стихах Гео Шкурупия; *Malewska M.* Pamięć i tożsamość w utworze Pavla Amnuela «Spowiedź»; **Przestrzeń tekstualna** [**Пространство текста**]: *Гольденберг А.* Хронотоп праздника в метасюжете Гоголя; *Duć-Fajfer H.* Przestrzeń rosyjskości w literaturze łemkowskiej; *Луцевич Л.* Хронотопический континуум поэмы Александра Пушкина «Цыганы»; *Гриневич О.* Полемика с усадебным текстом Л.Н. Толстого в романе М. Степновой Сад»; *Доманский Ю.* Слово «сцена» в паратексте «Вишневого сада» А.П. Чехова. К вопросу о пространстве реально-художественном и пространстве реально-театральном в драматургическом тексте; *Автухович Т.* Экфрасис как способ формирования пространства смысла; **Przestrzeń urbanistyczna** [**Городское пространство**]: *Syska K.* O mitologii miasta w dramacie Jurija Kławdijewa «Obłok przypominający delfina»; *Żyłko B.* O pewnej reprezentacji wieczności (Uwagi o «Rzymie» Mikołaja Gogola); *Kliabanau D.* Topos Rzymu jako element «mitu Husowskiego» Uładzimira Arłoua (na materiale powieści «Czasy dżumy»); *Строганов М.* Город пышный, город бедный и его родственники; *Лавринец П.* Поэтосфера Вильнюса как города храмов; *Брио В.* Вильнюсские дворики как особенный городской локус; *Няголова Н.* Топос «города греха» в литературной урбанистике болгарской «оттепели». Предварительные заметки; *Тимофеев М.* Что делает наши ландшафты такими разными, такими привлекательными? (Английский индустриальный пейзаж XVIII—XX веков); **Przestrzeń podróży** [**Пространство для путешествий**]: *Chrząszcz M.* Podróż do źródeł tożsamości. «Wschód» Andrzeja Stasiuka; *Milczarek M.* «Wyspa» Gołowanowa albo o poszukiwaniu sensu w Arktyce; *Вавжинчак А.* Путь как судьба. Повесть Виктора Астафьева «Перевал»; **Przestrzeń wizualna** [**Визуальное пространство**]: *Садовски Я.* Интеллигент в пространстве анимации. Мультфильмы по рассказам Эдуарда Успенского; *Строганова Е.* Женщина с книгой в портретной живописи второй половины XVIII — первой половины XIX в. Модель и пространство. Заметки к теме; *Мариевская Н.* Социальные пространства в динамике сюжета. Анализ драматургии современного фильма; *Злыднева Н.* Концепт «путь-дорога» в русской живописи. Наброски к теме.

Бланк К.
Как сделан «Нос»: стилистический и критический комментарий /
Пер. с англ. А. Волкова.



Бостон; СПб.: Academic Studies Press; Библиороссика, 2021. — 207 с. — 1000 экз.

Книга Ксаны Бланк (Принстонский университет) — единственная на данный момент монография о повести Н.В. Гоголя «Нос». Это издание было задумано одновременно как академическое исследование и как учебное пособие. Книга, изначально написанная на английском и предназначенная для англоязычных славистов, оказалась ценным ресурсом и для отечественных русистов. Качественный перевод, несомненно, будет способствовать прибавлению читателей. Суть многочисленных вопросов, возникающих в ходе пристального прочтения «Носа», излагается в книге настолько внятно и прозрачно, что подходящее место для нее найдется в любой библиотеке — домашней, школьной и университетской.

Прежде всего отметим принцип организации этого тома. За «Предисловием к русскому изданию» следует текст повести, снабженный нумерацией, которая призвана облегчить комментирование соответствующих слов, фраз и пассажей и чтение этого комментария. Первая часть (текст «Носа» и комментарий) называется «Как сделан “Нос” Гоголя», что недвусмысленно отсылает к одной из программных гоголеведческих работ — к знаменитой статье Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1918). Предложенный Ксаной Бланк анализ «Носа» достойно продолжает формалистскую традицию, по мере необходимости отступая от нее.

Автор доказывает, что «Нос» (в отличие от «Шинели») построен на языковом принципе: «Главным героем в повести выступает русский язык» (с. 6). Действительно, даже сюжет повести задан языковой игрой — лексической, грамматической и стилистической. Перевернув с ног на голову идиому «остаться с носом» (потерпеть неудачу), Гоголь оставил майора Ковалева «без носа» и тем определил центральное событие сюжета. Другой тезис книги не менее важен: фактически все персонажи этой повести не реальные люди, а карикатуры и маски.

Комментарии Бланк к тексту Гоголя условно делятся на два типа. Первый тип — языковые, в основном объясняющие гоголевские «фокусы» с идиомами, случаи использования переносного значения слова или фразы в качестве буквального. Второй тип — реальные, то есть поясняющие культурные реалии петербургской жизни, народные приметы и суеверия, особенности церковного календаря и т.п. Оба типа комментариев преследуют, на первый взгляд, утопическую цель: объяснить, как именно работает юмор, и указать на источник гоголевского комизма, принципиально иного по сравнению, например, с другими его «петербургскими повестями». В «Носе», насквозь пронизанном двусмысленностью, логика нередко расходится с грамматикой, а два противоположных значения поразительным образом соединяются. Бланк смело берется за неблагодарный, казалось бы, труд, отвечая на вопрос: «Как делается абсурд?» Она старается не упустить ни

единого алогизма, логического сдвига, несообразности, указывает на нарушения семантической сочетаемости глаголов: в тексте Гоголя «рыба бегает», «нос ходит», «бакенбарды идут», «палец кивает», «радость отнимает язык» и т.д. В комментарии фигурирует множество деталей, прежде не удостоившихся внимания критиков. Так, прокомментирована говорящая фамилия «Подточина»: выбор глагола «подтачивать», по-видимому, не случаен, так как фамилия героини должна ассоциироваться с ее возможными вредоносными действиями, с перспективой «подточить» репутацию майора Ковалева.

Далее следует собственно научный раздел «Языковая игра как двигатель сюжета», обстоятельно подкрепляющий основную идею исследования: Гоголь бросает вызов фразеологии русского языка. Так, Бланк пишет, что главное событие повести, а именно пропажа носа в одном месте и обнаружение его в другом, имеет преимущественно языковую мотивировку. Языковая игра в повести основана на шести группах фразеологизмов, и столько же насчитывается возможных двигателей сюжета. Бланк подробно исследует шесть «подозреваемых» в краже: цирюльник Иван Яковлевич, майор Ковалев, его слуга Иван, штаб-офицерша, черт и петербургский туман. Последний из перечисленных «виновников» ясно указывает на то, что «Нос» принадлежит к числу «петербургских текстов русской культуры». В этом же разделе названы и проиллюстрированы главные дискурсы повести — одурачивание, сватовство и взяточничество.

Структура второй части («Интерпретации повести») обусловлена тем, что «Нос» сочетает в себе черты шутки, фарса, анекдота, социальной сатиры, психоаналитического кейса и много другого. Эта часть состоит из девяти разделов. Изучив и изложив подходы предшественников к «Носу», Бланк, к своему удивлению, обнаружила, что даже формалисты, как известно плотно занимавшиеся Гоголем, не посвятили ни одной специальной работы этой повести.

Первая глава («Шутка, фарс, анекдот») содержит хронологический обзор самых ранних рецепций повести, начиная с характеристики «Носа», данной Пушкиным. Бланк перечисляет, в частности, связанные с «Носом» анекдоты и каламбуры, публиковавшиеся в русской печати с 1820-х гг., заодно опровергая тезис В.В. Виноградова о возможном влиянии альманаха А.Ф. Вельтмана (1836) на гоголевский замысел. Вторая глава посвящена гоголевской «социальной сатире» (этим подтекстам и контекстам было уделено внимание в отдельных комментариях в первой части). Может показаться, что такой подход к анализу «Носа» был исчерпан уже к 1980-м, но разве социальная сатира не входила в замысел повести? Бланк предпочла не обходить вниманием соответствующие гоголевские пассажи — сатиру на российское чиновничество.

Следующая глава («Профанация сакрального») высвечивает инфернальную изнанку жизнерадостного комизма повести, направленного, среди прочего, против безбожной реальности и черта. В этом разделе изложены главные тезисы критиков, предлагавших толкование религиозно-философских смыслов «Носа». В завершение обзора этих интерпретаций Бланк приходит к выводу о взаимозависимости «секулярного» и «религиозного» подтекстов повести. В четвертой главе («Хроника повседневной жизни и народных суеверий») исследуются те многочисленные детали художественного мира повести, что отсылают к низовой городской культуре. Именно эта последняя создает контрастный фон для фантастических событий. Механизм порождения и утверждения фантастического в «Носе» показан, в частности, на примере организации

места и времени действия. Они одновременно и конкретны, и символичны, что и создает основу для альтернативных и параллельных мотивировок сюжета — символической, онейрической (сновидческой) и реалистической.

Пятая глава («Экскурс в подсознание») отдает должное психоаналитической и биографической критике, начиная с самой первой фрейдистской интерпретации, предложенной И.Д. Ермаковым в 1923 г. и не вполне отвергнутой в настоящее время. Отношение Бланк к этому типу интерпретаций весьма сдержанное. В следующей («Эхо немецкого романтизма») автор обращается к Гофману, в частности к теме «жуткого», не упуская из виду и одноименную статью Фрейда (1919). Эти рассуждения подготавливает почву для разговора о специфике двойничества в текстах Гофмана и Гоголя и о проблеме «одушевленности» (ведь Нос выступает одновременно как человек и как орган обоняния). Бланк справедливо указывает и на другое двойничество (Ковалев / Нос), характеризуя его как «ассиметричное»: по сравнению с Ковалевым Нос выше чином, потому и нос задирает.

Отдельная глава посвящена абсурду и абсурдизму, а точнее, гоголевскому наследию, доставшемуся литературе и искусству XX в. Согласно выводу автора, текст «Носа» в целом функционирует как идиома, в которой, как известно, общий смысл не есть сумма смыслов составляющих ее слов. Именно на таком приеме строится этот сюжет, где любое событие, взятое по отдельности, не выглядит правдоподобным, а «значение событий выводится из всей повести как единого целого» (с. 158).

В восьмой главе Бланк обращается к опере Шостаковича «Нос» и анализирует музыкальное воплощение гоголевского сюжета. В частности, речь идет о сцене, где действие фантасмагорического сюжета о самостоятельном хождении сановного Носа разворачивается в Казанском соборе. Собор, как известно, под давлением цензуры был заменен Гоголем на Гостиный двор во втором издании, а сто лет спустя, в переиздании 1928 г., был возвращен на назначенное писателем место. Тогда же собор сыграл одну из центральных ролей в либретто и партитуре Шостаковича. В этой главе Бланк убедительно отвечает на вопрос о том, как композитор сумел передать особую сказовую природу повести, ее пародийность и высочайший градус абсурда.

Здесь же автор разбирает и самый свежий «носологический» сюжет. Речь идет об анимационном фильме А. Хржановского «Нос, или Заговор “не таких”» (2020), в котором сюжет повести переплетен с рассказом об опере Шостаковича и ее судьбе, а также о пред- и послевоенных судьбах русских модернистов. Действие одного из самых ярких эпизодов фильма происходит именно в Казанском соборе. Как утверждает Бланк, «с повестью Гоголя фильм связан своим гротесковым и фантасмагорическим характером, а также тем, что все три его части концептуально соотносятся с заключительными словами рассказчика: “Как авторы могут брать подобные сюжеты. <...> Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых, тоже нет пользы”» (с. 172).

Завершается книга главой «Игра с реальностью: Гоголь, Кафка, Дали», где речь идет о связи эстетики «Носа» с рядом значительных художественных явлений 1920—1930-х гг., в частности с сюрреализмом. Особенно интересны рассуждения о специфической корпореальности (фрагментированности тел) в повести Гоголя и в творчестве Дали.

Проанализировав едва ли не все имеющиеся прочтения «Носа», Бланк в заключение подчеркивает, что при всей убедительности многих приведенных ею чужих интерпретаций ее собственное убеждение остается прежним:

«...в основе причудливого и странного сюжета этой повести лежит мастерская языковая игра Гоголя» (с. 186). И действительно: при чтении книги о «Носе» напрашивается параллель с другим текстом, который, как и повесть Гоголя, едва ли не целиком построен на игре слов и абсурде и тоже может иметь сновидческое истолкование, — с кэрролловской «Алисой в Стране чудес», которую фантасмагорический «Нос», впрочем, опередил на целых тридцать лет.

Ирина Головачева

Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».

Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.

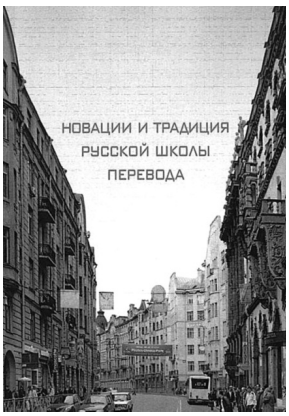
М. Б.

Опять советское переводоведение

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_388

Новации и традиция русской школы перевода: сборник /
Сост. и науч. ред. Н.И. Рейнгольд.

М.: РГГУ, 2021. 431 с.



Книга «Новации и традиция русской школы перевода», выпущенная с обозначениями «научное издание» и «коллективная монография», имеет их формальные признаки. Она логично разделена на тематические блоки (в которых статьи разных авторов представлены как главы общего труда с нивелированием индивидуального авторства — мы в рецензии так и будем их рассматривать): первая часть, как заявлено, определяет содержание и границы понятия «русская школа перевода», во второй рассматривается ее «традиция», в третьей — «новации» (вопрос, почему предполагается только одна «традиция», пока оставляем за скобками). Однако коллективной монографией книгу назвать невозможно по меньшей мере по двум причинам. Во-первых, входящие в нее работы в основном у́же заявленных в их заглавиях тем, в результате представленная в оглавлении как будто исчерпывающая предмет книги структура оказывается видимостью, титульная тема описана только в произвольных и не самых важных для ее раскрытия аспектах. Во-вторых, содержание и стиль изложения основной части статей далеки от научного, в них не соблюдены базовые презумпции научного текста: исследовательская новизна, библиографическая полнота, эксплицированность метода и проч. Авторы, видимо, не учитывают, что научный текст принципиально отличается от лекции или пособия, адресованного студентам, где доступно и по возможности увлекательно излагаются факты, специалистам безусловно известные.

Из двенадцати глав книги восемь написаны сотрудниками кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ, причем в трех из них автором или соавтором выступает составительница сборника, заведующая этой кафедрой, что дает основания воспринимать книгу как по преимуществу кафедральный продукт. Это хорошо известный тип издания, позволяющий преподавателям, которым учебная и бюрократическая нагрузка не оставляет времени полноценно заниматься научной работой, получать необходимые рейтинговые баллы за «публикаторскую активность» и обычно не предполагающий внешнего критического обсуждения. Однако эта книга выпущена как коллективная монография и с претензией на научную актуальность (вступление «От составителя» названо «Полемические заметки»), что заставляет отнестись к ней соответствующим образом.

На полюсах книги расположены две небольшие статьи приглашенных участников. На одном — вполне корректный частный разбор экранизаций «Пиковой дамы» на английском русскими кинематографистами-эмигрантами: анализируя материал, уже собранный в работах Рашида Янгирова и Наталии Нусиновой, автор соединяет два известных подхода к анализу перевода. С одной стороны, рассматривается доместикация, «склонение на нравы» принимающей культуры (в исследуемом случае русская классика адаптируется для иностранного зрителя через посредничество русских кинематографистов-эмигрантов). С другой — типология перевода: здесь прежде всего представлен межсемиотический перевод (с вербального языка литературы на невербальный язык кино). Кроме того, используется более общий (на наш взгляд, именно поэтому менее продуктивный) способ рассмотрения культуры как явления перевода.

Решение составителя тома поместить эту статью в раздел «Новации отечественного переводоведения» не сразу понятно. Мы было подумали, что оно исходит из того, что первыми, в 1920-е гг., анализом соотношения кино и литературы стали заниматься отечественные филологи-формалисты, а определение трех типов перевода дал выходец из этой же среды Роман Якобсон в известной статье «О лингвистических аспектах перевода» (впрочем, вышедшей в 1959 г. на английском). Выявление новаторства переводоведения советской эпохи, нивелированного государственной монополизацией поля литературы, цензурными ограничениями, политическими запретами и репрессиями, железным занавесом, слабой мировой распространенностью отечественных публикаций и русского языка и прочими внешними обстоятельствами, имело бы, вероятно, смысл: множество безусловно новаторских тогда и до сих пор плодотворных идей о переводе можно найти у филологов-формалистов, у занимавшихся проблематикой научно точного перевода ученых-гахновцев Б.И. Ярхо, Г.Г. Шпета, Д.С. Усова, у связанных с ГИИИ А.В. Федорова и С.И. Бернштейна[1]; у украинских исследователей перевода А.М. Финкеля и В.Н. Державина[2]; и позже можно обнаружить совершенно беньяминовское понимание перевода у В.В. Бибихина в конце 1960-х (когда статья «Задача переводчика» еще не вошла в моду)[3]; теоретические потенции скрыты в некоторых вообще бежавших теории отечественных академических штудиях перевода как историко-литературного аспекта (очевидные примеры — статья Г.А. Гуковского «К вопросу о русском классицизме» (1928), ранние античные переводы А.Н. Егунова и его поздняя монография «Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков», 1964); вероятно, важные «новации» можно обнаружить в сделанных в советское

1 Впоследствии видный советский переводовед Федоров в ранних работах опирался на труды своего учителя Ю.Н. Тынянова и рассматривал перевод как динамическую борьбу «генезиса» (действие оригинала) и «традиции» (влияние родной литературы), см.: *Федоров А.В.* Проблема стихотворного перевода // Поэтика: Временник отдела словесных искусств [ГИИИ]. Л., 1927. Вып. 2. С. 104—118. Бернштейн объединял теорию перевода с преимущественно его интересовавшей теорией декламации как два отдела общей теории интерпретации, см.: Звучащая художественная речь: Работы Кабинета изучения художественной речи (1923—1930) / Сост. В. Золотухин, В. Шмидт. М., 2018. С. 433—445. Эти темы — в отличие от научного, в том числе переводоведческого, наследия Ярхо, Шпета, Усова, которым посвящены фундаментальные исследования и комментированные издания, — еще далеко не изучены.

2 См. многочисленные работы А.В. Кальниченко и других современных украинских исследователей истории и теории перевода. В рецензируемом сборнике украинская советская школа переводоведения, безусловно являющаяся частью советской, вообще не упоминается.

3 См.: *Фокин С.Л.* Владимир Бибихин и Вальтер Беньямин о сущности перевода // Вестник ЛГУ им. Пушкина. 2013. Вып. 1. Т. 2. С. 16—27.

время переводах древних памятников (античных, восточных, европейских), сохранявших относительную независимость, по крайней мере в области метода перевода — точного научного, а не доместицирующего «реалистического» — в силу труднодоступности их материала для цензоров и «широкого советского читателя». В общем, интересного материала для реконструкции «новаций» отечественного, даже советской эпохи, переводоведения довольно много. Однако в рецензируемом сборнике большинство названных нами авторов не упоминается. Даже имя М.Л. Гаспарова в ней возникает всего один (!) раз. Судя по тому, что из двух следующих статей раздела отечественных «новаций» одна представляет совместный со студентами исследовательский проект автора статьи по описанию семантических сдвигов при киноэкранизации, а вторая — предложенную ее автором методику преподавания синхронного перевода (снабженную экскурсом в историю обучения ему в вузовских системах разных стран), приходится предположить, что авторы сборника предлагают считать «новациями» в области отечественного переводоведения собственные текущие труды — научную статью, совместный со студентами исследовательский проект и методику преподавания.

На другом полюсе сборника — эссе другого приглашенного автора, замечательного переводчика, о трех переводах «Памятника» Горация (Ломоносова, Державина и Пушкина), то есть на тему, которой посвящено огромное число историко-литературных работ. Оно адресовано любознательному, но филологически девственному читателю, снабжено всего одной библиографической ссылкой и послесловием, в котором речь идет о собственном переводе автором шекспировского «Макбета». Поневоле вспомнишь известное mot Романа Якобсона по поводу идеи пригласить Владимира Набокова, большого писателя, преподавателем литературы в Гарвард: «Слон тоже большое животное. Мы же не предлагаем ему преподавать зоологию».

Обратимся к основному корпусу статей, написанных сотрудниками кафедры теории и практики перевода РГГУ, прежде всего к тем, которые нас заинтересовали по заглавиям.

Можно предположить, что заявив тему «Переводоведческая школа Ю.Д. Левина», автор собирался выявить приемы работы этого образцового академического компаративиста, исследователя истории отечественного перевода XVIII—XIX вв., в той области, которой он владел особенно виртуозно, — работы с источниками, атрибуций, — что было бы действительно важной школой для нового поколения ученых (тем более что сам Левин, по принятой в советскую эпоху опасливости в отношении всякой теории, даже методологической, их не эксплицировал). Однако статья гораздо у́же своего заглавия и содержит лишь краткий популярный пересказ работ Левина об отечественной рецепции Сэмюэля Джонсона (даже их выявление не требовало усилий, так как имеется библиография, напечатанная Н.Д. Кочетковой в сборнике «Res traductorica» (СПб., 2000)). То, что Левиным в свое время было сделано с бескомпромиссным научным трудолюбием, тщательностью и исследовательской интуицией и написано умным и сухим, обращенным к специалистам языком, с исчерпывающим и скрупулезно выверенным библиографическим аппаратом, здесь переписано в совсем другом тоне (который Левин бы вряд ли одобрил): снабдив статью сообщением доступных в любом словаре сведений о Джонсоне, автор, адресуясь, вероятно, студенческой аудитории, пытается вызвать интерес к научным трудам Левина восторгами по поводу их вполне рутинных аспектов: «...именно Левин сломал лед молчания, окружавшего личность и наследие Джонсона в течение многих десятилетий в отечественной науке» (с. 130), — никакого «льда молчания» не было, просто тема не привлекала внимания исследователей; им была «осуществлена атрибуция тех переводных публикаций из

Джонсона, которые вышли по-русски без имени автора (а это адски сложная работа)» (с. 131), — в XVIII — начале XIX в. большая часть журнальных публикаций, в том числе переводов, была анонимной, и их атрибуция — обычная работа исследователей этой эпохи; «взвешенная оценка той позиции, которую Джонсон занял в споре о подлинности песен Оссиана, сделана ученым на основе изучения оригинальных источников и историко-литературных фактов» (с. 135) — а что, можно это делать как-то иначе? В целом статья, вопреки благим намерениям автора, дает студентам искаженное представление о научной работе исследующего перевод традиционного историка литературы прежде всего тем, что сама, будучи эмоциональным пересказом чужого, претендует на статус научной.

Другая работа, привлекшая наше внимание своим заглавием, — публикация «И.А. Кашкин. Из архивов 1920-х гг.». Кашкин исключительно важная и сложная фигура в советской истории перевода 1930—1950-х гг., в свое время жесткий монополист, создавший не столько школу, сколько, по выражению Г.А. Шенгели, «обойму»[4] переводчиков, редакторов, критиков в издательствах и журналах; автор совершенно невнятной, если пытаться понять ее вне прагматики борьбы за власть в поле перевода, теории «реалистического перевода»; безжалостный гонитель «буквалистов» (в большой степени им самим в таком качестве придуманных), — этому посвящена известная книга Андрея Азова «Поверженные буквалисты» (М., 2013). Однако тот же Кашкин, трудолюбивый и одаренный переводчик, своими переводами Хемингуэя и антологией «Поэты Америки. XX век», составленной и переведенной им вместе с Михаилом Зенкевичем (1939), которую высоко ценил Иосиф Бродский, во многом создал послевоенного, особенно «оттепельного», советского читателя. Беспристрастный анализ деятельности Кашкина по-прежнему представляется интересным для понимания истории советского перевода, как и архив Кашкина в РГАЛИ (Ф. 2854), который уже привлекал внимание исследователей. Впрочем, автор публикации сосредоточился на раннем, преподавательском, этапе карьеры Кашкина: публикация представляет собой приложение (что не сразу понятно из-за того, что в сборнике все публикационные приложения, а также ссылки оторваны от своих статей и сдвинуты в конец книги) к статье «Из истории становления принципов преподавания художественного перевода в высшей школе по материалам архива И.А. Кашкина». Понятно, что выбор вообще не очень интересного и показательного для фигуры Кашкина аспекта методики вузовского преподавания перевода мотивирован профессиональными интересами автора статьи. Публикуемые и цитируемые в статье тексты Кашкина относятся к 1928 г. и представляют собой составленные им в один и тот же день довольно формальные и отчасти дублирующие друг друга отчеты о проведенном им практикуме по переводу, а также планы этого практикума. Все это было бы неплохо, если бы публикация была снабжена хотя бы базовым комментарием (невозможно воспринимать в качестве такового ни предваряющую ее статью, которая представляет собой коллаж и пересказ цитат из того же архивного источника, ни одинокое палеографическое сообщение в середине публикации: «Л. 3—4 формата больше А4, пожелтевшая бумага, неплотная, сложенная как тетрадный лист, машинопись, правка от руки карандашом. Л. 1—2 то же по форме», с. 354). Элементарная публикаторская корректность требует указывать номер фонда и единицы хранения (из статьи можно понять, что публикуется материал из: РГАЛИ. Ф. 2854. Оп. 1. № 104, — однако со-

4 Цит. по: *Вытт С.* Концепт «советская школа перевода» — дитя позднего сталинизма // Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы. 1954: Коллективная монография / Отв. ред. В.Ю. Вьюгин; сост. К.А. Богданов, В.Ю. Вьюгин. СПб., 2019. С. 313.

общение о номере листа появляется только на второй странице публикации, а в ее середине происходит переход от л. 17 к л. 1, но не сообщается, какой единицы хранения); оговаривать сохранение правописания Кашкина: «Уэлс», «Уальд», «Гольдсмис», «Джен Остен», а также раскрывать сокращения (например: «необходимость предварительного изучения оригинала и его способн. и т.д.» (с. 354), — здесь, кажется, опечатка и должно быть: «особ<е>н<ностей>»). Для понимания кашкинской методики преподавания полезно было бы пояснить, какую «статью о Тагоре» он «прорабатывал» со слушателями семинара (с. 342), какие русские переводы Диккенса и Маколея разбирал (там же; диккенсовские переводы Шпета, Ланна и Кривцовой, на критике которых Кашкин во многом выстроил свою карьеру, тогда еще не вышли); следовало бы дать выходные данные использованных им «книг учебного типа: 1. Рыбникова — Наш язык <…> 2. Пешковский — ст<атья> в сборнике изд<анном> Акад<емией> худож<ественных> наук о работе и приемах анализа худож<ественной> прозы» (с. 345; сокращения раскрыты нами) — тогда эти авторы хотя бы попали в именной указатель к коллективной монографии. Вводящая публикацию статья содержит те же неисправности: цитаты без точных ссылок на архивные единицы, ошибочные прочтения (или неоговоренное воспроизведение опечаток источника): «Бытовой язык включает в себя обывательский, обиходно-терминологический, диалектический языки (Диккенс) <…>» (с. 124), — вероятно, вместо «диалектический» должно быть «диалектный». Не откомментирован приведенный Кашкиным видимо важный для него список теоретической литературы по переводу: «…статьи А. Фёдорова в сборниках “Poetica” <…>; статья Финкеля; статья Державина “Проблемы віршованного перекладу” <…>» (с. 125), — можно подумать, что это не сделано по причине общеизвестности этих статей, но нет: в именном указателе А.М. Финкель с единственной отсылкой к странице данной статьи упомянут почему-то под вопросом[5], В.Н. Державин не упомянут вовсе; на имя А.В. Федорова отсылки к этой статье в именном указателе нет.

Впрочем, в рецензируемом сборнике есть публикация «В. Стенич. Из переводческого наследия»: здесь работа публикатора ограничилась перепечатыванием коротких фрагментов из самых известных переводов Стенича, «Джойса» Улисса и «Манхэттена» Дос Пассоса, и параллельного текста оригиналов. Стоит ли добавлять, что в статье, приложением к которой является эта «публикация», нет сопоставительного анализа приведенных фрагментов, что она начинается с удивительного (если вспомнить, что перед нами «научное издание») утверждения: «Сейчас немногие знают имя <…> Стенича» (с. 199); включает перепечатанную почти целиком знаменитую заметку Блока «Русские денди» (со ссылкой не на собрание сочинений или первое издание, а на электронный ресурс) и опирается в большой степени на анекдоты из воспоминаний Михаила Ардова, не проблематизируя их достоверность.

Есть ирония в том, что о «русском денди» написано языком дамского романа: «отец (Стенича. — *М.Б.*), очень красивый мужчина незаурядного ума» (с. 200), «его (самого Стенича. — *М.Б.*) считали элегантнейшим мужчиной своего време-

5 Кашкин, вероятно, анализировал либо одну из самых ранних статей Финкеля, «О переводе» (Художественная мысль. 1922. № 12), либо статью «Украинские писатели в русских переводах» (Красное слово. 1928. № 1—2). Главное переводоведческое сочинение Финкеля, монография «Теорія й практика перекладу», вышло позже (Харьков, 1929). Все это можно было легко выяснить по сборнику «Олександр Фінкель — забутий теоретик українського перекладознавства» (Вінниця, 2007)); одновременно с рецензируемой коллективной монографией вышел сборник «Художественно-филологический перевод 1920—1930-х гг.» (СПб., 2021), где Финкелю, а также В.Н. Державину посвящена статья современного харьковского переводоведа А.А. Кальниченко.

ни» (с. 203), он «ходил одетым с головы до ног в черную кожу» (с. 204), — потом, правда, вся эта роскошь закончилась: Стенич, «как в сказке, грянул оземь и обратился блестящим переводчиком <…> и оказался неожиданно для самого себя одним из основателей того, что мы сейчас называем “советская школа художественного перевода”» (с. 205). Аналогичной иронией в этом сборнике окрасилась фигура покойного Г.А. Барабтарло, хорошего исследователя и переводчика Набокова. Приверженность Барабтарло дореформенной орфографии и «досоветской» лексике в переводах и собственных стихах, а также анти/внесоветская поза эмигранта первой волны (у человека, до начала 1970-х гг. учившегося и работавшего в Москве, а потом преподававшего в Университете Миссури) имели всем известный характер чудачества и imitatio Набокова. Как переводчик Барабтарло, в сущности, перекладывал прозу позднего американского Набокова на язык раннего русского Набокова (анахроничность этого предприятия продемонстрировал еще собственный набоковский перевод «Лолиты» на русский язык), превращая перевод в «посещение музея», в своем роде безусловно интересное для анализа. Главной переводческой заслугой Барабтарло считается его ранний, совместный с Верой Набоковой, перевод «Пнина» (и посвященное роману литературоведческое исследование), где такой подход оказался органически родственен объекту. В настоящей статье, впрочем, рассматривается его последний перевод из Набокова — русская версия незаконченного, а если говорить честно, то только фрагментарно набросанного на карточках романа Набокова «The Original of Laura», опубликованного сыном и наследником Набокова вопреки воле писателя много лет спустя после его смерти с сомнительным оправданием и в сопровождении также не совсем приличного ажиотажа. Барабтарло, вообще не считавший решение наследника правильным, оказал услугу искренне любимому и глубоко близкому ему автору, потому что любой другой перевод этих бедных кусочков нанес бы его памяти еще больший вред. Естественно, в связи с этим в общем для него вынужденным переводом Барабтарло пришлось давать интервью отечественным изданиям, где он выступал в утрированной анахроничной манере культурного «антисоветчика», которую стоило прощать прекрасному и самоотверженному переводчику. Барабтарло говорил в интервью: «Как раз так называемая советская школа перевода привыкла к насилию над оригиналом, и там действительно и собственное правописание, и собственная гордость, и на буржуев смотрят свысока и переводят их по-свойски» (цит. по с. 211). Автор статьи, однако, всерьез берет это в качестве «тезиса» и «отправной точки для данного исследования» (там же), считая, что Барабтарло тут «озвучивает <…> черты своей переводческой стратегии, противопоставленной советской позиции» (с. 213). При этом «советскую позицию» автор статьи понимает безусловно как доместицирующую, то есть, как и большинство авторов сборника, преимущественно «кашкинскую» (М.Л. Лозинский, у которого помимо блестящей практики тоже была своя теория перевода и практика обучения ему в опытах семинарского коллективного перевода, в сборнике упоминается трижды, а Кашкин и его идеи — не менее полусотни раз). Это, пожалуй, ключевой момент, придающий рецензируемой книге единство: ее авторы в основном понимают «советский перевод» и «советское переводоведение» по-советски: как отдел монополизированного советской властью поля литературы с безусловно доминирующим «единственно правильным» методом, — а все прочие переводческие и переводоведческие предприятия рассматривают через соотношение и противостояние с ним. Это то же самое, что рассматривать «социалистический реализм» и соответствующие произведения советской литературы как доминантное литературное явление эпохи, а всю прочую отечественную словесность тех лет описывать как реакцию на них, то есть подменять внеположную исследовательскую точку зрения внутренней советской. Исходя из та-

кого понимания «советского перевода», автор статьи предпринимает критическое сравнение оригинала «Лауры» с переводом — критическое не в филологическом, а в журнальном смысле, с выставлением оценок (начальная отсылка к «методологическому инструментарию» из одной иностранной переводоведческой работы в рецензируемой статье совершенно не работает). Весь этот многослойный советский пирог предсказуемым образом сводится к бесплодным и при этом на самом деле неточным тавтологиям: «антисоветский» переводчик Барабтарло на самом деле со своими лексическими, орфографическими и пунктуационными маньеризмами оказывается вполне советским «доместикатором».

Поразительна эта статья, в частности, тем, насколько она своим стилем была бы невыносима для Барабтарло: «…в каждой отдельной ситуации основные аспекты схемы следует интерпретировать с точки зрения конкретных приоритетов, а именно доминантных норм конкретной системы»; «Если говорить о композиции, то и в этом отношении Барабтарло не остался безучастным»; «…такое смешение хронотопов совершенно неправомерно порождает путаницу у читателей, что, конечно, работает не в пользу Барабтарло»; «Чтение его перевода может вызвать диссонанс у читателей» и проч. Обращаясь к словарю Даля, излюбленному чтению Набокова и вслед за ним Барабтарло, в свойственной ему манере сообщавшего, что берет словарь именно «в третьем издании, 1903 года» (цит. на с. 386), автор статьи ссылается на онлайн-версию словаря без указания не только года выпуска, но даже тома. Этот безошибочный библиографический знак низкого научного качества стоит на статьях нескольких авторов рецензируемой коллективной монографии: цитируя А.К. Толстого, дают ссылку: «Из фонда Президентской библиотеки: “граф Толстой был поэтом мысли воинствующей…” [Электронный ресурс]» (с. 357); сходным образом даны ссылки на статьи В.Г. Белинского (с. 361—362) и А. Блока (с. 383), письмо И.С. Тургенева (с. 362), романы Киплинга (с. 357), Сергеева-Ценского (с. 374), А.К. Виноградова (с. 375), Р. Саббатини (с. 375—376). В этом мы видим и вину редактора книги — привести сноски в приличествующий научному изданию вид нетрудно. Прежде всего этот упрек касается большой статьи иностранного аспиранта кафедры о Б.Ф. Шлёцере как переводчике: редактору следовало исправить многочисленные галлицизмы франкофонного автора, затрудняющие чтение текста; посоветовать не цитировать в эпиграфе «Поэзию и правду» Гете во французском переводе; указать, что по-русски книжные серии и сборники «Плеяды» и «NRF» не называют «коллекциями», а встречи в Понтиньи и семинары Делеза — «конференциями». Нужно было поправить разнобой в библиографическом оформлении и такие странности, как ссылка на известную статью Шлёцера к 70-летию Льва Шестова, опубликованную в русской парижской газете «Последние новости» (1936. № 5439. 13 февр.), которая дана так: «Последние новости. Журн. “Звено”» (с. 168), — с подробным примечанием (с. 380) о разных эмигрантских изданиях, называвшихся «Звено», даже хронологически к данной публикации отношения не имеющих. О собственно переводоведческом содержании главы удобнее судить по ее нормально отредактированному варианту «Борис Шлёцер: парадоксы переводчика» (Вопросы литературы. 2020. № 1); в настоящем сборнике работа имеет больший объем главным образом за счет плеоназмов, а также подробного сообщения сведений о Шлёцере, к теме сборника непосредственного отношения не имеющих: его биографии, музыковедческих, философских и литературоведческих сочинениях. Вопрос о том, насколько переводы Шлёцером русской классики и трудов Шестова на французский язык можно отнести к «русской переводческой традиции», оставим на совести составителя книги.

Тут приходится перейти к самому, пожалуй, неприятному — к тому, что входящие в коллективную монографию статьи авторов старшего поколения и примкнув-

ших к ним заставляют усомниться в верности датировки книги 2021 г. и предположить, что они были задуманы в конце 1980-х в кругу Нины Андреевой, а сейчас их авторы пробудились, услышав зов знакомой трубы. Собственно, достаточно было бы процитировать объяснение приверженности «перевода на Западе» доместицирующему «сглаживающему» подходу (стоит ли возражать, что это утверждение вообще не точно) из уже упоминавшейся статьи о Барабтарло: «Возможно, это явление на Западе можно объяснить потребительским отношением людей ко всему, что их окружает, в том числе и к литературе. Общество потребления, каковым является современное западное, сформированное во второй половине XX в., отмечено массовым потреблением материальных благ и соответствующей системой установок и ценностей. У людей подчас не возникает такой опции, как выбор, ведь специально обученные люди и даже компьютерные программы могут сами решить, что нужно именно Вам. И такой легкий путь постоянно навязывается посредством рекламы средствами массовой информации, которые ежедневно “выливают” тонны новых сообщений вне зависимости от того, нужны они конкретному человеку или нет. <…> Если посмотреть на ситуацию с точки зрения перевода иностранной литературы, то, несомненно, верной становится стратегия доместицирующего перевода, ведь книга — такой же потребляемый продукт, как и все вокруг, и его “потребление” не должно вызывать никаких затруднений у читателя, поэтому издательствам выгодно публиковать переводы, написанные гладким, читабельным языком» (с. 230—231). Две другие схожие работы, написанные важно, с ощущением значимости каждого своего слова, состоят в основном из характерно советского схоластического пережевывания идеологических слов, как «русский» и «советский», и вопросов с душком: можно ли считать «советским шахматистом» «Михаила Нехметьевича Таля», который был официально представлен как «латвийский советский шахматист», если он «не являлся этническим латышом» (с. 17); перестал ли Е.Г. Эткинд, эмигрировав, быть «советским исследователем» (с. 21); характерно замечание, что «причисление к создателям “советской школы перевода” поэта, расстрелянного по обвинению в *антисоветском заговоре* (Н.С. Гумилева. — *М.Б.*), отдает заметной, хотя и весьма горькой, исторической иронией…» (с. 25). Эти авторы всерьез, как филологически полнозначными, пользуются выражениями «социалистический реализм», «реалистический перевод», «советский»; рассуждают о содержательном различии между понятиями «адекватный перевод» (определение из статей А.А. Смирнова, впервые в советский период использованное Ф.Д. Батюшковым) и «полноценный» (бедный испуганный А.В. Федоров предлагал заменить первый «иностранный термин» этим «русским словом» — конечно, автор рецензируемой статьи ни словом не упоминает о борьбе с «буквализмом», «формализмом» и «космополитизмом» как контексте этой замены). Понятно, что самым подходящим объектом для этой бесплодной советской схоластики является «реалистический перевод» Кашкина. Непонятно, что может сейчас заставить всерьез цитировать банальные возражения Г.Р. Гачечиладзе на эту сугубо идеологизированную чепуху или попытки П.М. Топера придать ей наукообразный вид, нужным образом исказив историографию отечественного перевода. При этом занимают ли авторы рецензируемых статей про- или антисоветскую позицию, оказывается неважно, так как они ментально пребывают в советской парадигме и видят «советский перевод» и «школу перевода» как «единственно верные», то есть тотально доминирующие в данный период времени и обладающие иерархической структурой, — в сущности «советские» — институты, не замечая важности в советскую эпоху иначе устроенных неофициальных сообществ, семинаров, объединений, индивидуальных антреприз, альтернативных способов литературной, в том числе переводческой, жизни и творчества.

О собственно научном качестве этих статей писать не имеет смысла: научной новизны и аналитической составляющей в них нет — они излагают общеизвестное и чужое, но даже это делают часто неисправно: пространно рассуждая с цитатами из С.П. Шевырева и др. о выражении «гнилой Запад», автор не подозревает о существовании исчерпавшей данный вопрос статьи А.А. Долинина в сборнике его статей «“Гибель Запада” и другие мемы» (М., 2020)[6]; излагая историю отечественного перевода начиная с древнерусского периода, опирается, как плохой студент, на электронные ресурсы и легко находимые в интернете новейшие статьи в разных «Вестниках» (по ним, в частности, цитируя Вяземского, Тютчева, Лескова), ни разу не сославшись на фундаментальный двухтомник «История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век» (отв. ред. Ю.Д. Левин. СПб., 1995) и не упомянув вообще переводческие предприятия Н.И. Новикова и Н.М. Карамзина; говоря об издательстве «Academia», бывшем, по словам А.А. Смирнова, «лучшей школой мастерства художественного перевода»[7], автор статьи ограничивается тремя строчками; рассуждение об отечественной цензуре, русской и советской, обходится без единой ссылки на материалы РГИА и специальные работы и т.д. Вообще авторы рецензируемой коллективной монографии в основном ссылаются, как уже говорилось, на легко гуглящиеся статьи в неведомых «Вестниках», электронные ресурсы, собственные и своих коллег сочинения, особенно опубликованные выпускающим учебники издательством «Р.Валент», и пребывают совершенно вне современного контекста европейского и американского переводоведения (за исключением прекрасных, но давних работ Лоренса Венути, в которых было введено понятие «невидимого переводчика», позже редуцированное, к сожалению, к приблизительно понимаемому общему месту, и фрагментов из еще более давних работ Юджина Найды 1960-х гг., цитируемых по советским переводам 1970-х), включая работы иностранных исследователей по истории и теории отечественного перевода (две статьи ведущей в этой области шведской исследовательницы Сусанны Витт упомянуты один раз и без указания сборников, в которых они помещены).

Что тут скажешь?

---

6 Впервые статья Долинина «Гибель Запада: К истории одного стойкого верования» была опубликована в сборнике «К истории идей на Западе: “Русская идея”» (СПб., 2010. С. 26—76).

7 Цит. по: *Каганович Б.С.* Александр Александрович Смирнов. 1883—1962. СПб., 2018. С. 89.

Хроника научной жизни

Узнается наощупь:

ПРИКОСНОВЕНИЕ К СОВЕТСКОЙ МАТЕРИАЛЬНОСТИ

Международная конференция **«Множественные материальности советского»**

(*Кембриджский университет, 11—12 апреля 2022 года*)

10.53953/08696365_2023_179_1_397

Материальность советского окружает нас повсюду. Она прочно вплетена в ткань городской среды, ее архитектуру и транспортную инфраструктуру. В домашнем быту материальное наследие «общества ремонта»[1] нередко лежит тяжелым грузом на шкафах и антресолях, на дачах и в гаражах. С другой стороны, советские вещи — фарфоровые статуэтки и посуда, кондитерские коробки, парфюмерные флаконы, значки, спичечные наборы, лампы и бинокли, радио и проигрыватели — становятся желанной добычей коллекционеров, воплощая «ностальгическое влечение к первоначалу и обсессию подлинности»[2]. Даже настенные ковры, еще недавно вызывавшие у многих безусловное отторжение в качестве «символа советского дешевого шика»[3], находят себе место в «интерьерах в скандинавском стиле»[4]. Старая и новая жизнь подобных предметов предоставляет множество увлекательных сюжетов для исследования. Однако организаторы конференции «Множественные материальности советского», прошедшей 11—12 апреля 2022 г. в кембриджском Колледже Иисуса (Великобритания), не ограничились сбором анекдотических свидетельств, а сформулировали методологически амбициозную задачу: изучить познавательные возможности «материального поворота» для (пере)осмысления советского контекста.

---

1 Термин Екатерины Герасимовой и Софьи Чуйкиной. См.: *Герасимова Е., Чуйкина С.* Общество ремонта // Неприкосновенный запас. 2004. № 2. С. 70—77.

2 *Бодрийяр Ж.* Система вещей / Пер. с фр. С. Зенкина. М.: Рудомино, 2001. С. 85.

3 *Зверева В.* Дискурсивное конструирование социальной иерархии в Рунете // Настройка языка: управление коммуникациями на постсоветском пространстве / Под ред. Е.Г. Лапиной-Кратасюк, О.В. Мороз, Е.Г. Ним. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 209.

4 См., например: https://laminatepol.ru/13683-sovetskih-kovrov.html (дата обращения: 24.11.2022); https://www.houzz.ru/statyi/sovetskoe-nasledie-gde-sherstyanomu-kovru-mesto-stsetivw-vs~104435566 (дата обращения: 24.11.2022).

Хотя «материальная культура» в отечественной научной традиции составляет весьма почтенную область исследования, в которую со временем вошли и советские артефакты, материальность как концептуальная категория оказалась в меньшей степени востребована авторами недавних работ об СССР. Это тем более удивительно, что один из первых «материальных поворотов» был произведен раннесоветским литературным и художественным авангардом: вниманием к материальности окрашена не только творческая практика, но и теоретические построения самых разных деятелей культуры этого времени, от Татлина до участников ЛЕФа. Актуализировать эти наработки призвана была первая секция конференции, особенно открывавший ее доклад *Лидии Трипиччоне* (Принстонский университет, США) «*Формалисты/материалисты*».

Докладчица отметила, что, хотя формализм изучен досконально и роль понятия «материал» в работах теоретиков этого направления общеизвестна, исследователи обычно избегают обсуждать, что именно имелось в виду под данным термином применительно к литературе и кинематографу. По наблюдениям Трипиччоне, нередко имплицитно предполагается, будто формалисты говорят о материале в том же смысле, что и представители конструктивизма, однако само это допущение указывает на недостаток внимания к материальному со стороны современных гуманитариев. Конечно, материальность (художественного) объекта, обладающего определенным весом, размером, цветом, текстурой, — это явление совершенно иного порядка, нежели литературный материал, и параллели здесь могут быть продуктивны лишь отчасти. Так что же такое «материал» для формалистов?

Обращаясь к статьям Виктора Шкловского и Бориса Эйхенбаума, Трипиччоне выделила двоякое использование данного термина. С одной стороны, речь идет о специфике различных художественных медиа — так, Шкловский в работе «Литература и кинематограф» предлагает заменить привычную при разборе художественных произведений оппозицию формы и содержания рассуждением о соотношении формы и материала. Для музыки таким материалом являются звуки, для литературы — слова, для живописи — цвет. Однако одновременно с этим Шкловский использует термин «материал» в смысле, приближенном к отвергаемому им понятию «содержание»: речь идет об аспектах реальной жизни — визуальных, событийных и др., — которые художник использует для создания произведения. При этом именно им отводится главенствующая роль: материал в значительной степени диктует форму. Новый быт и общественный уклад советской эпохи требовали новых художественных форм, однако их выработка не могла произойти мгновенно: поначалу материал будто сопротивлялся «литературному оформлению», отказывался подчиняться фабуле. Поэтому особую роль и Шкловский, и Эйхенбаум отводят документальным жанрам: очеркам и фельетонам, дневникам, мемуарам, травелогам, — позволяющим всесторонне исследовать материал вне сюжетных рамок.

Если Трипиччоне в своем выступлении сосредоточила внимание преимущественно на понятии «литературный материал», то *Энн Икин Мосс* (Чикагский университет, США) в докладе «*Вещь в советском кино, 1932—1938*» рассказала о материальных аспектах кинематографа — от технологий кинопроизводства до предметов на экране, превращающихся в своего рода персонажей. Главным героем доклада стал оператор Владимир Нильсен (1906—1938), работавший с Сергеем Эйзенштейном и Григорием Александровым. Испытав влияние веймарского экспрессионистского кино и новаторского монтажа в ранних фильмах Эйзенштейна, Нильсен сам не чурался экспериментов и стал пионером применения в советском кино таких приемов комбинированной съемки, как транспарантная съемка и рирпроекция. Эти техники позволяли осуществлять монтаж непосредственно внутри кадра за счет манипулирования слоями изображения, в чем можно увидеть своеобразное развитие

методов Эйзенштейна, производившее, однако, принципиально иной результат — «бесшовную» картинку вместо дробления реальности и контрастного соположения ее фрагментов. Такой подход представлял собой воплощение принципов, изложенных Нильсеном в статье 1932 года «О формалистской теории монтажа», где автор постулировал необходимость освободиться от влияния буржуазного (то есть некогда столь дорогого его сердцу веймарского) кинематографа. Мосс охарактеризовала операторскую работу Нильсена как приручeнную версию «киноглаза» Дзиги Вертова: оба исходили из ключевой роли оператора в конструировании советской реальности и раскрытии новых возможностей восприятия, однако обнажению приема у Вертова соответствовало его вуалирование у Нильсена.

Визуализация незримой сути советской жизни при помощи транспарантной съемки — задача на грани мистицизма. Как продемонстрировал в своем докладе «*Об осязаемости сакрального в раннесоветской культуре*» *Рольф Хеллебаст* (Ноттингемский университет, Великобритания), советская материальность всегда имеет это дополнительное измерение: вещи не то, чем кажутся, и внимание к материалу может служить своего рода отвлекающим маневром, предлогом для обращения к трансцендентному. В качестве отправного примера, иллюстрирующего данный тезис, докладчик выбрал интернациональный журнал о современном искусстве «Вещь» 1922 года. Название издания будто бы говорит об интересе к материальному, однако супрематический дизайн Эля Лисицкого на обложке подчеркивает абстрактный характер представленных визуальных объектов, а впечатление тяжеловесности шрифта, благодаря которому каждая буква кажется самостоятельной «вещью», нейтрализуется расположением заголовка на первой странице, будто взмывающего ввысь, освобождаясь от действия гравитации.

Авангардное искусство еще до революции претендовало на сакральную роль — как известно, на футуристической выставке «0,10» в 1915 году Казимир Малевич повесил свой «Черный квадрат» в угол под потолком, имитируя положение иконы в красном углу. Зачарованность углами демонстрирует и Татлин в контррельефах, и даже проекты этого художника, предназначенные для внедрения в жизнь — нелетающий летательный аппарат, взрывоопасная «экономическая печка», — своими неудачами, возможно, свидетельствуют не столько об инженерных просчетах, сколько о принципиально второстепенном месте практических задач по сравнению с устремленностью к сакральному. Магизм раннесоветских художников и мыслителей Хеллебаст возводит к идеям Маркса, который, увлеченно разоблачая товарный фетишизм, не заметил, как сам принялся фетишизировать средства производства. В этом контексте работу Андрея Платонова инженером-мелиоратором в 1920-е годы, по мнению докладчика, следует воспринимать как практику культуры в исконном смысле этого слова, объединяющем значения культивации и культа.

Откликаясь на в той или иной степени затронутый всеми докладчиками вопрос о соотношении материального и нематериального в раннесоветской культуре, дискуссант секции *Эмма Уиддис* (Кембриджский университет, Великобритания) предложила проблематизировать диктуемое самими источниками противопоставление советского и дореволюционного, а также советского и «буржуазного» подходов к осмыслению реальности. Действительно, представление о замене религиозной картины мира на светскую в результате революции не выглядит особенно убедительным, и, оперируя подобными обобщениями, с тем же успехом можно говорить, напротив, о переходе от дуалистической модели, в рамках которой материя и дух противостоят друг другу, к попытке снять противоречия между ними. Однако более продуктивно было бы, по мнению Уиддис, проследить интеллектуальную генеалогию конкретных идей и понятий, которыми оперировали раннесоветские теоретики, в особенности влияние на них религиозной философии. Эта мысль нашла под-

держку у всех докладчиков, которые в ответ поделились любопытными наблюдениями. Лидия Трипиччоне отметила, что, по данным Национального корпуса русского языка, глагол «оформлять», который приобретет огромное значение в раннесоветской теории искусства, литературы и кино, впервые встречается в «Душе России» Николая Бердяева (1915). Рольф Хеллебаст указал на роль наследия Николая Федорова, Владимира Соловьева и символистов, а также на религиозную подоплеку творчества реалистов и материалистов XIX века, например Н.Г. Чернышевского. А Энн Икин Мосс еще раз подчеркнула влияние на советское кино немецкого экспрессионизма с его намеренно антиреалистической стилистикой, призванной акцентировать психическую жизнь героев.

В следующей секции разговор о материале и репрезентации продолжился докладом *Меганн Баркер* (Университетский колледж Лондона, Великобритания) «*Материальность советских и постсоветских театральных кукол*». Исследовательница представила результаты полевой работы в Алматинском кукольном театре, где она изучала, как в процессе изготовления ростовых кукол и марионеток производятся социальные отношения и роли. В противовес распространенному взгляду на театральное представление как на нечто нематериальное Баркер показала, насколько работа актеров и кукловодов укоренена в материальности объектов, с которыми они имеют дело на сцене. В костюмах, куклах и других элементах представления материализуется взаимодействие между всеми участниками, вовлеченными в подготовку постановки на различных этапах: артистами, режиссером, сценографом и изготовителями кукол. Рассогласованность действий этих акторов регистрируется на уровне сценического движения и выражения, становясь материальным препятствием для «нематериального» выступления.

Ассамбляжи, образуемые телом актера и куклой или сложным сценическим костюмом, по своему комплексному техническому характеру сопоставимы с объектом последовавшего за выступлением Баркер доклада *Екатерины Викулиной* (РГГУ, Москва) «*Гибридная телесность в оттепельной медицинской фотографии*». В противовес образности сталинского периода, основанной на реинтерпретации неоклассического телесного идеала, советская фотография 1960-х годов обратилась к конструированию тела фрагментированного и дополненного технологическими интервенциями, во многом повторяя эстетику авангарда 1920-х. По наблюдению Викулиной, журнальные снимки оттепели выдают зачарованность всевозможными видами снаряжения: скафандрами космонавтов и водолазов, костюмами биологической защиты, — которые облекают тело советского человека наподобие второй кожи, подразумевая сращение органического и технического. Подобная гибридизация могла осуществляться и на чисто визуальном уровне, за счет фотомонтажа, в котором атрибуты той или иной профессии совмещались с телом работника, становясь его частью. Особая роль отводилась оптическим приборам, позволявшим визуализировать идею технологически усовершенствованного, всепроникающего взгляда. В медицинской фотографии эффекты такого зрения представлены как стилистикой изображений (за счет монтажа, кадрировки, использования сверхкрупных планов), так и их тематикой (впервые советскому зрителю демонстрируются хирургические операции).

В более ранний период стремление проникнуть внутрь тела и разгадать его тайны наглядно иллюстрировал созданный в 1928 году Институт мозга, которому был посвящен доклад *Джейми Филлипса* (Нью-Йоркский университет, США) «*Ускользающие мозги советского “Пантеона” и наболевший вопрос о материальности советских субъектов*». По мысли докладчика, человеческий мозг — физический «носитель» сознания — занимал особое место в раннесоветских концептуализациях материальности. Музей мозга, или «Пантеон», как называл его автор

идеи психиатр В.М. Бехтерев, был создан с целью непосредственно изучить, как бытие определяет сознание, на примере выдающихся советских граждан. Предполагалось, что изменившиеся в результате Октябрьской революции условия общественной жизни скажутся на структуре мозга, позволяя на этом материале визуализировать марксистскую теорию смены исторических формаций. Однако за десятилетия существования и пополнения этой причудливой коллекции никаких вразумительных закономерностей между мышлением «замечательных людей» (среди которых были такие светила, как Анатолий Луначарский, Максим Горький, Иван Павлов) и конфигурацией их мозга установить не удалось, и «Пантеон» так и не открыл свои двери для широкой публики. Филлипс отметил, что Музей мозга представляет собой интересный кейс на пересечении интеллектуальной истории и исследований материальности, озадачивая нас в той же мере, что и советских ученых: это собрание объектов в ожидании теории, которая позволит им обрести видимость и внятность.

Проблема (не)видимости тех или иных феноменов в силу недостатка информации или ее неадекватности поднималась также в заключительном выступлении секции — докладе *Юлиане Фюрст* (Потсдамский центр современной истории имени Лейбница / Берлинский университет имени Гумбольдта, Германия) «*Мак, винт и план: материальность советских наркотиков и функция разрыва в знаниях*». Поскольку официальный советский дискурс представлял наркоманию бичом буржуазных обществ, наркотики в СССР «не существовали», что препятствовало не только публичному обсуждению реальной ситуации, но и обмену знаниями в данной области между медицинскими специалистами и органами правопорядка. Это приводило к эпизодам наподобие описанного одним из респондентов Фюрст, когда хиппи, задержанные дружинниками на улице Горького в середине 1970-х из-за подозрительного внешнего вида, смогли спрятать «траву» в контейнер для мусора и впоследствии достать ее оттуда, не привлекая ничьего внимания. «Разрыв в знаниях» существовал не только между различными властными инстанциями, но и между производителями и потребителями наркотических веществ, что, среди прочего, позволяет проблематизировать оппозицию центр — периферия. Наибольший спрос на наркотики существовал у столичных жителей, которым приходилось осуществлять паломничества в национальные республики за сырьем, готовыми изделиями и навыками обращения и с тем, и с другим, — что не укладывается в простую схему эксплуатации локальных ресурсов метрополией.

В качестве темы, объединяющей все четыре выступления секции, дискуссант *Алексей Голубев* (Хьюстонский университет, США) выделил материальность тела как основание для выстраивания иерархий и производства аффектов. Он также предложил докладчикам порассуждать о советской специфике изучаемых ими сюжетов по сравнению с аналогичными процессами за рубежом (начало «войны с наркотиками» в США; концептуализация «расширений человека» в работах Маршалла Маклюэна, иллюстрацией к которым могли бы служить фотографии периода оттепели) или с национальными традициями (казахские кукольные представления). Меганн Баркер ответила, что казахская традиция кукольного театра тесно связана с шаманизмом, поэтому в нем особенно ценится впечатление, будто кукла живая. В противовес этому советские театральные деятели и педагоги настаивали на необходимости каждый раз разъяснять ребенку, что перед ним всего лишь кукла, стремясь исключить иррациональные элементы в восприятии представления. Интересно, что, как отметила Юлиане Фюрст, подобная «несоветская» тенденция к анимистскому оживлению материи существовала также у хиппи, для которых, к примеру, мак был живым существом, обладавшим собственной волей. В отношении транснациональных аспектов культуры употребления наркотиков

Фюрст сообщила, что приходившие с Запада описания наркотических «трипов» формировали восприятие советскими хиппи собственного опыта, так что даже вещества, в принципе не обладающие галлюцинаторным действием, будто бы вызывали у них галлюцинации.

Следующая секция конференции открылась докладом *Маркуса Ляхтеэнмяки* (Хельсинкский университет, Финляндия) «*Камни Санкт-Петербурга: гранит и материальные реконструкции городского пространства и мифа*». Докладчик сфокусировал внимание на проекте памятника Жертвам революции на Марсовом поле, который предложил архитектор Лев Руднев. Идея Руднева заключалась в том, чтобы использовать «готовые камни» — гранитные блоки набережной и фундамента Сального буяна (амбаров для хранения сала, спроектированных Тома де Томоном в начале XIX века и разобранных накануне Первой мировой войны для возведения на их месте судостроительных цехов). Если использование гранита в петербургских памятниках XVIII века, таких как «Медный всадник» Фальконе, символизировало покорение дикой природы, то для Руднева сам город превратился в гранитный карьер. Это соответствовало «иконоборческим» установкам новой культуры, повторившей практику использования сполий (фрагментов декора, похищенных с языческих храмов) в раннехристианской архитектуре — параллель, которую отметил еще Николай Анциферов в книге «Душа Петербурга» (1922).

Гранит обычно представляется чем-то незыблемым, и Ляхтеэнмяки предложил в корне переосмыслить его материальные характеристики, поставив в центр своего выступления движение камней. Однако даже стекавшиеся к Марсову полю через весь город гранитные плиты уступали в подвижности материи, о которой шла речь в следующем докладе. В выступлении, озаглавленном «*Прочесть историю в потоке: водный архив Канала имени Москвы*» *Настя Волынова* (независимый исследователь, Москва) предложила рассматривать воду как альтернативный архив, хранящий память о сооружении канала Москва — Волга, в том числе об использовании труда заключенных, из которых за время строительства десятки тысяч погибли. Традиционные бумажные архивы запечатлевают логику производящих их институций — в случае масштабных советских инфраструктурных проектов это логика прогресса, фиксирующая количественно измеряемые достижения. Архивные искажения и умолчания, порождаемые властными отношениями, по мысли Волыновой, можно скорректировать, перенастроив свою исследовательскую оптику на «чтение» воды: изменений водного ландшафта, технологий управления этой стихией и заложенного в ней потенциала сопротивления, наглядно проявившегося в 2019 году, когда в результате аварии оказался частично затоплен Тушинский тоннель.

В противовес сталинской парадигме господства над природой начиная с 1960-х годов в архитектурном и градостроительном мышлении на первый план вышла идея гармонии человека с природной средой. Доклад *Маши Пантелеевой* (Корнеллский университет, США) «*Тело пейзажа: природа как архитектура в период оттепели*» был посвящен группе «Новый элемент расселения» (НЭР), участники которой практиковали нелинейный и внеавторский подход к архитектурной планировке. В моделировании архитекторы НЭР применяли необычные для своего времени материалы, такие как целлулоид и пластилин, стремясь к созданию органических форм, близких к природным. Эта неиерархичная, децентрализованная архитектура призвана была служить материальным воплощением идеи бесклассового общества — хотя участники НЭР не были диссидентами и не находились в оппозиции к советской власти, они предложили довольно радикальное переосмысление советского модернизационного проекта, акцентировавшее личную свободу индивида и взаимное приспособление человека и природы.

Комментируя доклады секции, дискуссант *Сергей Ушакин* (Принстонский университет, США) указал на фундаментальную методологическую проблему, связанную с «немотой» материала. Материальность оказывается в положении угнетенного колониального субъекта из знаменитого эссе Гаятри Чакраворти Спивак[5], за которого всегда говорит колонизатор. Сходным образом исследователь, пытающийся рассуждать о материальности вещей, неизбежно наделяет их антропоморфными чертами, отдавая приоритет социальному перед собственно материальным. Материал исподволь превращается в знак — именно так, по мысли Ушакина, произошло с гранитом в докладе Ляхтеэнмяки, где камни перемещались не столько в пространстве города, сколько внутри различных визуальных и текстовых репрезентаций: на чертежах и планах, акварелях и офортах, в публицистике и мемуарах. В выступлении Волыновой речь шла уже о реальном движении воды, однако попытка «(раз)архивировать» его также глубоко антропоцентрична. Наконец, в докладе о НЭР, как посчитал дискуссант, подобная подмена неустранимо присутствует уже на уровне объекта исследования, где «природа» радикально одомашнивается и очеловечивается, превращаясь в пластилиновые модели. Однако Маша Пантелеева возразила, что выбор пластилина ее героями отнюдь не является наивным, вернее, сама эта «наивность» преднамеренна: благодаря своим материальным качествам и закрепленным за ним коннотациям детской игры пластилин позволял на практике реализовывать идею внеавторского творчества, модель взаимодействия, основанную на общении, в которой процесс важнее результата. «Несерьезность» пластилина, его податливость и недолговечность позволяли дистанцироваться от предписанных официальным нарративом значений архитектуры и практик проектирования.

Следующий раздел конференции прошел в экспериментальном формате: вместо традиционных пленарных докладов наиболее титулованных спикеров был проведен круглый стол с их участием. Сокращение времени выступлений «звездных» гостей и их объединение в один блок придало мероприятию динамичности, а блестящий состав выступающих обеспечил его увлекательность и методологический интерес. Но круглым столом эту часть конференции можно было назвать лишь условно, потому что фактически она состояла из монологических высказываний участников и отличалась от других секций по формату лишь отсутствием дискуссанта (что дополнительно подчеркивает иерархический смысл этой позиции).

Раздел открылся выступлением *Кристины Кьер* (Северо-Западный университет, США), которое было посвящено репрезентации расовых характеристик, расизма и антирасизма в фильме «Черная кожа» (1931, реж. П. Коломойцев). Эта художественная кинолента основана на реальном инциденте с участием прибывших в СССР американских рабочих, один из которых, уроженец Ямайки Роберт Робинсон, подвергся агрессии со стороны своих белых напарников. В фильме Коломойцева кожа исполняющего главную роль актера сенегальского происхождения Кадора Бен-Салима визуально уподобляется материалу конвейера и блестящему металлу автозапчастей — тем самым герой физически интегрируется в проект индустриализации, одним из эффектов которого станет перевоспитание рабочего-расиста, и занимает в этом проекте центральную роль, превращаясь в ударника производства. Кьер отметила, что впоследствии материальность черной кожи, как и других советских объектов, окажется размыта и подчинена оппортунистским идеологическим интерпретациям, однако в 1931 году она еще была самоценной, что позволяет трактовать фильм в постколониальном ключе.

---

5 См.: *Спивак Г.Ч.* Могут ли угнетенные говорить? / Пер. с англ. А. Горных // Введение в гендерные исследования Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С.В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 649—670.

Следующий спикер, Алексей Голубев, рассказал о превращении русских икон в музейные экспонаты. Этот процесс начался еще до революции: так, в собрании Третьяковской галереи к 1905 году насчитывалось уже несколько десятков икон. В масштабе всей коллекции это количество было незначительным, однако оно маркирует поворотный момент в восприятии икон, которые из материальных воплощений сакрального превращаются в объекты визуального потребления (что отражается, среди прочего, на практиках реставрации, а вернее, расчистки икон от копоти, потемневшей краски и олифы). Преемственность дореволюционных и советских подходов к определению «культурного наследия» и обращению с ним персонифицируется в фигуре Игоря Грабаря, возглавлявшего Третьяковку в 1913—1925 годах и сыгравшего ключевую роль в организации и проведении экспедиций в Поволжье и Карелию, целью которых было изучение и собирание народного искусства (а по сути конфискация объектов культа, в первую очередь икон). Голубев сравнил коллекционирование религиозного искусства Советским государством с аналогичными практиками западных держав в их колониях и выразил надежду на возможность возвращения экспроприированного наследия создавшим его сообществам. Докладчик указал на позитивный пример подобных транзакций, который подал Колледж Иисуса, осенью 2021 года вернувший в Нигерию одну из «бенинских бронз» — статуэтку петуха, которая была похищена в 1897 году британскими военными в ходе карательной операции, положившей конец существованию Бенинского царства.

Сьюзан Рид (Даремский университет, Великобритания) в своем выступлении также затронула место проведения конференции, выразив уверенность в том, что Кембриджский университет предоставляет особенно благодатную среду для разговоров о материальности — и благодаря его исторической архитектуре, и в силу сложившихся здесь традиций изучения материальной культуры, представленных такими выдающимися учеными, как исследовательница советского авангарда Кэтрин Кук и антрополог Дэниел Миллер, автор влиятельных работ о потреблении. Подобно Миллеру, Рид исходит из активной роли потребителя, сосредоточивая внимание на том, как советские люди в период оттепели творчески интерпретировали типовые жилищные решения и директивные советы по домоводству, а также преодолевали дефицит материалов, особенно сильно ощущавшийся вдали от столиц. Один из наиболее ярких примеров повседневной изобретательности, упоминавшийся в проведенных Рид устноисторических интервью — изготовление в домашних условиях линолеума, материала, прочно ассоциирующегося с индустриальной современностью. В целом докладчица отметила синергию государственного планирования с индивидуальными и локальными коммунальными инициативами.

Отчасти активность потребителей в период оттепели также была «запланирована» сверху, как показал в завершавшем круглый стол выступлении Сергей Ушакин. Ориентация на индивидуальные творческие решения предусматривалась получившей распространение в это время модульной мебелью. Пропаганду новой парадигмы воспитания вкуса взяли на себя журналы «Техническая эстетика» и «Декоративное искусство» — недооцененные, по мнению Ушакина, источники, воплощающие последнюю советскую эстетическую утопию. Эти издания предлагали своим читателям не просто набор теоретических знаний о принципах организации пространства, использования цвета и т.п., а перевод идеологии в набор практических умений — например, как сделать торшер из спортивного ядра и рыболовного снаряжения. Да, торшеров не было в продаже, а массивные люстры сталинского времени плохо вписывались в новую концепцию многофункционального децентрализованного интерьера. Однако, по мысли Ушакина, дефицит был не единственным двигателем креативности в этих материальных практиках, которые не отталкивались от неких

готовых представлений о потребительских товарах, их внешнем виде и функционале, а служили экспериментальной площадкой по (пере)созданию вещей.

На следующий день — в годовщину полета Юрия Гагарина — утренняя секция конференции открылась докладом *Виктории Смолкин* (Уэслианский университет, США) «*Остатки более развитой цивилизации: визуальная, материальная и мемориальная культура советской космической утопии*». Докладчица показала, как происходило бытовое освоение космоса через сувениры, предметы интерьера, детские горки в виде ракеты, мозаики на космическую тематику в метро и других публичных пространствах. Все эти объекты не предполагали достоверного отображения космических полетов, материально-техническая составляющая которых оставалась в высшей степени засекреченной, — а предоставляли условную символическую репрезентацию. При этом ее иконография была универсальной для всего постсоветского пространства, образуя единую визуальную и материальную среду. Примеры, приведенные Смолкин, наглядно демонстрируют ключевую роль вещей в трансляции идеологии, которая при этом риторически отвергала «вещизм». Повседневные объекты, дизайн которых отсылал к космической тематике, давали возможность прикоснуться к космосу, присвоить его себе и обжить, и обеспечиваемая таким образом причастность каждого к советской космической программе способствовала эмоциональной вовлеченности не только в инициативы, связанные с освоением космоса, но и в советский проект в целом, что становится особенно заметно в наши дни, когда космическая утопия занимает одно из центральных мест в индивидуальной и коллективной памяти об СССР.

В отличие от массово тиражировавшихся космических сувениров, многие объекты советского дизайна существовали лишь на бумаге или были произведены в качестве единичных, ныне утраченных опытных экземпляров. Именно этой категории предметов был посвящен доклад *Алены Сокольниковой* (независимый исследователь, Берлин) «*Нематериальные объекты: заново открывая забытые проекты советских дизайнеров*». Докладчица рассказала об опыте воссоздания инновационных дизайнерских разработок 1920—1980-х годов, проведенного в рамках культурно-просветительского проекта «Вещь! Предметный мир и ценности русской культуры: реконструкция и актуализация»[6]. Представляя возможности реконструкции в качестве альтернативной исследовательской методологии, доклад Сокольниковой, пожалуй, ближе всех остальных подобрался к материальности как таковой, без дополнительных семиотических напластований. Символизм дизайнерских решений: например, стола «Флаг» Надежды Аверьяновой (1989), ножками для которого служили пионерские горны, — также затрагивался в выступлении. Однако акцент был сделан на агентности материалов, способных выступать союзниками или противниками дизайнера-исследователя, пытающегося восстановить предмет по чертежам или фотографиям. Переход от визуального образа к объемной, функциональной вещи совершается методом проб и ошибок, в непрерывном диалоге с материалом, который то упорно отказывается вести себя так, как нужно, то, наоборот, подсказывает неожиданные решения и подходы.

Сокольникова в своем докладе решительно опровергла представление о вторичности советского дизайна по отношению к западному, озвученное, в частности, в недавней статье Беннетта Такера, опубликованной в одном из наиболее влиятельных изданий по истории дизайна. В самом деле, мысль Такера о «подражательном

6 Реконструированные предметы, наряду с другими объектами советского и современного российского дизайна, были представлены на выставке «ВЕЩЬ! Предметный разговор» во Всероссийском музее декоративного искусства (29 сентября 2021 — 20 января 2023 г.).

характере советской социалистической материальной культуры»[7], которую автор пытается доказать, сравнивая мебель дизайнеров Баухауса и ВХУТЕМАСа, отдает наивным диффузионизмом. Единственным легитимным источником дизайнерских инноваций в рамках этой модели является Европа, на которую ориентируется весь остальной мир, в частности СССР. Подражательность неевропейских народов — устойчивый ориенталистский стереотип, проблематичность которого очевидна. Примечательно, однако, что Советский Союз в статье Такера оказывается фактически отождествлен с Москвой. Так неоколониальный взгляд «с Запада на Восток» воспроизводит не только те отношения центра и периферии, которые фундаментальны для него самого, но и те, что лежали в основе советского имперского проекта.

В ходе конференции неоднократно поднимался вопрос о необходимости деколонизации исследований советской культуры, в которых до сих пор зачастую «русское» выступало синонимом «советского», ассимилируя региональные и этнические различия. Многие докладчики предприняли последовательную попытку выйти за рамки подобной парадигмы, обращаясь к опыту жителей советских национальных республик и нестоличных регионов внутри РСФСР, деконструируя сложившиеся иерархии, указывая на структурные пустоты в архивах, вводя новые виды источников, — но в целом реформа советологии в деколониальном ключе, конечно, остается делом будущего.

С точки зрения взаимоналожения конкурирующих (нео)колониальных проектов интересен доклад *Юлии Карповой* и *Кристиана Хандберга* (Копенгагенский университет, Дания) «*Материализации датскости в Москве: выставка дизайна как материальное событие, 1969—1970*». Докладчики предложили рассматривать выставку «Современный датский дизайн», которая открылась в Политехническом музее в декабре 1969 года, как пример дипломатических культурных инициатив эпохи холодной войны, позволяющий сместить географию этого противостояния в сторону «периферии» капиталистического Запада. Датский и в целом скандинавский дизайн позиционировался через причудливое сочетание экзотики и современности, ремесленных традиций и индустриальных технологий, природных и синтетических материалов. Однако в центре внимания докладчиков оказалась материальность не столько экспонатов, сколько самой выставки, ее подготовки и проведения. На фотографиях, документирующих эти процессы, «советскость» и «датскость» нередко образуют визуальный и материальный контраст: так, на снимке, запечатлевшем уборку экспозиционных помещений, темная одежда рабочих музея, швабра, веник, жестяное ведро и лужи воды на полу противостоят светлым, минималистичным витринам и выставленным в них изящным дизайнерским объектам[8].

Именно такая визуально непритязательная советскость становится предметом эстетического и философского переосмысления в нонконформистском искусстве, как показала *Наташа Миловзорова* (Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду / Университет Париж III — Новая Сорбонна, Франция) в докладе «*Художественная жизнь непримечательных вещей: советские объекты в несоветском искусстве*». В заглавии выступления обыгрывалось название знаменитой книжной серии «Жизнь замечательных людей», что подчеркивало альтернативный характер творческих поисков советского андеграунда по отношению к биографической героике официальной культуры. Действительно, в художественных проек-

7 *Tucker B.* The Influence of German Tubular Steel on Soviet Furniture at the VKhUTEMAS, 1927—1930 // Journal of Design History. 2021. Vol. 34. Iss. 4. P. 316.

8 См. это изображение в: *Karpova Yu.* The Afterlife of Danish Modern: Design Exhibition in Moscow, 1969—70 // Artl@s Bulletin. 2022. Vol. 11. Iss. 2: Nordic-Baltic Cross-Border Connectivity. P. 91.

тах, рассмотренных Миловзоровой, люди зачастую отсутствуют, а вещи, так сказать, выступают от их лица. Ярким примером могут служить работы Ильи Кабакова, в том числе инсталляция «Человек, улетевший в космос из своей комнаты», которую Виктория Смолкин также выбрала в качестве одной из иллюстраций к своему докладу. Материальность советского и космическая тематика пересекаются и в серии коллажей и рисунков Дмитрия Гутова 1988 года «Космос», выполненной на фрагментах обоев. Кроме того, Миловзорова упомянула произведения Михаила Рогинского, чьи изображения обуви докладчица сравнила с интерпретациями этой темы у Ван Гога, Уорхола и Уокера Эванса, а также «иконусы» Валерия Кошлякова — объекты, напоминающие одновременно иконописную архитектуру и профанные топосы советского быта: урны, деревянные нужники, собачьи будки.

Выступившая в качестве дискуссанта Кристина Кьер привлекла внимание к методологическим аспектам представленных на секции докладов, предложив задуматься о том, как мы получаем знание о вещах и какого рода это знание. Так, если предметы, о которых шла речь в выступлении Смолкин, «производятся» потребителями как эмоционально заряженные артефакты и становятся доступны исследователю в этой специфической перспективе, то дизайнерские объекты, о которых говорила Сокольникова, очищены от пользовательских трактовок и предстают перед нами исключительно через призму авторской интенции. В докладе Карповой и Хандберга было продемонстрировано, как дизайн становится инструментом государственной политики и дипломатии, тогда как выступление Миловзоровой представляло художников в амплуа историков культуры, извлекающих и интерпретирующих советские артефакты.

Следующая секция открылась докладом *Судхи Раджагопалан* (Амстердамский университет, Нидерланды) «*Случайные советские вещи: геополитическая лиминальность в Индии в эпоху холодной войны*». По мнению исследовательницы, в нарративах о холодной войне, в том числе о ее материальных мирах, обычно акцентируются темы соперничества и конфликта, тогда как эмпатия и солидарность недооцениваются. В своем текущем проекте, посвященном советским вещам в Индии и на Кубе, Раджагопалан стремится компенсировать этот дисбаланс, изучая, в каких формах глобальный геополитический контекст присутствовал в частных пространствах дома и семьи. При этом если на Кубе советские вещи играли центральную роль, то в Индии они оказывались своего рода экзотическими, маргинальными объектами: респонденты в ходе интервью не всегда могли объяснить, откуда эти предметы взялись у них дома, и очевидно, что продукция из СССР не была встроена в обычные практики потребления. Однако эти странноватые вещи, как правило, вызывали теплые чувства — с ними ассоциировались представления о прошлом как о времени советско-индийской дружбы. Кроме того, многие виды советской продукции воспринимались как качественные и надежные: к ним относились, например, бинокли и фотоаппараты (которые индийцы иногда даже предпочитали немецким и японским); а вот телевизоры, напротив, чаще попадались бракованные. Отдельно Раджагопалан отметила советские книги: детские сказки, переведенные на 22 официальных языка Индии, и англоязычные учебники, которые продолжают использоваться в некоторых учебных заведениях до сих пор. Все эти издания характеризовала способность вовлечь читателя во взаимодействие на равных, без снисходительного, инфантилизирующего отношения, которое зачастую было свойственно англо-американским книгам. Книги могут показаться во многом «нематериальным» объектом, однако Раджагопалан акцентировала их визуальные и тактильные качества: исследовательница даже призналась, что может отличить советское издание наощупь.

Оставаясь случайными и маргинальными, объекты советского производства могли позволить себе эксцентрику и даже некоторую степень ненадежности, однако

в самом СССР аналогичные качества вещей и систем оказывались настоящим вызовом для пользователей. *Джон Кеннеди* (Европейский университетский институт во Флоренции, Италия) в докладе «*Советское частное автомобилестроение: материальные потоки за пределами государственного контроля*» рассказал о кризисе общественного транспорта в период оттепели, когда развитие инфраструктуры не поспевало за нуждами населения. Переполненные автобусы и трамваи, хронически опаздывающие электрички и невозможность приобрести собственный автомобиль побудили сотни советских граждан сконструировать транспортное средство своими руками. В ход шли мотоциклетные двигатели, фанера, корыта, обрезки труб и другие подручные материалы, которые в изобилии поставляла советская экономика благодаря тенденции производить большое количество ненужных вещей. Если некоторые официальные инстанции, такие как ГАИ, относились к доморощенным конструкторам с подозрением, то, к примеру, журнал «Техника молодежи» начиная с 1956 года с большим энтузиазмом освещал успехи на этом поприще как индивидуальные усилия, способствующие скорейшему построению коммунизма.

Доверие к потребителям и их вовлечение в систему производства рассматривались также в докладе *Дайан Кенкер* (Университетский колледж Лондона, Великобритания) «*“За лучшее качество товаров, за развертывание культурной советской торговли”: как советская розничная торговля дала покупателям качественные товары*». Докладчица рассказала об изучении покупательских предпочтений в СССР 1960-х годов в контексте попыток реформировать экономику, сделав ее более ориентированной на повседневные нужды людей. Методы, использовавшиеся советскими «маркетологами» для сбора и анализа данных, варьировались от традиционных анкетных опросов и проведения отраслевых выставок до внедрения новых технологий: в ГУМе для обработки отзывов потребителей были установлены вычислительные машины. Кенкер отметила растущую ориентацию на западные модели изучения покупательского поведения в этот период, однако, по ее мнению, соответствующие советские инициативы не столько имели коммерческий смысл, сколько вдохновлялись принципом взаимности и общностью интересов.

Несоответствие советских потребительских товаров стандартам качества отчасти компенсировалось особыми навыками пользователей в обращении с вещами. *Ксения Папазова* (Манчестерский университет, Великобритания) в докладе «*Жизнь и смерть в “обществе ремонта”: люди, вещи и винтажная идентичность*» проследила потенциально бесконечный жизненный цикл советских бытовых предметов. Продлевать срок службы вещей позволяли изобретательные способы их починки и поддержания приличного внешнего вида, а совершенно утратившие презентабельность объекты разбирались на «запчасти» и приспосабливались для новых нужд. Временно не находящие применения вещи складировались «на всякий случай», по мере износа перемещаясь по маршруту антресоли — балкон — гараж — дача. В этих практиках продолжительного хранения Папазова видит потенциал для формирования у вещей «винтажной идентичности», несмотря на интенсивное использование, которое само по себе скорее исключает такую возможность.

В своем комментарии к секции выступившая в роли дискуссанта Сьюзан Рид отметила, что изучение советских потребительских практик зачастую предполагает имплицитное сравнение с западными, а именно с американской моделью потребления. Однако сама эта модель представляет собой абстрактное обобщение, реальных аналогов которому, возможно, никогда не существовало даже в США. Лобовое противопоставление «советского» и «западного» опыта в этом смысле столь же малопродуктивно, как и оппозиция ремесленных навыков и промышленного производства, ведь ручной труд остается неотъемлемой частью индустриальных процессов. Выступления в рамках секции внесли значимый вклад в проблематизацию

подобных упрощенных трактовок в той мере, в какой докладчики продемонстрировали комплексный, гибридный, подвижный и транснациональный характер советской материальной культуры.

Заключительная секция конференции открылась докладом *Катерины Павлиди* (Кембриджский университет, Великобритания) «*Материальность официальных советских текстов в работах художников-концептуалистов*». По наблюдению докладчицы, представители московского концептуализма зачастую рассматривают тексты не в качестве носителей определенного смыслового содержания, а как материальные объекты. В качестве примеров Павлиди привела акцию «Проект защиты от нейтронного оружия» арт-группы «Мухомор» (1982) и «Видеоперформанс с газетами» Дмитрия Александровича Пригова (1989). В обоих случаях для остранения текста и выявления его материальных характеристик использовалась рассинхронизация визуальных и аудиальных впечатлений: участники акции «Мухомора» с завязанными глазами слушали текст передовицы о нейтронной бомбе, а «Видеоперформанс с газетами» начинается без звука, привлекая внимание к артикуляции художника, вслух читающего советские газеты. В произведении Пригова дополнительно акцентируется материальность газетной бумаги, огромный ворох которой почти погребает под собою художника. По мнению Павлиди, в один ряд с этими перформансами с точки зрения концептуального переосмысления звучащего слова можно поставить роман Владимира Сорокина «Тридцатая любовь Марины», героиня которого чувственно, а не рационально воспринимает идеологические тексты.

В ином ключе тему материальности текста затронула *Ольга Воронина* (Бард-колледж, США) в докладе «*“Рука” мертвых поэтов на выставке: советские литературные музеи как хранители сакральной материальности*». В центре внимания здесь оказалась не устная речь, а письмо, почерк — факсимиле рукописных страниц из произведений писателей, их эпистолярного наследия и дневников. Писательским автографам приписываются аффективные характеристики, способность непосредственно воздействовать на зрителя. В этом смысле автор одновременно объективируется и «оживляется» посредством подобных экспонатов, которые таким образом уподобляются церковным реликвиям. Рукописи «не горят» — их призрачная материальность (ведь речь идет о копиях!) порой оказывается более устойчивой, чем, к примеру, архитектура и интерьеры писательских усадеб, которые пожирает огонь революции. Однако сама попытка остановить время, прослеживающаяся в экспозициях раннесоветских литературных музеев, придавала им оттенок анахроничности, и символично, что в 1920-е годы литературный архив Пушкинского Дома располагался в главном здании Академии наук, разместившись, как видно на одной из продемонстрированных докладчицей фотографий, вокруг копии скелета диплодока Карнеги — реликта другой исчезнувшей эпохи.

Секция завершилась докладом *Камили Коцялковской* (Кембриджский университет, Великобритания) «*Невидимые чернила: скрытые значения в почтовой цензуре и заумной поэзии*». Докладчица указала на ранее не привлекавшие внимания исследователей параллели между цензорскими практиками в дореволюционной России и приемами футуристской поэзии 1910-х годов. Взгляд цензора, способный, подобно рентгеновскому аппарату, обнаруживать невидимые невооруженным глазом слои реальности, по предположению Коцялковской, завораживал футуристов, как и идея тайного шифра и образ невидимых чернил. В первую очередь имперскому цензору должен был уподобиться читатель, постигая зашифрованные поэтом тайные послания. Однако и сами поэты (которые также выступали читателями друг друга), возможно, до некоторой степени отождествляли себя с фигурой перлюстратора, проявляющего невидимые чернила. В реальной практике для этого

использовался йодный реагент, наносившийся на бумагу крест-накрест, и перекрещивающиеся линии, часто встречающиеся в оформлении книг футуристов (например, на одной из авторских обложек «Ожирения роз» Алексея Крученых), по мнению Коцялковской, могут быть сознательной отсылкой к йодным крестам, проставленным цензурой.

Комментируя секцию, дискуссант *Мария Милеева* (Институт искусств Курто, Великобритания) отметила, что каждая из докладчиц не только предложила собственный взгляд на материальность текста, но и продемонстрировала, что идеологическая риторика, как и другие изводы советской материальности, представляет собой не продукт, а процесс. Художники и писатели становятся частью этого процесса, даже когда пытаются с его помощью продуцировать альтернативные смыслы, поэтому особенно важно задаваться вопросом о политическом значении каждого отдельного артистического жеста.

В заключение организаторы конференции отметили, что материальность действительно является трудноуловимым объектом изучения, с которого исследователь постоянно соскальзывает в концептуальные построения. Однако подобные переключения от вещи к символу и обратно отнюдь не обязательно являются недостатком, от которого необходимо избавиться. Более того, хотя нам недоступен материальный мир «сам по себе», не окутанный плотной сетью языка и визуальных репрезентаций, в той же мере невозможно говорить и о «чистой» философии или «чистом» искусстве, которые не были бы укоренены в опыте материальных взаимодействий. Если материальность, как утверждал Сергей Ушакин, является угнетенным субъектом, это дополнительный повод внимательно прислушаться к тому, о чем она может рассказать.

Ксения Гусарова

Советское значит отличное

Международная научная конференция **«Сделано в СССР: материализация нового мира»**

(*«Антропошкола» ТюмГУ, 8—11 сентября 2022 года*)

10.53953/08696365_2023_179_1_410

С 8 по 11 сентября 2022 года в Тюмени прошла конференция «Сделано в СССР: материализация нового мира». Ее организатором выступила Школа исследований окружающей среды и общества Тюменского государственного университета[1]. Конференция приурочена к 100-летию образования СССР, и первоначальный замысел организаторов был связан с желанием осветить историю советского проекта через материальные объекты. Источниками вдохновения для этой концепции выступили

1 Конференция проводилась благодаря финансовой поддержке гранта Правительства РФ, проект № 075-15-2021-611 «Человек в меняющемся пространстве Урала и Сибири» и гранта РНФ № 20-18-00342 «Институциональные и неинституциональные ритуалы в структуре позднесоветского общества (1956—1985)».

совместный проект Британского музея и радио BBC 4 «История мира в 100 объектах»[2] и цифровой выставочный проект «История советской Центральной Азии в 100 объектах»[3]. К сожалению, в полной мере реализовать этот проект и представить к 100-летию СССР 100 объектов, отражающих различные аспекты советской системы, не получилось — в значительной степени из-за невозможности иностранных участников принять участие в конференции.

Целями конференции были обсуждение процессов формирования многообразных миров советских вещей и намерение понять, какое влияние оказывала материальная среда Советского Союза — от инфраструктурных проектов до предметов «повседневного спроса» — на жизнь и деятельность советских институтов, общества и отдельных людей. Каковы те роли, сети, практики производства, потребления и обмена, с помощью которых создавалась и воспроизводилась вещная система СССР? За время существования Советского Союза была создана специфическая материальная культура, уникальность которой обусловлена рядом факторов, по-разному проявившими себя на протяжении всего советского периода. Поэтому необходимо осмыслить специфику процесса материализации советского образа жизни. Насколько этот процесс овеществления следовал логике формирования материальной среды в Европе, Азии или Америке? Насколько «советское отличное» отличалось от несоветского? Организаторы конференции хотели обсудить не только то, как вещи становились советскими, но и то, как формировались советские производитель и потребитель вещей. Как советский материальный мир совпадал (и расходился) с идеологическими основаниями советской системы на разных этапах ее существования? В какой степени «предметы советского обихода» оказывались проводниками и посредниками между обществом, государством, институтами и отдельным человеком?

Одновременно с этим конференция ставила своей целью стимулировать дискуссию на русском языке об осмыслении материальности. Благодаря акторно-сетевой теории и новому материализму в современных гуманитарных науках можно говорить о наличии материального поворота. В значительной степени это связано с работами Бруно Латура, который ушел из жизни совсем недавно, и Джона Ло. Несмотря на популярность этого подхода как теоретической рамки, на данный момент применительно к советскому материалу имеется крайне мало проектов. Можно отметить книгу Алексея Голубева «The Things of Life: Materiality in Late Soviet Russia» (недавно изданную на русском в НЛО[4]) или проект под руководством Елены Кочетковой «Материальный мир позднесоветского общества в условиях холодной войны: технологические инновации в производстве и репрезентация товаров широкого потребления». Организаторы конференции, а в их число входили Сергей Ушакин, Галина Орлова, Алексей Голубев, Михаил Тимофеев и Александр Фокин, как раз хотели, с одной стороны, перебросить мосты между теоретической рамкой и конкретными источниками, чтобы обсудить возможности и пределы материального поворота в исторических исследованиях, и, с другой стороны, связать различные кейсы общим видением и выстроить определенную генеалогию советской материальности.

Галина Орлова (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Неоплатоники из Гостехники: ГОСТы, или управление материализацией через стандартизацию в СССР*

2 См.: A History of the World in 100 Objects (https://www.bbc.co.uk/programmes/b00nrtd2/episodes/downloads (дата обращения: 10.11.2022)).

3 См.: История Советской Центральной Азии в 100 объектах (https://www.cabinet.ox.ac.uk/soviet-central-asia-100-objects (дата обращения: 18.11.2022)).

4 *Голубев А.* Вещная жизнь: материальность позднего социализма. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

(1948—1951 гг.)» постаралась концептуализировать важнейшее понятие для советской материальности — ГОСТ. На основе анализа стенограмм обсуждения и протоколов утверждения государственных стандартов на Коллегии Гостехники, а также документации ГОСТов, принятых или выведенных из обращения на рубеже 1940—1950-х, докладчица показала дискурсивные стратегии стандартизации; идеологические дилеммы, возникавшие в процессе выработки стандартов; способы экспертного и неформального участия в обсуждении идеальных форм советской продукции; темпоральности ГОСТа; языки описания материальности в дебатах о градациях качества, разворачивающихся на заседаниях коллегии между производителями, потребителями и экспертами Гостехники. Было показано, что, во-первых, стандартизация осуществлялась из перспективы идеального потребителя («за каждым стандартом надо видеть человека»), а не производителя. Во-вторых, в ее основание закладывалась не количественная, а качественная логика. Наконец, она регулировала не процесс и состояние инфраструктуры, а индустриальный продукт сам по себе в его идеальной спецификации и материальности, вырабатывая и предъявляя народному хозяйству идеальные формы советской продукции — ГОСТы.

Наталия Никифорова (ИИЕТ РАН, Москва / СПбПУ) выступила с докладом «*Материальное воплощение советской электрификации (1930—1950-е). Централизация vs. стихийность*», в рамках которого осмысляла воплощение советской идеи централизации электроэнергетики на примере реализации теплоэнергетических станций и развития теплофикации. Создание станций, вырабатывающих одновременно энергию и тепло для большого количества потребителей в политических речах и инженерных высказываниях, характеризовалось как исключительно советское решение — такая организация энергохозяйства позволяла преодолевать границы индивидуального предприятия, а создание централизованных проектов теплофикации городов было воплощением планового хозяйства, что было невозможно в капиталистических странах. Примечательно, что сельская электрификация в рассматриваемый период отличается от городской. Идеологически предполагалось, что электрификация изменит аграрное население страны, его труд и восприятие индустриальной системы. Электрификация села активно пропагандировалась, но из-за специфики сельских потребителей не была реализована как единый финансируемый из одного центра проект. Деревни, как правило, строили станции самостоятельно, изыскивая собственные финансы или с помощью кредита.

Ольга Марасанова (Пермский государственный национальный исследовательский университет) в своем докладе «*Мемуары ЭВМ “Арагац”: опыт использования акторно-сетевого подхода в историческом исследовании*» сосредоточилась на рассмотрении истории вычислительного центра Пермского государственного университета. Здесь в 1961 году была установлена ЭВМ «Арагац», одна из первых больших машин в городе. По мысли докладчицы мейнфрейм, как актор, вплетен в широкую сеть взаимодействий. Его работа подчинена правилам министерского планирования и распределения ресурсов. Машина вовлекает организаторов вычислительного центра в цепочку коммуникаций с сотрудниками областного Совнархоза, чиновниками министерств высшего и среднего специального образования РСФСР и СССР, депутатами Верховного Совета СССР. ЭВМ «Арагац» помогала завязывать контакты с московскими, ленинградскими, киевскими, новосибирскими коллегами. Машина разбивает башню из слоновой кости и сближает университетских работников с заказчиками расчетов из предприятий Пермской области и других регионов СССР. С 1961 по 1972 год сами работники центра находятся с ЭВМ в сложных отношениях: они ждут машину, зависят от нее, оберегают, ломают и в конце эксплуатации устраивают публичные похороны.

Светлана Кравчук (УрФУ, Екатеринбург) в докладе «*Транспорт "последней мили" в сельских условиях: роль советских самодельщиков в формировании инфраструктуры*» сфокусировалась на советском периоде активности «транспортных самодельщиков»: так, в случае скользящего транспорта в период с 1920—1930-х годов, включая Великую Отечественную войну, а также в послевоенное время (1950—1960-е годы) произошла своеобразная акселерация и переосмысление опыта использования традиционных саней и лыж, в основе которого — практические знания о среде использования, что воплотилось в способностях и возможностях создания новых транспортных средств для уже известной среды обитания по уже известным принципам для выполнения локально обусловленных задач. Поскольку промышленность молодого (а впоследствии и зрелого) Советского государства не могла удовлетворить потребность в массовых и доступных по цене малогабаритных средствах передвижения по бездорожью и его сезонным вариациям, в качестве государственной стратегии можно выделить: (а) повышение общей технической и пользовательской грамотности работоспособного населения, а также подрастающего поколения; и (б) предоставление самодельщикам образцов (и инструкций) для самостоятельного изготовления транспортных средств.

Тему самодельщиков продолжила *Рамина Абилова* (ТюмГУ) в докладе «*На пути к освобождению от "заграницы": советское фотоаппаратостроение на рубеже 1920—1930-х годов*» осмысляла состояние фотопромышленности в годы первой пятилетки. В конце 1920-х годов фотолюбители ощущали острый недостаток фотоаппаратуры и фотоматериалов. В связи с предпринятым курсом на развитие отечественной фотопромышленности и ожиданием выхода на рынок советской фотоаппаратуры разрешения на приобретение фотокамер зарубежного производства стали выдаваться в редких случаях и почти исключительно учреждениям. Для получения фотоаппарата и прочих фототоваров из-за границы, в том числе в подарок, было необходимо получить лицензию Народного комиссариата внутренней и внешней торговли СССР. В случае нарушения правил предусматривалось лишение свободы или принудительные работы на срок не менее шести месяцев. Разработкой и производством фотоаппаратов занялись Трест оптико-механического производства (ТОМП) в Ленинграде и промыслово-кооперативная артель «Фото-Труд» (ЭФТЭ) в Москве. Публикации тех лет свидетельствуют о том, что ожидания о налаживании массового производства не были оправданы. Выпуск фотоаппаратов затягивался и сопровождался рядом проблем. Между спросом и предложением существовал принципиальный разрыв. Вместо ящичных фотоаппаратов любителям и профессиональным фотографам были необходимы компактные камеры, так называемые дорожные камеры и аппараты легкого типа — складные с пластинами небольшого размера. Помимо конструкции критику вызывали высокая стоимость и сбои в производстве. Первые советские фотоаппараты поступали небольшими партиями и не удовлетворяли рынок. Фотоаппараты производства ТОМП и ЭФТЭ выдавались только в коллективную собственность фотокружков, и лишь малая часть распространялась среди фоторепортеров и научных учреждений. Их перепродажа и передача в собственность отдельным лицам были воспрещены. Среди других проблем фотографической деятельности — отсутствие системы налаженной фототорговли, слабая фоторемонтная база, низкое количественное производство химикалиев, пленок и принадлежностей (штативов, рамок, ванн и т.д.). Пока производство советской фототехники налаживалось, а ввоз зарубежных фотоаппаратов и материалов был практически невозможен, фотолюбителям предлагались временные решения. Одно из них — обращение к довоенному фотографическому материалу и оборудованию. Другое — «самодельщина», то есть самостоятельное изготовление фотоаппаратов.

Юлия Папушина (НИУ ВШЭ, Пермь) в докладе «*Практика управления качеством в городе Перми в 1960-х — начале 1970-х годов*» анализировала то, как усилия по достижению и поддержанию высокого качества продукции были реализованы в практике управления качеством в швейном производстве в Перми. В отличие от предыдущих исследований, докладчица рассмотрела практику управления качеством на двух уровнях: местном (швейная промышленность Пермского края, включая различные заинтересованные стороны, такие как предприятия, розничная торговля и контролирующие органы) и микроуровне (пермская швейная фабрика «Пермодежда»). Выбранный масштаб анализа позволил прояснить основные препятствия на пути улучшения качества в работе организаций, дополнив существующие исследования о неудачах в области качества продукции. Докладчица показала, как местные власти балансировали между административным и рыночным регулированием, а также между западными эталонами моды и идеологической корректностью. Отдельно в докладе освещалась тема контроля и страхования качества, а именно внедрение системы «без ошибок» и практика улучшения качества. Советское руководство не смогло в полной мере внедрить повышение качества в производственные процессы швейной промышленности. При этом у участников процесса борьбы за качество были разные полномочия. Например, наиболее успешное внедрение системы «без ошибок» произошло на внутризаводском уровне, и заготовки одежды почти достигли стопроцентного уровня бездефектности. Но на всей цепочке от разработки до продажи эта модель не работала, поскольку требовала слишком больших усилий со стороны менеджеров, в то же время угрожая провалом планов.

Вопросы качества товаров поднимала и *Александра Ермолова* (ТомГУ) в докладе «*“Во что играют наши малыши?” Производство игрушек в Томске в 1950—1960-х гг.: между бюрократией и потребностями детей (на материалах периодики, архивных документов и фотографий)*». Поскольку воспитание подрастающего поколения всегда было одной из первоочередных задач Советского государства, проведение планомерной политики в этом направлении начиналось с самых ранних ступеней развития ребенка. Одним из инструментов воспитания была детская игрушка. Производство игрушек — удачный симбиоз, объединяющий государство с его идеологией и бюрократией и одновременной заботой о детях, а также потребности самих детей. В качестве кейса была выбрана деятельность Томской фабрики игрушки. Она имеет продолжительную историю и берет свое начало с 1919 года как учебные мастерские для подростков с целью обучения их столярной работе. В 1929 году мастерские учебных пособий были переименованы в мастерские общества «Друг детей». В 1933 году мастерские школы «Друг детей» были переформированы в фабрику культтоваров, которая в 1956 году была ликвидирована с передачей своих функций Томской фабрике детской игрушки. Обращение к процессу производства игрушки с точки зрения его символического содержания и конструируемых смыслов позволяет увидеть в самой игрушке универсальный способ общения с детьми, что позволило государству вести с ними разговор на понятном для них языке.

Не только игрушки, но и многие другие вещи носили символический характер. Так, *Галина Янковская* (Пермский государственный национальный исследовательский университет / ТюмГУ) в докладе «*Советский музпром: специфика производства, “бренды” и “антибренды” в материальном мире советского горожанина 1960—1980-х гг.*» анализирует неотъемлемый компонент материального мира советского человека 1960—1980-х годов — пианино. Этот клавишный музыкальный инструмент производился на нескольких фабриках в СССР. Одним из самых известных производств был пермский комбинат (впрочем, предприятие неодно-

кратно меняло название) по производству музыкальных инструментов. Главный «бренд» этого предприятия — пианино «Кама» — было знакомо большинству учащихся музыкальных школ (а обучение в музыкальных школах в качестве дополнительного образования стало массовым явлением в жизни позднесоветского горожанина). Пианино было естественной частью интерьеров квартир, в том числе и коммунальных. Производство клавишного инструмента было связано со сложной логистикой поставок запчастей и материалов, разработкой дизайнерских решений и производством сопутствующих товаров, предполагало специальную подготовку работников и постпродажное гарантийное обслуживание. В докладе анализировались как производственные сюжеты, так и символическое значение инструмента в материальном мире повседневной жизни советского человека с точки зрения его пространственного статуса и престижа, сети сопутствующих материальных объектов, наделенных также особой семантикой (метроном как малый интерьерный объект, вращающийся стул и ноты). Докладчица подчеркнула, что пианино как объект было связано с практиками дефицитарного потребления и выступало маркером «гармонично развитой личности» и советской успешности.

Именно в этом статусе пианино фигурировало на многих советских картинах. *Татьяна Круглова* (УрФУ, Екатеринбург) обращается к визуализации советской материальности в докладе «*Советский бидермайер: образы "уютного мира" в позднесталинском изобразительном искусстве (1945—1955)*». Автор отмечает, что в изучении искусства послевоенного десятилетия в СССР сложилось множество неопределенностей, что указывает на проблему языка или концептуальной рамки для описания художественной практики этого периода. Позднесталинскому периоду мало везет с исследователями и концепциями, особенно по сравнению с ранним советским искусством или поздним — от оттепели до «длинных семидесятых». В качестве одной из рамок осмысления была предложена концепция «советского бидермайера», позволяющая интерпретировать огромный и репрезентативный пласт советского искусства как аналог европейского стиля изобразительного и декоративно-прикладного искусства 1840—1870-х годов. Бидермайер возник в Европе после бурной эпохи «натиска», революций и войн и демонстрировал целый ряд новых ценностей, неизвестных ранее европейскому человечеству: ценности частной жизни, утилитаризма, аполитичности, отказа от измерения жизни большими нарративами, — всего, что составило ядро не вполне рационализируемого понятия, чаще всего переводимого как «уютность». Материализацию этих ценностей Татьяна Круглова обнаруживает на нескольких уровнях анализа советских изобразительных текстов: организации пространства, времени, предметной и событийной сфер. Проведенный докладчицей анализ выборки советского искусства позволил выявить высокую степень его сходства с европейским бидермайером, а также прояснить советскую специфику хронотопа, вещественной среды и событийного ряда.

Продолжением дискуссии о связи материальности и культуры стал доклад «*Советская бытовая классика: высокое искусство в вещественном наполнении*», который сделала *Ольга Сапанжа* (РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург). В центре внимания доклада оказался феномен «бытовой классики» послевоенного периода (1940—1960-е годы), нашедший отражение в предметах обихода, выпускаемых советскими промышленными предприятиями. Так, важным мотивом оформления вещей практического назначения (кухонные банки для сыпучих продуктов, эмалированные кружки, упаковка, шкатулки, флаконы) становятся памятники классической архитектуры Петербурга XVIII—XIX веков. Бытовые вещи оказывались носителями важной идеи города — хранителя исторической традиции, пространства эталонной архитектуры даже в новейших постройках, и в то же время ре-

шали проблему приобщения к высокой культуре «новых горожан», составивших важную часть демографической картины Ленинграда в 1950—1960-е годы. Еще одним проявлением «бытовой классики» стало активное включение элементов «высокой культуры» в пространство обыденного. Наиболее ярко этот феномен проявился в рамках синтеза двух искусств — в начале XX века элитарных, а в 1920—1930-е годы — лишь декларируемых массовыми. С конца 1940-х годов балет и интерьерная фарфоровая пластика обретают новый масштаб, включаясь в процессы организации жизненной среды и ее наполнения — материально и содержательно. Анализ различных сторон проявления «бытовой классики» в пространстве повседневной культуры реализованной в предметном, вещественном наполнении, позволяет рассматривать данный сюжет как важнейший элемент осуществления масштабной программы формирования «советского культурного человека».

Ирина Глущенко (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Дизайн и травма: круговорот советских вещей в культуре*» поставила вопрос о том, как советские вещи существуют в современном мире. Отмечалось, что в течение последних полутора десятилетий наблюдается растущая востребованность советских предметов либо изделий, имитирующих приемы советского дизайна. Происходит превращение элементов советского быта в «советский стиль», интегрирующийся в новую систему эстетических и бытовых представлений, которые должны создавать ощущение или иллюзию комфортной среды, призванной сохранить культурную преемственность. При этом одновременно происходит как переосмысление элементов советского быта, так и их переиспользование. Докладчица продемонстрировала тенденции применения советских предметов и элементов декора в дизайне современных квартир. Показательно, что наряду с аутентичными предметами, которые начинают приобретать уже антикварную ценность, появляются и новые — либо копирующие советские образцы, либо стилизованные под них. Эти вещи даже могут становиться эстетически привлекательными, хотя советские граждане часто считали их уродливыми. Возникшая стилистичекая дистанция позволяет переосмыслить и переозначить эти вещи, в том числе и с эстетической точки зрения. Докладчица подчеркнула, что в нынешних условиях не просто происходит использование советских предметов, но и присутствует ориентация на советские образы как символы более широких контекстов. Использование советских образов и предметов для создания иллюзии комфорта, покоя и преемственности выполняет также терапевтическую функцию в обществе, где все еще не преодолен культурный шок быстрых перемен и сохраняется неуверенность в собственном будущем. В заключение докладчица отметила, что, в отличие от советского, современное российское общество так и не выработало свой стиль, и неочевидно, что это возможно или необходимо. Однако постоянное возвращение к прошлому и продолжающийся ресайклинг — круговорот советских предметов в современном пространстве — показывают, что такая потребность существует.

Тему «вещей из прошлого» продолжили *Игорь Нарский* (ТюмГУ / Пермский государственный национальный исследовательский университет / ЮУрГУ, Челябинск) и *Наталья Нарская* (филиал военного учебно-научного центра военно-воздушных сил «Военно-воздушная академия», Челябинск) в докладе «*Отсутствие материальных источников как источник по советской истории: несколько размышлений при просмотре двух телешоу*» предложили компаративный подход. В качестве отправной точки выступили российская передача «Барахолка» и немецкое шоу «Наличные за редкость» («Bares für Rares»). В докладе ставился вопрос о возможностях, целесообразности и эффекте привлечения предметов материального мира в качестве источников для изучения недавнего прошлого, избыточно документированного письменными свидетельствами. Докладчики пред-

лагали рассматривать прошлое как нечто завершившееся, устоявшееся, неизменное, отрезанное от нас — и якобы именно поэтому достойное академического интереса и исследовательских усилий. Прикосновение к ценным предметам, имеющимся в семейном наследстве основной массы немецких и российских граждан, посредством телешоу говорит о том, что ссылки на мировые войны как на главного разрушителя предметной среды представляются излишне абстрактными и недостаточно обоснованными. Российские скудость и унылость предметной среды связаны, скорее всего, с беспрецедентным выкачиванием из населения ценных предметов в межвоенный период и с перманентной бедностью, в которой оказалась значительная часть российского населения в постсоветский период. Кроме того, не только красноречие, но и молчание источников — и сам их дефицит — можно использовать в качестве важного исторического источника. «Прочесывание истории против шерсти», по словам Вальтера Беньямина, воплотившееся в структуралистском анализе текстов, по мысли докладчиков, может оказаться полезным и применительно к предметам. Наконец, исследование вещей из недавнего прошлого, в данном случае — из драматичного «советского века», позволяет взглянуть на него с близкого расстояния, «пощупать» его в буквальном смысле этого слова, примерить на себя, ощутить свою непосредственную причастность к нему.

Следующий блок докладов был посвящен теме материальности питания. *Людмила Мазур* (УрФУ, Екатеринбург / РГГУ, Москва) представила доклад «*Структура питания советского ученого в 1920-е гг. (по материалам бюджетного обследования 1925 г.)*». Мазур отметила, что ученые в структуре советского общества занимали особое место, демонстрируя всему миру преимущества социализма и заботу Советского государства об интеллектуальной элите. Однако такое положение сложилось не сразу. Становление советской науки проходило в сложных условиях пересмотра приоритетов советской власти, в контексте которых науке отводилась второстепенная роль производительной силы социалистического общества. Исходя из этого строилась социальная политика в отношении ученых, значительная часть которых оказалась в годы Гражданской войны на грани нищеты и голода. С этих позиций интерес представляет проблема формирования стандарта потребления представителя советской науки, который начал оформляться во второй половине 1920-х годов и окончательно сложился в 1930-е годы. В современной литературе этот стандарт получил название «маленькой сделки», в ходе которой ученые получали от власти снабжение: еду, одежду, жилье и т.д., а взамен предоставляли свою экспертизу. Такой взаимообмен обеспечивал работникам академической сферы более высокий уровень жизни, чем в среднем по стране. Стандарт потребления советского ученого во многом носил демонстративный характер и был дифференцированным, то есть учитывал административно-статусные характеристики ученого. Реконструировать структуру потребления, в том числе питания, ученых позволяют материалы бюджетного обследования 1925 года, проведенного ЦСУ. Всего были собраны сведения о 268 домохозяйствах из 15 городов — Ленинграда и Москвы (по 50 семей), Харькова, Киева, Минска, Одессы, Ташкента, Казани, Перми, Воронежа, Новочеркасска, Ростова-на-Дону, Томска, Симферополя, Краснодара. В выборку вошли семьи научных работников, по основному месту работы занятых в вузах и научных учреждениях. Сведения опросных бланков были систематизированы в базе данных и стали основой для изучения структуры питания различных категорий ученых в зависимости от их статуса и места проживания (столица/провинция), а также факторов формирования стандарта потребления, среди которых особое значение имеет включение определенной части ученых в номенклатурные списки.

Елена Кочеткова (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) сделала доклад на тему «*Наука и технологии в промышленном производстве продуктов питания в позднем*

СССР». Отмечалось, что с середины 1950-х годов промышленное производство продуктов питания стало ключевым приоритетом советской экономики. Увеличение производства сельскохозяйственных и промышленных продуктов питания было вопросом повышения уровня жизни, что с 1961 года советское руководство объявило важнейшим шагом на пути к коммунизму. В то же время начиная с 1950—1960-х годов значительно возросла роль науки и техники в производстве продуктов питания, что сулило улучшение как количественных, так и качественных показателей питания. Специалисты сыграли ключевую роль во включении традиционных продуктов питания в сложный узел современной науки и технологий производства, они разработали новые качества продуктов питания, которые назвали «современными». Современность продуктов питания основывалась на твердой вере в силу химических элементов, микробиологии и современных технологий производства для создания более здоровых, вкусных и устойчивых продуктов питания. К 1970-м годам гигиена также стала важнейшим элементом материального производства продуктов питания, включенным в систему стимулирования труда на советских предприятиях. Однако эти попытки сосуществовали с нехваткой продовольствия, инфраструктурными проблемами и низкой культурой производства, которая стала особенно очевидной к 1980-м годам. Докладчица пришла к выводу о противоречивом характере советского промышленного производства продуктов питания: сильная вера в науку о продуктах питания как толчок к повышению уровня жизни сосуществовала с отсталой промышленной инфраструктурой, которая оставляла «современную еду» скорее вопросом эксперимента, чем реального производства. Это раскрывает ключевую проблему советской экономики, где интенсивные исследования наталкивались на недостаточную инфраструктуру для их реализации.

Михаил Тимофеев (Ивановский государственный университет) докладом «*“Мне на стол ставить”: ассортимент и дизайн алкогольной продукции в позднем СССР (1964—1985)*» дополнил тематику продуктов питания историей алкогольной продукции. Докладчик отметил, что период советской истории с середины 1960-х до начала горбачевской антиалкогольной кампании по аналогии с «эпохой застоя» иногда иронично называют «эпохой застолья». В этот период проводилась работа по формированию культуры потребления алкогольных напитков и шла борьба с пьянством и алкоголизмом. В это время не только существенно расширяется ассортимент доступной разным социальным группам населения алкогольной продукции, но и заметно изменяется дизайн этикеток. Обильно поставлявшиеся в это время в СССР напитки стран социализма выступали в роли своего рода образцов для создания современного дизайна. Из широкого ряда алкогольной промышленности — разнообразных вин, коньяков, ликеров, бальзамов и более редких и экзотических для советского времени напитков (рома, виски, джина) — докладчик предпочел остановиться на водочном ассортименте и локальных сортах пива. Не очень большая линейка водок и горьких настоек в 1960—1980-е годы обретает этикетки, ставшие каноническими. Часть водок («Столичная», «Московская», «Посольская», «Сибирская», «Золотое кольцо») и горьких настоек («Starka», «Yubileynaya», «Kubanskaya», «Zubrovka», «Okhotnichya», «Pertsovka» и «Limonnaya»), предназначенных с 1969 года на экспорт, получают дополнительные визуальные детали, ставшие своеобразными маркерами демонстративного потребления в Советском Союзе.

Елена Малая (Европейский университет в Санкт-Петербурге / ТюмГУ) выступила с докладом «*Между объектом и текстом: материальность и логоцентризм советских капсул времени*». Докладчица отметила, что, с одной стороны, советская традиция закладки капсул времени в 1960-х продолжила американскую традицию «археологии для потомков» 1930-х годов, объектно-ориентированную по своей сути (капсулы времени компании «Westinghouse», «Крипта времени»

Оглторпского университета). С другой стороны, несмотря на преемственность, советские капсулы времени, в отличие от американских, почти никогда не содержали в себе предметов (хотя из этой тенденции есть исключения), представляя собой скорее нержавеющие контейнеры для писем в будущее. «Логоцентричность» советских капсул времени, вероятно, связана с их близостью с другим, специфически советским жанром — открытыми письмами, использовавшимися в сталинское время для создания видимости народной поддержки и частично переосмысленными только в период оттепели. По сути, письма потомкам относятся к этому жанру напрямую — они в большинстве своем написаны с государственнических позиций, используют клише советского публичного дискурса и де-факто адресованы широкой аудитории современников (а не потомкам), которые должны их читать и оценивать. Жанр открытого письма в 1960-е годы прагматически и стилистически неоднороден. С одной стороны, в это время еще сохраняется сталинская традиция использования их как инструмента властной поддержки. С другой — открытые письма становятся языком складывающегося диссидентского движения. Советская капсула времени во многом мыслится как сохраняемый текст (слова «капсула» и «письмо в будущее» используются закладчиками как синонимы). Однако она обладает своей собственной материальностью, проявляющейся в определенных ситуациях (в основном во время закладки и извлечения). Деформация ее оболочки, нарушение герметичности, течи и бреши в корпусе ассоциируются закладчиками с состоянием стоящего за ней государственного или социального образования.

Александр Фокин (ТюмГУ) в своем докладе «*Бюллетень и урна: материализация советской демократии*» на основе анализа писем граждан в различные официальные инстанции показал, как рядовые советские люди воспринимали советские выборы. Особый акцент был сделан на той роли, которую бюллетень и урна играли в практиках и символической структуре советского общества. Для многих советских граждан избирательный бюллетень был важным каналом коммуникации с властью. Поэтому граждане видели в бюллетене не столько объект для выбора кандидата, сколько площадку для жалоб или высказываний. Одновременно с этим бюллетень с одним кандидатом порождал когнитивные конфликты и тем самым вызывал разрушения стабильности советской системы. Урна, которая находилась на каждом избирательном участке, выступала центральным объектом советской демократии, поскольку была призвана аккумулировать волю народа. Зачастую вокруг урны устанавливали почетный караул из пионеров и размещали бюсты советских вождей. При этом организация пространства советских избирательных участков приводила к тому, что для того чтобы проголосовать против, необходимо было зайти в специальную кабинку, что сразу маркировало избирателя как потенциально подозрительного субъекта. Поэтому многие советские граждане предлагали различные планы пересборки материальных объектов избирательных участков для реализации принципа тайны голосования.

Анна Разогреева (Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону) в докладе «*Секреты советской красоты или репортаж из подсобки*» использовала метод автоэтнографии, осмысляя опыт работы своей семьи в сфере советской индустрии красоты. В докладе были описаны различные практики создания, распространения и использования косметических средств. В частности, приводился случай, когда работницы косметического кабинета нелегально занимались производством крема, который пользовался популярностью у представительниц различных групп советского общества из-за своей дешевизны и эффективности. Таким образом, на основе имеющейся инфраструктуры красоты создавалась параллельная структура, создающая материальность, находящуюся в серой зоне.

Финальный блок докладов был связан с вопросами материальности здоровья и отдыха в СССР. *Мария Вятчина* (приглашенная исследовательница департамента этнологии, Университет Тарту) в докладе «*Материальность нового быта и борьба с трахомой в раннесоветский период*» осмысляла раннесоветскую кампанию по борьбе с трахомой, показывая, как реализовывались и воплощались меняющиеся подходы к понимаю болезни. Трахома — это инфекционное заболевание глаз, которое на поздних стадиях вызывает слепоту. Важной частью исследования стала работа с материалами на языках местного населения, которые не всегда попадают в поле зрения ученых. В рамках доклада ставился вопрос о том, как формировалась материальность болезни: какое оборудование было доступно для медицинских работников, как в зависимости от понимания природы болезни менялись способы ее лечения (от хирургического вмешательства к изобретению антибиотиков), как врачи и медсестры боролись с практиками совладания с болезнью среди коренного населения (например, как видно из отчетов, пытались вытеснить власть местных целителей и избавляться от щипчиков, которые использовались для лечения в домашних условиях). Эксперименты раннесоветского периода сменяются в 1930-е годы ставкой на вертикальные сложноподчиненные структуры трахоматозных медицинских пунктов, которые должны были поставлять статистику о борьбе с эпидемией. Реализация этих мер была тесно связана с гигиенистской кампанией, которую можно описать как буквальное воплощение победы материальности. Для дисциплины тела (а далее и классового сознания) врачи и управленцы в сфере здравоохранения пытались повлиять на бытовые изменения и на многочисленные рутинные практики: от способов грудного вскармливания и ухода за младенцами до использования нового типа чугунных рукомойников, которые медсестры должны были разносить по дворам.

Продолжил тему *Павел Васильев* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) докладом «*Чудодейственное лекарство для советского сверхчеловека: разработка, использование и злоупотребление адаптогенами в СССР времен холодной войны*». Он обращается к контексту холодной войны как глобального идеологического (и потенциально военного) конфликта, в свете которого научное изучение стимуляторов центральной нервной системы и наркотиков, предназначенных для повышения способности человека противостоять неблагоприятным внешним условиям, стало весьма привлекательным направлением исследований. С конца 1940-х годов в Советском Союзе был введен специальный термин «адаптогены», который отчасти основывался на более раннем медицинском понятии «тоник». Считалось, что эта группа лекарств с очевидным потенциалом применения в военной и космической медицине повышает общую способность человеческого организма противостоять экстремальным уровням стресса и различным враждебным природным условиям. К «адаптогенам» могут относиться как препараты растительного происхождения (например, родиола розовая, элеутерококк или женьшень), так и синтетические препараты (яркий пример — мельдоний, кардиопротектор, который получил широкую известность после того, как Всемирное антидопинговое агентство разоблачило его использование спортсменами для повышения спортивных результатов). Докладчик продемонстрировал, что эти чудодейственные препараты не могли быть ограничены в рамках закрытой сферы военной медицины. По крайней мере, с 1960-х годов сообщения в прессе и архивные документы свидетельствуют о продолжающемся «увлечении адаптогенами» среди советского гражданского населения. Люди предполагали, что «военные» препараты могут использоваться для достижения более высоких показателей на производстве и благоприятно влиять на психологическое состояние перегруженного работой и стрессом советского человека. При этом, как было показано в докладе, практика военной медицины

оказывала длительное влияние на материальность гражданской повседневной жизни с советской стороны железного занавеса.

Ольга Никонова (Южно-Уральский государственный университет, Челябинск) в докладе «*Заводчанин на отдыхе: рекреационная инфраструктура предприятий и ее материальный мир (на примере Челябинской области)*» анализировала рекреационную инфраструктуру предприятий Челябинской области, которая включала в себя санатории, пансионаты, дома отдыха и туристические базы, а также профилактории, детские пионерские и спортивные лагеря. Объекты социального назначения, которые считались «нецелевыми» активами предприятий, могли располагаться как на административной территории, к которой относился промышленный объект, так и за ее пределами — в традиционных курортных местах СССР — Краснодарском крае, Крымском полуострове, на Кавказе. Материальный мир объектов «социалки» являет собой сочетание (порой весьма неожиданное) уникального природного окружения, аскетизма советского массового потребительского продукта и художественного творчества, нередко эксклюзивного характера. В предметной среде мест отдыха складывались практики «присвоения» этого материального мира — они простирались от увоза алюминиевых вилок до приобретения в южных санаториях дефицитных товаров. К другим формам присвоения можно отнести индивидуальное и коллективное фотографирование у значимых объектов рекреационной территории, использование материальных объектов для организации праздников, проведения определенных ритуалов (см., например, элементы повседневности и праздничных ритуалов в экранизации истории пионерлагеря — фильме «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»).

Людмила Кузнецова (Пермский государственный национальный исследовательский университет) в докладе «*Материальность советского курорта: пижамы для лучших людей страны*» представила результаты изучения советского курорта и курортной индустрии 1920—1950-х годов. Анализируя советский курорт (особенно довоенного периода) как идеологический проект, важно понимать, что его успешность во многом зависела от соответствия материального — идеологическому. Рассмотрев интерьеры санаториев и общих курортных пространств, курортную моду, вопросы питания и снабжения на курортах, докладчица задалась следующими вопросами: через какие материальные объекты идеология должна была воплощаться согласно замыслам советских властей? Насколько успешно удавалось реализовывать эти проекты? Кто определял материальный мир курортов? О чем свидетельствовала материальная культура курортов помимо запланированного и «идеологически верного»? Людмила Кузнецова высказала предположение, что материальность советского курорта намного меньше, чем принято считать, зависела от распоряжений и инструкций центра, и в каждом конкретном случае представляла собой результат (иногда непредсказуемый) взаимодействия акторов разных уровней. Кроме того, различные элементы материального мира курортов имели возможность репрезентировать советскую реальность куда более разнообразно, чем это планировалось идеологией и управленцами курортной индустрии.

Разговор о советских санаториях продолжила *Юлия Секушина* (Европейский университет в Санкт-Петербурге) докладом «*Перерабатывая советскую материальность санаториев: от “динозавра” к наследию*». Было отмечено, что современные российские санатории имеют явную ассоциацию с советским прошлым за счет устойчивых и воспроизводимых досуговых и лечебных практик. Важной целью советской власти при создании нового дизайна массовых «советских здравниц» для рабочих и крестьян была организация правильного досуга граждан, в том числе путем создания отдельной науки курортологии. Современные постсоветские (и конкретно российские) санатории являются не только востребованным местом

досуга и лечения для разных категорий людей, но и отдельно предметом интеллектуальной рефлексии. Так, художники, журналисты, фотографы, архитекторы и урбанисты пытаются осмыслить санатории и определить их будущее в художественных и прикладных проектах, осуществляя дискурсивный ресайклинг материальности этих учреждений. Санатории осмысляются и как наследие, требующее сохранения и имеющее потенциал, и как руина, заслуживающая права на отдых, и как незавершенное прошлое, нуждающееся в нейтрализации. В докладе было показано, как дискурсивно перерабатываемая материальность санаториев становится призмой, которая преломляет разные грани (воображаемого) советского и отражает разное отношение к нему в рассматриваемых проектах.

Финалом конференции стал круглый стол, прошедший в гибридном формате, с подключением онлайн Алексея Голубева и Сергея Ушакина, в ходе которого участники обсудили возможность соединения подходов нового материализма и концепции «эстетического материализма», которую в своих работах использует Сергей Ушакин. Дискуссия развернулась вокруг особенного типа вещизма, постепенно сложившегося в СССР: вещи наделялись воспитательной силой и становились символически важными объектами, но при этом сам вещный мир был весьма ограничен. Так «Товарный словарь» в девяти томах включал в себя весь ассортимент производимых в СССР вещей. Конференция показала перспективность изучения советского прошлого через вещи. Участники сошлись во мнении, что для понимания специфики советского опыта надо включать в него не только политическую, но и материальную сторону.

Александр Фокин

Всероссийская научная конференция **«Хороший перевод — красивый или точный?»**

(*ШАГИ РАНХиГС, 9 июня 2022 года*)

10.53953/08696365_2023_179_1_422

Лаборатория историко-литературных исследований Школы актуальных гуманитарных исследований проводит конференцию, посвященную переводу, уже в третий раз. И будем надеяться, не в последний, поскольку исследования переводческих практик — материя практически неисчерпаемая.

Конференцию открыл директор ШАГИ *Николай Гринцер*. Он очень одобрил тему конференции (красота и/или точность перевода), сказав, что для него как для филолога-классика она особенно важна, и привел два своих любимых примера на эту тему. Первый пример продемонстрировал, как красота убивает точность. Известнейший филолог-античник С.И. Радциг перевел стихотворение Алкея так: «Я не пойму ветров смятенье. / Тут волны мечутся кругом, / А посреди всего волненья / Мы с черным носимся судном». Получилось даже довольно точно, но стремление «говорить красиво», то есть в рифму, подвело, и стихотворение стало звучать не столько красиво, сколько смешно. Зато во втором примере (хор из «Медеи» Еврипида в переводе Иосифа Бродского) от Еврипида, как выразился Гринцер, мало что осталось, но то, что осталось — завораживающий ритм стиха, очень важный для афинской аудитории, — гораздо важнее того, что пропало, и красота обернулась сверхточностью. В конце своего необъявленного мини-

доклада Гринцер пожелал участникам конференции красоты идей и точности формулировок.

Важное уточнение внесла в своем вступительном слове руководитель Лаборатории историко-литературных исследований *Ирина Ершова*. В течение нескольких тысячелетий, сказала она, переводчики всегда знали, что нужно переводить точно, а что — вольно. Однако затем наступила эпоха, когда переводы сделались нерегламентированными и у переводчика всякий раз оставался выбор: чему отдать предпочтение — букве или духу. Выступления на конференции все были посвящены именно таким переводам.

Первый доклад прочла *Елена Луценко* (ШАГИ РАНХиГС). Назывался он «*Шекспир и Отвей: адаптация шекспировских текстов в Англии эпохи Реставрации*» и был посвящен прежде всего трагедии Томаса Отвея (1651—1685) «История падения Гая Мария» (1679), в которой Отвей перенес в Древний Рим события, описанные в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». На русский язык пьеса никогда не переводилась, а между тем в истории восприятия Шекспира в Англии она стала очень важной вехой. Дело в том, что хотя Шекспира во второй половине XVII века много раз издавали и весьма почитали, некоторые критики предъявляли претензии к его языку (устарел!) и упрекали его в пренебрежении хорошим тоном. Шекспир уже начинал казаться чересчур сложным для постановок на сцене, и последователи драматурга искали пути адаптации его пьес к изменившимся обстоятельствам. Луценко подробно рассказала о том, как Отвей разыгрывает шекспировский сюжет в плутарховских декорациях. Место уже почти заглохшей вражды семейств Монтекки и Капулетти занимает у Отвея находящееся в самом разгаре противостояние Суллы и Гая Мария в борьбе за должность консула. Оба противника жаждут власти, оба безжалостны; между тем Гай Марий Младший влюблен в Лавинию, но отец обещал ее Сулле. Отец Лавинии уверен, что личное счастье должно быть подчинено политике, Лавиния, однако, сразу отказывается от навязанного замужества и называет брак без любви «законным изнасилованием». Проблема гражданской войны и изгнания (мотив, повторяющийся в трагедии Отвея шесть раз) была чрезвычайно актуальна для Англии эпохи Реставрации, и Отвей совершенно сознательно использовал эту тематику, но постарался смягчить актуальность, перенеся действие в *республиканский* Рим. Отвей сохраняет многие шекспировские черты, прежде всего присутствие фарсовой линии (она отдана заменяющему Меркуцио народному трибуну Сульпицию, которого Плутарх изображает средоточием всех пороков, у Отвея же он весельчак и верный соратник Мария). Сохраняет Отвей, в согласии с Шекспиром, как петраркистские высокие сонеты, так и их пародирование. Финал у Отвея тоже трагический, но все происходит не совсем так, как у Шекспира: Марий, придя к склепу, убивает не только священника (не узнав его), но и Метелла, отца Лавинии, после чего умирает, поскольку уже принял яд; Лавиния выхватывает у него меч и закалывается. Главные герои оказываются беспомощными жертвами политических перипетий, и именно эта политическая сторона пьесы увлекала зрителей XVIII века, когда Отвея (не только «Гая Мария», но и самую знаменитую его трагедию «Освобожденная Венеция») ставили чаще, чем Шекспира.

Татьяна Чеснокова (ИМЛИ РАН) в докладе «*Три версии комедии о “Ревнивой жене”: адаптация, независимая разработка и/или перевод*» развернула перед слушателями целый веер обработок одного из того же сюжета о ревнивой жене[1].

1 В докладе были развиты некоторые положения, вошедшие в статью: *Чеснокова Т.Г.* Межжанровые и межкультурные связи комедии Дж. Колмана «Ревнивая жена»: от Филдинга к Дефоржу // Новый филологический вестник. 2020. № 1 (52). С. 204—221.

В области драматургии все началось с комедии Джорджа Колмана Старшего (1732—1794) «Ревнивая жена» (1761), которая, впрочем, и сама сюжетно опиралась на одну из линий романа Г. Филдинга «История Тома Джонса», на что Колман указал в предисловии к изданию своей пьесы. В пьесе Колмана семейная фабула (взаимоотношения покладистого мужа с не в меру подозрительной ревнивой женой) переплетается с фабулой любовной (племянник мужа и его возлюбленная, которую заглавная героиня без всяких оснований ревнует к собственному мужу). В дальнейшем французские и русские литераторы, клавшие пьесу Колмана в основу собственных произведений, по-разному обходились с этими двумя элементами. Французская актриса и романистка Мари-Жанна Риккобони (1713—1792), выпустившая свой вариант «Ревнивой жены» в 1769 году, обошлась с сочинением Колмана максимально бережно: ее пьеса также написана прозой, в ней сохранен английский колорит и синтез любовной интриги с семейной; изменения, произведенные Риккобони, сводятся в основном к ослаблению гротескного английского юмора и к некоторому облагораживанию речей и поступков героев в соответствии с французскими представлениями о хорошем тоне; впрочем, это не помогло пьесе Риккобони завоевать парижскую сцену. Если пьесу Риккобони, несмотря на внесенные в текст изменения, можно назвать переводом, то «Ревнивая жена» (1785) другого французского автора, Дефоржа (псевдоним Пьера Жана-Батиста Шудара; 1746—1806) отличается от английского прообраза гораздо более радикально. Во-первых, он превращает прозу в рифмованные стихи. Во-вторых, сводит к минимуму любовную линию и выводит на первый план линию сентиментальную и семейную; с этим связаны изменения в наборе персонажей: у мужа ревнивой жены обнаруживается старшая дочь от первого брака, но это ее происхождение остается в тайне до самого финала, когда девушка наконец перестает возбуждать ревность хозяйки дома и входит в семью. «Ревнивая жена» имела и русскую историю. В 1804 году ее прозаическое переложение выпустил Яков де Санглен, впоследствии фактический начальник тайной полиции (1812—1819), а еще позже мемуарист. В 1804 году он преподавал немецкую словесность в Московском университете, поэтому некоторые имена в его «Ревнивой жене» звучат на немецкий лад; он сохраняет верность сюжету, но приближает его к мещанской драме, гротескная же стихия вновь возвращается в «Ревнивую жену» под пером немца Августа фон Коцебу, чью комедию перевел на русский язык в 1824 году Федор Эттингер.

Вера Мильчина (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС) в докладе «*Окрошка из всякой крошки? Несколько замечаний на полях перевода “Отверженных”*» проанализировала на предмет соблюдения «красоты» и «точности» несколько фрагментов из перевода, впервые опубликованного в 1954 году в пятнадцатитомнике Государственного издательства художественной литературы и с тех пор многократно переиздававшегося. Докладчица предупредила, что ничуть не умаляет заслуг своих предшественников (перевести такое сложнейшее произведение, как роман Гюго, без компьютера и интернета — настоящий подвиг!), но это не может помешать нам по прошествии семидесяти лет критически оценивать некоторые их решения. Трудно сейчас сказать, в чем дело — в непонимании смысла текста или в желании сделать перевод максимально гладким и красивым, но в некоторых случаях красивое бесспорно вредит точному. Так, под пером Н.Д. Эфрос парижские мальчишки распевают нейтральные «куплеты», тогда как у Гюго упомянут неприличный возглас, с которым парижские мальчишки во время карнавала гонялись за приличными господами, чтобы «осалить» их специальной колотушкой, намазанной мелом. Или еще более выразительный пример: в воспоминаниях о дореволюционных дамских туалетах фигурирует в переводе той же Эфрос «платье цвета новорожденного младенца». Меж тем в оригинале упоминается «цвет новопри-

бывших особ». Казалось бы, название нелепое — но если учесть, что весь фрагмент есть не что иное, как заимствование из пародийного текста XVIII века, обыгрывавшего самые причудливые метафорические обозначения фасонов и цветов (такие, как «чепчик верной победы» или «муфта минувшей страсти»), тогда станет ясно, что младенцы, конечно, тоже могут считаться особами, недавно прибывшими на свет божий, но в переводе данного фрагмента им не место. Название цвета должно оставаться таким же странным и почти абсурдным, как в оригинале. Однако бывают и случаи, когда трудно сказать наверняка, что лучше: точное решение или красивое. Так, Гаврош в переводе К.Д. Локса называет баррикаду «окрошкой из всякой крошки». Вроде бы образно и к месту. Беда только в том, что в оригинале Гаврош сравнивает баррикаду с «чаем госпожи Жибу». В XIX веке все французы понимали эту отсылку к водевилю 1832 года «Госпожа Поше и госпожа Жибу», где одна из заглавных героинь готовит экзотический напиток чай, добавляя туда уксус, масло, перец, соль, чеснок, муку и яйца. Но русский читатель XX века о госпоже Жибу не ведал, и упоминание ее в переводе повлекло бы за собой необходимость длинного комментария. А порой в переводе, напротив, присутствует точная транслитерация упомянутой в оригинале реалии, но эта точность полностью затемняет смысл. Гюго иронизирует: «У Парижа свой Азинариум — Сорбонна», но тому, кто не знает латыни и не различает здесь намека на средневековый праздник ослов, часть праздника дураков, ирония писателя остается непонятной.

Обсуждение доклада открылось оживленной дискуссией о том, стоит ли инкорпорировать перевод «Азинариума» в русский текст и если да, то кого поминать — дураков или ослов? Большинство единодушно поддержало ослов. От этого частного вопроса перешли к общему: как поступать с хорошими переводами пятидесятилетней давности, в которых обнаруживаются ошибки или неточности? Исправлять прямо в тексте, ничего не оговаривая? Или оговаривать новый вариант в примечаниях? Но здесь, в отличие от ситуации с ослами, вопрос остался открытым.

Доклад *Игоря Шайтанова* (РГГУ / ШАГИ РАНХиГС) был посвящен сенсации, что понятно уже по названию: «*Вновь найденные переводы шекспировских “Сонетов” Михаила Кузмина*». Перевод сонетов, заказанный Кузмину для Собрания сочинений Шекспира, готовившегося издательством «Academia», считался утраченным. Однако в самое недавнее время сын и наследник известного библиофила и коллекционера Алексея Анатольевича Венгерова (1933—2020) Сергей Алексеевич Венгеров приобрел часть архива наркома Л.Б. Красина и обнаружил там 89 сонетов в переводе Кузмина. Венгеров собирается издать их отдельной книгой, а предварительно частичные публикации увидят свет в «Вопросах литературы» (2022, № 3) и «Иностранной литературе» (2022, № 8)[2]. Рукопись Кузмина беловая, но текст этот явно не окончательный, от ранних переводов к более поздним манера менялась, хотя во всех сонетах заметна сознательная ориентация на исконную классическую традицию. Кузмин отложил работу над сонетами ради переводов пьес Шекспира; к сонетам он собирался вернуться, но не успел. По словам Шайтанова, перевод Кузмина колеблется между неловкостью выражения и яркостью открытия; нередко текст выглядит не более чем подмалевком, и бесспорно, что, в отличие от переводов Маршака, где ренессансный сонет превратился в жестокий романс, всенародную любовь кузминским сонетам не обрести, но зато в них наличеству-

2 За время, прошедшее после конференции, обе журнальные публикации в самом деле увидели свет, а кроме того, владелец рукописи издал все 89 сонетов тиражом 150 экземпляров и присовокупил к этому электронную публикацию; см.: http://библиохроника.рф/Новости/сонеты-у-шекспира-в-переводе-м-кузмина (дата обращения: 31.12.2022).

ет естественная речевая свобода, противоположная переводческой декламации. Правда, звуковые повторы или юмор Шекспира Кузмин не воспроизводит, и в свое готовящееся издание шекспировских сонетов в самых адекватных переводах Шайтанов включил только два кузминских перевода, но значение новонайденной рукописи для истории перевода и истории русской литературы трудно переоценить.

Шекспиру был посвящен и следующий доклад. *Виталий Поплавский* (Московский городской дом учителя) назвал его «*“Король Лир” в переводе Б. Пастернака: различные редакции*». Прежде чем перейти непосредственно к «Королю Лиру», Поплавский коротко охарактеризовал переводческие принципы Пастернака. В переводах, как и в собственной поздней поэзии, Пастернак стремился к простоте, исходил из приоритета содержания, а красочностью формы пренебрегал, стыдясь ее «красоты», причем такой «красотой», вообще говоря, представлялась Пастернаку вся метафорика Шекспира. Переводы Пастернак мерил толстовской мерой, потому что считал Толстого абсолютной величиной, верхней планкой русской литературы. Пастернак начинал работу над переводом с подстрочника, но писал его сразу стихами, и в принципе этот стихотворный текст уже годился для публикации, но затем Пастернак его переделывал — «пересказывал» другими словами, причем в этом случае воспроизводил оригинал не строчка в строчку, как старался делать, например, М. Лозинский, а крупными блоками. Пастернаковские переводы Шекспира много раз переиздавались при его жизни, и практически каждый раз поэт вносил в них какую-нибудь правку. На прошлой переводческой конференции Поплавский показал характер этой правки на примере «Отелло»[3], теперь настала очередь «Лира». Пастернаковский перевод этой трагедии, сделанный в 1947 году, вышел в первый раз в 1949 году, а затем переиздавался в 1950, 1951, 1953 и 1960 годах. Наиболее интенсивной правке Пастернак подверг свой перевод в детгизовском издании «Трагедий», вышедшем в 1951 году. Поплавский рассмотрел изменения в переводе на примере первой сцены. В основном их направленность одна и та же: Пастернак убирает пафос и делает реплики проще (вместо «в решений наших тайну» — «в решенья наши глубже», вместо «ответь складней» — «так объяснись»), убирает домысленные им выражения (сначала Гонерилья говорила: «Не стала слушаться отца родного / Так будь ко всем последствиям готова», а в окончательном варианте ее слова приобрели более точный вид: «За спор с отцом она тебя с годами / В замужестве накажет неладами»). Впрочем, иногда Пастернак, напротив, заменяет нейтральное выражение оригинала более экспрессивным; так, в реплике Кента место «старого человека» (old man) занимает «взбалмошный старик». Характеризуя отношение Пастернака к переводимому тексту, Поплавский заметил, что поэт не любил «Лира» и «Отелло» за их «порочную основу» (а любил «Антония и Клеопатру», «Гамлета» и «Генриха IV»), но своего отношения старался не показывать.

Доклад *Кирилла Чекалова* (ШАГИ РАНХиГС / ИМЛИ РАН) «*Сказка графини де Сегюр в версии Екатерины Урсынович: между переводом и рерайтингом*» был посвящен переводу сказки и оформлен соответственно: каждый слайд презентации представал задернутым цифровой занавеской, которая раскрывалась на экране перед глазами восхищенной публики. Сказка, о которой шла речь в докладе, — первое произведение в этом жанре, написанное графиней де Сегюр, урожденной Софьей Федоровной Ростопчиной. По-французски она называется «Ourson» (1856, в составе сборника из пяти сказок «Nouveaux contes de fées»), а в русских переводах — «Урсон и Виолетта» (о сюжете этой сказки современный читатель может получить отдаленное представление по «Обыкновенному чуду» Шварца, где прекрасный

3 См. публикацию этого доклада: *Поплавский В.Р.* «Отелло» в переводе Бориса Пастернака: беловая рукопись 1944 г. // Шаги / Steps. 2020. Т. 6. № 3. С. 50—58.

принц, превращенный в медведя, тоже избавляется от звериного облика благодаря любви). Переводов «Урсона» существует четыре: два дореволюционных и два совсем недавних. Собственно, главным предметом доклада стал первый перевод, выпущенный в 1913 году Екатериной Урсынович (урожденной Вахтеровой, 1867—1935), но докладчик коротко охарактеризовал и остальные: перевод в составе сборника «Волшебные сказки для маленьких детей» (1915, переводчик скрылся за инициалами Е.О.), очень вольный перевод дипломата В. Егошкина (2017) и перевод Инны Башкировой, напротив очень точный, но существующий только в Сети. Сравнивая некоторые фрагменты во всех четырех переводах, докладчик отмечал успехи и неудачи каждого, но более всего его интересовали те изменения, какие вносила в перевод Урсынович. Нельзя сказать, что все они направлены в сторону упрощения; например, описание расположенной в лесу фермы, в оригинале очень лаконичное, превращается под пером переводчицы в пространное описание идеальной усадьбы, настоящий locus amœnus. В леденящем кровь описании злой колдуньи, которая прибывает на колеснице, запряженной полусотней жаб, Урсынович достаточно адекватно передает общий тон, но все-таки выбрасывает кое-какие совсем уж отвратительные подробности вроде рук, похожих на плавники акулы, зато прибавляет от себя гадюку взамен волшебного жезла. В целом Урсынович, профессиональный педагог, и в переводе соблюдает педагогическую осторожность: из корзинки с обедом она (как, впрочем, и все остальные переводчики, кроме Башкировой) целомудренно убирает вино, а еще большее целомудрие проявляет, когда выбрасывает из финала сказки упоминание о том, что у поженившихся героев родилось много детей; заодно и описание свадьбы, в оригинале очень подробное и цветистое, она сводит к минимуму. Если запрет на упоминание деторождения (характерный не только для Урсынович, но и для других педагогических сочинений того времени) понятен, то почему на титульном листе перевода Урсынович сказка приписана графу де Сегюру, объяснить трудно; графиня к этому времени была достаточно хорошо известна в России как писательница. Общий вывод из доклада звучал следующим образом: в переводе Урсынович много отступлений от оригинала, но все-таки можно сказать, что он ближе к переводу, чем к переработке; со сказками Шарля Перро, которые Урсынович выпустила в 1897 году, она обошлась гораздо более вольно и подвергла их гораздо большей русификации, хотя характерные для русской сказки словесные клише присутствуют и в «Урсоне».

Подробному сравнению переводов одного и того же текста был посвящен и доклад *Ольги Смолицкой* (РГГУ / ШАГИ РАНХиГС) «*Два перевода повести Мериме “Кармен”*». До появления перевода М.Л. Лозинского, выпущенного в 1927 году издательством «Academia», повесть Мериме переводили шесть раз в 1886—1913 годах, причем столь острый интерес, по всей вероятности, был спровоцирован оперой Бизе. Перевод Лозинского считался и считается классическим, поэтому появление в 1981 году нового перевода, выполненного Ольгой Моисеенко (1905—1995), представляется некоторой загадкой, которую трудно разгадать, потому что в живых нет уже не только переводчицы, но и Андрея Дмитриевича Михайлова (1929—2009), комментатора сборника, выпущенного саратовским Приволжским книжным издательством. Единственное напрашивающееся объяснение состоит в том, что издательство не смогло договориться о гонораре с наследниками Лозинского и потому предпочло заказать новый перевод, который, как продемонстрировала докладчица, во многих случаях выглядит не только не лучше, но, напротив, хуже предшествующего. Моисеенко превращает пикадора в матадора (тогда как у этих двоих участников корриды функции совершенно разные), а «эльзевировские “Записки” Цезаря» — в «записки, напечатанные Эльзевирами» (тогда как если в первом случае имеется в виду просто тип издания, то во втором — настоящее библиофильское сокровище).

«Испанская поговорка “Цыганский глаз — волчий глаз”» вопреки оригиналу становится у Моисеенко цыганской, а понятная для читателя «игра в мяч» превращается в таинственный транслитерированный «жёдепом». Впрочем, справедливости ради следует сказать, что в нескольких местах перевод Моисеенко звучит более выразительно, чем у Лозинского. Так, когда раненая женщина на табачной фабрике кричит: «Confession ! confession ! je suis morte !», то у Лозинского это переведено как «Священника! Священника! Меня убили!», а у Моисеенко как «Священника! Священника! Умираю!», что звучит несравненно более естественно. Впрочем, у докладчицы имеются претензии и к обоим переводам: ни один из них, по ее мнению, в достаточной мере не передает наличие в новелле Мериме хладнокровного иронического повествователя-француза, исследователя античной римской цивилизации.

У Мериме француз приезжает в Испанию, а в следующем докладе речь шла о русском «испанисте» Константине Ивановиче Тимковском (1814—1881). Литературным творчеством и переводами Тимковский занимался недолго, с 1839 года, когда в «Отечественных записках» появился его перевод повести Сервантеса «Сила крови», и до 1847 года, когда в «Сыне отечества» вышел другой его перевод из Сервантеса («Ринконете и Кортадильо. Испанские тайны»). В 1849 году Тимковский был арестован по «делу петрашевцев» и приговорен к ссылке, замененной арестантскими ротами; в 1859 году он получил право вернуться в Петербург, но ни литературой, ни испанистикой больше не занимался. Между тем вклад Тимковского в эту самую русскую испанистику очень значителен. В 1841 году он напечатал в «Пантеоне русского и всех европейских театров» статью «История испанского театра от самого его начала до времен Лопе де Вега», из которой русские читатели могли получить представление об эволюции испанского театра; среди его переводов — «Жизнь есть сон» Кальдерона (1843); он частично заложил русскую традицию транскрипции испанских имен, поскольку в пору своей службы во флоте (1833—1845) принял участие в кругосветном путешествии, побывал в мексиканской Калифорнии и слышал живую испанскую речь; в частности, у него самый знаменитый герой Сервантеса перестал именоваться на французский манер Дон Кишотом и превратился в привычного нашему уху Дон Кихота. Вообще Тимковский подходил к переводческому делу очень сознательно: переводы свои сопровождал примечаниями, в которых не только прояснял, но и улучшал перевод, воспроизводя те же фразы точнее и с более пышной образностью, а когда не мог перевести фразеологический оборот, приводил его в оригинале и указывал, почему был вынужден его перефразировать. В пьесе Агустина Морето «Мужество и правосудие, или Рикоомбре Алькалийский» («El valiente justiciero y Ricohombre Alcalá», 1657), опубликованной в 1845 году в «Репертуаре и пантеоне», Тимковский превращает пассаж оригинала, в подстрочнике звучащий как: «Если бы его попытались арестовать в Гефсиманском саду в толпе фарисеев, он бы всех сделал Малхами, хотя сам и не Петр» в гораздо менее конкретное: «Пусть бы они сунулись, так он не затруднился бы *урезать* им и уши, и нос», но тут же помещает примечание: «В подлиннике резкий и дерзкий намек на Св. Писание, именно на урезание уха слуге архиерея Малху Св. Петром в вертограде Гефсиманском». Вообще с религиозными реалиями Тимковский обходился более чем деликатно и зачастую опускал их вовсе; докладчик предположил, что это объяснялось глубокой религиозностью Тимковского (он единственный из петрашевцев перед ожидавшейся казнью подошел к священнику), но согласился с высказанным в ходе обсуждения доклада предположением, что причиной могли стать также и цензурные ограничения. Теми же соображениями объясняется, естественно, замена национальной принадлежности одного из персонажей пьесы Кальдерона: Астольф, князь Московский, превращается у Тимковского в князя Богемского. Более серьезна другая перемена, произве-

денная переводчиком: «Жизнь есть сон» у него из стихотворной пьесы превратилась в прозаическую, но, как с удивлением отметил докладчик, никто из рецензентов (а «Испанский театр» в переводе Тимковского удостоился очень хвалебных отзывов) этого не отметил — а может быть, и не заметил?

Завершил конференцию доклад *Екатерины Самородницкой* (ШАГИ РАНХиГС) «*Два Дэвида Копперфильда*». Переводов этого романа Диккенса существует, разумеется, больше, и самые знаменитые из них — переводы И. Введенского (1851) и А. Кривцовой и Е. Ланна (1955), но докладчица выбрала для рассмотрения два других, сравнительно менее известных: Марии Ивановны Ловцовой, опубликованный в 1903 году в журнале «Юный читатель» под названием «Детские годы Давида Копперфильда», и бабушки Блока Елизаветы Григорьевны Бекетовой (он известен по публикациям советского времени; дату первой дореволюционной журнальной публикации еще предстоит выяснить). Оба перевода рассчитаны на детскую аудиторию, и потому каждая из переводчиц сокращала и упрощала текст. Ловцова вообще специально ограничила свой перевод детскими годами заглавного героя. Бекетова переводит ближе к тексту, больше стремится к формальной точности и порой благодаря своей педантичности лучше передает дух и иронию оригинала. Например, в оригинале служанка просит заглавного героя почитать ей о Crorkindills, и Бекетова почти транслитерирует это искажение: «Почитайте-ка мне еще об этих самых крокиндилах», тогда как Ловцова переводит описательно и оттого менее выразительно: «Почитай-ка мне еще что-нибудь о твоих крокодилах или как их там называют». Но в некоторых случаях передать иронию не удается ни Ловцовой, ни Бекетовой. Например, обе не справились с характеристикой Стирфорта: «was reputed to be a great scholar»; Бекетова с свойственным ей педантизмом так и написала: «пользовался репутацией великого ученого», а у Ловцовой Стирфорт «слыл за очень прилежного ученика», но ни в том, ни в другом случае интонацию Диккенса воспроизвести не удалось. В этом случае переводчицы, не передав духа, сохранили верность букве. В других же случаях они обе довольно безжалостно расправляются с буквой; так, в главе IV «Я впадаю в немилость» Диккенс устами своего героя описывает «небольшое собрание книг», оставшееся тому от отца. Книги перечислены: «Родрик Рэндом», «Перигрин Пикль», «Хамфри Клинкер», «Том Джонс», «Векфильдский священник», «Дон Кихот», «Жиль Блаз» и «Робинзон Крузо» — классика мировой литературы, важная для становления героя (в частности, образ Робинзона Крузо еще не раз возникает в повествовании). И Ловцова, и Бекетова, конечно, не опускают самого наличия «небольшой библиотеки», к которой юный Копперфильд имел доступ. Но ни та, ни другая не называют сами книги, входившие в состав этой библиотеки, — по всей видимости, сочтя, что юным читателям незачем видеть это перечисление имен, из которых далеко не все им известны. Таким образом, читатели переводов Бекетовой и тем более Ловцовой могут составить о читаемом романе представление далеко не полное; тем не менее на вопрос, заданный в ходе обсуждения доклада: «Много ли сходства у перевода Кривцовой и Ланна с переводом Бекетовой?», Самородницкая ответила, что совпадают там зачастую не слова, а целые фразы — но это тема уже другого доклада.

Так что же все-таки лучше: красивый перевод или верный? Игорь Шайтанов в начале своего доклада вспомнил старую и не слишком политкорректную французскую шутку о том, что женщина может быть либо красивой, либо верной. Во многих случаях это относится и к переводам. Но ведь бывают же исключения? Очень хочется заключить гоголевскими словами: «Редко, но бывают».

Вера Мильчина

Errata

В № 178 НЛО были опубликованы материалы круглого стола «Науки о тексте и науки о действии», состоявшегося в рамках «XXVIII Банных чтений “Трансформация гуманитарного знания в постсоветской России”» (с. 64—97), в которых допущена ошибка на с. 90: вместо «Патрик Бушон» следует читать «Патрик Бушрон». Приносим извинения авторам и читателям.

Наши авторы

Юлия Вайнгурт

(Университет Иллинойса в Чикаго, США; кафедра польских, русских и литовских исследований, доцент; PhD) vaingurt@uic.edu.

Екатерина Вожик

(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, аспирант, младший научный сотрудник) e.vozhik@yandex.ru.

Валерий Вьюгин

(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник / СПбГУ, профессор; доктор филологических наук) valeryvyugin@gmail.com.

Ирина Головачева

(СПбГУ, факультет свободных искусств и наук, профессор; доктор филологических наук) igolovacheva@gmail.com.

Брэдли А. Горский

(Джорджтаунский университет, Вашингтон, округ Колумбия, США; факультет филологии, кафедра славянских языков, доцент) bradley.gorski@georgetown.edu.

Елена Гречаная

(независимый исследователь; доктор филологических наук) el.gretchanaia@mail.ru.

Ксения Гусарова

(РГГУ, старший научный сотрудник / РАНХиГС, доцент; кандидат культурологии) kgusarova@gmail.com.

Ольга Давыдова

(СПбГУ, факультет свободных искусств и наук, старший преподаватель; кандидат культурологии) ol.davydova@inbox.ru.

Иван Делазари

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), Санкт-Петербургская школа гуманитарных наук и искусств, департамент филологии, доцент / Назарбаев университет (Республика Казахстан), Школа естественных, социальных и гуманитарных наук, кафедра языков, лингвистики и литератур, ассистент-профессор; кандидат филологических наук, PhD) ivan.delazari@gmail.com.

Галина Заломкина

(Самарский национальный исследовательский университет им. академика С.П. Королева, кафедра русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, доцент; доктор филологических наук) zalomkina.gv@ssau.ru.

Артем Зубов

(МГУ им. М.В. Ломоносова, преподаватель; кандидат филологических наук) artem_zubov@mail.ru.

Корнелия Ичин

(Белградский университет, филологический факультет, ординарный профессор; доктор филологических наук) kornelijaicin@gmail.com.

Филипп Коль

(Мюнхенский университет Людвига и Максимилиана, Германия, кафедра славянского литературоведения, научный сотрудник; PhD) philipp.kohl@lmu.de.

Людмила Комуцци

(Севастопольский государственный университет, Институт общественных наук и международных отношений, кафедра «Теория и практика перевода», профессор; доктор филологических наук) ltataru@yandex.ru.

Анатолий Кулагин

(Коломенский педагогический институт, кафедра литературы, профессор; доктор филологических наук) kula-mariya@yandex.ru.

Борис Максимов

(МГУ им. М.В. Ломоносова, факультет журналистики, кафедра зарубежной журналистики и литературы, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) esprit25@rambler.ru.

Колин Макуилен

(Университет Южной Калифорнии, США; кафедра славянских языков и литератур, доцент; PhD) mcquille@usc.edu.

Александр Марков

(РГГУ, кафедра кино и современного искусства, профессор; доктор филологических наук) markovius@gmail.com.

Алексей Масалов

(РГГУ, кафедра теоретической и исторической поэтики, аспирант; кафедра истории русской литературы новейшего времени, ассистент) uchkuduk202@gmail.com.

Вера Мильчина

(ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник / ШАГИ ИОН РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) vmilchina@gmail.com.

Лариса Муравьева

(независимый исследователь; кандидат филологических наук) larissa.muravieva@gmail.com.

Федор Николаи

(РГГУ, профессор / ШАГИ ИОН РАНХиГС, старший научный сотрудник; доктор философских наук) fvnik@list.ru.

Риккардо Николози

(Мюнхенский университет Людвига и Максимилиана, Германия; факультет языкознания и литературоведения, заведующий кафедрой славянской филологии, профессор; PhD) riccardo.nicolosi@lmu.de.

Сергей Огудов

(Госфильмофонд РФ, главный специалист по исследовательской работе / РГГУ, кафедра кино и современного искусства, доцент; кандидат филологических наук) s.ogudov@gmail.com.

Алексей Попович

(Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Лаборатория эдиционной археографии, младший научный сотрудник) alexeyuropowich@mail.ru.

Андрей Ранчин

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, профессор; доктор филологических наук) aranchin@mail.ru.

Евгения Риц

(поэт, литературный критик) zerdv@mail.ru.

Нина Ставрогина

(поэт, переводчик) forsvinningspunkt@gmail.com.

Андрей Степанов

(СПбГУ, кафедра истории русской литературы, профессор; доктор филологических наук, PhD) pp2998@mail.ru.

Валерий Тимофеев

(СПбГУ, факультет свободных искусств и наук, кафедра теории и методики преподавания искусств и гуманитарных наук, доцент; кандидат филологических наук) v.timofeev@spbu.ru.

Фредерик Х. Уайт

(Университет долины Юты, США; профессор Колледжа социальных и гуманитарных наук; PhD) frederick.white@uvu.edu.

Александр Уланов

(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

Александр Фокин

(Тюменский государственный университет, Школа исследования окружающей среды и общества, доцент; Лаборатория междисциплинарных исследований пространства, заведующий; кандидат исторических наук) a.a.fokin@utmn.ru.

Елена Фратто

(Принстонский университет, США; кафедра славянских языков и литератур, доцент) efratto@princeton.edu.

Ли Цинь

(Юго-Восточный университет, Китайская Народная Республика, г. Нанкин; Институт иностранных языков, старший преподаватель; кандидат филологических наук) chineseli@mail.ru.

Анна Швец

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (дискурса и коммуникации), специалист по УМР; кандидат филологических наук) shvetsanval@gmail.com.

Мика Эрли

(Колгейтский университет, Нью-Йорк, США; междисциплинарная программа по изучению России и Евразии, доцент; PhD) merley@colgate.edu.

Summary

Natural Sciences in the Culture of Early Russian Modernism

Guest Editors: Colleen McQuillen and Frederick H. White

Ideas about Progress, Time Forward, and their Reversals

Julia Vaingurt's article "'Movement Without Gravitation Is Unthinkable': Techne in Tolstoy's Natural Philosophy" reassesses Tolstoy's interest in the topic of science and technology in human life by tracing his engagement with this theme from his fictional works to his essays, textbooks, diaries, and letters, and offers a reevaluation of the writer's views on the role of these factors in human life. Upon considerations from all sides, Tolstoy's writings, contrary to the popular belief, evince his thoughtful and sophisticated understanding of modern science and technology that presages some of the most influential 20th-century theories of technology. By analyzing Tolstoy's keen interest in technological advances, the author argues for the need to revise our understanding of the *fin de siècle* artistic culture, often perceived as oriented solely toward the aesthetic, the spiritual, and the transcendent and, therefore, aloof and unresponsive to great scientific upheavals taking place around it.

The paper "The Rhetoric of Science in Russian Darwinism" by **Riccardo Nicolosi** analyzes the rhetorical dimension of Darwinism, one of the most influential scientific discourses in the culture of early Russian modernism. At the center of attention is the significance of rhetorical argumentation and in particular various forms of analogical reasoning, both in Darwin's writings and in his Russian adherents (Kessler, Kropotkin, and others). After explaining the epistemic function of the metaphors "struggle for existence" and "mutual aid," the paper analyzes the argumentation strategies in Russian Darwinism, which are presented as a further development and reworking of Darwinian analogical rhetoric.

Frederick H. White's article "1902: Blurring the Boundaries between Medicine and Literature" addresses the popularization of medical theory and how it became a part of literary and popular discourse in Russia at the beginning of the 20th century. Special attention is paid to the role the popular press played in the process by publishing the news of psychopathology and criminal anthropology alongside the polemics around modernist prose informed by the achievements of these sciences as well as criticism of the society where degeneration theory became a universal metaphor linking real-life criminals and criminal anthropologists, on the one hand, — and neurasthenic fictional characters and their creators exploring the connection between literary genius and mental deviation, on the other hand.

Philipp Kohl's article "Ancestralities of the Poetic Word: Evolutionary and Mythological Time in Briusov and Bal'mont" aims to show how scientific models of irreversible natural time provide a framework for latesymbolist poetological concepts and poetic images. The author compares naturalist images of the genesis of poetry in diachronic perspective in the works of Valery Briusov and Konstantin Balmont against the backdrop of early mythical models of time and eternity. Bryusov's theory of "scientific poetry" and its relationship with evolutionary time is examined in comparison to the expression of evolutionary and mythological time in his poetry. An analysis of Balmont's collection *The Ash* shows how scientific thought and mythological tradition give rise to competing versions of the genesis of sound, speech, language, and the poetic word.

Literary Responses to Contemporary Scientific Discoveries

Colleen McQuillen's article "Zenkevich's 'Voice of Matter': Paleontology in the Era of Modernism" analyzes paleontologically- and geologically-themed poems in Mikhail Zenkevich's collection *The Wild Porphyry* in the context of key scientific discoveries at the turn of the last century. It argues that Zenkevich's speculative portraits of life on earth before humans expand the boundaries of Acmeist realism and Adamist primitivism. It also suggests that Zenkevich's planetary consciousness, which emerged amidst active efforts to popularize science, is a hallmark of a modern worldview and thus integral to understanding Russian modernist culture.

In the article "The Human Colony: Symbiogenesis and Sympoiesis in the Works of K.S. Merezhkovskii and A.A. Bogdanov" **Mieka Erley** considers how the division of labor is treated in the scientific, philosophical, and fictional works of K.S. Merezhkovskii and A.A. Bogdanov. Focusing on their discussions of symbiogenesis and eusocial insect colonies as models of social organization, this article shows how the two authors built divergent political utopias on the basis of shared intellectual influences and the same scientific case studies. Finally, the article considers Merezhkovskii's and Bogdanov's ideas on the human colony in relation to Lynn Margulis' Gaia Earth theory and Donna Haraway's concept of *sympoiesis*.

Although early Soviet literature and culture claimed a radical break from the previous aesthetics, and characterized themselves in many respects by renewed, hierarchical and utilitarian relations of the society with the environment, the enmeshment of the human organism within the earth, the environment, value systems, and the distribution of knowledge appears evidently in the literary and artistic works produced at that time and builds on pre-revolutionary theories from the late nineteenth and the early twentieth century. **Elena Fratto**'s essay "Metabolic Modernities: Energy Transformation in Bogdanov's *Krasnaya Zvezda* and Beliaev's 'Ni zhizn', ni smert'" analyzes energy transformation across the human-nonhuman divide by examining two works of science fiction — Alexander Bogdanov's *Krasnaya Zvezda* (1908) and Alexander Beliaev's "Ni zhizn', ni smert'" (1926) — along with the pre-Revolutionary scientific theories by which they were informed, systemthinking and anabiosis. By employing

the concept of "metabolism" as energy transformation, the author aims to highlight epistemological continuities between pre-Soviet science and early Soviet imagined futures. In spite of the official Soviet narrative and the slogan "Everything anew!" writers and intellectuals before and after 1917 produce storyworlds that are still deeply informed by pre-Revolutionary theories. From their works, humankind emerges as inescapably enmeshed in the environment.

Narratology Ad Marginem: Narratives and Boundaries of Media

Guest Editors: Larissa Muravieva and Olga Davydova

Ivan Delazari's article "Comics by Ear: Diegetic Sound as a Transmedial Entity" explores the readerly ways of mental construal of soundscapes in comics and graphic novels. As a visual rather than audiovisual medium, graphic narrative makes the reader's inner ear responsible for its diegetic sound, which it indicates schematically by visual and verbal means. Since any storyworld space has default auditory parameters, it is suggested to consider sound as a transmedial entity. Delazari discusses some particular cases of sound deferral and supplementation in Gene Luen Yang and Sonny Liew's *The Shadow Hero* and Alan Moore, Gene Ha and Zander Cannon's *Top 10.*

Larissa Muravieva devoted her article "*Mise en abyme*: Variations on the Concept" to variations of the narrative term *mise en abyme*. By *mise en abyme* are commonly understood multiple meanings such as the "inner mirror" that reproduces the plot of the whole text within its single fragment (L. Dällenbach, J. Ricardou), or the recursive structure creating the effect of infinite regress (B. McHale), or the "reduced model" (C. Lévi-Strauss), or the self-reflexive connection between the narrator and the text he creates (A. Gide). However, all these definitions are only approximately related to the complex of narrative phenomena denoted by the notion of *mise en abyme*. The article systematises different approaches to defining the *mise en abyme* figure established in classical and post-classical (especially French) narratology and clarifies its semantic and functional effects.

Olga Davydova's article "Transforming Eventfullness in European Cinema: From Realism to Spectator's Experience" is on the conceptualization of the event in film through addressing the topic of film experience. This methodological move is dictated by the desire to trace how the understanding and ways of representing events in the film are transformed: what is considered an event, what events are included in the film, how they are experienced. Referring to the viewer's experience allows us to rethink the well-known dichotomy of history and discourse and suggests placing the film event directly in the field of viewer's experience. The theoretical basis for the article is provided by Seymour Chatman's narrative theory of cinema, Jacques Rancière's concept of the "thwarted fable", and Jean Epstein's analysis of film sensuality.

The article "Mimesis of Reading in Screenplay: *The Great Consoler* by Lev Kuleshov and Alexandr Kurs" by **Sergey Ogudov** is dedicated to the study of instances of readers in *The Great Con-*

soler, the screenplay by Lev Kuleshov and Aleksandr Kurs. Special attention is given to the figure of the fictional reader, whose activity is defined as a mimesis of reading in which reflection is not separated from character's bodily reactions. Also discussed are forms of mimesis such as denial of reading, naïve reading and interpretation. In the transition from the literary script to the director's version, the fictional audience becomes more independent from the illusionist intention of the narrator and starts to more actively react to the narration.

In her article "How Are Stories Told in the Post-Digital World?" **Liudmila Komutstsi** examines the causes of the revival of broad societal and academic interest in the art of storytelling in the post-digital era and the principles and functions of transmedial storytelling. Using the categories of experientiality and storytelling as tools of postclassical narratology, the author analyzes the literary potential of the new narrative genre — the interactive web documentary. The case study for the analysis is the joint Canadian-British project *Seven Digital Deadly Sins.*

Valery Timofeev's article "Transmediality of Parody against the Cult of the Bard" analyzes the tradition of parodic references to the legacy of William Shakespeare in the context of the cult of the national genius. In addition to the ways precedent texts are used and the forms of their coexistence, the terms that signify these ways are also studied. Special attention is paid to the diachronic deformation of the reader and viewer experience that inform the concept of "cult of the national genius." An original topological approach is used as the methodological basis for the research.

"Prize Politics" in Post-Soviet Literature

Guest Editor: Valery Vyugin

Two prizes, the *Booker* and the *Triumph* were founded almost simultaneously, and both claimed to be the first independent prize in post-Soviet Russia. But only one — the *Booker* — played a significant role in the literary process of the 1990s. In the article "Literary Capitalism and the Economy of Prestige (Russian Literary Prizes of the 1990s and 2000s. From the *Triumph* to the *Big Book* Award)" **Bradley A. Gorski** argues that the *Booker*'s success can be attributed to its foreign provenance and its capitalist orientation. Though many in the literary world looked to prizes to uphold aesthetic value against the growing force of the market, they nevertheless turned to a prize with an explicit market orientation. As the *Booker* became an important "instance of consecration" (in Pierre Bourdieu's terms) it connected post-Soviet literature to neoliberal capitalism, becoming part of a broader system of "literary capitalism," in which the market is the central site of negotiation in literary relations.

In his article "Nostalgia for Trauma ('Prize' Literature Nominated of 2019 and the Soviet Past)" **Valery Vyugin** focuses on the problem of recycling Soviet history in recent Russian prose. Only one tendency characteristic of this process is examined, which, however, today can be considered one of the most prominent. The basis for the conversation about it is the large, very heterogeneous corpus of texts that at the same time stand out in a special way from the rest, "prize literature," so to speak. Three novels are dis-

cussed that are on the period of Stalin's rule. Each of these represent an attempt to "harmonize" Soviet history: to smooth out contradictions and find something positive even in the most, it would seem, unsuitable subject for this.

Andrei Stepanov's article "Literature in the Bardo: George Saunders and Victor Pelevin about the Afterlife" compares biographies and texts of two modern icons, George Saunders and Victor Pelevin, who managed to win the recognition of both prize juries and a wide range of readers. One of the central motifs of both authors is the afterlife (bardo), in which the characters keep talking about their desires, exposing their traumas. This situation can be read indirectly, as an allegory of the current state of literature.

Poetological Studies

Kornelija Ičin's article "What Vvedensky's Animals Are Talking About" examines the language of animals, who are, in one way or another, connected to death and the afterlife, and thus let in on their secrets. The author investigates the speech characteristics of animals, birds, insects, and fish and how they relate to Vvedensky's ideas of conducting a poetic critique of reason, discovering new types of connections in the world, feeling its disconnection and fragmentation of time, and, finally, proving that reason does not understand the world. The language of animals is analyzed in the context of the new cosmogony conceived by Vvedensky that should take us back to the starting point — to the creation of the world, to harmony, in which man, plants, and animals talked to and understood each other.

In his article "'To Wipe the Dragon's Den off the Face of the Earth': Heinrich von Kleist on the Dynamics of Spontaneous Violence" **Boris Maximov** summarizes the ideas of Heinrich von Kleist — one of the most "brutal" of the romantic authors, commonly seen as an enfant terrible of the Romantic age — about the prerequisites and catalysts for and forms of spontaneous violence. Kleist linked sporadic "waves" of violence with changes that occurred at the end of the early modern era, when a direct, personal connection with a deity was gradually replaced by an abstract, universal law. As a result of this process, the profanation of the sacred occurred, which gave rise to an axiological ambiguity (unholy deities, impious saints, impure shrines), thereby provoking a crisis of faith and identity. Kleist`s characters thirst — and they cannot believe; their rages derives from their confusion. According to Kleist, the end goal of aggression is not to eliminate a situational opponent or inflict "symmetrical" damage on the offender. Rebels stigmatize and mutilate — repulse, overthrow, tarnish, dismember — "false" idols in order to release themselves from their hypnotic power and to purify and revive their own faith. Therefore, violent excesses appear superfluous from a pragmatic point of view, but not from a symbolic one. The path of primitive violence attracts Kleist's characters because of its brevity and directness; it eliminates duality and stops the erosion of faith, but here integrity is restored at the cost of restriction and regression. On the other hand, violent outbursts sweep away any intermediary (institutions, conventions, accumulated knowledge) and thus presenting people with a chance to restore a lively faith and reestablish a connection to the sacred.

Table of contents No. 179 [1'2023]

THE NEW POETRY

7 *Nina Stavrogina.* Final Exceptions

NATURAL SCIENCES IN THE CULTURE OF EARLY RUSSIAN MODERNISM
Guest Editors: Colleen McQuillen and Frederick H. White
Transl. from English by Arina Volgina

11 *Colleen McQuillen*, *Frederick H. White.* From the Compilers

IDEAS ABOUT PROGRESS, TIME FORWARD, AND THEIR REVERSALS

15 *Julia Vaingurt.* "Movement Without Gravitation Is Unthinkable": Techne in Tolstoy's Natural Philosophy

28 *Riccardo Nicolosi.* The Rhetoric of Science in Russian Darwinism

43 *Frederick H. White.* 1902: Blurring the Boundaries between Medicine and Literature

55 *Philipp Kohl.* Ancestralities of the Poetic Word: Evolutionary and Mythological Time in Briusov and Bal'mont

LITERARY RESPONSES TO CONTEMPORARY SCIENTIFIC DISCOVERIES

71 *Colleen McQuillen.* Zenkevich's "Voice of Matter": Paleontology in the Era of Modernism

87 *Mieka Erley.* The Human Colony: Symbiogenesis and Sympoiesis in the Works of K.S. Merezhkovskii and A.A. Bogdanov

101 *Elena Fratto.* Metabolic Modernities: Energy Transformation in Bogdanov's *Krasnaya Zvezda* and Beliaev's "Ni zhizn', ni smert'"

NARRATOLOGY AD MARGINEM: NARRATIVES AND BOUNDARIES OF MEDIA
Guest Editors: Larissa Muravieva and Olga Davydova

116 *Larissa Muravieva*, *Olga Davydova.* From the Compilers

118 *Ivan Delazari.* Comics by Ear: Diegetic Sound as a Transmedial Entity

133 *Larissa Muravieva. Mise en abyme*: Variations on the Concept

150 *Olga Davydova.* Transforming Eventfullness in European Cinema: From Realism to Spectator's Experience

161 *Sergey Ogudov.* Mimesis of Reading in Screenplay: *The Great Consoler* by Lev Kuleshov and Alexandr Kurs

173 *Liudmila Komutstsi.* How Are Stories Told in the Post-Digital World?

187 *Valery Timofeev.* Transmediality of Parody against the Cult of the Bard

"PRIZE POLITICS" IN POST-SOVIET LITERATURE

Guest Editor: Valery Vyugin

198 *Valery Vyugin.* From the Compiler

202 *Bradley A. Gorski.* Literary Capitalism and the Economy of Prestige (Russian Literary Prizes of the 1990s and 2000s. From the *Triumph* to the *Big Book* Award) (*transl. from English by* Olga Gorbunova)

219 *Valery Vyugin.* Nostalgia for Trauma ("Prize" Literature Nominated of 2019 and the Soviet Past)

238 *Andrei Stepanov.* Literature in the Bardo: George Saunders and Victor Pelevin about the Afterlife

POETOLOGICAL STUDIES

254 *Kornelija Ičin.* What Vvedensky's Animals Are Talking About

272 *Boris Maximov.* "To Wipe the Dragon's Den off the Face of the Earth": Heinrich von Kleist on the Dynamics of Spontaneous Violence

CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

289 *Alexander Markov.* The Anti-Linguistics Novel, or the Dismantling of Attractions (Review of Aleksandr Sobolev's book *Ten' za pravym plechom*, ID Ivana Limbakha, 2022)

294 *Alexey Masalov.* The Book of Destruction Is Being Written by Us (Review of Sergei Zavyalov's book *Ody. 1984—1990*, RUGRAM, Palmira, 2022)

299 *Evgenia Rits.* Brigade (Review of Demyan Kudryatsev's book *Russkiy kak inostrannyy*, Kul'turnaya initsiativa, 2022)

304 *Aleksandr Ulanov.* The Possibilities of Heaviness (Review of Dordzhi Dzhaldzhireyev's book *Opyty i namereniya*, Poryadok slov, 2022)

BIBLIOGRAPHY

309 *Feodor Nikolai.* World War II and Local Conflicts in the Optics of American War Movies of the 1990s—2010s (Survey)

321 *Anna Shvets.* Methodological Wars in Anglo-American Literary Criticism: "Deep Reading" and Subjective Meaning (Review of the book *The Work of Reading: Literary Criticism in the 21st Century*, Palgrave Macmillan, 2021)

329 *Galina Zalomkina.* The Cultural Construction of "Russianness" (Review of Kirill Korolev's book *Poiski natsional'noy identichnosti v sovetskoy i postsovetskoy massovoy kul'ture: slavyanskiy metasyuzhet v otechestvennom kul'turnom prostranstve*, Nestor-Istoriya, 2019)

333 *Vera Milchina.* Portrait of a Journal of the Romantic Era (Review of Guillaume Cousin's book *La Revue de Paris (1829—1834): un «panthéon où sont admis tous les cultes»*, Champion, 2021)

342 *Artem Zubov.* The American Weird: Genre and Effect (Review of the book *The American Weird: Concept and Medium*, Bloomsbury Publishing, 2021)

347 *Alexey Popovich.* On the Path to a History of the Political Cultural of Russia of the Early Modern Era (Review of Daniel B. Rowland's book *God, Tsar, and People: The Political Culture of Early Modern Russia*, Northern Illinois University Press, 2020)

355 *Li Qin.* Am I a Trembling Creature, or Do I Have the Right? (Review of Zheng Wang Yong's book *Light in the Cave: Research on Russian Anti-Utopian Literature*, Beijing, 2020)

361 *Alexander Markov.* Republic of Speech without Republicans (Review of Evgeny Blinov's book *Perom i shtykom: Vvedenie v revolyutsionnuyu politiku yazyka*, HSE University Publishing House, 2022)

367 New Books

ODDS AND ENDS

388 *M.B.* Soviet Translation Studies Again (Review of the book *Novatsii i traditsiya russkoy shkoly perevoda*, Russian State University for the Humanities, 2021)

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

397 *Ksenia Gusarova.* Recognizable by Touch: Touching Soviet Materiality. Soviet Materialities Conference (Cambridge University, 11—12 April 2022)

410 *Alexander Fokin.* Soviet Means Excellent. Made in the USSR: The Materialization of a New World International Research Conference (Anthroposchool, Tyumen State University, 8—11 September 2022)

422 *Vera Milchina.* A Good Translation: Is It Beautiful or Exact? All-Russian Research Conference (School for Advanced Studies in the Humanities, RANEPA, 9 June 2022)

430 Errata

433 Summary

438 Table of Contents

441 Our Authors

Our authors

Olga Davydova

(PhD; Senior Lecturer, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University) ol.davydova@inbox.ru.

Ivan Delazari

(PhD; Associate Professor, Department of Philology, St. Petersburg School of Arts and Humanities, HSE University (St. Petersburg); Assistant Professor, Department of Languages, Linguistics, and Literatures, School of Sciences and Humanities, Nazarbayev University (Republic of Kazakhstan)) ivan.delazari@gmail.com.

Mieka Erley

(PhD; Associate Professor, Russian and Eurasian Studies Program, Colgate University, New York, USA) merley@colgate.edu.

Alexander Fokin

(PhD; Associate Professor, School of Environmental and Social Studies; Head, Laboratory for Interdisciplinary Space Studies, University of Tyumen) a.a.fokin@utmn.ru.

Elena Fratto

(Assistant Professor, Department of Slavic Languages and Literatures, Princeton University, USA) efratto@princeton.edu.

Irina Golovacheva

(Dr. habil.; Professor, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University) igolovacheva@gmail.com.

Bradley A. Gorski

(Assistant Professor, Department of Slavic Languages, Georgetown University) bradley.gorski@georgetown.edu.

Elena Grechanaya

(Dr. habil.; Independent Researcher) el.gretchanaia@mail.ru.

Ksenia Gusarova

(PhD; Research Fellow, RSUH / Associate Professor, RANEPA) kgusarova@gmail.com.

Kornelija Ičin

(Dr. habil.; Tenured Professor, Faculty of Philology, University of Belgrade) kornelijaicin@gmail.com.

Philipp Kohl

(PhD; Research Associate, Department of Slavic Literature, Ludwig Maximilian University Munich, Germany) philipp.kohl@lmu.de.

Liudmila Komutstsi

(Dr. habil.; Professor, Department of Translation Studies, Institute of Social Sciences and International Relations, Sevastopol State University) ltataru@yandex.ru.

Anatoliy Kulagin

(Dr. habil.; Professor, Literary Department, State Socio-Humanitarian University, Kolomna) kula-mariya@yandex.ru.

Alexander Markov

(Dr. habil.; Professor, Department of Cinema and Contemporary Art, RSUH) markovius@gmail.com.

Alexey Masalov

(Graduate Student, Department of Theoretical and Historical Poetics; Assistant, Department of Contemporary Russian Literature, Russian State University for the Humanities) uchkuduk202@gmail.com.

Boris Maximov

(PhD; Senior Fellow, Department for Foreign Journalism and Literature, Faculty of Journalism, Moscow State University) esprit25@rambler.ru.

Colleen McQuillen

(PhD; Associate Professor, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Southern California, USA) mcquille@usc.edu.

Vera Milchina

(PhD; Leading Researcher, Institute for Advanced Studies in Humanities RSUH / School of Advanced Studies in the Humanities, SPP, RANEPA) vmilchina@gmail.com.

Larissa Muravieva

(PhD; Independent Researcher) larissa.muravieva@gmail.com.

Riccardo Nicolosi

(PhD; Professor, Chair of Slavic Literatures, Faculty of Languages and Literatures, Ludwig Maximilian University Munich, Germany) riccardo.nicolosi@lmu.de.

Feodor Nikolai

(Dr. habil.; Professor, Russian State University for the Humanities / Senior Research Fellow, School for Advanced Studies in the Humanities, Institute for Social Sciences, RANEPA) fvnik@list.ru.

Sergey Ogudov

(PhD; Senior Specialist in Research Work, Gosfilmofond of Russian Federation; Associate Professor, Department of Cinema and Modern Art of Russian State University for the Humanities) s.ogudov@gmail.com.

Alexey Popovich

(Junior Researcher, Laboratory of Primary Sources Research, Ural Federal University) alexeypopowich@mail.ru.

Li Qin

(PhD; Senior Lecturer, School of Foreign Languages, Southeast University, Nanjing, China) chineseli@mail.ru.

Andrei Ranchin

(Dr. habil.; Professor, School of Philology, Department of History of Russian Literature, Moscow State University) aranchin@mail.ru.

Evgenia Rits

(Poet, Literary Critic) zerdv@mail.ru.

Anna Shvets

(PhD; Specialist of Educational and Methodical Work, Faculty of Philology, Department of Communication Studies (Theory of Discourse and Communication), Moscow State University) shvetsanval@gmail.com.

Nina Stavrogina

(Poet, Translator) forsvinningspunkt@gmail.com.

Andrei Stepanov

(Dr. habil., PhD; Professor, Department of Russian Literature, Saint Petersburg State University) pp2998@mail.ru.

Valery Timofeev

(PhD; Associate Professor, Department of Theory and Methodology for Teaching Arts and Humanities, Saint Petersburg State University) v.timofeev@spbu.ru.

Aleksandr Ulanov

(Dr. habil.; Associate Professor, Samara State Aerospace University) alexulanov@mail.ru.

Julia Vaingurt

(PhD; Associate Professor of Russian Studies, University of Illinois at Chicago, USA) vaingurt@uic.edu.

Ekaterina Vozhik

(Graduate Student, Junior Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS) e.vozhik@yandex.ru.

Valery Vyugin

(Dr. habil.; Head Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS; Professor, Saint Petersburg State University) valeryvyugin@gmail.com.

Frederick H. White

(PhD; Professor of Russian and Integrated Studies, Utah Valley University, USA) frederick.white@uvu.edu.

Galina Zalomkina

(Dr. habil.; Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University) zalomkina.gv@ssau.ru.

Artem Zubov

(PhD; Lecturer, School of Philology, Moscow State University) artem_zubov@mail.ru.

Editorial board

Irina Prokhorova	PhD (founder and establisher of journal)
Tatiana Weiser	PhD (editor-in-chief)
Daniil Aronson	PhD (theory)
Olga Annanurova	M.A. (history)
Alexander Skidan	(practice)
Abram Reitblat	PhD (bibliography)
Vladislav Tretyakov	PhD (bibliography)
Nadezhda Krylova	M.A. (chronicle of scholarly life)
Alexandra Volodina	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 / Russian Presidential The Moscow school of social and economic sciences, professor

Boris Kolonitskii
Dr. habil. European University at St. Petersburg, professor / St. 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